

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



«OJOS CON MUCHA NOCHE».
EL INGENIO FILOSÓFICO-PRECEPTIVO EN LA
CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD POÉTICA DEL
BARROCO ESPAÑOL

Autor: JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ

Tesis doctoral dirigida por el Prof. D. Fernando Rodríguez de la Flor presentado en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº
El Director del Trabajo

El autor

Fdo.: Fernando Rodríguez de la Flor

Fdo.: Juan Carlos Cruz Suárez

2010

TESIS DOCTORAL

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



«OJOS CON MUCHA NOCHE ».
EL INGENIO FILOSÓFICO-PRECEPTIVO EN LA
CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD POÉTICA
DEL BARROCO ESPAÑOL

Autor: JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ

Director: Pr. D. FERNANDO RODRIGUEZ DE LA FLOR

2010

Agradecimientos

A Fernando Rodríguez de la Flor. Por haberle puesto al Barroco una voz ya imprescindible. Sin duda en este tiempo he aprendido mucho de esa voz. Pero si me lo permites, me quedo ahora con el abrazo de un amigo que me das cuando nos vemos. Gracias por la voz, por tu guía en estos años y por aceptar también mis brazos como prueba de la amistad que te profeso.

Y gracias también

A Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez, pues me dio mucho más de lo que le he agradecido. Su confianza en mí, le devolveré siempre con mi segura lealtad. Y mi amistad más honesta.

A Ana Bundgaard, modelo de integridad, de entrega al estudio y lealtad a los verdaderos amigos. Gracias, también, por paralizar el tiempo de la poesía en un instante.

A Hans Lauge Hansen, a quien le agradeceré eternamente la confianza que ha depositado en mí. Y a quien en pago le devuelvo el cien por cien de la mía.

A Daniel Escandell Montiel, porque hace años intentó esquivarme y, ahora, como consecuencia, me tiene hasta en la sopa. Gracias Dani, pues tu ayuda ha sido impagable (aunque creo que ya me has sugerido alguna cantidad).

A Fabio Rodríguez de la Flor, porque en un espacio de agradecimientos, tiene que haber un amigo del alma.

A Knud Kristensen y Lilia Cleves. Me dieron una casa y una familia en un país que antes no era el mío. Y por haberme demostrado que no hay restaurante en Dinamarca que supere la comida que ellos preparan.

A Lali, Acerina, Eline, Antonio, Andrea, Claudia y Dana, porque ahora, en la distancia, se me han hecho imprescindibles.

A Lilia M. Kristensen. Porque no hay nada sin ella, nada.

Y a mis padres, Juan y Candelaria. No hay sacrificio ni esfuerzo que no hicieran por dar a sus hijos lo que más preciaban: el derecho a la educación. Este trabajo es, al fin, fruto de aquel esfuerzo.

ÍNDICE

0. Consideraciones previas (5)

Capítulo 1. Introducción. *Gloria hispánica* (8)

Capítulo 2. *Señas de identidad*. Contexto y peculiaridades del Barroco español (20)

2.1 Mapa de un contraste: equilibrio y tensión (20)

2.2 *Ubi sunt* o la búsqueda de un lugar en un nuevo mundo (26)

2.2.1 Desosiego universal (26)

2.2.2 Cambios en el pensamiento: la búsqueda de la *luz* (29)

2.2.3 Pensamiento español frente a las novedades ilustradas (35)

2.2.4 La entrada en juego de los novatores (40)

2.2.5 Dos protagonistas de excepción: Mayans y Feijoo (45)

2.3 El *hispánico modo* (49)

2.3.1 Esfuerzos insuficientes (49)

2.3.2 El sino español: Contrarreforma y Barroco (53)

2.4 El eterno regreso al Barroco como seña de identidad (63)

Capítulo 3. Formas del conocimiento: filosofía y poesía (77)

3.1 *Ser o no ser, he ahí la cuestión* (77)

3.2 A propósito de una posible *discordia* entre la filosofía y la literatura (85)

3.3 Filosofía, ingenio y el «poder de la fantasía» (101)

3.3.1 Teoría aristotélica de la metáfora (101)

3.3.2 Ingenio y poética en la tradición renacentista española: Valdés, Sánchez de Lima, López Pinciano y Huarte de San Juan (107)

3.3.3 El ingenio en Juan Luis Vives (116)

3.3.4 El mundo en la palabra (121)

Capítulo 4. El Barroco y el ingenio (134)

4.1 Poesía y oscuridad (134)

4.2 Palabra ingeniosa sobre fondo barroco (148)

4.2.1 Teatro de lo real (148)

4.2.2 Hacia una definición del ingenio en el Barroco (162)

4.2.3 Gracián y el Barroco (169)

4.2.4 *Arte de ingenio* (1642). Filosofía y preceptiva del ingenio (178)

4.3 Teoría del ingenio en el siglo XVIII español. Sobre *Il Cannocchiale aristotelico* y su aparición en España (189)

4.4 Hacia una nueva forma de escritura (198)

Capítulo 5. La poesía *más* ingeniosa (201)

5.1 El culto a la dificultad poética (201)

5.2 Quevedo o la intensificación ingenioso-conceptista (210)

5.3 Góngora: paradigma de la poesía ingeniosa del Barroco español (216)

5.3.1 Un modelo de prestigio para Gracián (218)

5.3.2 A la sombra del gongorismo (221)

5.3.3 Medrano y la reivindicación del ingenio (224)

5.3.4 Imitación de Góngora o simple «pompa de color» (225)

5.3.5 Retorno al gongorismo desde una perspectiva política y psicológica (227)

5.3.6 Los imitadores de Góngora en el siglo XVIII (229)

5.3.7 Luzán frente a Góngora: acotaciones histórico-estéticas de un estilo español (231)

5.3.8 Góngora y el ingenio: la identidad de la lírica española del Barroco (243)

Capítulo 6. *Ojos con mucha noche*. Conclusiones (254)

BIBLIOGRAFÍA (270)

...y su mudez habla con tus palabras.

Octavio Paz, *La poesía*

0. Consideraciones previas

La presente disertación surge de una cuestión que precede a una aparente distancia: ¿Es el ingenio una habilidad intelectual humana de inclinación filosófica o se trata de una pulsión destinada a la creación estética y, por tanto, incluida en el órgano de una determinada idea de preceptiva? En este sentido, la crítica ha ofrecido numerosos argumentos que sirven para enclavar esta capacidad humana en una de estas dos vías de interpretación. La inclinación hacia lo meramente estético u ornamental de la hipótesis preceptiva, choca, según la vigilancia de un sector de especialistas en el tema, con los valores eminentemente filosóficos y humanísticos del ingenio. Esa doble vertiente constituye –aparentemente– una posible disonancia que impide la reconciliación de ambos polos. A lo largo del presente trabajo de investigación, lo que se pretenderá es precisamente abogar por la validez de una única vía de interpretación, aquella que vincula ambas posturas cohesionándolas entorno a la práctica ingeniosa.

Indudablemente, el marco de un estudio de estas características se presume indeterminado –en cuanto al contexto histórico–, pues desde siempre ha habido preceptiva y filosofía, y huelga decir que el ingenio constituye una característica esencial y única en la configuración de las capacidades creativas del ser humano. Por ello mismo, convenía realizar una acotación temporal. En ese sentido, el periodo barroco ofrece unas especiales condiciones para poder realizar la observación nítida de la práctica ingeniosa. Concretamente, a lo largo del siglo XVII, el ingenio cobra una total preeminencia en las obras canónicas del conceptismo literario, elevando la práctica de la escritura –especialmente la poética– a una flexibilidad o distorsión retórica que rompía con el modelo aristotélico y horaciano dominante durante el Renacimiento. Como resultado de esta propensión hacia la gestación de una suerte de código de conceptos –tropos hábilmente diseñados– el poema devenía en un complejo artificio de comunicación literaria. De igual manera, a lo largo del periodo barroco –e íntimamente ligado a la esencia de la expresión poética del siglo XVII– se redactan una serie de tratados o artes elaborados con el fin de describir, fijar y validar la práctica literaria de consistencia ingenioso-conceptista. Los trabajos de Gracián en España o Tesauro en Italia representan el cénit de una actividad intelectual que responsablemente describe el lenguaje literario más característico del Barroco. Estas obras constituyen, por ello mismo, uno de los pilares sobre los que se apoyarán las conclusiones finales de esta

investigación, pues, en gran medida, a través de ellas podemos adquirir conocimiento pleno de la posición privilegiada que el ingenio ocupa durante el periodo barroco.

Por otro lado, si bien el Barroco tuvo un grado de expansión e implantación casi unánime en los países católicos –y aun en los protestantes– nos interesa especialmente el caso de España. La condición de imperio y la encarnación de los valores contrarreformistas llevados a cabo en las distintas instancias de la vida española del siglo XVI y XVII, confieren a España un definitivo protagonismo dentro de la órbita de los estudios sobre el Barroco. El imaginario, como espacio de acumulación de la experiencia social, política e histórica, se verá especialmente impregnado por esas mismas fuerzas contextuales. El ingenio será agudizado cuanto más presión ejerza el discurso retórico sobre el dialéctico, cuanto más vea un pueblo garantizada su supervivencia cultural o su hegemonía política gracias a la aplicación de su especial concepción providencialista de la realidad. Resulta obvio, por tanto, que el imaginario español del siglo XVII se nutra de elementos simbólicos, discursivos o representativos de origen ingenioso. La emblemática, las empresas, la pintura, y por supuesto la literatura –especialmente la poesía– contribuirán de manera decisiva a forjar una pátina –a la manera de un retablo– bajo la que se revela una realidad que solo adquiere un valor social cuando muestra su condición de teatro.

A la hora de establecer el corpus de autores, este trabajo no pretende rebuscar en el conjunto general de escritores con el fin de encontrar una suerte de eslabón perdido que aclare y verifique las hipótesis planteadas. Al contrario, el objetivo es precisamente reincidir en el valor significativo de autores y obras canónicas, pues es en las producciones de esta índole donde mejor se manifiesta la práctica ingeniosa que sirve para validar los planteamientos teóricos de esta tesis. La nómina de autores será relacionada en función de la dinámica de la propia investigación. No obstante, habrá una especial referencia a las personas de Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, pues en gran medida, sus obras escenifican el grado de máxima dificultad –en su sentido barroco– al que llegó la lírica hispana en el siglo XVII.

Por otra parte, conviene precisar a qué nos referimos cuando hablamos de *ingenio preceptivo*. El ingenio, en sí mismo, no constituye un precepto, sino una capacidad humana ampliamente estudiada a lo largo de la tradición. En ese sentido, lo que se argüirá en esta disertación es la prioridad que esa capacidad humana tiene con respecto al origen de la obra de arte –específicamente la poética– durante el Barroco; y, además, a cómo desde la preceptiva se celebran las producciones de índole ingeniosa y

se indica la necesidad de usarlo conforme a unas determinadas formas. Se trata, por tanto, de limitarlo dentro de un marco que previamente ha sido regulado o señalado por la propia tradición, siendo esa limitación, a fin de cuentas, la que genera el contraste y la diferencia con la regla anterior de corte renacentista. De esa manera, podemos ver que el complejo poema gongorino, por ejemplo, responde a una estrategia compositiva que tiene su punto de origen en la libertad de ingenio, pero, además, en su práctica reglada. En esta línea, claro, el ingenio debe distinguirse del *furor* poético, de la mera inspiración, ya que el resultado final –el poema– no era fruto de un tipo de locura transitoria –en sentido platónico–, sino de un concienzudo esfuerzo creativo que permitía la unificación de elementos lingüísticos-retóricos poetizables.

Por último, una vez establecido el realce del ingenio como potencia generadora de *artefactos* retóricos de valor estético-filosófico, pretendemos concluir que es precisamente en esa asociación donde encontramos uno de los valores inmanentes a la personalidad poética del Barroco hispano, lo cual constituye, por ello mismo, una señal de identidad que, pese a poseer rasgos compartidos con ciertas culturas del entorno –especialmente Portugal e Italia– otorga a la literatura española una arquitectura propia y especial de origen ingenioso.

Capítulo 1. Introducción. *Gloria hispánica*

“Y así, hijo, es necesario que os esforcéis y os encomendéis a Dios para que Él os favorezca, de manera que le podáis servir en ello y juntamente ganar honra y fama perpetua, y a mi vejez me deis tal reposo y consentimiento, que yo tenga muy mucha causa de dar gracias a Dios, de haberme hecho padre de tal hijo.”¹

Iniciaré esta disertación dando paso a unas páginas quizá demasiado especulativas. Así pues, para incidir en este posible *error científico*, me apresuraré a vincular la cita de inicio y el cuadro de Tiziano que aparece a continuación.



La Gloria (1551-1554). Tiziano. Museo del Prado, Madrid

En la cita el emperador expone de forma clara y sucinta la importancia que tiene dedicar esfuerzos al servicio de Dios. El antiguo tópico de la fama póstuma ganada como consecuencia de tal dedicación forma parte de un texto hábilmente tejido con el fin de manifestar la solemnidad del acto o la gravedad del asunto. Carlos V, con el fin de acentuar ese efecto, alude –a modo de manipulación retórica o de *peroratio*– a su figura como padre frente al hijo, de tal manera que pretende incidir –y afectar– el ánimo del rey de España para estimular en él la necesidad de mantener el orden moral,

¹ “Política y religión. Instrucciones de Carlos V a Felipe II”. La cita está extraída de la carta que el emperador firma en Palamós el 4 de mayo de 1543. Ver la edición de Fernández Álvarez, *Corpus Documental de Carlos V*. Salamanca, 1975, p. 90 y ss.

espiritual y político que ha heredado. La religión constituye una de las bases fundamentales sobre la que se sostiene la arquitectura de ese imperio, hecho que favorece, al fin, la generación de un tipo de pensamiento al *hispanico modo* que se extenderá por todos los órdenes de la vida durante los siglos siguientes. Así aconseja el emperador a su hijo:

Para este efecto, ante todas las cosas, habéis menester determinaros en dos cosas; la una y principal: tener siempre a Dios delante de vuestros ojos, y ofrecedle todos los trabajos y cuidados que habéis de pasar, y sacrificarás estar muy pronto a ellos; y otro, creed y ser sujeto a todo buen consejo.²

La «una» y la «principal», ciertamente, acción por tanto que valida todo lo demás. Motor o eje de gravedad en el que oscila la idea de un mundo hispano tamizado por esa fuerza cohesiva que es la religión. Dios ocupa, así, un lugar privilegiado para la monarquía española y para la política imperial impulsada por Carlos V. Por ello, continúa el emperador:

Como dicho está, le habéis de tener siempre delante de los ojos. Nunca os descuidéis de servirle. Sed devoto y temeroso de ofenderle, y amadle sobre todas las cosas. Sed favorecedor y sustentad su fe. Nunca permitáis que herejías entren en vuestros Reinos. Favoreced la Santa Inquisición y tened cuidado de mandar a los oficiales de ella que usen bien y rectamente de sus oficios y administren buena justicia.³

Servicio, temor, amor sobre todas las cosas. El rey de España, siguiendo el consejo del emperador, deberá asumir el papel de baluarte o defensor de las virtudes de la religión que profesa. Para ello, entre otras cosas, el espacio físico y moral gobernado por la monarquía hispánica debía quedar preservado de la contaminación externa⁴. El emperador sitúa a su heredero en el centro de esa defensa que él mismo ha procurado en los años que ha consolidado una fuerza política y religiosa internacional. Su posición es clara y determinante. Y a la hora de instruir a su hijo no duda en estimular el ánimo,

² Íbid. p. 90.

³ Íbid. p 91.

⁴ Felipe II debió tomar buena nota de las recomendaciones del emperador a juzgar por la «rígida censura» sobre los libros publicados en España o venidos de otros países —en 1558— y, además, debido a que «en 1559 prohibió que los españoles fuera a estudiar a universidades extranjeras». Ver Valverde Mucientes: *Historia de España. El siglo del Quijote (1580-1680). Religión, Filosofía, Ciencia*. Ramón Menéndez Pidal (fundador); José María Jover Zamora (dir.). Madrid: Espasa-Calpe, vol. I, 1986, p. 132.

fijar las pautas y establecer las responsabilidades con respecto a la misión que le encomienda.

Si establecemos una relación entre las palabras de Carlos V y su propia imagen representada en *La Gloria*, no cabe duda de que el emperador es un fiel y temeroso devoto. Su imagen poderosa, referida en otras obras de Tiziano, contrasta con la que se nos ofrece en este cuadro. En el lienzo, Carlos V aparece junto a su esposa, Isabel de Portugal, ataviado con una túnica o sudario blanco. Igualmente, detrás de ellos, casi mirando al espectador del cuadro, surge el rostro blanquecino de Felipe II. La familia real, en medio de una corte celeste, se nos muestra dedicada a la oración ante la contemplación de la Trinidad⁵. Frente a todas esas representaciones religiosas, la familia real aparece en actitud humilde, orando, mostrando con ello su posición frente a Dios⁶, exhibiendo así su sometimiento a la voluntad de éste, a sus designios, y de esa forma, cercando a la monarquía hispánica dentro del espacio gobernado por lo providencial. Tiziano traza las líneas maestras del mapa de la religiosidad de la monarquía española, una verdadera *Gloria hispánica*, modelo definitivo de una suerte de identidad política y religiosa que alcanza sus características especiales y acentúa sus rasgos más significativos durante los siglos XVI y XVII⁷.

Dentro del marco de otras representaciones del poder y de la *gloria hispánica*, la posición del emperador es imponente. Aparece ahora subido a un pedestal, ataviado con armadura romana, lanza en ristre, rostro complacido frente al poder que ostenta. Así lo sabe ver Leoni, por ejemplo, que transmite en una escultura la poderosa imagen de un Carlos V que tiene postrado a sus pies a un *infiel* encadenado, un hereje, enemigo y por

⁵ Tiziano fue sin duda uno de los pintores que más admiración despertó tanto en Carlos V, así como en su hijo Felipe II. En *La Gloria* destacamos una suerte de referencialidad con respecto al pasaje de los bienaventurados del último libro de *La ciudad de Dios* de San Agustín. Ver Gabriele Finaldi: “La Gloria de Tiziano”, en *Tiziano y el legado veneciano*. José Álvarez Lopera (coord.). Círculo de lectores. Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 115-125.

⁶ Se representa una posición frente a Dios que fue ampliamente valorada por la Contrarreforma, al considerar la oración humilde una virtud del hombre. Ver *Catecismo para párrocos, según el decreto del Concilio de Trento*, mandado publicar por San Pío V, Pontífice Máximo, y después, por Clemente XIII. Madrid. Traducido a la lengua española de la edición hecha en Roma por la Sagrada Congregación de Propaganda Fide en 1886 y anotado en parte por el presbítero D. Anastasio Machuca Díez. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1971, p. 519.

⁷ El rasgo de humildad aparente referido en *La Gloria* se vincula, igualmente, a la adscripción total del Imperio español a la fe que profesa. Afirmaba Cellorigo que «Los Príncipes y Reyes como quiera que sean, han de ser inviolables de sus súbditos, y como sagrados, y imbiados de Dios», manifestando con ello el origen divino de los monarcas. Lo tomo de Bartolomé Benassar: *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2009, pp. 38-39. Esta idea, de igual manera, había sido confirmada y extendida desde la palabra, por el propio emperador, Carlos V, cuando afirmó en Santiago de Compostela (1520) que «el Imperio sólo procede de Dios». Yo lo tomo de Hugh Thomas: *El Imperio Español*. Barcelona: RBA, 2005, p. 509.

tanto antípoda de todos y cada uno de los valores que el emperador admite como únicos, verdaderos y, entonces, dignos de la defensa del Imperio que ha forjado y que pretende perpetuar.



Carlos V y el furor. (1551-1553). **Leoni. Museo del Prado, Madrid.**

La escultura y el cuadro nos refieren una imagen efectiva de las propias palabras que el emperador escribe a su hijo para instruirle. Como si de una especie de transposición se tratara, los artistas han sabido leer y representar la forma del poder imperial español del siglo XV –humildad y temor frente a Dios, fuerza y contundencia contra el hereje–, de tal forma que constituyen documentos fundamentales para establecer el rango de autoconciencia que el imperio tiene sobre su propio poder.

En todas las épocas, los hombres y los sistemas de poder han buscado generar una imagen efectiva de su propia extensión y características, motivando así una proyección que penetra en el tejido social y, al mismo tiempo, preserva la propia estabilidad psicológica del hombre posicionado frente al poder que ostenta, en una especie de autocomplacencia ante el lugar que ocupa. El imaginario colectivo se ve invadido por esas imágenes seudo propagandistas de la clase dirigente, conformando con ello un espacio para la articulación del momento histórico, es decir, le da crédito dentro de un marco temporal, haciendo que se fije entre la población la imagen de quienes les gobiernan⁸. En el caso de España, el valor de la fe y la dimensión imperial constituyen elementos decisivos para producir imágenes del poder ya que con ellos se ayudaba a extender en el imaginario y en la mentalidad social de la época una decisiva posición de privilegio. Veamos la siguiente alegoría de Pereda:

⁸ El imaginario permite establecer un equilibrio psicológico y social dentro del conjunto de una cultura, de una sociedad. Ver Gilbert Durand: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1968, pp. 132-136. Desarrollaremos más adelante.



Allegoría de la vanidad del mundo (1634). **Antonio Pereda y Salgado**

El motivo principal de la alegoría gira entorno a la figura de un ángel que porta un globo terráqueo al que señala con la mano derecha, y sobre el que sitúa, a modo de estandarte, una imagen. Esa imagen corresponde a la de Carlos V. Nuevamente aparece ante nosotros el poder universal con el que se unge la monarquía hispánica. Pereda firma la obra durante el periodo del Rey Planeta, Felipe IV. Es un guiño al pasado, a un periodo de hegemonía que no avisaba aún del franco periclitar en que había caído el imperio durante el reinado del propio Felipe IV⁹. La imagen, además, no es solo un recordatorio, es un gesto *soberbio* en un momento marcado por la controvertida y fallida política de orden *imperialista* diseñada por el Conde Duque de Olivares¹⁰. El ensalzamiento y sobrevaloración del pasado glorioso de España contenía en su seno una operación de *marketing* destinada a explotar el poder real de la monarquía española; y,

⁹ Al referirnos aquí y en el futuro a la condición imperial de España, lo hacemos señalando que esa interpretación tiene que ver con la extensión territorial que había alcanzado la corona española. La condición de Imperio acabó con Carlos V. Los sucesivos reyes, no fueron, precisamente –siguiendo la concepción anterior de qué es un Imperio– «reyes de reyes». Felipe II y sus sucesores fueron, por tanto, solo los monarcas de un basto territorio, de una monarquía ultramarina. Para poder determinar esa diferencia específica entre el Imperio y la monarquía española, ver José Antonio Maravall: *Estudios de historia del pensamiento español. Edad Media*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, pp. 59 y ss. Así mismo, conviene señalar que la expansión territorial de España produjo el «término simbólico» de «Monarquía Hispánica», espacio heredado y fijado por Felipe II, y que vino a sustituir paulatinamente a la idea de «Imperium Romanum» que había consolidado Carlos V. Es en ese tiempo de Felipe II donde además se fija la idea de una monarquía de proporciones nunca vistas y en la que sobreviene la idea un «Estado dichoso» en el que «la gracia divina» actúa para «recompensar el celo de Felipe como defensor del Catolicismo». Para profundizar en estas ideas, ver Otis H. Green: *España y la tradición Occidental. El espíritu castellano en la literatura desde el Cid hasta Calderón*. Madrid: Gredos, Vol. III, 1969, pp. 100-108.

¹⁰ El válido impulsó una imagen del rey que ya no encajaba con la nueva situación por la que atravesaba España. El Rey Planeta constituía un símbolo de una decadencia anunciada, pese a los esfuerzos vanos de restitución que había planeado Olivares. Ver, John H. Elliott: *El Conde-Duque de Olivares*. Barcelona: RBA, 2005, pp. 182-212.

además, servía de aviso al monarca de turno, de tal manera que éste, Felipe IV, dimensionara la verdadera responsabilidad histórica que había heredado a la hora de preservar el poder y la expansión territorial que sus antepasados le habían dejado como legado¹¹.

Las imágenes del poder imperial español, justamente porque han alcanzado el necesario nivel de *topificación*, alcanzan el estatus de discurso fosilizado pero funcional, ya que en sí mismas logran transmitirnos la evidencia de una conciencia monárquica que se siente la primera y más poderosa del mundo en los siglos XVI y XVII. Estas imágenes, a su vez, conservaban una serie de valores fundamentales en el periodo barroco, entre los cuales podemos indicar –como nos enseña Saavedra Fajardo, por ejemplo– la función pedagógica en la educación de los príncipes¹². Las imágenes del poder hispano encajan en un modelo representativo que actúa de «verdadero pensamiento imaginativo y pictórico» en el cual se reflejan «las cualidades morales» de los representados a través de unas obras que contienen un componente retórico¹³. Además de «un fragmento de historia»¹⁴, estas representaciones del poder constituyen un tipo de discurso moral, publicitario o propagandístico que debe servir para instruir

¹¹ Carlos II, heredero a su vez de Felipe IV, reconociendo ya el cambio sustancial que devenía en la monarquía española debido a que no tuvo descendencia, exhorta a quien iba a ser el nuevo rey, Felipe V, para que no permita «el más pequeño desmembramiento ni disminución de la monarquía establecida por mis antepasados para mayor gloria». Lógicamente, estamos ante un pensamiento general dentro del orden monárquico, pero que además, en el caso de España, contiene cierta gravedad debido a la condición de imperio ultramarino y a su irrefrenable caída. Ver Jonh Lynch: *La España del siglo XVIII*. Barcelona: RBA, 2005, pp. 35-36. Este sentimiento de conservación –e incluso ampliación– del imperio o de una monarquía hispánica que se veía como superior al modelo anterior, el romano, chocaba con una auténtica incapacidad de gestión de los dominios. Así resultaba una *lección* la sentencia de Giovanni Botero al afirmar: «El poder conquista, la sabiduría conserva». Lo tomo de John Elliott: *España y su mundo 1500-1700*. Madrid: Alianza, 1991, pp. 146-148.

¹² Fernando Checa señala tres presupuestos para el uso de las imágenes: «...perfeccionamiento de la naturaleza a través del arte, poder especial de la pintura como instrumento agente y valor pedagógico y doctrinal de la imagen», factores que «explican la idea que de la educación del Príncipe desarrolla Saavedra Fajardo». Ver Checa Cremades, Fernando: «Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco». En *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid. Fundación Argentaria. Visor, 1999, pp. 49-65.

¹³ *Ibid.* p. 64.

¹⁴ La cita completa de Diego Saavedra Fajardo se refiere al valor significativo de esas imágenes del poder y su exhibición en los palacios: «Escriba el pincel en los lienzos, el buril en los bronce, y el sinsel en los mármoles los hechos heroicos de sus antepasados, que lea a todas horas, porque, tales estatuas y pinturas son fragmentos de historia siempre presentes a los ojos». El texto, como ya se ha mencionado, va dirigido a la educación de los príncipes. Ver, Saavedra Fajardo: *Idea de un Príncipe político-cristiano, representada en cien empresas*. Madrid: Espasa-Calpe, vol. I, 1958, p. 32. Sobre este valor pedagógico de la imagen, Fernando Checa Cremades, nos habla de los antepasados como un «ejemplo a seguir», un modelo para el príncipe. El propio Gracián, confirma este crítico, resaltaba el valor del «ejemplo histórico» como algo que «resultaba obvio y fundamental». En ese sentido, Checa Cremades comenta una estampa de Pedro Perret publicada en un libro de Juan Antonio de Vera y Zúñiga en 1622, *Epítome de la vida i hechos del Invicto Emperador Carlos V*, en la que se nos aparece el Infante Don Carlos de Austria, observando «con devoción la imagen de Carlos V, en cuyo marco aparece la inscripción VIRTUTE EX ME». Ver, Checa Cremades, op. cit. p. 52.

no solo a los herederos del trono, sino que adquieren un mayor valor cuando se observan bajo el prisma del pueblo llano o de los enemigos, pues ante ellos aparece referida la imagen hegemónica de un imperio que se reconoce así mismo como el más poderoso de su tiempo.

En esa valoración que establece sobre sí misma, la monarquía hispánica presume de las raíces históricas y de la identidad de éstas. Por ello, asumir la condición dominante de un pensamiento belicista y ultrarreligioso, devenía en una forma de fijación de lo propio y diferencial con respecto a los países del entorno. De esa manera era más fácil constatar la diferencia sustancial que poco a poco se iba generando entre un pensamiento español –providencialista y peripatético– con los procesos críticos iniciados ante el aristotelismo –con la paulatina aparición del empirismo, el atomismo, el racionalismo e incluso la misma astronomía– y contra la interpretación religiosa tradicionalmente vinculada al catolicismo, a través de la Reforma luterana o de la menos *radical* posición de Erasmo. Por tanto, se irá definiendo lo que iba a constituir un verdadero choque epistemológico entre dos formas de pensamiento. Los discursos se establecen en atalayas enfrentadas incluso en la forma en la que ese discurso general se confiere, se dicta o se comprende. Se trata, por tanto, de dos maneras diferenciadas de entender la realidad, hecho que finalmente impide un desenlace feliz en el conflicto establecido, simplemente porque se eluden, o mejor, se *fulminan* recíprocamente cuando se intenta asociarlos: el mundo hispano realza y reafirma sus valores a través de la validación de una suerte de relación retórica entre el hombre y el mundo, y a partir de ahí incide en sus razones, en mantener su posición e incluso en intentar expandir el modelo de vida¹⁵; por el contrario, los cambios en el pensamiento que procuraron la aparición del racionalismo cartesiano, apostaban por una dialéctica que lo llevará a trazar un ideal crítico que finalmente desembocó en el pensamiento ilustrado. Choque de discursos, por tanto, que impide que se establezca un verdadero diálogo, y en el que

¹⁵ Se fija así, subraya Enrique Tierno Galván, un «imperio universal de la seguridad», donde se establecen los hábitos mentales del pensamiento español: «abigarramiento o tendencia a incluir en el discurso de la Razón todo lo superfluo que aparentemente se creía que convenía a la argumentación, por carecer del entrenamiento necesario para excluir de modo analítico y metódico»; de igual manera se producía una «tendencia a la digresión superflua», a la «reiteración innecesaria y con frecuencia acumulativa», «un criterio taxonómico, bueno para clarificar, pero infecundo cuando es clave de raciocinio, pues desmenuza las cuestiones, sin devolverlas después a una unidad lógica o real originaria, ni tener aún criterio fundado en el experimento para encontrar el límite conveniente al proceso de la división sistemática». Y, además de esto, se mantenía una inamovible fe en el «principio de autoridad». Ver, Tierno Galván: “El pensamiento científico en el Siglo de Oro”. En *Edad de Oro*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Servicio de Publicaciones, vol. 3, 1984, pp. 282-285.

en todo caso, en el pensamiento hispano del siglo XVII, produce un repliegue sobre sus preceptos constitutivos y de identidad.

España, tras la adhesión de Portugal, se constituyó en el imperio más extenso hasta entonces conocido. Se generaba, como ya se ha sugerido, la conciencia de ser y conformar «un linaje» y «una nación que no admitían parangón»¹⁶. Sin duda alguna, el mantenimiento de ese espacio sobrellevaba el peso de la fragmentación, incluso del sino de lo efímero. El resultado no podía deparar en una unidad total e indivisible, sobre todo porque esa fragmentación se planteaba ya en el mismo territorio peninsular como una realidad evidente¹⁷.

No conviene olvidar, por otra parte, uno de los factores más determinantes que actuaron en la fijación de la mentalidad colectiva de la España post-medieval. Durante muchos siglos, hasta la institucionalización del Estado Moderno español –con todas las posibles connotaciones, desajustes o interpretaciones que este hecho contiene– se consolidó en la Península Ibérica una direccionalidad religiosa que definitivamente animó e impulsó el *ser social* de aquel tiempo. Independientemente de las disputas de poder entre los distintos reinos o territorios feudales de la Península Ibérica, si había algo que los mantenía unidos era el ya viejo convencimiento de que su fe, la cristiana, era el eje vertebrador de un espíritu general que hermanaba a toda la comunidad de pueblos peninsulares¹⁸. Por tanto, en esencia estábamos ante un pueblo que se hallaba a merced, desde tiempos remotos, de un mandato casi divino, y que, en su cumplimiento, debía servir para devolver al territorio peninsular su vínculo más íntimo con la fe cristiana. A lo largo de los siglos, esa operación permitió la sedimentación cultural de elementos propios y que iban constituyendo una forma de verdad. Es más, la paulatina recuperación territorial y espiritual del espacio ibérico era ya una ancestral demanda, una «guerra santa» que había que finalizar en pos de devolver a aquel territorio lo que

¹⁶ La cita es de Pablo Fernández Albadalejo. La referencia hace alusión al «felicísimo viaje» que Felipe II realiza a los Países Bajos. Más tarde, como recoge Fernández Albadalejo, Juan de Sedeño insiste en que se «trataba de que el príncipe conociese hasta qué punto «la excellencia de sus passados» excedía «a los príncipes de otras naciones» y, en la misma medida, que la «fidelidad y esfuerzo de los Españoles» aventajaba al de cualquier «otras gentes». De esta manera se realizaba el recuerdo de una «patria Española» reconquistada a los «infieles». Ver Fernández Albadalejo: *Materia de España. Cultura política e identidad en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2007, p. 42.

¹⁷ El origen fragmentado de la propia organización territorial de la Península Ibérica tiene mucho que ver con la división en reinos que subsistía durante la Edad Media. Ver José Antonio Maravall, Op. cit. pp. 81-88. Ver también Fernández Albadalejo, donde el crítico apunta con acierto al proceso de «hispanización» durante la Edad Media, pero en «clave castellana», hecho que supuso un cierto recelo –y por tanto, una consecuente tendencia *fragmentadora*– de aquellos que «justificadamente» «se consideraban asimismo copartícipes de esa memoria española». Íbid. p. 43.

¹⁸ España viene a ser el «nuevo Pueblo de Dios», en el cual la religión se convierte en núcleo del Estado. Fernández Albadalejo, Íbid. p. 99.

consideraba que le habían usurpado siglos antes¹⁹. De esa manera se configura una forma de pensamiento dirigido a recuperar los valores de lo propio, y, por ello mismo, a exacerbar esos valores para realzar su poder unificador, simbólico e identificador con respecto al conjunto de la sociedad. Quedaba claro, por tanto, qué era *ser un cristiano*. La lírica, tanto la culta como la popular, fue durante siglos el espacio del imaginario que constituyó el marco de representación gráfica de las actitudes, deseos, querellas y características de aquel pueblo que durante siglos venía realizando un movimiento de recuperación del espacio geográfico y espiritual que entendía como suyo, por tanto, un esfuerzo de restauración de una suerte de identidad. Ese es el espacio que definitivamente se consolida con la unión de Castilla y Aragón, momento, además, en el que se fija el nacimiento del Estado Moderno español bajo la consolidación de la Corona española²⁰. A finales del siglo XV el proceso termina. Los Reyes Católicos, ungidos con ese epíteto, desmontan cualquier posibilidad de ambigüedad en cuanto a lo que deberá ser su política expansionista y religiosa. Comienza, además, la propagación territorial ultramarina de España, y con ello cobra protagonismo el proceso de evangelización de una tierra regida por *dioses y ritos equivocados*. El sino de una fe que durante tanto tiempo fue defendida por los monarcas hispanos, se transmite como herencia irrenunciable, significativa y virtuosa a los monarcas que siguen. Ese es el legado que recibe el emperador Carlos V, y esa es la herencia que éste deja, como un tesoro que hay que preservar, a Felipe II y los monarcas del siglo XVII. La operación de ensalzamiento de los valores de lo propio se había elevado hasta consignar cuál era la

¹⁹ Pierre Vilar lo confirma de la siguiente manera: «Sin duda, los jefes de una España fragmentada no tuvieron constantemente, en el transcurso de acontecimientos inconexos, una conciencia perfectamente clara de los fines perseguidos. Pero la presión de las necesidades, en un país pobre y de población creciente, hizo en todas partes de la Reconquista *una empresa de colonización permanente, a la vez que una guerra santa*. La sociedad medieval española se fundó sobre esa necesidad de expansión, y sobre ese impulso de fe». En *Historia de España*. Barcelona: RBA, 2005, p. 26. Es fácil presumir que generación tras generación, durante casi ocho siglos, los cristianos peninsulares fueron instruidos en ese proceso de recuperación del territorio anteriormente conquistado por los musulmanes. Se fijaba con ello un modelo de actuación frente al *infiel*, así como una mentalidad guerrera que tenía como inspiración máxima la defensa del cristianismo. Resulta harto interesante, además, las consideraciones de Otis H. Green al referirse a la guerra, cuando confirma que «la sociedad cristiana no podía sostenerse sin la defensa militar». El mismo crítico, al comentar unas palabras de Pedro Mexía, afirma el valor positivo de la contienda armada, de la guerra, pues «goza de tal prestigio que los hombres prefieren el arte y los honores bélicos y a los buenos capitanes y estrategas a todas las consideraciones en su estima». Es lógico pensar que en la guerra constante establecida contra los musulmanes durante tantos siglos, estas palabras adquieran un mayor sentido y veracidad. Ver: *España y la tradición Occidental. El espíritu castellano en la literatura desde el Cid hasta Calderón*. Madrid: Gredos, Vol. I, 1969, p. 32.

²⁰ Es en ese periodo, como afirma Maravall, cuando el «vocablo Corona» adquiere «cierta frecuencia y pasa a designar objetivamente a la institución real, representada en ese símbolo. Ver, *Estudios de Historia del Pensamiento Español. Renacimiento*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999, p. 443. Para comprender la significación histórica de la unión matrimonial entre Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, ver, Hugh Thomas, op. cit., pp. 24 y ss.

posición y la manifestación del pensamiento español de la época. Si pensamos, por tanto, en los sustanciales cambios que en distintos órdenes del pensamiento religioso, político, científico o filosófico se producen durante el siglo XV, es obvio casi afirmar que el pensamiento español, curtido en una lucha dirigida a fijar su posición como modelo de pueblo cristiano dentro de la órbita más ortodoxa, no podía aceptar lo que a su juicio era una contradicción con respecto a su propia idea de mundo, de realidad, de organización de esa realidad o, incluso, de la manera en la que se aprehende esa realidad. Al contrario, frente a todos los cambios que se insinuaban o se consolidaban, el espíritu hispano afirmaba con orgullo el valor de lo propio. Y, además, desde su posición privilegiada de potencia hegemónica, de imperio, se veía en posesión de la verdad absoluta. Y la defendería hasta las últimas consecuencias, tratando de no dejar filtros que permeabilizaran las actitudes o patrones ideológicos hostiles con respecto al ideal moralizador que se consideraba como propio. Se *cierra España*²¹, o el mundo hispánico, entonces, produciendo así un «lock out» o un «apagón de la información» que separa definitivamente a la metafísica española del cartesianismo racionalista que se extendía por otras regiones de Europa²². Pese a los nobles y arduos intentos renovadores que muchos intelectuales intentaron realizar en la España del XVII, el modelo de pensamiento hispano seguía condicionado por la escolástica-tomista y por la *Ratio Studiorum* de la escuela jesuítica. Los cambios epistemológicos que se extendían por otras partes de Europa quedaban fuera de la academia española, del pensamiento, generando en su repliegue o cierre «la realidad de una institución que se postula como auténtica correa de transmisión de una monarquía confesional, que tiene en los claustros a la estirpe de sus más rendidos servidores»²³. El imperio no podía aceptar la caída en un *error universal*, un fallo que afectaba a su propia constitución como modelo de estado cristiano; ese «nuevo pueblo de Dios», incluso en su lento y agónico

²¹ José Bergamín lo expone con su peculiar sentido crítico-retórico cuando analiza la obra de Calderón, y afirma que ciertas «virtudes esenciales de lo español» devinieron finalmente en una suerte de «cerrazón espiritual, es decir, cerrazón antiliberal». Ver, Bergamín: *Calderón y cierra España*. Barcelona: Planeta, 1979, p. 11.

²² Ver Rodríguez de la Flor: *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002, pp. 43-60.

²³ Fernando Rguez. de la Flor: *La península metafísica. arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999. p. 24. Para confirmar el grado de influencia que la Iglesia tenía en la enseñanza universitaria, y para incidir en el asunto del cierre de España a través de la prohibición de libros extranjeros, ver *Ibid.* pp. 32-42. Desde la época de Carlos V, y reforzada posteriormente durante el reinado de Felipe II y los postulados tridentinos, «España fue antes que nada el laboratorio en el que el nuevo catolicismo forjó sus dogmas y la moral de un pueblo», quedando, por tanto, excluida del pensamiento general de la época cualquier idea que significara una cierta renovación o cambio de episteme. Ver, Bartolomé Benassar, *op. cit.* p. 163.

fenecimiento, aceptaba ese sino como una suerte de reto, pues «Dios castiga a los que ama, pone a prueba a los pueblos elegidos»²⁴. De existir un error universal, no era el modelo de pensamiento español el errado. Los años de entrega y sacrificio realizados desde la gestación de aquella sociedad medieval cristiana y guerrera con el fin de consolidar una fuerza hegemónica militar y religiosa constituía –o debían constituir– una garantía con respecto a la fiabilidad de la misión emprendida y de la ideología que la animaba

Con ese trasfondo, ha llegado el momento de definir cuál es, por tanto, la seña de identidad que nos permite hablar, desde esta disertación, de lo *propio hispánico*, de tal manera que podamos advertir y subrayar el quehacer de un pensamiento estable y consolidado durante varios siglos y que nos permite vislumbrar una diferencia específica con respecto a los movimientos intelectuales que se estaban desarrollando en otras latitudes.

Desde nuestra perspectiva, y ahora ya con carácter de hipótesis, trataremos de demostrar cómo el *ingenio* constituye uno de los ejes sobre los que se fija una forma de interpretación de la realidad o de indagación de esa realidad, y cómo ésta se encuentra íntimamente ligada al *mundo hispano* del siglo XVII. Concretamente, después de esbozar las características elementales del Barroco español a través del análisis de alguna la obras de canónicas de algunos especialistas de relieve, nos propondremos centrar nuestro marco de análisis en demostrar que, pese a las distintas interpretaciones, hay en el seno del pensamiento hispano un sedimento metafísico que condiciona y determina una manera de entender o acercarse a la realidad, configurando, de esa manera, una *forma de filosofía* predominante durante el Barroco. En ese espacio del pensamiento, el ingenio cobra una luz nueva, pues ve realzada su capacidad de entrever *verdades* allí donde la razón no es capaz de llegar. Será, de igual manera, este ingenio el que subraye el carácter más vigoroso de las producciones artísticas, hasta el punto de llegar a determinar la forma en la que el imaginario alcanza sus valores representativos más notables. La literatura, en esa misma línea, se dispondrá dentro de un código ingenioso que definirá una de las características esenciales del periodo. Hablamos, por

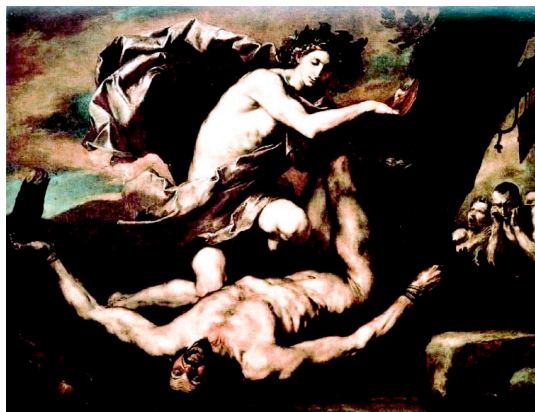
²⁴ Ver, Rodríguez de la Flor: *Barroco...* Op, cit. p. 40. Ese castigo viene en forma de decadencia, de enfermedad terminal del espíritu que antes se vanagloriaba de su pasado histórico. Juan Pedro Quiñonero lo expresa también al hacer referencia al poema de Quevedo “Miré los muros de la patria mía”: «Si el poema nos duele en lo más hondo de nuestro ser, quizá sea porque la muerte fría donde se hunde la patria esté devorando, al mismo tiempo, la morada íntima de un hombre y la casa toda de un pueblo a quien nadie salvará de su fatal destino». Se produce, así, la paulatina desmembración de la idea de España. Ver *De la inexistencia de España*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 274.

tanto, precisamente de la revelación que supone el hecho de que las producciones poéticas de índole ingenioso-conceptista –las más representativas del Barroco– devengan en un mecanismo de expresión estética incuestionable para los autores del momento, pero, además, constituyen una suerte de pensamiento filosófico encaminado a mostrar –y no digo demostrar– la realidad o la verdad. Esa unión, que a lo largo de esta disertación ya es inseparable, constituye una de las señas de identidad de las producciones poéticas hispanas del periodo barroco.

Capítulo 2. *Señas de identidad*. Contexto y peculiaridades del Barroco español

2.1 Mapa de un contraste: equilibrio y tensión

El semblante de Apolo proyecta en el espectador una serena quietud, sosiego o tranquilidad. No hay drama. Cada marca de su rostro –casi inadvertidas bajo la luz que Ribera deja caer sobre la faz del mito– nos refiere un pasaje en calma, de absoluta complacencia y equilibrio con respecto a la naturaleza de lo representado. Si seguimos la curva de su brazo, la forma en la que éste compone un arco, apreciamos la *severa* serenidad con la que se dispone a abrirnos otra dimensión de la imagen en su conjunto. La mano se pierde bajo la piel de Marsias, fijando en ese punto el lugar donde se aplicará la tensión que finalmente produzca el desgarramiento y separación de la piel del cuerpo del sátiro.



Apolo y Marsias (1637), José de Ribera. Galleria Nazionale di Capodimonte, Nápoles.

Bajo ese gesto *apacible*, a causa de él, se dispara una mueca de dolor y espanto en el rostro de Marsias. La faz del músico, en la parte baja de un eje casi vertical que se proyecta desde la cara de Apolo, nos refiere otro momento del cuadro, menos sereno, más trágicamente cubierto de pliegues, sombras y huecos. El horror de los personajes que, asomados detrás del árbol, contemplan el *desollamiento*, es el horror del espectador del cuadro. Pero ese horror, calculado previamente por Ribera, no surge ante la contemplación del dolor del sátiro que sufre mientras es despellejado; el terror se produce cuando ese mismo hecho se enfrenta al componente sereno, a la paz y dignidad con la que Apolo ejecuta el castigo sobre Marsias. No hay soberbia, no hay ensañamiento, solo un gesto de tranquila indiferencia, aséptico, clínico.

No hay venganza, tampoco. Asistimos, entre espantados y admirados, al momento en que Ribera –quizá sin quererlo– nos revela un descubrimiento: en esa

especie de espiral que forman los brazos extendidos de Marsias y el brazo y la túnica desplegada al viento de Apolo, se produce la colisión de dos ficciones. La primera, de origen divino; la segunda, humana. El dios aparece ante nosotros idealizado, sereno, como extraído de las representaciones que han ido formando y caracterizando un tipo de imaginario referente a las imágenes del mundo clásico. Su rostro, la luz con la que se envuelve su cuerpo, el trazo de las líneas de su torso o la disposición de su mano, todo ello nos muestra esa serenidad en equilibrio que nos devuelve a una belleza de origen clásico o renacentista. Bajo esa imagen, a sus pies, la otra ficción nos permite entrever la naturalidad –o el naturalismo– con el que el pintor traza el torso y el rostro del sátiro. El pasaje clásico es sustituido aquí por un momento de tensión, de brusquedad, de pliegues sobre la materia que nos abre las puertas al uso de una luz especial –clara y oscura, a la vez –, y de desgarró físico e incluso de duda existencial²⁵. El rostro de Marsias, reflejo del dolor y la desesperación, nos confirma que tiene conciencia de su destino, pero, también, de que ha comprendido que su existencia se sitúa en un grado de valoración inferior a la del dios. El hombre que quiso competir con los dioses es castigado, es devuelto, a través del suplicio, a su espacio existencial humano. El poeta, el retador, sufre, así, por su condición efímera, vinculada a un tiempo finito, a una existencia limitada y, como en el caso de Marsias, condicionada a la voluntad y el capricho de una fuerza superior. Y así, como sentencia Steiner, «Los poetas no son, como pretende la mitología oficiosa, hijos de Apolo, sino de Marsias. En su grito de muerte ellos escuchan su propio nombre»²⁶.

En la posible comparación que establecemos entre las actitudes de estas dos representaciones, se fija, entonces, una nueva tensión o un nudo que ata dos formas aparentemente adversas de representar la realidad o fijar las pautas sobre las que se constituyen dos maneras de hacer ficción. El hombre sereno, de tipo clásico o renacentista, proviene de un proceso de «eliminación» que procura finalmente una idealización del personaje, de la propia manera en la que el hombre se convierte en

²⁵ Acertó Wölfflin al definir y establecer ciertas pautas diferenciadoras entre el arte del Renacimiento y el del Barroco. La regla clásica, el equilibrio, la armonía, etc., es sustituida en el Barroco por un «gusto por lo amorfo» que busca «cautivar con el poder del afecto». Ver, *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1991, pp. 22-24 y 39-41 respectivamente. De igual manera, atendiendo al sentido de este epígrafe y a la interpretación que estamos realizando del cuadro de Ribera, buena es la distinción que Wölfflin realiza considerando la obra de Winckelmann: «...medida y forma, simplicidad y nobleza de línea, tranquilidad del alma y suave emoción, he ahí las grandes palabras de su evangelio artístico [el Renacimiento]. Las aguas cristalinas son su símbolo preferido. Búsqese lo contrario a cada uno de estos conceptos y se habrá caracterizado la naturaleza del nuevo estilo».

²⁶ *Lenguaje y el silencio*, op. cit. p. 59.

ficción. En el Barroco, por el contrario, el hombre es «inventado por acumulación»²⁷. Apolo, como ya hemos sugerido, representa una idealización que proviene de la eliminación de todos aquellos rasgos que podrían naturalizarlo. Marsias, en cambio, resume en su naturaleza el conjunto acumulativo de rasgos que lo hacen vigorosamente humano. Ambas realidades, constituyen finalmente dos maneras de aparición de la propia palabra, del discurso²⁸.

En el siglo XVI, la palabra poética se engarza dentro de una estructura calibrada según las medidas establecidas por Horacio y Aristóteles. Hasta finales de ese siglo, la « semejanza » había adquirido un « papel constructivo en el saber de la cultura occidental »²⁹. Las producciones simbólicas se encaminaban a situar en el rango de representación una analogía previamente advertida en la *visibilidad* de las cosas. Ese desvelamiento, la semejanza, constituía precisamente la forma visible de lo que interiormente era intuido, invisible. Por ello, siguiendo a Foucault, « el espacio de las semejanzas inmediatas se convierte en un gran libro abierto », espacio que genera distintas formas de representación que se « entrecruzan » y para las cuales, lo único que hay que hacer, es « descifrarlas »³⁰. Pero el grado de separación del discurso representativo, el nivel – si se puede decir así – de separación entre lo dicho y su referente, se veía limitado – como ya hemos sugerido – por un código compositivo determinado y autorizado por la tradición literaria. Después de Port Royal, señala Foucault, el lenguaje se sitúa como el nudo en el que se enlaza un significado a su significante, adquiere una « forma binaria » y, con ello, debemos entender, el discurso deviene en artilugio que permite diseñar un « signo », es decir, en arte « de nombrar y después, por una duplicidad demostrativa y decorativa a la vez, de captar este nombre, de encerrarlo y de guardarlo, de designarlo a su vez con otros nombres que eran su

²⁷ Gullón, Ricardo: “Joaquín Casaldueiro: Sentido y forma del Quijote”, 1949, p. 103. Lo tomo de Cervantes virtual. Ver bibliografía.

²⁸ Atendiendo a un sentido más amplio, podemos tomar como válidas las palabras de W. Benjamin cuando asegura que el arte en el Barroco no proviene de una «práctica artística propiamente dicha», sino de «una voluntad artística inquebrantable». Ver, *El origen del drama barroco alemán*. En Obras, libro I, vol. I. Madrid. Abada Editores, 2006. pp. 253-257. Voluntad, por tanto, de trascender, incluso por encima de las reglas que previamente habían configurado a las representaciones artísticas durante el período anterior.

²⁹ Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1997, p. 26. El filósofo francés confirma que fue esta semejanza la que permitió que avanzara el conocimiento, pues establecía relaciones hasta generar las representaciones que no eran sino una forma de repetición o «teatro de la vida y espejo del mundo» en el que se confirma el «título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar». Íbid. p. 26. Foucault nombra y comenta las cuatro maneras en las que actúa la semejanza: *convenientia*, *aemulatio*, analogía y *sympathia*. Ver, Íbid. pp. 26-32.

³⁰ Íbid. p. 35. Según Foucault el «mundo está cubierto de signos que es necesario descifrar y estos signos, que revelan semejanzas y afinidades, sólo son formas de la similitud. Así, pues, conocer será interpretar». Íbid. p. 40.

presencia diferida, el signo segundo, la figura, el aparato retórico»³¹. El siglo del Barroco transfigura a la palabra, o mejor, al definir la existencia binaria de ésta, fija necesariamente las posiciones previas, el significado y el significante, les da sentido, sobre todo al tensionar el puente metafórico o arbitrario³² que las une. Nos abrimos paso, poco a poco, al «tiempo en el que las metáforas, las comparaciones y las alegorías definen el espacio poético del lenguaje»³³, y así, a un modelo tensionado que, en su afán por separar la palabra de su sentido primero, fuerza el modelo anterior, lo lleva al límite de su comprensión contextual o epocal. El significante es expulsado violentamente, sugiere Sarduy, de tal manera que sobreviene una forma elíptica, oscura, que genera – como en el caso de Góngora– un mecanismo de ocultación que forja, finalmente, un «mundo simbólico»³⁴.

Esa expulsión tiene que ver, precisamente, con la forma descentralizada en la que opera la existencia del hombre barroco. El centro constituyó durante muchos siglos un espacio «semántico» que otorgaba al hombre una ubicación estable, de formas conocidas que permitían la integración del sujeto en las «estructuras sociales»³⁵. En el Barroco, en cambio, se produce una «descentralización» que repercute incluso sobre el espacio urbano –al que se configura por «repetición», por «insistencia», hasta producir una especie de entramado textual–, de tal manera que esa descentralización –que también es semántica– no «garantiza» al hombre en una «inscripción simbólica», sino al contrario, lo desubica, «haciéndolo bascular» y «privándolo de toda referencia a un significante autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión»³⁶.

«Desposesión», entonces, de un centro, de una fuerza cohesiva que le da sentido y organización en el espacio –todos los espacios, incluso los del subconsciente–, y que produce un tipo de estructura en «fuga», es decir, un «sistema abierto que señala una impulsión hacia un punto exterior»³⁷. La tensión generada por esa fuerza centrífuga

³¹ Sobre esta cuestión, ver *Ibid.* pp. 49-51.

³² Al usar los términos metafórico y arbitrario, hago alusión explícita a las relaciones que existen entre el significado y el significante desde el punto de vista cognitivo y estructuralista, respectivamente.

³³ *Ibid.* p. 57.

³⁴ Severo Sarduy hace referencia a la forma elíptica de las composiciones gongorinas. Ver: *Barroco*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1974, pp. 67-78.

³⁵ *Ibid.* p. 60.

³⁶ *Ibid.* p. 63.

³⁷ La apreciación es de Eugenio D'Ors, en *Lo Barroco*. Madrid: Tecnos, 2002, p. 89. El crítico hace alusión a la diferencia existente entre un «eón clásico» y un «eón barroco». La constante clásica requiere un centro gravitatorio, organizador, cenestésico, y que en términos musicales nos remite al «contrapunto». En el Barroco ese contrapunto es sustituido por la «fuga», como queda referido arriba.

genera una geografía –física y existencial– dominada por el pliegue y el repliegue de la materia, de la curva y la recurva de esa materia, en una operación infinita que elude la forma rectilínea de las representaciones y del pensamiento³⁸. Este hecho insta una forma de ver el mundo, una interpretación novedosa de la realidad. En esa dirección, Leibniz se constituye en el *verdadero* filósofo del Barroco, en su sentido más apreciablemente ontológico, ya que desarrolla la idea de un nuevo *átomo inmaterial*, substancial, que se sitúa en el margen opuesto a la física. La metafísica adquiere una unidad elemental analizable, un punto de partida: la mónada. Desde ella se consolida el armazón de una búsqueda o definición del *ser*. El alma constituye un espacio cerrado a la *contaminación* externa. El solar que ocupa esa mónada –lugar sombrío, apartamento o piso cerrado pero inevitablemente unido a su correlato externo– deviene en espacio para el arrobo y la impresión, para la expresión que abre o procura una comunicación con el exterior. Desde dentro, desde la «cámara oscura», se genera y potencia, también el desarrollo de un universo constituido por la inflexión, la curva y, así, el pliegue. El Barroco establece un diálogo entre esos dos relatos unidos, plegados. El exterior, espacio visible, deja lugar a lo exacerbado y, choca, por oposición, con un interior donde rezuma la paz del alma, su *gloria íntima*³⁹.



Entierro del señor de Orgaz, El Greco. Iglesia de Santo Tomé, Toledo.

Ambos planos de sentido se eluden, pues el pliegue que los une les da necesariamente la espalda. Esa coexistencia conforma una manera del *ser*

³⁸ Deleuze nos habla, además, de dos tipos de pliegues según dos direcciones o dos infinitos: repliegues de la materia y pliegues del alma. Al refirme, por otra parte, al pensamiento rectilíneo, hago referencia a la idea de Deleuze que afirma que el racionalismo cartesiano no podía alcanzar ciertas «verdades», justamente por carecer de la capacidad de plegarse, de romper la línea recta esbozada desde el silogismo racionalista. Ver: El pliegue. *Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989, pp. 11-13.

³⁹ Para poder profundizar en estas ideas, remito a Deleuze: *Íbid.*, pp. 25-26 y pp. 41-53. El filósofo francés desarrolla la idea del Barroco a partir de la metafísica leibniziana.

ontológicamente barroca. En el espacio interior, oscuro –como ya se ha dicho– habita el alma, lo espiritual. Para que queden satisfechas sus condiciones de existencia, se hace necesaria la aparición de un exterior, de un cuerpo que lo contenga, que lo ubique. El alma –o el espacio de una mónada ampliada, como en el Cielo que nos ofrece El Greco– aparece situado en el mismo plano que el exterior que lo imagina, que le da crédito, que lo autoriza. La evidencia de un espacio celeste cobra vigencia solo en el exterior que lo sustenta, que le da un sentido, pues el mundo espiritual –el alma– es «oscuro» y, precisamente por esa condición «exige un cuerpo»⁴⁰ que, al cobrar presencia, inicia una conversación constante con el correlato que lo acoge y lo confirma. El mismo hombre se haya inmerso en un paradójico pliegue. Su conciencia –la conciencia de *ser*– comunica su interior –su pensamiento– con la materia física que lo sostiene, con su propio cuerpo. Solo la existencia de aparatos u elementos reflectantes, permite al hombre conocer su rostro. De lo contrario, de no existir, por ejemplo un espejo, la imagen del hombre solo sería reconocible en la interpretación de la imagen que proyectamos en la conciencia de quien sí puede tener acceso a nuestro exterior, es decir, de quien nos mira. El espejo es el artilugio que nos permite vincular la *cámara oscura* – el espacio de la conciencia, diré ahora, sustituyendo a la idea de alma– con nuestro correlato exterior, el propio rostro. De esa manera podemos operar sobre él usando gestos, protegiéndolo del paso del tiempo, ornamentándolo. Pero el espejo no rompe el pliegue: lo confirma, pues solo ofrece una imagen invertida, una ficción del sujeto.

Es esa tensión, fuga, descentralización, acumulación e incluso, esa forma de *plegar* la conciencia del sujeto físico ante la inminencia de un acto de origen divino, lo que devuelve a Marsias a su condición mortal, de hombre. Y, diría yo, de hombre existencialmente envuelto de un problema metafísico barroco. Se trata un hombre a la deriva, melancólico⁴¹, asombrado o aterrorizado frente a la magnificencia de lo eterno, de su poder, de su infinitud, incluso, de su capacidad para clausurarnos definitivamente en nuestras celdas temporales y corporales, como una severa advertencia para que no olvidemos que nuestra suerte terminará –como después confirmará Góngora– «en tierra, en humo, en sombra, en polvo, en nada»⁴². Marsias nos ofrece un espacio exterior –su

⁴⁰ *Ibid.* p. 111.

⁴¹ Sometido a la «doctrina de Saturno»: la melancolía y los influjos astrales que dirigen al alma en un recorrido que va desde la exterioridad a la interioridad. Ver W. Benjamin, *op. cit.* pp. 362-366.

⁴² El poeta cordobés, a través de una magistral acumulación de elementos en este poema harto conocido, diseña un espacio de reflexión sobre el tópico del *Carpe diem*. En el texto aparecen los rasgos significativos de una composición destinada a generar sobre el hombre el temor a la muerte y el disfrute

rostro— que finalmente nos da acceso, a través de un haz de luz, a su interior más oscuro: la tragedia que asola a un espíritu mundano. En ese espíritu, constituido con algunos de los elementos que hemos esgrimido en este epígrafe, se advierte uno de los dramas que lo acongojan y que, por extensión, se contiene en una pregunta ontológica que golpeó violentamente al hombre del Barroco: *ubi sunt*.

2.2 *Ubi sunt* o la búsqueda de un lugar en un nuevo mundo.

2.2.1 Desosiego universal

La pregunta, o el tópico, emergen con fuerza en un tiempo de crisis, de cambios. La Iglesia confería a La Tierra el privilegio de ser el centro del Universo. Pero, a veces, un hallazgo premeditado o accidental, al adquirir el estatus de hecho histórico, por ejemplo, puede agitar los pilares esenciales de una cultura —que lógicamente enciende todos sus mecanismos de alarma para repeler la agresión externa que amenaza los valores tradicionales que ésta defiende— para generar un movimiento de avance que, en cierta medida, acciona un proceso de emancipación del modelo de sociedad autorizada. Así, como sugiere Hauser, el «Dios personal» emergente desde la Edad Media vio por la incidencia de un desvelamiento científico, el de Copérnico, su entrada en un periodo de crisis⁴³. El modelo providencialista que daba cierto sentido a la existencia se vio truncado, pues el personalismo cristiano, su discreción y dimensión humana inmediata, era «inconciliable» con la idea de un Universo organizado e «ininterrumpido»⁴⁴. El padecimiento social e individual frente a esa nueva realidad desembocó inicialmente en la manifestación y defensa del valor anterior, ofreciendo con ello, desde su *retaguardia* dialéctica, la imagen integradora de una sociedad que se niega la posibilidad de auto-cuestionar los principios éticos o morales que la constituyen⁴⁵. Pero, una vez sabido que la angustia inicial transmutó en consuelo a vista de que la imagen de Dios mantenía una posición preferente —al menos para quienes diseñaban las estrategias del poder—, aunque matizada ahora con respecto a la nueva ubicación *cósmica* que los seres humanos

de la vida. Tomo el verso del célebre soneto de Luis de Góngora “Mientras por competir con tu cabello”: En, *Poesías*. Madrid: Emiliano Escolar, 1975, p. 44.

⁴³ Comenta Michel Paul-Henri: «La querelle du géocentrisme est une crise, c’est-à-dire un moment périlleux, décisif et, Dans la longue histoire de la science, un épisode d’assez courte durée. Un siècle à peine» Ver, “La querelle du géocentrisme”. En *Studi Secenteschi*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, Vol. II, 1961, p. 95.

⁴⁴ Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo I. Barcelona. RBA, 2005, pp. 601-602.

⁴⁵ No cabe duda de que la Iglesia, frente a los cambios que se advertían, iba a reaccionar negando la mayor. Como afirma Paul-Henri, «Dè avanti cette date, au début siècle, les anticoperniciens prenent l’habitude d’invoquer l’autorité de la Bible, mettant ainsi leurs adversaires Dans un embarras cruel». Ver, loc. cit. p. 105.

habían logrado, entonces es cuando además, refiere Hauser, el hombre adquiere una suerte de «confianza en sí mismo y de orgullo» que sobreviene de su inmediata comprensión del Universo: se transforma en el «implacable dominador» de una naturaleza sometida ya a la descripción de unas leyes humanas que conducen a la liberación de una tensión o temor histórico hacia lo que no se puede explicar⁴⁶. En esa preparación que anuncia un cambio de mentalidad, el hombre mira una vez más al cielo. En noches oscuras, los ojos de Copérnico, Tycho Brahe o Galileo trataron de dimensionar el espacio físico en el que se integra la vida natural. Y con ello, sin duda, arrastraron a todo un modelo de pensamiento a su necesaria revisión crítica.

Como resultado de esa nueva observación del mundo, la línea recta se ve sustituida por el círculo y éste, después, por la elipsis⁴⁷. Desde esta nueva posición celeste –situada entorno a las formas elípticas– se protegen las nuevas esperanzas y se desvanece un mundo anterior cuya observación del cielo solo se ajustaba a sus propósitos míticos, simbólicos y culturales. Ahora hay, además, una huella física, una intención de romper ese límite de lo *a priori* inexplicable para de esa manera infundir luz en el propio sistema de pensamiento. El descubrimiento de Copérnico, como antesala de Galileo y Kepler, quitó a Dios –y después al hombre– el protagonismo de su anterior ubicación céntrica, para que fuera entonces el sol, desde esa posición de dominio, quien iluminara el tránsito hacia una nueva época. *Renace*, en cierto modo, un modelo de hombre.

Pero aún así, el prototipo sugerido está llamado a hacer del proceso de emancipación un nuevo atisbo de misterio, metafísico ahora, pues el hombre, conocedor entonces de su ínfimo tamaño con respecto al universo descubierto, se arroja en manos de un arrobamiento existencial o angustia ante el «silence éternel des espaces infinis»⁴⁸. Se penetra, en gran medida, en el interior de un siglo llamado a causar el «estremecimiento» ante la profusión de un «eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo en el ser»⁴⁹. Ese mismo centro solar, confirmado poco después por Galileo, hace que la «alegría renacentista» y la «sobreevaluación del hombre» inicie su peculiar crisis axiológica, como consecuencia directa de nuestra recién descubierta

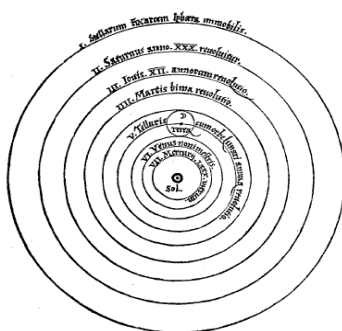
⁴⁶ Arnold Hauser, op. cit., p. 601.

⁴⁷ Y, como ya se ha sugerido, la elipsis refiere el oscurecimiento, la ocultación, la descentralización. Cambia el foco, hay, por tanto, una deslocalización, algo finalmente vinculado a lo barroco. Sobre estas ideas, unidas al descubrimiento de la órbita elíptica realizado por J. Kepler, ver Severo Sarduy: *Barroco*, op. cit. pp. 67-70 y 73-78.

⁴⁸ La frase es de Pascal, pero la tomo de Hauser. Ibid. p. 602.

⁴⁹ Ibid. p. 602.

dimensión de «minúscula partícula» dentro de un espacio que nos reduce y somete, otra vez, a una explicación teológica de la naturaleza⁵⁰.



Sistema solar de Copérnico. En la publicación póstuma de *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, 1543.

En el Barroco, una vez confirmada esa mirada nueva, se apodera del hombre una suerte de melancolía existencial⁵¹ que advierte, con un nuevo discurso retórico y artístico, de la pulsión «potentísima e incontenible hacia lo ilimitado»⁵², lo que en cierta medida se reduce al esfuerzo de no cerrar nunca la línea, de acumular en las representaciones simbólicas una referencia estética de ese universo que se le escapa de las manos al hombre del siglo XVII. De ahí la necesidad de cubrir o enmascarar el espacio con una poderosa maquinaria ornamental y significativa, artificiosa. El miedo al vacío se corrige o se elude con una potencia inventiva hasta entonces no vista en el mundo del arte. Será así, pues, como afirma Pelegrín, «El Barroco es la intrusión del infinito, hasta ahí no pensable, en la consciencia del hombre»⁵³. Y esa nueva categoría, aún incomprensible, y por tanto temida, clausura al hombre en un espacio limitado –la

⁵⁰ José Fradejas Lebrero: “Literatura barroca”. En *El Barroco*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1978, pp. 63-64.

⁵¹ Una, se puede decir «tristeza sin causa», o una, también, disposición o hábito melancólico. Las diferencias son evidentes, pues nos permite diferenciar esa melancolía de la melancolía, por ejemplo, que se traslada a la poesía, al arte. Escriben Klibansky, Panofsky y Saxl que al usar la palabra melancolía dentro del ámbito poético, «fueron alterando y transfiriendo poco a poco el significado originalmente patológico de la idea, de tal suerte que vino a ser descriptiva de un “estado de ánimo” más o menos temporal. Paralelamente, pues, a su estricta acepción científica y médica, la palabra adquirió otro sentido que podríamos calificar de específicamente “poético.” Esta forma es la que poco a poco predominará. De ese modo, en toda la literatura europea moderna la expresión “melancolía” (en contexto no científico) perdió el significado de cualidad y adquirió en cambio el de “estado de ánimo”, que directamente podía transferirse a objetos inanimados: ora en un sentido sencillo y serio, como cuando la viuda de un patricio florentino habla de la melancolía de su soledad, o cuando se describe un lugar como “solitario y melancólico”».

⁵² *Ibid.* pp. 602-603.

⁵³ Pelegrín, Benito: “Física y metafísica del estilo de Baltasar Gracián”. En *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Anthropos, Documentos A, núm. 5, 1990, p. 62.

manifestación artística– que se hace eco del deseo de exponer la infinitud que se ha instalado en su conciencia crisis.

2.2.2 Cambios en el pensamiento: la búsqueda de la luz.

Con todo ello, quizá se preparaba el terreno para un verdadero y más revolucionario cambio: la emergencia de una episteme que se origina a partir de la *duda*. Tal vez, siguiendo a Kierkegaard, no debamos hacer coincidir ese hecho y su especial significación con toda una argumentación que indica desde entonces el inicio de la ciencia moderna; tal es así, ya que como presume el filósofo danés, debemos cuestionarnos la repercusión de tal afirmación, es decir, «la filosofía moderna empieza con la duda», ya que ello conlleva un efecto «retroactivo» en función de un pensamiento anterior, y una proyección hacia el futuro, pues afirmaría el grado de influencia que esa «duda poseía» en adelante⁵⁴. En cualquier caso, la argumentación de Kierkegaard no solo nos sirve para dimensionar la importancia que el esquema dubitativo cartesiano tuvo en su época, sino, además, justamente por introducirlo como argumento cuestionable a la hora de indicar el cambio de episteme que se genera en el siglo XVII, nos anuncia, *sin duda*, la importancia de ese descubrimiento. Para ello, quizá, había llegado el momento de compaginar esa observación de lo externo e inmenso del universo con una mirada a la materia cercana, inminente, aquella que nos debía aproximar a la observación del mundo físico desde un nuevo prisma racionalista y cartesiano para, desde esos presupuestos, cuestionarlo todo. Estamos, en cualquier caso, ante una cima en la historia del pensamiento en el siglo XVII, un punto de inflexión que había comenzado a describir una curva ascendente desde un modelo anterior a través de la suma de pensamientos novedosos que cuestionaban incluso el tipo de sociedad en la que se vivía. El hombre, «zoa política», fue creado «para vivir en la polis», para socializarse en ese entorno, según la concepción aristotélica desarrollada y constituida como modelo en la Edad Media⁵⁵, y bajo ese prisma elaboraría su código de comportamiento moral cristiano. Será con la escolástica, sobre todo, cuando se fijará ese circuito interno de normas o preceptos asumidos por el hombre y, como señala Padgen,

⁵⁴ S. Kierkegaard: *Johannes Climacus o el dudar de todas las cosas*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2007, pp. 51-52. En líneas generales, Kierkegaard no cree que Descartes en solitario debiera soportar el peso de ser el responsable del cambio filosófico. Sobre todo, además, porque la formulación posterior al cartesianismo, «la filosofía moderna nace con la duda», hace cuestionar el mismo concepto de filosofía, pues en cierto modo –independientemente de sus procedimientos y conclusiones– discrimina a todos los modelos anteriores y supone la falta de auto-crítica en el modelo entrante.

⁵⁵ Sigo en esto a Anthony Padgen: *La Ilustración y sus enemigos. Dos ensayos sobre los orígenes de la modernidad*. Barcelona. Península, 2002, p. 40.

«implantado por Dios», que le servirá como «paquete cerrado de instrumentos cognoscitivos» ideados para caracterizar las acciones humanas, la distinción, por tanto, entre «el bien y el mal»⁵⁶. Pero, como decíamos, el cambio de episteme intuido ya en obras que anteceden al método cartesiano –ya sea en un Hobbes o un Locke– abre un camino de *sospechas* hacia las verdades teológicas, o como refiere Padgen, una «falta de confianza en la autoridad eclesiástica» y, por ello mismo, un pensamiento que lentamente cuestiona el modelo escolástico-tomista. De aquella manera, ser moderno llegó relacionarse con el rechazo a un modelo de pensamiento religioso anterior y, de igual manera, a la autoridad indiscutida de Aristotéles⁵⁷. Como antes decíamos, existía un mundo externo que en su forma mecánica de organizarse, de construirse, operaba fuera de las explicaciones casi siempre *logocéntricas* que ofrecía la escolástica. Por ello, el modelo de conocimiento anterior, basado en la observación de la realidad y el andamiaje posterior de carácter silogístico esbozado para describirla y demostrarla, entró en crisis al cuestionarse la propia realidad, al dudar de ella. El problema dejó de ser esa realidad y fue entonces el propio conocimiento –su adquisición– lo que señaló que las cosas estaban cambiando. Descartes, en este sentido, se opone en cierto modo a la idea de Barroco, pues frente a la ambigüedad de éste último concepto, el filósofo racionalista ofrece la voluntad de verdad, «de liberación de cualquier engaño» mediante la razón y el método⁵⁸. El uso de aquella potencia generadora de conocimiento que encubre los signos barrocos del «lince» y la «jibia» –modos productivos de la agudeza y el ingenio, ya sea a través de la atribución de perspicacia del primero o de disimulo en el segundo– entra en declive⁵⁹. Deviene, con Descartes, su sensible caída. Así emerge un nuevo hombre, modelo cartesiano que, en la práctica de su acción cognoscitiva, niega el mecanismo de ocultación anterior, de trabas retóricas, para elegir el trazo recto, «el camino más corto y que se puede enseñar a todos»⁶⁰. Un «eón racional»⁶¹, entonces, se traslada a los escenarios de la vida cotidiana, lo doméstico, lo civil, lo político, como

⁵⁶ *Ibíd.* p. 40.

⁵⁷ *Ibíd.* pp., 42-43.

⁵⁸ Bodei, Remo: “El lince y la jibia: observaciones y cifra en los saberes barrocos”. En *Barroco y Neobarroco*. Cuadernos del Círculo. Madrid. Círculo de Bellas Artes, 1993, pp. 63-66. Según nos descubre Bodei, el lince representa a la «agudeza», es decir, la forma de conocimiento que nos «descifra los más ocultos significados de las cosas». La jibia, por su parte, será «el emblema de los artificios de camuflaje, de ocultación, de encubrimiento y de manipulación de las informaciones que pretenden confundir los límites entre verdad y mentira, realidad y apariencia, actitud comunicativa y actitud estratégica». Ver p. 59.

⁵⁹ *Ibíd.* p. 63-64.

⁶⁰ *Ibíd.* p. 66.

⁶¹ Y juego aquí con la idea de «constantes» que se repiten a lo largo de la historia, siguiendo las ideas de D’Ors. Ver op. cit., pp. 65-68 y 89-91.

rasgo característico de una nueva época –la ilustrada– y, en su expansión, hace de la misma razón algo «natural»⁶²; así, la religión, por ejemplo, se enfrenta ahora a un discurso que exige al dogma una explicación racional, una adaptación, cuando menos, a esas nuevas exigencias racionales. Todo el sistema de pensamiento, además, se verá soportado posteriormente, durante el siglo XVIII, en la práctica de la «palabra crítica», pues desde ella se podrá observar la realidad discutida⁶³. Con ello, con la crítica, los discursos, serán pertinentemente evaluados por la razón. Será ese proceso crítico el que permita a la postre la realización del cambio social, o, en su defecto, el estancamiento o involución de una determinada cultura, tal vez, porque esa capacidad de crítica se vea suplantada por la mera vía contemplativa, la conformidad o la dependencia social y cultural frente al modelo anterior del que se sigue nutriendo.

En cualquier caso, el tránsito hacia ese nuevo paradigma, enmarcado además en el contexto de una nueva época, la Ilustración, que lo enarbola como bandera, no fue en cualquier caso ni homogéneo ni completo. Su fuerza opositora provenía de un pensamiento global anterior –cultura general y social, que se expandía desde el arte hasta la política– que hacía del mismo, del Barroco, una suerte de arquitectura integral que arremetía desde esa fisionomía de conjunto contra la diversificación aparente que ofrecía la Ilustración. Así, como estudia Saisselin, el arte predominante en la Ilustración, el Neoclasicismo⁶⁴, pese a estar vinculado a través del arquetipo racional a este pensamiento filosófico, se enfrenta desde sus propias configuraciones estéticas a todo el periodo Barroco, modelo al que –obviamente– también se opone la Ilustración pero, en este caso, desde sus presupuestos filosóficos. En ese sentido, era justamente esa integración del siglo XVII entorno a una especie de «civilización» barroca, la que ofrecía la imagen de un rival complejo para las nuevas ideas entrantes. Su constitución fuertemente simbólica, aparential, su interés por lo ficticio, se veía sometida ahora al mandato de claridad de un nuevo paradigma sustentado por el empirismo y el racionalismo que trataba de desenmascarar la realidad, a su juicio, oculta bajo la

⁶² Eugenio Triás: *La edad del espíritu*. Barcelona. Mondadori, 2006, p. 453.

⁶³ *Ibid.* pp. 453-456.

⁶⁴ Si bien compartimos la idea que defiende Saisselin, no obstante el Neoclasicismo, pese a estar fuera de la idea de Ilustración como brazo integrante de todo su aparato discursivo, sin embargo ofrece, por sus especiales características, una relación directa con este pensamiento ilustrado. Las ideas de utilidad, claridad y orden en el arte son, a fin de cuentas, cuestiones íntimamente relacionadas con el pensamiento ilustrado. Ver, Saisselin, Rémy G: *The Enlightenment against the Baroque. Economics and Aesthetics in the Eighteenth Century*. Berkeley. California. University of California Press, 1992, pp. 3-6.

tramoya artificial de la vida en sus distintas manifestaciones⁶⁵ en el periodo anterior. De esa manera, la Ilustración ataca los pilares organizativos de ciertas estructuras colectivas, como otra vez vemos en el caso de la religión, para oponer a esa alocución constante soportada sobre unos valores míticos, el discurso científico como única forma posible de acceder al conocimiento verdadero⁶⁶. Había que racionalizar las actitudes irracionales⁶⁷.

La Ilustración, en esta dirección, reducía el valor del mito al interior del propio sujeto, haciendo con ello que los hombres se «liberaran del miedo» y los constituyera en «señores»⁶⁸, acción que finalmente validaba la fórmula kantiana que fijaba a la Ilustración como aquel momento en el que el hombre había alcanzado su mayoría de edad⁶⁹. El saber y el conocimiento constituirían así, una auténtica forma de poder, y por tanto, el mecanismo de adquisición de ese conocimiento, el método racionalista, adjudicaba al hombre el papel de individuo «superdespierto» y poseedor de ese proceder racional que le conduce al conocimiento; distinto, por otra parte, del «hombre nocturno» embriagado por una vía imaginativa desde la que dirige sus acciones vitales⁷⁰. Ese hombre ilustrado, por primera vez en la historia tiene conciencia crítica sobre su tiempo, sabe que ha inaugurado una época y, por tanto, «se sitúa en relación a un pasado»⁷¹, con lo cual toma posición del espacio histórico –de su época– y así señala, en gran medida, el inicio de un proceso de emancipación marcado –entre otras cosas– por el cuestionamiento constante de la figura de la autoridad, para así aceptar o rechazar aquello que queda fuera de su marco de valores⁷². Esa acción crítica, a fin de cuentas, es otra de las formas en las que podemos entender aquella inauguración de la modernidad, pues con ese mecanismo de análisis –la propia crítica– se genera el «movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder acerca de sus discursos de verdad»⁷³; o, lo que es lo mismo, se describe el cauce liberador que conduce al hombre a ese nuevo estadio de lo

⁶⁵ En este caso, para hacer referencia a ese gusto por lo ficticio y el empirismo entrante, Saisselin usa el ejemplo de la arquitectura barroca y su gusto por lo decorativo. El ejemplo es sumamente interesante, pues en ello se puede apreciar claramente la contraposición de las dos tendencias. *Ibid.* p. 132.

⁶⁶ Debray, Régis; Bricmont, Jean: *A la sombra de la Ilustración. Debate entre un filósofo y un científico*. Barcelona. Paidós, 2004.

⁶⁷ *Ibid.* pp. 29-32.

⁶⁸ Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W: *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid. Trotta, 2005, pp. 59-65.

⁶⁹ Hablamos, claro, de las reflexiones de Kant que se recogen en su obra *Was ist Aufklärung?* (1784).

⁷⁰ Gaston Bachelard: *El compromiso racionalista*. Madrid. Siglo XXI, 1985, pp. 46-47.

⁷¹ Michel Foucault: “Seminario sobre le texto de Kant *Was ist Aufklärung?*”. En *Sobre la Ilustración*. Madrid. Tecnos, 2006, pp. 56-58.

⁷² *Ibid.* pp. 56-58.

⁷³ Michel Foucault: “¿Qué es la crítica? Conferencia y posterior seminario”, *op. cit.*, pp. 9-13.

moderno. La crítica, como parte integrante del sistema ilustrado, al fin, delimitará el grado y legitimidad de la verdad, la fijará y condicionará y, al final, acabará incluso cuestionándola.

El viraje de la razón hacia la vida circundante, la impregnación del mundo con esa nueva mirada curiosa y férreamente observante, da validez a la realidad solo si se hace a través del pensamiento racional que legitima su calidad de verdad; es decir, se vuelve hacia sí misma, y al hacerlo, solo acepta la posibilidad del análisis racional, o dicho de otro modo, «el pensamiento, como el Poder, sólo reconoce lo suyo»⁷⁴. Pero aquel desarrollo de los procesos racionales inserto dentro de la mecánica discursiva de la propia Ilustración debía alcanzar una madurez adecuada, un proceso de observación interna o una reflexión sobre sus dominios hecha frente al espejo de la autocrítica. Comienza así, sugiere Trías, «el repliegue estratégico» que permitirá –sobre todo con la cima de Kant– que la crítica racional actúe sobre sus propios límites⁷⁵. Como recuerda José Manuel Bermudo, en cierto modo, podemos entender que, en un estadio anterior, la razón en la Ilustración –al menos una parte de aquel pensamiento– se nutría de un cierto escepticismo, «un racionalismo escéptico», habida cuenta de que hace un *juego* de la propia filosofía de la que parte, una suerte de representación o teatro, «ficción que causa asombro», que hace que en su práctica crítica y escéptica sea menos «perversa»⁷⁶.

En esa misma dirección, los planteamientos ulteriores que se han realizado para acercarnos al conocimiento de aquellas fronteras del pensamiento ilustrado, abren las puertas a la opinión de que estamos ante una cierta insuficiencia en el seno de la Ilustración en su sentido más tradicional, o como diría Julien Gracq: «Este siglo que lo ilumina todo pero no adivina nada»⁷⁷. Un exceso, tal vez, de *fe* en la razón había llegado a cerrarla a esa crítica que suponía su entrada en la madurez, de tal manera que la defensa fanática del proceso racional finalmente podía «hacer el juego a los irracionalistas»⁷⁸. En cierto modo, refiere Cassirer, se producía la entrada en crisis de aquella «forma de pensamiento», casi ingenua, de una Ilustración que, en su momento inicial, se interesaba por alcanzar «metas nuevas», y que aclamaba la atención sobre la que ha de perfilar y conducir su acción para así, con esa actitud de antemano, poder enfrentarse «al mundo con la fresca alegría del descubridor y también con su virginal

⁷⁴ José Manuel Bermudo: *La filosofía moderna y su proyección contemporánea. Introducción a la cultura filosófica*. Barcelona. Barcanova, 1983, p. 120.

⁷⁵ Eugenio Trías: *La edad...*, op. cit. pp. 460-461.

⁷⁶ José Manuel Bermudo: *La filosofía...*, op. cit. pp. 119-126.

⁷⁷ Lo tomo de Debrays y Bricmont: *A la sombra...*, op. cit. p. 31.

⁷⁸ *Ibíd.* p. 38.

osadía»⁷⁹. Su peculiar desarrollo y análisis interno daba, así, más valor a su propia significación como mecanismo de crítica. La racionalidad exigida por aquel tiempo, como ya anticipamos, cayó finalmente en la autocomplacencia, una situación de peligro desde el punto de vista de la respuesta que como sistema de pensamiento debía dar a lo social; por tanto, la razón se encerraba en sí misma y desde esa frontera, paulatinamente, perdía capacidad de acción. De ahí el «superracionalismo» que predicara Bachelard como respuesta, esa vuelta de la razón a su «función turbulenta y agresiva», razón que combate contra sí misma, que atiende a la experiencia sensible y actúa como filosofía que responde al llamamiento civil; razón, por tanto, «comprometida», no meramente autocomplaciente, ensimismada y escolar⁸⁰.

Por otra parte, la asunción de esa misma reflexión desnuda la evolución de un sistema llamado a censurarse, a cuestionarse constantemente. De ahí también, quizá un anunciado fracaso. Todo el mundo, toda la tierra, había sido testigo «de la gloria del hombre», de su predominancia en el ámbito de la naturaleza, de su al fin lograda emancipación del mundo aparential y providencialista al que se hallaba atado de manera irracional a través de la acción de la autoridad y la fe. Pero el hombre, al fin racional, adquiriría incluso más dignidad cuando se le comparaba con los animales, pues era capaz de constituir su mundo desde un lenguaje racional que los otros seres ignoraban. Y aún así, sospechosamente, un cierto *involucionismo* se apreciaba en la acción cívica de un hombre que no había sabido, en cambio, emanciparse del terror que ahora él mismo generaba contra sí mismo⁸¹. El proceso de emancipación ilustrada, sustentado por el reino de la razón, pareció no haber sido lo suficientemente intenso como para detener la *injerencia* de elementos de barbarie en la gestación del perfil y desarrollo del hombre moderno. Al fin y al cabo, esta mirada incluye una vez más la revisión crítica de un modelo aún no culminado.

Pero, como ya sugerimos, el hombre que miraba a las estrellas –como hiciera Copérnico–, comenzó a mirar lo concreto más cercano, lo inminente, lo material y físico de su entorno, para llegar, con ello, a concretar un sistema de pensamiento que, partiendo de la duda, relativizaba el valor de lo real. La modernidad, paulatinamente,

⁷⁹ Ernst Cassirer: *La filosofía de la Ilustración*. México. Fondo de Cultura Económica, 1943, pp. 18-19.

⁸⁰ Bachelard: *El compromiso...*, op. cit. pp. 9-13.

⁸¹ Horkheimer y Adorno: *Dialéctica de...*, op. cit. pp. 291-299. Los filósofos, al comparar la racionalidad humana con la irracionalidad supuesta a los animales, producen la imagen de un hombre atado a ciertos momentos de barbarie que él mismo, desde esa condición racional, ha provocado.

iba a reunir en su seno el mundo heredado de Epicuro por Gassendi, su mirada a la partícula, también, como otra posibilidad de conocimiento.

Esa mirada nueva a la realidad física como verdad cuestionable, también, deberá ser atendida desde la experiencia, con esa nueva dimensión que ofrecen los «nuevos instrumentos ópticos»⁸², para así, con ellos, descubrir que bajo ese disfraz de lo real, un submundo, aún real, se desarrolla en el contexto de la materia. Es, por así decirlo, como si el universo mostrara su imagen veraz, la de la carencia de límites físicos pero la tendencia matemática hacia los distintos extremos, tanto por dilatación o expansión como por disminución, desde el espacio y hacia la partícula. Un universo, por tanto, aún por explorar pero que en su desvelo nos abre a las puertas de un nuevo hombre. La nueva época, reflejada en esa búsqueda de la luz que ilumine el camino que ese nuevo hombre ha de seguir, nace entonces de forma simbólica, a través de una querrela que nos conduce a contrarios irreconciliables, de imposible solución, o dicho de otro modo, «la modernidad nace como dificultad, como experiencia dramática [...] como tensión de luces y sombras»⁸³.

2.2.3 Pensamiento español frente a las novedades ilustradas

En el tránsito del siglo XVII al siglo XVIII, los valores representativos del pensamiento hispano se vieron de frente con los nuevos modelos emergentes en los países de su entorno más cercano; países que, además, eran algunos de sus enemigos históricos. En aquel contexto, el estado de la ciencia era notablemente deficitario si se compara con los estudios, hallazgos o proyectos que se realizaban en las universidades francesas o inglesas. De ahí, por ejemplo, el asombro de los viajeros venidos a España en aquellos años, que no solo denunciaban el abuso de la práctica escolástica, sino que, además, se quejaban de la falta de rigor científico –tanto experimental como teórico– que se encontraban en el ámbito académico español. No es de extrañar, por ello, encontrar comentarios de aquellos viajeros que aludían al atraso de cien años de la universidad española con respecto a las de sus países de origen⁸⁴. Este periodo de

⁸² Remo Bodei: “El lince y...”, loc. cit. p. 77.

⁸³ Francisco Jarauta: “La experiencia barroca”. En *Barroco y Neobarroco*. Cuadernos del Círculo. Madrid. Círculo de Bellas Artes, 1993, p. 69.

⁸⁴ Como así comenta un viajero inglés tras su visita a la Universidad de Valencia: «the university is just where our universities were one hundred years ago». Lo tomo de Henry Kamen: “From decline to Enlightenment: Spain 1675-1725”. En *Dieciocho: Del barroco a la ilustración*. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996. Anejos de Dieciocho I. The University of Virginia, Charlottesville, VA, 1997, p. 11.

decadencia visible en muchos de los aspectos integrantes de una sociedad civil, se enfrentaba a la transformación social, política y científica que se estaba produciendo en otras partes de la Europa occidental. Este hecho, en cierto modo, fijaba sobre España una suerte de presión que vitalizaba y fortalecía los rasgos diferenciadores de aquélla con respecto a los países de su entorno. Tensión y coerción, entonces, que paulatinamente ingresaba dentro de la propia España a través de las exigencias de renovación que algunos intelectuales comenzaban a exigir.

No obstante, para poder atender a todo aquel proceso, debemos estar atentos a los especiales acontecimientos políticos que acompañaron a aquellos años. Desde esa perspectiva, no se debe desdeñar el hecho de que a finales del siglo XVII, el testamento del enfermizo Carlos II, estuviera marcado por la «sorprendente» decisión de nombrar heredero de la corona de España a quien a efectos reales era el «nieto del que había sido su implacable adversario»⁸⁵. Así, la monarquía hispánica miraba hacia Francia y se alejaba de su anterior pasado austriaco. Ese giro radical estuvo marcado por la necesidad de acercamiento de un Imperio –el mayor del mundo territorialmente hablando aún en aquellos años– que, alertado de su rápido desmembramiento, buscaba una suerte de «protección» por parte de la potencia militar del momento, Francia⁸⁶. La llegada al trono de Felipe V supuso, como herencia, el mandato de preservar la monarquía tal y como la habían edificado los antepasados de Carlos II, y, además, la disposición *oficiosa* que le brindó Luis XIV cuando, aún siendo heredero, se preparaba para salir de Francia con dirección a España: «Sé un buen español; este es tu primer deber ahora; pero nunca olvides que naciste en Francia y promueve la unidad entre las dos naciones»⁸⁷. Así pues, aquel cambio de dinastía iniciado en 1700 parecía estar revestido de un cierto y prometedor futuro.

Después de la *Guerra de Sucesión*, el país, inmerso en un proceso de «ruptura» con la llegada de los Borbones⁸⁸, realizó un giro hacia la centralización y un claro acercamiento a Francia⁸⁹. Esa nueva mirada hacia el país vecino despertaba el recelo de todos aquellos que seguían viendo en Francia al eterno enemigo. Por ello, ahora que el rey de España venía de allí, ¿a caso no podría significar eso también la venida del nuevo

⁸⁵ Antonio Domínguez Ortiz: “España en la Edad Barroca”. En *El Barroco*. Madrid. Ministerio de Cultura, 1978, p. 21-22.

⁸⁶ *Ibíd.* pp. 21-22.

⁸⁷ Las palabras las refiere ante la corte de Versalles el 16 de noviembre de 1700. *Ibíd.* p. 64.

⁸⁸ Ver Javier Lucea García: *La poesía y el teatro en el siglo XVIII*. Madrid. Playor, 1984, p. 17. Ver también, Leopoldo Augusto de Cueto: *Biblioteca de autores españoles. Poetas líricos del siglo XVIII*. Madrid. Real Academia Española. Atlas. Tomo LXI, 1952, pp. X-XV.

⁸⁹ Henry Kamen: “From decline...”, loc. cit. p. 17.

orden de las ideas que se practicaba en Francia? Esta circunstancia extendió la sospecha en los sectores más reaccionarios y tradicionalistas, de que algo de lo particular y característico del pensamiento hispano, forjado durante el siglo imperial en todos los órdenes de la vida, corría el peligro de desintegrarse. Pero, pese a esa resistencia interna y solapada, la realidad fue que, en cierto modo, aquel llamado por los religiosos «vicario de Dios» finalmente entró en Madrid «un día lluvioso de febrero de 1701» sin una clara oposición por parte de sus súbditos⁹⁰, tal vez porque finalmente las elites sociales habían aceptado que aquella fusión impensable hacía cincuenta años definitivamente podría ser ventajosa para la propia España.

El hecho es que la llegada del primer Borbón –según algunas interpretaciones críticas– produjo algunos cambios sustanciales que, en cierto modo, nos permite hablar de la entrada discreta de la Ilustración en España⁹¹. Así pues, si nos detenemos un instante en el tema de la cultura, ésta era designada años más tarde por los primeros ilustrados españoles, como una «fuente de felicidad», y, además, como declararía Jovellanos en referencia a Felipe V, fue este el rey quien conociendo la situación de la cultura y la condición de su pueblo «funda academias, erige seminarios, establece bibliotecas, protege las letras y los literatos, y en un reinado de casi medio siglo le enseña a conocer lo que vale la Ilustración»⁹². De esa manera, parecía que las esperanzas anteriores sobre el advenimiento de una nueva época, habían sido colmadas, al menos en parte, con aquel cambio de dinastía.

Por otra parte, en aquellos años la razón se había convertido para muchos países europeos, menciona Álvarez Barrientos, en auténtico «instrumento regenerador» y, en cierto modo, marca de identidad de toda la Ilustración. Esta misma aplicación del modelo filosófico-racional, unido a la dimensión científica y utilitarista del nuevo episteme, conllevaba la fijación de un nuevo tipo de cultura asociada a los conceptos de civilización y modernidad. De alguna manera, se potenciaban las instituciones «científicas y culturales» para que iniciaran el alejamiento progresivo del «mundo

⁹⁰ Lynch: *La España del siglo XVIII*, op. cit. p. 36.

⁹¹ Cabe señalar en este punto que François López comenta que Felipe V, más que ayudar a la entrada de las ideas ilustradas, incluso las obstaculizó. En este sentido, señala el escaso interés y apoyo que el monarca demostró hacia la investigación médica. Ver François López: López, François: “La vida intelectual en la España de los novatores”. En *Dieciocho: Del barroco a la ilustración*. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996. Anejos de Dieciocho I. The University of Virginia, Charlottesville, VA, 1997, págs. 79-89

⁹² Tomo la cita de Jean Sarrailh: “La fe en la cultura y los frutos de la Ilustración”. En Francisco Rico (Dir.): *Historia y crítica de la Literatura Española*. Caso González, José Miguel (Ed.): *Ilustración y Neoclasicismo*. Barcelona. Crítica, 1983, p. 59.

antiguo y sus valores barrocos»⁹³. Estas ideas no solo permanecían en el trasfondo intelectual de aquellos pensadores que aceptaron de buen grado –por las esperanzas que abría– la llegada del primer Borbón. Anteriormente, aquel grupo de intelectuales que conocemos como los *novatores* venían exigiendo ese cambio de mentalidad a la hora de afrontar los asuntos relacionados con la manera en la que se debía enfocar la ciencia. En cualquier caso, estábamos situados ante el momento en el que ese nuevo pensamiento, en absoluto inserto en una raíz hispana, comenzaba a establecer sus canales de penetración en el tejido social de la época, hecho que de ninguna manera se iba a producir como un mero y feliz acontecimiento.

Al contrario, aquel transitar de épocas, el periodo final de los Austrias, conservaba entre algunas de sus escrituras emergentes –y en esto sigo a Rodríguez de la Flor– la expresión de un «disgusto» y «temor al otro» que, en un movimiento de repliegue hacia una suerte de sujeto que sospecha del prójimo, un «misántropo», reacciona frente a los «valores ilustrados y en general modernos» que se expandían dentro del mismo credo cívico del Siglo de las Luces⁹⁴. En cierto modo, nos encontrábamos ante un tipo de actitud de desobediencia personal –en cuanto a que brota de un sujeto, en primera instancia– , y colectiva –por lo que tiene de defensa de unos criterios anteriores validados por el pensamiento hispano tradicional– contra aquel género ilustrado cernido sobre un nuevo modelo de hombre, cívicamente relacionado, ejemplo de comportamiento fraternal e inserto en una corriente de progreso continua; al fin y al cabo, una verdadera «política de la enemistad»⁹⁵ que desde esa acción individual primera emergente en las escrituras de algunos autores, se proyectaba sobre el tapiz de la nueva época entrante, para así reaccionar contra ella rechazándola y haciendo simbólicamente de España un *sujeto misantrópico* complejo y especialmente entrenado para repeler cualquier tipo de intrusismo en su *código de visiones* de la realidad. Desde ese estadio, el pensamiento hispano se recluía en un particular modelo de filosofía vinculado a la escolástica y todavía leal a un tipo de representación artificial, o «irracional», del mundo que en gran medida era deudor de los postulados contrarreformista⁹⁶.

⁹³ Joaquín Álvarez Barrientos: *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid. Síntesis, 2005. p. 33.

⁹⁴ Rodríguez de la Flor: *Misanthropías...*, op. cit. pp. 14-15.

⁹⁵ *Ibíd.* pp. 15-16.

⁹⁶ Para profundizar en el tema de la creencia hispana en esa suerte de mundo irracional ver, Fernando Rodríguez de la Flor: “El mundo preternatural de fray Antonio de Fuentelapeña”. En *Prolija Memoria*. México. Estudios de Cultura Virreinal, 2, (2006), pp. 53-90.

Frente a ese repliegue del sujeto que sospecha de su entorno, de la novedad, del *vecino*, se abre –como sugiere Padgen– una concepción de lo humano que, alejada de los rasgos de sociabilidad y política de corte aristotélico –por lo que tiene, subrepticamente, de dimensión «teológica de lo humano» y guiño a la escolástica–, se abre hacia una suerte de «cosmopolitismo ilustrado» que se perfila dentro de la idea de «común humanidad»⁹⁷. Así, indica también Padgen, aquel “inmenso tejido de la sociedad»>> sustituyó el viejo modelo aristotélico de civilización, o en otras palabras, se sustituyó el «zoon politikon» por el «zoon cosmopolitikon»⁹⁸. El ser humano era capaz de reconocer los sentimientos y «sensaciones comunes» que, a modo de vehículo de fraternización, nos permitían «reconocernos» en los otros⁹⁹. En cierto modo, una opinión que Montesquie traduce perfectamente de la siguiente manera: «Si sé de algo ventajoso para mi familia pero no para mi país, debo tratar de olvidarlo. Si sé de algo ventajoso para mi país y perjudicial para Europa y para la raza humana, debo considerarlo como un crimen»¹⁰⁰. En ese espacio no había lugar para el «misántropo»; éste se veía expulsado inmediatamente del sistema, repelido por aquel pensamiento orgulloso y fraternal que no iba a aceptar ese ejercicio a contracorriente de una idea de humanidad que se diseñaba desde el vigor novedoso que les otorgaba la fuerza de la razón.

Así emergía con fuerza el modelo de nuevo hombre, impregnado de orgullo por «haber encontrado la verdad total, la luz capaz de disipar todas las tinieblas»¹⁰¹. La razón, eje central de aquel movimiento de liberalización del hombre y, por ello mismo, núcleo sobre el que finalmente se apoyaba todo ese sistema de apertura hacia el otro, hacia la propia humanidad al fin ilustrada, situaba a los sujetos como los únicos «dioses» posibles, generadores, por tanto del propio mundo en el que vivían en cuanto, ahora, éste podría ser comprensible a través del mismo procedimiento racional¹⁰².

Se avanzaba, en definitiva, hacia un modelo de cultura, la ilustrada, en la que el conocimiento más que nunca encontraba alojamiento en la producción libresca. Ellos eran los verdaderos protagonistas e interlocutores del tránsito cultural, social, político y científico. En ellos, además, tenían asiento aquel nuevo paradigma racional que se

⁹⁷ Padgen: *La Ilustración...*, op. cit. p. 79.

⁹⁸ A. Smith: *Theory of Moral Sentiments*, p. 86. Lo tomo de Padgen. *Ibíd.* p. 80.

⁹⁹ *Ibíd.* p. 80.

¹⁰⁰ Lo tomo de Padgen. *Ibíd.* p. 80.

¹⁰¹ Paul Hazard: *La crisis de la conciencia europea 1680-1715*. Madrid. Ediciones Pegaso, 1988, p. 140.

¹⁰² *Ibíd.* p. 140. En este sentido, Hazard comenta en las páginas siguientes la negación de los milagros y del pensamiento religioso en general. Eran los asistentes a las iglesias, los creyentes, los sujetos que de alguna manera los ilustrados racionalistas trataban de convencer para que abandonaran aquel error.

extendía por toda Europa. Por eso, tanto a la hora de su elaboración como en los procesos de selección de las traducciones realizadas en aquellos años, los libros eran seleccionados de forma cuidadosa, pues para tal elección se tenían en cuenta criterios fundamentales como la «utilidad pública, el aprovechamiento moral, las virtudes cívicas y patrióticas»¹⁰³. El libro, como representante de aquella cultura ilustrada, por tanto, se constituía en discurso de poder, integrador de ideologías, difusor de ideas, peligro frente al dogma establecido o revolución constante en cuanto al pensamiento que incorporaba. La Ilustración había, con ello, señalado otro más de sus peculiares signos de identidad.

2.2.4 La entrada en juego de los novatores

En ese esquema anterior, por tanto, la cabida de un pensamiento hispano no podía más que ofrecer su imagen más extrema y violenta contra la misma idea de razón. Ese *orgullo* del pueblo poseedor de una verdad teológica y providencialista, provocaba el repliegue ideológico entorno a los propios mitos. Pero por aquel entonces, señala François López, «España no vivía ya en el presente»; los años finales del siglo XVII y los primeros treinta del siglo XVIII, elevaron la imagen del atraso intelectual de España. El anterior resplandor imperial se había transformado en «soberbia» y apatía, hasta el punto de que, como ya hemos sugerido, despertaba las críticas e incluso burlas de los viajeros que la visitaban¹⁰⁴. El español se había quedado en su estado barroco, rezagado, pretendidamente protegiendo su espacio de comprensión del mundo, con sus respuestas perfectamente delimitadas, también, por un pensamiento religioso que impedía la crítica de sus procedimientos.

Sin embargo, pese al aislamiento y el consiguiente retraso intelectual y científico que sufría España, de alguna manera se venía gestando a la sombra de las academias oficiales y de la mentalidad religiosa dominante, un proceso de renovación¹⁰⁵ —al menos parcial— enarbolado por un grupo de intelectuales y científicos que habían decidido iniciar un camino alejado de la *hoja de ruta* aristotélico-tomista. Como sugiere Aguilar Piñal, justamente el alejamiento de ese tipo de filosofía y su búsqueda de «la libertad de pensamiento», es lo que hizo que los escolásticos definieran a este conjunto de

¹⁰³ François López: *El libro y su mundo*. En Álvarez Barrientos, Joaquín; López, François; Urzainqui, Inmaculada: *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995, p. 63.

¹⁰⁴ *Ibid.* pp. 51-52.

¹⁰⁵ Francisco Aguilar Piñal: *La Ilustración española*. En *Historia literaria de España en el s. XVIII*. Aguilar Piñal, Francisco (Ed.). Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Trotta, 1996, 14-15.

pensadores como *novatores*, término inicialmente peyorativo aplicado, por tanto, a todos aquellos que se separaban de la doctrina ortodoxa y correcta predicada desde los modos de indagación especulativa de la escolástica hispana¹⁰⁶. La palabra, en sí misma, se relacionaba con las novedades y se entendía, indica Álvarez Barrientos, «como un peligro»; es decir, puesto que el mundo universitario seguía vinculado a la autoridad incuestionable de Aristóteles y a los designios de la Iglesia¹⁰⁷, aquellas novedades no podían representar de manera alguna algo positivo, sino más bien un ataque al sistema establecido, algo que podía debilitar el programa organizativo de una estructura de poder anquilosada –como garantía de supervivencia– y necesariamente inmovilista. De ahí, por ejemplo, una de las acepciones que el *Diccionario de Autoridades* daba a la palabra *novator*: «Tómese regularmente por el que las inventa peligrosamente en materia de doctrina»¹⁰⁸; es decir en materia de *pensamiento*. Y, claro, la interpretación se hace hartamente evidente. Se concibe de forma nítida la idea de un ataque a los pilares fundamentales del pensamiento dominante, un peligro, por tanto, que fortalece el rechazo hacia lo nuevo y fija el posicionamiento ideológico hispano frente a lo moderno. En cierto modo, se *cerca* el país, se protege el estado, se practica esa «política de la enemistad» hacia cualquier forma de pensamiento que no esté en sintonía con los postulados escolásticos y la doctrina de la Iglesia.

La España del siglo XVII, además, contenía como fuerza contraria a la revolución científica y filosófica, un tipo de pensamiento que se reflejaba más en su proyección como *Doxa* que como episteme. El neoestoicismo y escepticismo se habían instalado entre los pensadores de tal manera que se practicaba un control de las emociones y las pasiones que tenía su reflejo en el dominio moral y político que aquellos mismos escépticos y neoestoicos invocaban¹⁰⁹. No obstante, esas barreras opositoras, no fueron lo suficientemente severas como para impedir el filtrado que el pensamiento moderno acercaba a España como ejemplo de un tipo de pre-Ilustración. En ese sentido, se hace patente en la obra de aquellos *novatores* un cambio de actitud frente al conocimiento. En cierto modo nos acercamos al abandono paulatino de aquella vieja obsesión –de origen escéptico y *pirronista*– entre el engaño y el desengaño, el ser y el parecer –el episteme frente a la *Doxa*– o la obsesión sobre el modelo de adquisición

¹⁰⁶ Álvarez Barrientos: *Ilustración y Neoclasicismo...*, op. cit. p. 59.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 59.

¹⁰⁸ Lo tomo de Álvarez Barrientos. *Ibid.* p. 59. Es de suponer que Álvarez Barrientos hace alusión a la edición de 1734, pues corresponde ésta a la edición del cuarto tomo que incluye las letras G-N.

¹⁰⁹ Ver para comprender mejor la influencia de ese pensamiento, Jeremy Robbins: *The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque, 1580-1720*. University of Glasgow. Routledge, 2005.

del conocimiento, alejándose, así, del círculo aristotélico¹¹⁰. Se aboga por el cambio. La *relajación* del bando escolástico abría el paso a la introducción de la nueva ciencia. Estábamos, a fin de cuentas, entrando en una dimensión del conocimiento que atendía a una función práctica.

De alguna manera, Gutiérrez de los Ríos, conde de Fernán Núñez, reivindicó ese nuevo modelo en su obra de 1680 *El hombre práctico*. Este autor, inserto en una tradición anterior que le servía como herencia –la barroca–, sin embargo, señala Pérez Magallón, practicó desde su propia escritura «un estilo claro [...] que le separaba de sus precedentes más inmediatos», lo cual apuntaba hacia una obra que contenía los elementos mínimos de una cierta «modernización» y, con ello mismo, «una firme voluntad de reforma estilística»; de esta manera, su práctica literaria se alejaba del conceptismo graciano, de los modelos ingeniosos, de las texturas difíciles, oscuras, para exigirle al texto los «principios esenciales» que a su juicio representaban «la razón y la experiencia»¹¹¹. Además de esa veta estilística, por su cercanía intelectual con la epistemología de carácter *sensista*, la obra de Gutiérrez de los Ríos significó la escenificación de la «curiosidad propia del discurso moderno»¹¹² y, con ello, no solo la recomendación a los jóvenes a conocer las novedades que se daban fuera de España, sino que, debido a esa tendencia *sensista*, reconocerlas dentro de la red del empirismo dominante en muchas de aquellas latitudes. Al fin y al cabo, se trataba de mostrar a una nueva generación el camino a esa nueva forma de conocimiento.

Además de esto, el modelo de hombre defendido por el conde debía procurar el reflejo de una cierta utilidad en el ámbito de lo social –como defensor, además, del concepto de sociabilidad humana contra el individualismo, cerca así de los postulados ilustrados– y de un conocimiento práctico, es decir, igualmente útil para la sociedad¹¹³. Se estaba, por tanto, diseñando los parámetros matrices de aquel tipo de nuevo sujeto moderno, hombre que iniciaba una formación elemental en esos valores ya desde la propia adquisición del lenguaje durante la infancia¹¹⁴. Ese modelo de hombre, así mismo, debía desvincularse de ciertas losas pasadas, normalmente instituidas en posiciones de niveles indiscutidos por el credo religioso y que, tras su crítica y

¹¹⁰ *Ibíd.* p. 224-246.

¹¹¹ Jesús Pérez Magallón: *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de la Lengua Española, 2002, pp. 263-266.

¹¹² *Ibíd.* p. 269.

¹¹³ *Ibíd.* p. 268.

¹¹⁴ Gutiérrez de los Ríos, Francisco: *El hombre práctico*. Madrid. Joaquín de Ibarra, 1764.

eliminación, conducían indirectamente al modelo racional: hablamos, claro, del rechazo a la superstición, a la «magia» y «encantaciones», por ser éstas «aprehensiones quiméricas» que en su acción sobre el individuo causan «graves daños [...] a los mal reglados juicios»¹¹⁵. Fernán Núñez, siguiendo su modelo ideológico, se alejaba de la escolástica y miraba, con mayor admiración, por ejemplo, los postulados de Gassendi. Es decir, tendía la mano aquel empirismo inmediato, material, que debía en gran medida anunciar las condiciones de verdad de la realidad. A fin de cuentas, como refiere François López, esta obra de Fernán Núñez se puede considerar «como el más antiguo texto español donde se plasma el conjunto de opiniones y representaciones que habrá de difundirse a lo largo del siglo XVIII entre las élites de las ciencias, la filosofía y las letras»¹¹⁶.

Hasta aquella época, ya se podía advertir, recuerda López Piñero, que España había quedado excluida de las «primeras manifestaciones maduras de la ciencia moderna». En este sentido, durante el siglo XVII se produjeron tres etapas distintas con respecto al proceso de entrada de aquel pensamiento científico. En un primer lugar, la ciencia española se limitó a reproducir y continuar los modelos renacentistas autorizados y en cierto modo aceptados por la Iglesia. En un segundo momento, además, se produjo una etapa de transición en la cual de alguna manera comenzaron a penetrar en el tejido científico español algunas de las ideas de moda. Pero será justamente en las dos últimas décadas del siglo –al fin y al cabo el momento de *El hombre práctico*– cuando algunos autores «rompieron abiertamente [...] con los esquemas clásicos e iniciaron la asimilación sistemática de las nuevas corrientes»¹¹⁷. Estamos, en cualquier caso, ante avances que deben ser enjuiciados de forma relativa, pues aunque la actitud de aquellos fue de ruptura contra los modelos tradicionales, no obstante no se puede hablar de auténtica revolución en todos los sentidos, sino, más bien, cambios necesarios por parte de algunos autores que situamos dentro de la órbita de los novatores y pre-ilustrados. Así, en un momento previo a éstos, algunos pre-rupturistas, como por ejemplo Luis Rodríguez de Pedrosa o Isaac Cardoso, ya anunciaron un pensamiento que partía de la negación de algunos de los principios básicos de la escolástica, como era, por ejemplo, la atadura convencional a la dualidad

¹¹⁵ *Ibíd.* pp. 40-41.

¹¹⁶ François López: “Los novatores en la Europa de los sabios”, p. 102. Lo tomo de Pérez Magallón: *Construyendo la modernidad...*, op. cit. p. 37. Ver nota al pie nº 106.

¹¹⁷ José María López Piñero: *La introducción de la ciencia moderna en España*. Barcelona. Ariel, 1969, pp. 22-23.

representada por el hilemorfismo aristotélico¹¹⁸. Se trataba, por tanto, de iniciar una vía de conocimiento que no partiera de aquellas convenciones autorizadas y, con ello, trazar un camino que poco a poco se iba desmarcando de Aristóteles.

Según lo que antes se ha sugerido, habrá que esperar hasta esas dos últimas décadas del siglo XVII, para que al fin podamos hablar, concluye López Piñero, de la aparición de «la raíz directa de lo que después sería la ciencia española durante la Ilustración», gracias al programa de los novatores. Ellos, en medio de una época –la del reinado de Carlos II– que soportaba los problemas del desmoronamiento paulatino del poder imperial español, veían instalados sus trabajos en posiciones alejadas de las instituciones de poder y conocimiento¹¹⁹ y, por si eso fuera poco, indica Pérez Magallón, a todo ello se unía la «falta de un impulso y real y de apoyo social en los sectores más poderosos», y la cierta y notoria lasitud de gran parte de la comunidad científica hacia la investigación¹²⁰. En ese sentido, pocas eran las alternativas. Por ello, el refugio proporcionado por unos pocos nobles y «clérigos de mentalidad ilustrada», así como su agrupación en diferentes «tertulias»¹²¹, permitió a los novatores comenzar a fijar un discurso *rompedor* con respecto al tradicionalismo científico dominante¹²².

De aquella manera un tanto precaria, estos renovadores del pensamiento científico español comenzaron a insistir en la necesidad de un cambio de mentalidad con respecto a los procedimientos seguidos en sus investigaciones. Desde sus presupuestos escépticos, señala Sánchez Blanco, «reclamaban libertad para investigar, pensar y enseñar», mostraban su disconformidad con el estado de letargo intelectual que estaba asentado en el ámbito académico –desde las cátedras universitarias, según ellos, se practicaba un “método falso– y se mostraban conscientes «de la superioridad de su ciencia con respecto a la de los antiguos»¹²³. En cierto modo, reclusos en aquellas tertulias, personas como Juan Muñoz y Peralta, Juan de Cabriada, Crisóstomo Martínez, Juan Bautista Juanini, Caramuel, Tosca y otros muchos, abogaron por introducir en la ciencia española la adaptación de los modelos a las formas novedosas de actuación. La

¹¹⁸ *Ibíd.* pp. 29-31.

¹¹⁹ *Ibíd.* pp. 35-41.

¹²⁰ Pérez Magallón: *Construyendo la modernidad...*, op. cit. p. 115.

¹²¹ *Ibíd.* pp. 42-43.

¹²² Para profundizar en la circulación de las ideas modernas de pensadores como Descartes, Bacon o Locke en la España de la época, así como para conocer mejor las circunstancias especiales que rodeaban a la entrada de estas ideas en la España de finales del s. XVII y comienzos del s. XVIII, ver Olga V. Quiroz-Martínez: *La introducción de la filosofía moderna en España*. México. Colegio de México. Fondo de Cultura Económica, 1949, pp. 15-29. Se nombra, además, la influencia decisiva en aquella asimilación de ideas en las obras de autores como Tosca o Feijoo.

¹²³ Francisco Sánchez Blanco: *La Ilustración en España*. Madrid. Akal, 1997, pp. 18-20.

medicina, las matemáticas, la náutica, la física, fueron algunos de las materias sobre las que trabajaron, partiendo siempre de la negación del modelo aristotélico convencional – y el rechazo a ser vinculados con sus *practicantes*, a quienes en ocasiones se les retrata afectados de las más diversas enfermedades oculares¹²⁴ y, con ello mismo, renovando una ciencia que sobre la base de unos fundamentos empíricos y experimentales podía ofrecer unas mayores garantías de *verdad*.

Tal fue el caso, como ejemplo representativo entresacado de aquella nómina de novatores, de Juan Bautista Corachán, quien a través de sus obras y correspondencia, no solo manifestó abiertamente su admiración por los «científicos del norte de Europa», a la par que consideraba modélicas sus instituciones, sino que desde su perspectiva moderna abogó por la defensa de la experiencia «como criterio científico frente a la especulación y la autoridad de los antiguos». Este novator, negaba de partida el pensamiento del estagirita y, por el contrario, ensalzaba la figura de Descartes y de su método por ser el «el más adecuado para el progreso de las ciencias»¹²⁵. Sin duda alguna, se hacía palpable en la producción de aquellos autores que un cambio se había iniciado.

2.2.5 Dos protagonistas de excepción: Mayans y Feijoo

Como nombres propios de aquellos intentos de cambio, sin duda no podemos pasar por alto las figuras de Gregorio Mayans y Siscar y Benito J. Feijoo. Pese a que la distancia de pensamiento entre ellos a veces resultaba muy marcada¹²⁶, no obstante con sus ideas lograron en cierta manera revitalizar distintas discusiones que podemos incluir dentro del ámbito de un pensamiento moderno. Mayans, como el Benedicto, intervino

¹²⁴ Son muchos los autores que a la hora de atacar o relativizar el pensamiento de Aristóteles recurren a comentarios que hablan de la imposibilidad de acceso a la verdad (Mayans) si solo se sigue su doctrina. De igual manera se conjetura sobre el error al que conduce el seguimiento servil de su pensamiento (Tosca) o, como en el caso de Zapata, se alude que los aristotélicos «no sólo hacen sacrificio de sus entendimientos a la autoridad de su maestro, sino que también de sus sentidos; pues no sólo no quieren creer lo que ven, sino que no quieren ver, por no hallarse en la precisión de disentir a la opinión de Aristóteles». Así pues, esa «patología visual», «ceguera, ictericia, cataratas», etc., representa una crítica extendida hacia los procedimientos encerrados en su especial bucle informativo e ideológico. Ver Pérez Magallón: *Construyendo la modernidad...* op. cit. pp. 144-145.

¹²⁵ *Ibíd.* pp. 148-150.

¹²⁶ Francisco Sánchez Blanco ya sitúa el pensamiento de Feijoo dentro de la órbita empirista –al modo hispano–, y a Mayans dentro del eclecticismo. Ver, *La Ilustración en España*, op. cit. pp. 23-26. No obstante hay otros muchos puntos –en los que ahora no nos vamos a detener– en el que estos dos intelectuales no solo no coinciden sino que entran en conflicto. Estamos, en cualquier caso, ante esa idea de una Ilustración en la que cada uno de los pensadores, pese a tener un punto de partida común cifrado en la renovación y entrada de ideas modernas, no obstante, en muchos casos cada uno sigue una línea determinada y no necesariamente coincidente con el pensamiento de sus coetáneos. Para profundizar en esa idea ver, Francisco Aguilar Piñal: *La Ilustración...*, loc. cit. 15-20.

en casi todos los debates abiertos en su época –desde lo político y social, hasta lo científico y estético. En cualquier caso, como indica Sánchez Blanco, en su pensamiento encontramos el predominio de una «mentalidad jurídica» frente a los asuntos propios relacionados con el conocimiento de las ciencias naturales y, además, un claro alejamiento de las doctrinas escolásticas y del aristotelismo. En este sentido, Mayans tuvo que soportar las críticas directas de su entorno inmediato –el valenciano–, justamente por haber abandonado, en cuanto a las ideas filosóficas, los planteamientos tradicionales y la autoridad de Aristóteles. Los ataques, por ejemplo, de Vicente Calatayud situaban a Mayans dentro del círculo de modernos o heterodoxos, por defender la «libertad filosófica», algo que sirvió a sus críticos para relacionarlo con los novatores. No obstante, en defensa de aquellas ideas, Mayans responde a través de una carta (1760), en la que defiende las obras de novatores ya tan ilustres como Manuel Martí, Juan Bautista Corachán o Tomás Vicente Tosca. En la misma defensa, Mayans vuelve a mantener una actitud de alejamiento frente al servilismo a Aristóteles que otros practican, al mismo tiempo que manifiesta su simpatía por los trabajos de figuras como Gassendi. En cualquier caso, su pensamiento –difundido a lo largo de una extensa obra en la que cobra, además, gran importancia su epistolario– contiene algunos de los rasgos característicos de la modernidad entrante, por lo que en cierto modo su nombre queda asociado de forma natural al movimiento pre-ilustrado que se dio en España durante los primeros cincuenta años del siglo XVIII. No obstante, pese a esta inclusión en los movimientos de renovación producidos en el país, la vinculación de Mayans al pensamiento de los novatores no es del todo completa, ya que en la formación de su posición ideológica se asentaba una actitud reacia a aceptar el experimentalismo baconiano tan asumido por muchos de los novatores y, además, lejos de manifestar su adscripción al escepticismo predominante en la nueva forma de pensamiento, negaba la validez de la duda para defender la importancia de la fe¹²⁷.

En el caso de Feijoo, igualmente estamos ante un pensador que, para muchos, supone la cúspide de la entrada de las ideas ilustradas en España¹²⁸. Su producción intelectual se concentró principalmente en su *Teatro Crítico Universal* (1726-1740) y en *La cartas eruditas* (1742-1760). El punto de partida de su pensamiento se focaliza en la libertad de pensamiento, sobre todo en lo que se refiere a la introducción de las ideas

¹²⁷ Para profundizar en estos aspectos, ver Francisco Sánchez Blanco: *La mentalidad ilustrada*, op. cit. pp. 167-178.

¹²⁸ Así lo cree, al menos, Herr. Ver Eduardo Subirats: *La Ilustración Insuficiente*. Madrid: Taurus, 1981, pp. 23-27.

modernas. En ese sentido, Feijoo –que se vio en cierto modo fuera de las discusiones teológicas– se interesó principalmente por señalar las razones del retraso de España¹²⁹. Así, incluso los argumentos que relacionaban la ciencia moderna –conocimiento natural y método racional– con una suerte de herejía, eran rechazados por Feijoo a lo largo de su producción intelectual, pues la distinción que infundía ese ataque verbal hacia la novedad, era otro signo de aquel atraso intelectual en el que se encontraba el país. En cierto modo, la obra feijooniana contiene en su seno un carácter ilustrado en cuanto a que sus ideas y sus «análisis críticos y propuestas de reformas tocan las instituciones sociales». En ese sentido, Feijoo pretendía, como él mismo comenta, «crear un estado de opinión pública»¹³⁰ que instara a los representantes gubernamentales a tomar medidas concretas que permitieran introducir, ampliar y desarrollar los estudios universitarios dentro de las disciplinas que se relacionaban con cierta modernidad, a saber, entre ellas, la medicina o la física.

Su escepticismo y vinculación con el empirismo, confieren a Feijoo el perfil de un pre-ilustrado que en gran medida responde al diseño de aquellos novatores que alejados de los métodos de análisis, estudio e investigación tradicionales, colaboraron en el desarrollo de una mentalidad aperturista. Hay, en él, por tanto, una exigencia de renovación, algo que de muchas maneras refirió a lo largo de sus obras y que se encontraba íntimamente ligado a su descripción del mundo hispánico, incluso a su descripción metafórica:

“El reino de *Cosmosia* es el mundo [...] *Solidina* es la experiencia, *Idearia* la imaginación. Vienen con suma propiedad a una y otra, así la alusión de los nombres, como los caracteres de sus doctrinas. La experiencia *sólidamente* prueba sus máximas con demostraciones sensibles; la imaginación en la vana representación de sus *ideas* funda las opiniones. Estuvo mucho tiempo desterrada *Solidina* y triunfante *Idearia*; porque desde Pitágoras redujo toda la filosofía a sus números, Platón a sus ideas y Aristóteles a sus precisiones, por muchos siglos no

¹²⁹ Ver Benito J. Feijoo “Causas del atraso que se padece en España en orden a las ciencias naturales”. En *Cartas eruditas. Escritos políticos de Fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro*. Madrid. Instituto de Estudios Políticos, 1946, pp. 493-513. En esta carta Feijoo comienza denunciando el atraso que sufre España en cuanto a la enseñanza de las matemáticas. A partir de ahí inicia su planteamiento partiendo de la curiosidad que le provoca la situación de España en el orden de las ideas. Señala, con ello, la fijación y dogmatismo de la línea seguida, la aristotélica, así como el desconocimiento de Descartes todavía aquellas alturas del siglo por parte de muchos eruditos. De igual manera cita una nómina de pensadores y científicos (como Brahe, Gassendi, Leibniz, Boyle o Newton), a los que el pensamiento teológico español rechaza por ser todos herejes. La defensa de Feijoo de aquellos se centra justamente en la fácil demagogia que la Iglesia realiza a la hora de criticarlos argumentando precisamente la vinculación de éstos con la herejía. Esta carta, en gran medida, recoge gran parte del pensamiento feijooniano en cuanto a la ciencia moderna y la necesidad de renovación que, en función de estas ideas, debe llegar a la sociedad española.

¹³⁰ *Ibid.* p. 120.

hubo más que una física ideal, sin cuidar alguno de la experimental y sólida[...] Al fin, el desengaño hizo llamar de la aldea a la ciudad a *Solidina*, porque la observación experimental [...] fue traída como en pompa poco a algunas cortes en las academias, que se instituyeron para examinar por este camino la naturaleza.”¹³¹

Poco, o nada, hay que añadir a esta declaración metafórica. *Idearia* quedaba al descubierto y, sin duda alguna, alejada de los niveles modernos de conocimiento a los que sin duda aspiraba y llegaba *Solidina*.

No obstante, pese a los trabajos de todo aquel conjunto de aperturistas capitaneados por la carismática figura de Feijoo, todos los avances que lograron deben enjuiciarse desde de una óptica relativa. En este sentido, subrayo a continuación las palabras que López Piñero refiere con respecto al proceso de renovación científica iniciado en aquellos años, en concreto en el campo de la física:

A pesar de las declaraciones de independencia de estos autores y de su innegable simpatía hacia las novedades, no se adscribieron realmente a la física moderna, sino que se inspiraron en ella para sustituir la filosofía natural aristotélica por otra igualmente apriorística y especulativa. Defendieron a los sumo “físicas ideales, que no se fundan en observación y experiencia [...] La auténtica renovación de la física consistía, por el contrario, en la constitución de una disciplina “positiva”, atendida a los datos de la experiencia y formulada en lenguaje matemático”¹³².

Relativización necesaria, por tanto, que no constituye en sí mismo una crítica a la actividad de los novatores –su valor en la historia y desarrollo de la ciencia española creo que está suficientemente legitimado– sino, en todo caso, nos permite describir mejor el panorama ideológico que precisamente por su poder y vigencia impedía que una verdadera revolución científica tuviera ocasión en España. El proceso de emancipación de las ideas tradicionales se había iniciado. La actitud de aquellos hombres apostaba claramente por la superposición de la razón a la experiencia, la ruptura al fin del matrimonio antes forzado entre la fe y la ciencia y, con ello, de manera indirecta, el destrono y abolición de la oscuridad retórica heredada como estigma del tránsito barroco y la desaparición, incorporada al paquete, de la metáfora del teatro del

¹³¹ Benito J. Feijoo: “El magisterio de la experiencia”. En *Teatro Crítico Universal*. Giovanni Stiffoni (Ed.). Madrid. Castalia, 1990, p. 336.

¹³² *Ibid.* p. 154.

mundo¹³³. Pero aquel proceso, como sugieren las palabras de López Piñero, ni fue fácil, ni fue ni radical, ni fue profundo. Era, en definitiva, el estado embrionario previo a la liberalización completa y sin complejos que aún –por las peculiaridades del mundo hispánico– no se iba a producir.

2.3 El *hispánico modo*.

2.3.1 Esfuerzos insuficientes.

De lo visto hasta ahora, podemos confirmar –como es de todos conocidos– que el pensamiento español de los siglos XVII y XVIII mantuvo una tendencia inmovilista, o, como mínimo, leal a su propia manera de aprehender, conocer o analizar la realidad que lo circundaba. Por ello, sin duda, se puede afirmar que los impulsos renovadores, pese a haberlos, fueron *insuficientes*. El proceso de entrada de las nuevas ideas no podía –iba contra la lógica histórica nacional– repercutir de la misma manera en la España del siglo XVIII que de la forma en la que lo hizo en otros países del entorno. Cada región, cada espacio cultural sigue una determinada evolución en función de los condicionantes previos que como grupo atesora en su historia particular, de tal manera que «cada comunidad ha accedido a su modernidad» atendiendo a sus especiales características¹³⁴ –las que la constituyen como grupo diferenciado–, o gracias a sus propios procedimientos –que subyacen a los rangos de libertad o represión que el propio grupo valida a través de sus construcciones éticas y morales. En cierto modo, el mundo hispano constituía un paradigma único y, si atendemos a su expansión territorial y cultural, muy variado y conflictivo. No hay aislamiento, hay *orgullo* frente a un pasado común, una identidad imperial y religiosa determinantemente marcada en el *código genético* de una cultura. ¿Estaba realmente preparado para aquellos rápidos cambios el país que había sido la potencia ultramarina hegemónica durante algo más de un siglo? ¿Debía renunciar a sus convicciones espirituales, políticas, filosóficas o culturales? El tránsito hacia un nuevo modelo se había iniciado. La carrera de aquel mundo hispánico no era contra su entorno: se producía contra sí misma y sus verdades absolutas, como

¹³³ Pérez Magallón: *Construyendo la modernidad...*, op. cit. pp. 147-149.

¹³⁴ Pérez-Magallón, Jesús: “Modernidades divergentes: la cultura de los novatores”. En *“Fénix de España”. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*. Pablo Fernández Albadalejo (ed.) Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, noviembre 2004. Homenaje a Antonio Mestre Sanchís. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. Universidad de Alacant. Casa Velázquez, 2006, p. 50-51. En este caso, Pérez Magallón hace alusión a este tema para, en cierto modo, validar la labor de los novatores como una suerte de inicio del particular camino de España hacia la modernidad.

cultura, que nunca antes se había cuestionado. En cierto modo, el peso de una historia propia, con su turbulento pasado reciente, había forjado una maquinaria simbólica –y altamente representativa de aquel periclitar hispano– donde dominaba con protagonismo evidente «el peso del destino metafísico, las promesas del más allá, o las visiones de un *fatum* que gobierna la historia nacional»¹³⁵. No sería ésta, en cualquier caso, una posición liberada de los convenios teológicos contrarreformistas, sino, en lógica progresión, una continuidad en forma de discurso de poder; pero, además, por su marcado tono providencialista, alejado de cualquier acción analítica y crítica con respecto a la manera de hacer las cosas o de entender el mismo proceso de declive. En cierto modo, las palabras de Rodríguez de la Flor en cuanto a la manera de entender este mismo proceso, confirman la vinculación permanente –lastre ético y moral– sobre las producciones simbólicas y el destino de España: «Dios castiga a los que ama, pone a prueba los pueblos elegidos, sitúa al límite su paciencia y, en definitiva, se dirá entonces, los aniquila y los pulveriza, porque al fin ése es el único camino para alzarse con una condición celeste y establecerse en una dimensión suprahistórica»¹³⁶. España, en cierto modo, ocupa el espacio simbólico de una nueva manifestación, entelequia compleja, de *ecce homo*. Acepta, no obstante, ese destino pues, como pueblo de Dios, debe saber trazar perfectamente el camino que la conduce al sacrificio; deberá, en definitiva, aceptarlo y, en todo caso, alejarlo de cualquier explicación que no sea de carácter providencialista. La España del Barroco, impregnada de aquella sensualidad cristiana, de una suerte de metafísica escolástica, se sabía así misma como representante de un tipo de conocimiento –reserva espiritual de occidente– y, asida a su antigua pero decadente condición imperial, no podía ceder fácilmente frente al empuje de las ideas renovadoras que desde fuera y desde adentro le exigían algunos miembros de la élites intelectuales. La razón, de haberla, debía estar también de lado del pueblo de Dios. Todo lo demás, al fin y al cabo, solo podía significar el reconocimiento de que todos los criterios anteriores impuestos desde la cultura hispana, estaban equivocados. Se incidía, así, en el valor de un pensamiento propio que se alejaba de la filosofía analítica y sistemática de moda, para, de esa forma, consolidar el modelo tradicional hispano en el que «predomina un pensamiento filosófico disperso y proteico» donde «la filosofía

¹³⁵ Ver, Rodríguez de la Flor: *Barroco...*, op. cit. p. 40.

¹³⁶ *Ibíd.* p. 40. Retomo la cita que ya introduje en el capítulo 1, ahora completa, pues conviene a las ideas expuestas.

aparece íntimamente relacionada con las formas literarias y se transmite mediante una modalidad discursiva indirecta y con frecuencia narrativizada»¹³⁷.

Así pues, no podía suceder de otra manera. Con una Universidad puesta al servicio de los intereses eclesiásticos y una monarquía confesional y en franca decadencia, el encuentro de España con el hecho inaugural de la ciencia moderna, estaba condenado a producirse –si se produjo– como mero accidente. En tal colisión, no obstante, el pensamiento de Descartes iba a ser repelido por la estructura del pensamiento escolástico español¹³⁸. Todo ello iba a producir la presión de una fuerza contraria a aquellas novedades racionalistas forzada por los propios metafísicos hispanos, hecho que sumía al país, indica Rodríguez de la Flor, en un «error dogmático» que cerraba ese tránsito de conocimientos y dejaba a España fuera del «marco epistemológico generalmente aceptado», y que, posteriormente supuso el empobrecimiento intelectual y el «declive social y de la ruina del proyecto imperial y expansivo»¹³⁹.

España había establecido sus propias señas de identidad como nación histórica, su propio discurso axiológico. En ese mundo y con aquellos criterios, hablar de la física de la propia nación era hablar del propio retrato de aquella España, de su visualización, su representación ideal, al fin y al cabo, alude Pimentel, el «mapa improbable» de una «física fragmentaria» y tardobarroca, que a fin de cuentas, usando al Fénix como

¹³⁷ Ver Ana Bundgaard: “Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento”. En *El ensayo, entre la filosofía y la literatura*. Juan Francisco García Casanova (ed.). Granada: Comares, 2002, p. 69.

¹³⁸ La escolástica, como ya se ha comentado, supuso un lastre para el pensamiento español de los siglos XVII y XVIII. Si inicialmente esta perspectiva filosófico-hermenéutica tuvo su importancia a lo largo de la Edad Media, el caso es que en los siglos posteriores se había convertido en un doctrina decadente, que, como comenta Eloy Bullón, se unía «a la rutina y al excesivo aprecio del argumento de autoridad, que impedían todo adelanto ulterior, limitando la labor científica a la mera repetición de la doctrina tradicional y al sutil comentario de las obras de los antiguos maestros, sobre todo de los libros de Aristóteles y Santo Tomás, a quienes se miraba como oráculos infalibles e inapelables. Añádase a esto lo intrincado y obscuro de los términos escolásticos, el descuido en las formas de exposición y las disputas pueriles sobre cuestiones inútiles, y se tendrá una idea exacta del lamentable cuadro que ofrecían las Escuelas al terminar el siglo XV». Ver, Eloy Bullón: *Los precursores españoles de Bacon y Descartes*. Salamanca: Imprenta Calatrava, 1905, pp. 28-29. Eloy Bullón estudia la obra de algunos autores de relieve para, de esa manera, buscar algunas huellas de apertura dentro del pensamiento español previo a Descartes y Bacon. De esa manera, por ejemplo, menciona a hombres como Francisco de Vitoria, Luis de Carvajal, Melchor Cano, Alfonso de Castro, etc., todos ellos vinculados a un movimiento de «restauración escolástica, que por haber sido promovido por sabios españoles, podríamos llamar neotomismo o neo-escolasticismo español». Ver, *Ibid.* pp. 33-34. De igual manera nos remite, desde otras áreas del pensamiento, a obras como las de Suárez o Luis de Vives. *Ibid.* p. 35 y ss.

¹³⁹ Rodríguez de la Flor: *Barroco...*, op. cit. p. 45.

ejemplo de una «regeneración posible»¹⁴⁰, encubría, sin embargo, las formas de una «Ilustración insuficiente».

Si, como ya hemos afirmado, para un autor como Herr, Feijoo representa la apertura de España a las ideas centrales del Siglo de las Luces, Menéndez Pelayo, en franca oposición, negaba a España cualquier vínculo con la Ilustración, por considerar a este pensamiento, una corriente extranjera¹⁴¹. El pensamiento tradicional español, invocado y sobreprotegido desde los ámbitos académicos, estaba impregnado por la férrea vigilancia de la autoridad aristotélica –influjo sempiterno que ya denunciaron Feijoo y Jovellanos en el siglo XVIII– y servida, a modo de discurso interpretativo, desde los postulados vigorosamente defendidos por la escolástica reinante¹⁴². Feijoo, dentro de ese modelo dominante, representaba el modelo de hombre ilustrado español para gran parte de la crítica; pero a su vez, justificaba, según Subirats, la evidente falta de una Ilustración en su sentido más amplio en aquella España del siglo XVIII. En este sentido, el benedictino, *hombre litúrgico*, hizo de sus propias ideas acerca de la ciencia moderna –eso sí, abierto a su difusión y conocimiento en la España de la época– una suerte de teatro o espectáculo, de tal manera que la ciencia en Feijoo «se exhibe», «se pone en escena», no se transforma en método indagatorio, científico, análisis de datos obtenidos¹⁴³. Por ello mismo, como se infiere en sus dos obras emblemáticas –el *Teatro Crítico Universal* y *Las cartas eruditas*– uno de los objetivos primordiales, continúa Subirats, es la separación de la superstición de la religión, «entre el error y la ciencia»; en este sentido, la «crítica», la razón, se erige en el rector o «tribunal» superior «que

¹⁴⁰ Para el desarrollo de las ideas entorno a la representación física de las cosas de España, ver Juan Pimentel: “La física de las cosas de España. Ciencia y representación de la nación que se quería ilustrada”. En *Fénix de España. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*. Pablo Fernández Albadalejo (ed.) Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, noviembre 2004. Homenaje a Antonio Mestre Sanchís. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid. Universidad de Alacant. Casa Velázquez, 2006.

¹⁴¹ Eduardo Subirats: *La Ilustración Insuficiente*, op. cit., pp. 23-27.

¹⁴² Ibid. pp. 37-41. Por su parte, Enrique Tierno Galván afirma que después de Descartes adviene en Europa una «superestructura» cultural de la duda, menos en algunos lugares, como España, donde la duda tenía «un espacio de aplicación que no salía de la retórica y la moral, sin tocar para nada a la ciencia». Siendo así, confirma Galván, «el pensamiento del Siglo de Oro español se asienta sobre la seguridad que nace de la confianza absoluta en los principios o fundamentos teóricos. En términos generales la cultura española fue, hasta la Ilustración, la cultura del pensamiento pseudo-científico indubitable, tanto en cuanto a los principios como en cuanto al proceso, y las autoridades, que acreditan y fortalecen el propio pensamiento». Ver, loc. cit. p. 281.

¹⁴³ Subirats, op. cit. pp. 73-75. En esta misma dirección, ver también Ibid. pp. 85-91, en las que se analiza la puesta en escena que Feijoo realizó para desmitificar los milagros de las florecillas de San Luis, en Oviedo. A través del análisis de este episodio, Subirats nos ofrece la imagen de un Feijoo que prepara conscientemente todo el aparato representativo, litúrgico o «puesta en escena del proceder científico». En ese sentido, Feijoo no hace ciencia, si no que «la invoca», la escenifica o teatraliza.

decide sobre todas las cosas»¹⁴⁴; pero esa referencia en Feijoo no resulta, en cualquier caso, una afirmación que sobreponga el valor de la ciencia al de la religión. En este caso, de lo que se trata es de demarcar el área o jurisdicción entre ambas instancias, «razón y religión, o entre la ciencia y la Iglesia»¹⁴⁵, de tal manera que ambos, legitimados y autorizados como modelos de aquella sociedad, quedan situados no desde una óptica enfrentada, sino, más bien, integrada en un modelo *bipolarizado*, y así, la Ilustración en Feijoo lo será pero solo en cuanto a «Ilustración religiosa»¹⁴⁶. Como deviene después de analizar la puesta en escena que Feijoo realizó para desmitificar el asunto de las florecillas milagrosas de San Luis, en Oviedo, la ciencia en Feijoo se convierte en un nuevo espectáculo de masas, frente a la cual el benedictino representa, señala Subirats, el grado de «influencia de un nuevo poder», la ciencia; pero al hacerlo, no trata de desechar o desvalorizar el valor de la religión como elemento integrante de los poderes sociales, sino que traza la frontera entre estas dos instancias integradas – religión y ciencia– y la pura y execrable superstición¹⁴⁷.

Teniendo en cuenta las reflexiones de Subirats acerca del benedictino, no obstante, el caso es que si a caso Feijoo no representa un modelo de hombre ilustrado *stricto sensu*, en cambio no debemos tampoco dejar de reivindicar su figura como un sobresaliente exponente de una de las actitudes más abiertas al cambio en el conjunto del tejido intelectual español del s. XVIII. Es decir, pese a las limitaciones que su propio sistema pueda presentar –desde esa óptica de la insuficiencia–, sin embargo frente a la mayor parte de los pensadores de aquellos años, Feijoo representa, en cambio, una suerte de referencia aperturista, una actitud renovadora, un interés –aunque finalmente quedara en retórica y representación del nuevo modelo– general por hacer entrar en España algunos de los postulados filosóficos y científicos relacionados con la revolución racionalista y empírica sucedida en el siglo XVII.

2.3.2 El sino español: Contrarreforma y Barroco

Algo permanecía inserto dentro del ámbito de la cultura española para que no eclosionara el pensamiento científico en su sentido moderno. Comenta Tierno Galván que la «categoría de cantidad» se imponía en los pueblos europeos que evolucionaban dentro del paradigma científico, «en la teoría de la ciencia, en la convivencia definida

¹⁴⁴ *Ibid.* pp. 76-79.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 79.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 80.

¹⁴⁷ *Ibid.* pp. 85-89.

por la tolerancia y en la práctica de la democracia moderna»¹⁴⁸. Los españoles, en cambio, se asían a una categoría diferente, la «cualidad», y ésta –o éstas– se veían definidas y caracterizadas por aquéllas que provenían de la «tradición cristiana y de la Iglesia»¹⁴⁹.

El poder de esa Iglesia española tuvo, como se ha sugerido en el capítulo anterior, una relación directa con la hegemonía militar que España ejercía en su entorno. Este hecho favoreció la generación de una postura apodíctica con respecto a las verdades que se asumían como propias y, al mismo tiempo, afectó indiscutiblemente al desarrollo o implementación de un pensamiento crítico, pues, por un lado, el pensamiento religioso, inserto en la masa de la filosofía española a través de la teología, no dejaba huecos para un verdadero cambio axiológico¹⁵⁰; y por otra parte, la libertad de expresión no era tal, ya que ésta se hallaba condicionada a la vigilancia exhaustiva que ejercía la Inquisición. En ese sentido, la relación del Estado con el Santo Oficio constituyó una alianza que confería a la Suprema un carácter «eclesiástico-político» que presumía –siguiendo a Maravall– un «proceso de estatalización de la Iglesia, pues, al fin y al cabo, ambas instituciones, la Monarquía y el la Iglesia, defendían el «mismo modelo de sociedad»¹⁵¹.

La presión a la que muchos intelectuales de renombre se vieron sometidos durante aquel proceso, tiene un claro referente y ejemplo en algunas de las palabras que Juan Luis Vives escribió a Erasmo a mediados del siglo XVI:

«Espero que, si [los teólogos españoles] se acostumbran a esta lectura y otras semejantes, se suavicen y despojen de ciertas concepciones bárbaras de la vida, concepciones de que están imbuidos estos espíritus penetrantes, pero ignaros en la humanidades, y que se transmiten los unos a los otros como mano en mano».

¹⁴⁸ Ver loc. cit. pp. 286-287.

¹⁴⁹ *Ibid.* p. 287.

¹⁵⁰ Por citar un nombre de prestigio, Francisco Suárez constituyó un tipo de pensador que, a “contracorriente” se desmarcó de los postulados aristotélico-escolásticos y se dirigió hacia la «solución de problemas reales». Pero incluso siendo de esa manera, el propio Francisco Suárez ratifica la validez de su pensamiento dentro de un ámbito cultural que determina la identidad del mismo, y que, a la postre confirma la característica fundamental del pensamiento español de aquellos años. Confirma Suárez: «Nuestra filosofía tiene que ser cristiana y sierva de la teología». Lo tomo de Antonio M. López Molina. *Pensamiento Filosófico Español. De Séneca a Suárez*. Manuel Faifán Maceiras (ed.). Madrid: Síntesis, Vol. I, 2002. Ver pp. 268-271.

¹⁵¹ La última cita es de Tomás y Valiente. Yo la tomo, al igual que la de Maravall que se menciona en el mismo contexto, de Juan Ignacio Gutiérrez Nieto: *Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos y cristianos*. En *Historia de España. El siglo del Quijote (1580-1680). Religión, Filosofía, Ciencia*. Ramón Menéndez Pidal (fundador); José María Jover Zamora (dir.). Madrid: Espasa-Calpe, vol. I, 1986, pp. 647-648.

Y diez años después, en otra carta, esta vez remitida a Rodrigo de Manrique:

«Dices muy bien: nuestro país es una tierra de envidia y soberbia; y puedes agregar: de barbarie. Pues, de hoy en más, queda fuera de duda que nadie podrá poseer allá cierta cultura sin hallarse lleno de herejías, de errores, de taras judaicas. Así se ha impuesto silencio a los doctos; a cuantos corrían al llamado de la ciencia, se les ha inspirado, como tú dices, un gran error...»¹⁵².

Atendiendo a estos dos fragmentos en su conjunto, no cabe duda de que Vives acierta en el diagnóstico de la posible enfermedad del alma intelectual de la España del XVI. Se producía la combinación de dos elementos fundamentales a la hora de fijar el pensamiento validado por el poder. De esa manera nos encontrábamos con una teología servil y supeditada a las autoridades dignificadas por la escolástica¹⁵³. Este hecho procuraba una tajante separación entre lo propio hispánico y lo extranjero, acreditado entonces negativamente, pues suponía un ataque contra los principios elementales del cristianismo católico propugnado desde todos los órdenes de la vida en la España imperial. Frente a ello, el *Estado eclesiástico* español intervenía para cercenar, a través de la estricta vigilancia de la Inquisición¹⁵⁴, cualquier atisbo de herejía, o lo que es lo mismo, de novedades relacionadas con el ámbito del pensamiento, la ciencia o la religión¹⁵⁵.

¹⁵² Tomo los dos fragmentos de José Luis Abellán: “Barroco y pensamiento español”. En *Diwan*. Zaragoza: Alcrudo Editor, 8/9, 1980, p. 19.

¹⁵³ El dominio de la escolástica la hizo convertirse en una filosofía acreditada por el ámbito español, y se presentan ya en la España del Renacimiento a través de sus tres vías: la tomista, la escotista y la nominalista. Esa penetración en el tejido español llevó al pensamiento a confinarse y autolimitarse a «repetición de las filosofías del pasado (Aristóteles, Pedro Lombardo, Santo Tomás...), sometidas a las exigencias de esta maniática exigencia de disquisiciones, ajena al empeño de reflexionar con rigor las experiencias nuevas de su tiempo». Ver Alfonso Maestre Sánchez en *Pensamiento Filosófico Español. De Séneca a Suárez*. Op. cit. pp. 209-211.

¹⁵⁴ La Inquisición tuvo un poder de coacción notable, hecho que influyó de forma activa en la literatura y en el desarrollo de la ciencia. Para esto y para tener un mejor conocimiento de cómo se produce la entrada y desarrollo del Santo Oficio en España, ver Henry Kamen: *La Inquisición española*. Barcelona: RBA, 2005, pp. 334-68 y 104-135.

¹⁵⁵ Y sobre esto hay notables comentarios. «Ó España: tú eres deudora de la pureza de los dogmas al santo oficio de la Inquisición, el qual te defiende de todos los ataques de la herejía para tu felicidad! Se habla de política? Feliz España! (dicen) que con solo mantener el santo tribunal estás libre de las convulsiones intestinas que con mucha frecuencia ponen á los otros reynos en peligro de perderse por la diversidad de religiones entre sus habitantes, y por la falta de un santo Oficio que persiga, castigue y examine los hereges!». El fragmento se refiere a los elogios que muchos escritores han realizado de la Inquisición desde el período de Carlos V. Se trata del exordio de la obra de Juan Antonio Llorente: *Memoria Histórica sobre qual ha sido la opinión nacional de España acerca del Tribunal de la Inquisición*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1812, pp. 1-2. El texto completo fue leído en la Real Academia de la Historia.

Estamos, al fin y al cabo, frente a una forma de Estado que se estructura entorno a la política de control de los territorios adquiridos y al mantenimiento de la fe promulgada desde la monarquía confesional¹⁵⁶. En ese entorno favorable a una forma de pensamiento hispano, como certifica Bartolomé Benassar, los estudios e investigaciones sobre el conocimiento de Dios se convierten en uno de los puntos centrales del conocimiento. Las universidades implementaron y extendieron los estudios teológicos, conformando, a través de las «ridículas especulaciones de la escolástica», del estoicismo y el nominalismo, una suerte de teología positiva –como en el caso de Salamanca– que tenía como fin el construir y señalar una «ciencia de Dios»¹⁵⁷.

Si por esa vía de estudio podemos hablar de una cierta influencia de la teología española en Trento¹⁵⁸, del mismo modo, pero en sentido inverso, conviene citar el predominio de los postulados tridentinos en la formación del pensamiento y la cultura de la España posterior al Concilio. A finales del siglo XVI el destino de España, dentro del ámbito del culto religioso, se hallaba completamente determinado. La corona española, en cuya cabeza se encontraba el *prudente* Felipe II, había recibido el mandato imperial de hacer valer su condición de hegemonía y, por tanto, de defensora de la fe católica que históricamente se consideraba como la propia y verdadera¹⁵⁹. El Concilio de Trento, como reacción a la Reforma, se iba a convertir, paulatinamente, en un instrumento que produciría un tipo de pensamiento que se iba a separar de la cultura de corte renacentista –de tendencia reformadora debido, entre otras razones, a la influencia erasmista–, y por ello mismo, iba a provocar una inflexión trascendente sobre la construcción o adaptación del imaginario. De esa forma se va abriendo paso una nueva concepción de la propia manera en la que se deben realizar las representaciones artísticas. Sobreviene una valoración positiva del claro-oscuro, donde «ese derramarse de la luz celeste sobre la oscuridad de la fe es el tópico escatológico, metafísico, moral, ascético, místico y artístico por excelencia»¹⁶⁰. La influencia de este pensamiento, de

¹⁵⁶ Para tener un mayor conocimiento sobre la forma en la que ese Estado se configuraba, ver Bartolomé Benassar: *La España del...*, op. cit. pp. 58-59.

¹⁵⁷ *Ibid.* pp. 159-160.

¹⁵⁸ Para el desarrollo de esta idea, ver *Ibid.* p. 159.

¹⁵⁹ En este sentido, las palabras de R. Scheneider sobre el período de Felipe II son muy significativas: «España se vive a sí misma, vive hacia adentro su propio espíritu..., vive su lucha por Dios». Lo tomo de Alfonso Maestre Sánchez, op. cit. p. 203.

¹⁶⁰ La idea proviene de Hatzfeld, pero la cita es de Abellán. En loc. cit. p. 16. En la misma página, Abellán insiste en ese valor del claro-oscuro en la hora de la Eucaristía, pues genera «una nueva devoción hacia la figura de Cristo, que ya no tiene su expresión en la *philosophia Christi* de los erasmistas, de carácter metafórico y ontológico, sino de un Cristo concreto y encarnado en una “sagrada forma” que nos impide una adhesión emotiva».

esa manera de fijar los modelos representativos, debe ser tenida en cuenta a la hora de hablar del tránsito del Renacimiento al Barroco, pues, si bien en el caso de España no supuso una ruptura clara, por el contrario sí produjo la «instrumentalización político-religiosa que se hizo del nuevo espíritu y que marcó decisivamente la evolución de toda nuestra cultura»¹⁶¹.

En realidad, por tanto, la Contrarreforma significó la apertura de un período de pulsión artística desmedida encaminada a hacer zozobrar al espectador dentro de un magma complejo de símbolos y encarnaciones viscerales de la propia imagen de Cristo, generando una «fiebre interior» en esas representaciones que separará al arte del siglo XVI de las producciones realizadas en el período barroco¹⁶². Esa pulsión o fiebre responde, en cualquier caso, a una reacción dirigida por los poderes religiosos y lanzada, a modo de ofensiva identitaria, contra los presupuestos de la Reforma. La sobriedad reformista constituía una seña de identidad del protestantismo, un rasgo caracterizador¹⁶³, un estigma. Frente a ello, la Iglesia Católica debía iniciar, después de Trento, la «recuperación espiritual de Europa», para lo cual hubo de recurrir, entre otras fuerzas, a todo el aparato retórico y representativo que tenía a su alcance. El arte, de esa manera, constituirá una de las formas en las que se establecerá esa distancia con respecto a la *herejía*. Lo fastuoso, la «riqueza decorativa», «no fue una perversión del gusto», sino que respondía a «una idea de lucha»¹⁶⁴. De esa forma se manifestaba el valor de lo propio, se ensalzaba el modelo católico, de tal manera que se producía una suerte de *competición* para demostrar qué paradigma constituía el verdadero dibujo simbólico que acercaba a los hombres a Dios. Se trata, al fin y al cabo, de articular un discurso propagandístico de las virtudes que encarnaba el pensamiento católico post-contrarreformista. El imaginario cobra una viveza inusitada debido al impulso dado por las esferas del poder monárquico vinculado a la mentalidad tridentina¹⁶⁵. Ello exige, como es presumible, un «control estricto de la representación», pues nos movemos en la

¹⁶¹ *Ibid.* p. 17.

¹⁶² Santiago Sebastián: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza, 1989, p. 61. Y nos confirma el crítico sobre el arte posterior a la Contrarreforma: «...es una pasión y un deseo de Dios hasta el aniquilamiento, todo ello en lugar de la serenidad que respiran tantas obras del Renacimiento».

¹⁶³ Característica que desemboca, finalmente en la actitud luterana que priva de todo valor a las obras humanas, y que configura la exaltación de «un mundo vacío». W. Benjamin, *op. cit.* pp. 351-354.

¹⁶⁴ Lucha contra la forma en la que la Reforma interpretaba las representaciones religiosas y contra las críticas que el reformismo vertía contra el culto a las imágenes que practicaban los católicos. *Ibid.* p. 145.

¹⁶⁵ Pero, no solo del espíritu tridentino se nutría aquel arte, sino de una religiosidad, *per se*, que se extendía, en su variante cristiana por todas Europa. Estamos ante la hegemonía de una religión, y la consecuencia que para el arte tiene la presión que esa fuerza ejerce sobre el imaginario, pues ese poder «privaba al hombre de todos los medios de expresión auténtica, inmediata...». Para seguir esta interpretación, ver W. Benjamin, *Ibid.*, p. 284.

esfera de una «política estética» inclinada a «mover los afectos»¹⁶⁶ y, por tanto, a condicionar, persuadir o manipular el ánimo de los fieles. Se trata, entonces, de un arte tamizado o vigilado por una ideología que ha ido fijando los parámetros de una contra-ofensiva simbólica y discursiva hasta llegar a elevar a las representaciones artísticas al nivel de lo connatural a su propia idea de mundo. Ahí, en esa idea de mundo, cobra sentido y presencia el perfil o los rasgos definitorios de una España católica y contrarreformista que «busca desesperadamente definirse en cuanto a singular reino elegido, promoviendo una diferencia altiva, una identidad que, poco a poco, va a pasar de ser pugnaz y ofensiva a adquirir una tonalidad, retractiva, defensiva, melancólica, que, pensamos, caracterizará por entero el “momento barroco” vivido al hispánico modo»¹⁶⁷.

El conjunto de las representaciones artísticas, el imaginario, se articula entorno a una serie de factores que condicionan la forma en la que el discurso y las obras plásticas tomarán asiento en el periodo barroco. Se fija, así, un estilo connotado por esas fuerzas sinérgicas que limitan y flexionan las modalidades de aparición de una determinada cultura¹⁶⁸. Y en España, esas fuerzas alcanzaron una dimensión lo suficientemente amplia como para que asistamos, según Hatzfeld, a una época íntimamente ligada a lo español¹⁶⁹. Este hecho confiere al Barroco de España una serie de características que lo hacen único, si bien vinculado a la tradición europea, principalmente la italiana. Según una posible caracterización previa, vislumbramos un Barroco que opone a los guiños clásicos su «ademán de heroísmo desmesurado, el paradójico entrelazamiento y asociación de ideas y palabras, el lenguaje intensamente figurativo, la constante mezcla

¹⁶⁶ Sigo en esto último a Rodríguez de la Flor: *La península metafísica...*, op. cit. pp. 263-264. Por su parte, Arnold Hauser, al hacer referencia al Barroco, diferencia claramente el arte producido en los países católicos, del que se realizó en los protestantes. Según este crítico, el Barroco católico tiene un carácter cortesano y de origen autoritario, lo cual, además supone una huella de tipo clasicista. En cambio, el Barroco en los países protestantes, tiene un origen burgués. Hauser establece estas diferencias teniendo en cuenta el mayor desarrollo decorativo que se visualiza en el mundo católico, sin hacer referencia al grado de influencia que la Contrarreforma pudo tener en este hecho. Ver, op. cit. pp. 613-614 y pp. 636-638.

¹⁶⁷ Tomo la cita de la obra de Rodríguez de la Flor: *Mundo simbólico. Poética, política y teurgia en el Barroco hispano*, p. 30. El libro será publicado en los próximos meses. Yo he extraído la cita de la copia Pre-print a la que he tenido acceso.

¹⁶⁸ Hatzfeld lo explica mejor: «El espíritu del Barroco es algo ideológicamente asequible en sus problemas, temas y motivos. Es sabido que las nociones ideológicas sobre la vida correspondientes a una determinada época se manifiestan de modo análogo en los motivos literarios y plásticos; las formas internas de cultura, conceptuales y fundamentales, se exteriorizan a través de medios diferentes, pero con recursos estilísticos similares, desde el momento en que las humanas actitudes y las respuestas simbólicas a los misterios de la vida han de encarnar necesariamente en signos verbales e iconográficos paralelos». Ver *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1973, p. 106.

¹⁶⁹ Se trata de la «Misión europea de la España barroca», aquélla que impone «el valor y la fuerza de la literatura» en el ámbito internacional. *Ibid.* p. 503.

de la religión con las cosas más concretas, mezcla también de crueldad y de intolerancia provocadas por la dominación secular de los moros»¹⁷⁰. Como el propio Hatzfeld percibe, no se trataría de formalizar una afirmación que validara la apreciación del Barroco español como una «constante ahistórica», como un «eón», en el sentido en el que sí lo percibe Eugenio D'Ors¹⁷¹, sino que ese Barroco español tiene unas raíces históricas propias, aquellas que determinan su fisonomía peculiar en el siglo XVII¹⁷².

Por otra parte, a la hora de dimensionar la estructura sobre la que se sostiene el entramado simbólico del Barroco, J. A. Maravall adelantó el poder de *coacción* que las clases dirigentes ejercieron sobre las representaciones artísticas. La sociedad del momento se hallaba inmersa en una época de crisis, tanto en lo espiritual como en lo económico o material. Esta situación de quiebra, produjo, por parte de «los grupos activos» de la sociedad, una respuesta en forma de actuación pública, de tal manera que constituyó, a la postre, la fachada de la cultura en auge durante el siglo XVII¹⁷³. Hablamos, por tanto, de una «cultura dirigida» que, en su puesta en escena a través de distintos mecanismos que conducen a la «extremosidad» de las manifestaciones artísticas, deviene en «recurso de acción psicológica sobre las gentes», hecho que unimos «estrechamente a los supuestos y fines del Barroco»¹⁷⁴. Se constituye así un imperio de la representación pública, del teatro o de una cultura para las masas. De esa forma, la actividad artística se convierte en un instrumento del Estado, del poder, que genera sus productos simbólicos desde las matrices que distinguen sus intereses como grupo o clase de prestigio¹⁷⁵. El grueso de la sociedad queda relegado a una condición de observador y, con ello, adquiere el papel de ente absorto, perdido o abstraído dentro de un mundo que lo empequeñece, lo atribula, pero al que inconscientemente –debido a

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 504.

¹⁷¹ Se trataría, según D'Ors, de una constante histórica, no con la forma de un «círculo histórico», sino un «canal». Este «eón» constituye, entonces, una categoría «con un desarrollo inscrito en el tiempo». Ver *op. cit.*, pp. 65-68.

¹⁷² Ver Hatzfeld, *op. cit.*, p. 504. Hatzfeld se interna en el posible origen del Barroco español atendiendo a una serie de características que se remontan incluso a la época en la que hispanos de Roma escribían en latín. Hay según Hatzfeld una aspiración a usar formas de «expresión sorprendentes y desconcertantes». De igual manera, la presencia musulmana en la cultura española, así como los influjos venidos de la Italia hispanizada y su exaltación de lo religioso, son algunos de los factores que condicionan, según este crítico, las peculiaridades del Barroco español. Ver, *Ibid.*, pp. 504-518.

¹⁷³ Para el desarrollo de esta idea, ver J.A. Maravall: *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1998, p. 55.

¹⁷⁴ *Ibid.* p. 426.

¹⁷⁵ Al fin y al cabo, se produce una manipulación de las masas. Maravall comenta en esa dirección: as monarquías absolutas que en el XVII estrenaron la necesidad de captar y mover a las masas en sus opiniones, porque, incipientemente y en número incomparablemente menor, existían ya unas y otras y su adhesión era decisiva en los conflictos y más aún en las guerras de la época». Para ampliar estas ideas, ver *Ibid.* pp. 197-202

la exagerada distorsión de la realidad que la maquinaria simbólica provoca— admira, aunque no lo comprenda. Desde esa perspectiva, resulta fácil entrever que estamos ante un género de perversión social, en cuanto a que ésta —la sociedad— actúa o acciona sus mecanismos de respuesta siguiendo el programa previo que las clases de poder han delimitado como válido para cada momento y cada situación histórica. No hay, por tanto, voluntad en el sujeto social que es sometido al mandato de esa cultura dirigida y masiva, pues —trayendo el asunto a un ejemplo contemporáneo— el individuo acaba inmerso en una suerte de gran plató de televisión¹⁷⁶ en el que se promueve una actividad constante de índole interpretativa, y que sitúa a la realidad en el plano de una continua representación y como «ejercicio de construcción»¹⁷⁷. Se exhibe, de esa manera, el escenario en el que se reproduce el *Theatrum Mundi* y en el que, en su contemplación —y en su actuación, pues forma parte de él— la masa se somete a la admiración de lo «espectacular», lugar o dimensión a en la que el hombre sucumbe cuando articula un discurso dirigido «hacia una única dimensión irracional y sin fundamento, allí donde los signos pierden su sentido y se agotan en la fascinación»¹⁷⁸. En ese espacio, el imaginario, como parte integrante del espectáculo, constituirá un nexo que permite el establecimiento de las relaciones sociales a partir de las imágenes¹⁷⁹. Esta interpretación contemporánea que incide en la actitud de la masa frente al espectáculo nos sitúa, una vez más, ante la posibilidad de estar hablando de una cultura susceptible de ser dirigida por los poderes fácticos del Estado. Esa misma idea entroncaría con la perspectiva de la cultura barroca como un producto controlado y articulado por las clases de poder. No obstante, desde la óptica que aquí postulamos como posible respuesta a esa tendencia, creemos que el movimiento de control —de existir— se produce en una dirección contraria, o mejor todavía, se expande en todas las direcciones siguiendo el impulso de una fuerza *entrópica*¹⁸⁰ propia y característica del

¹⁷⁶ Esta comparación la establece hábilmente Óscar Cornago Bernal al establecer el vínculo existente entre los nuevos medios de comunicación y la forma en la que éstos han «transformado en panorama cultural, multiplicando los espacios de representación en los que una sociedad se pone en escena». Ver «Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor)». En *Dicenda*. Cuadernos de Filología Hispánica, 22, 2004, p. 33.

¹⁷⁷ Cornago Bernal hace alusión de esta manera a cómo pensadores como Baudrillard, Deleuze, Barthes y otros «llevan a cabo una radical reconsideración de la realidad como fenómeno de representación. Ver *Íbid.* p. 34.

¹⁷⁸ Tomo estas ideas de Jean Baudrillard. Ver, *A la sombra de las mayorías silenciosas*. En *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978, p. 118

¹⁷⁹ O como dice Debord: «El espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes». *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999, p. 38.

¹⁸⁰ Se trata de un fenómeno de «Ley Segunda de la Termodinámica» según la cual «los procesos químicos, a diferencia de lo que se había creído hasta entonces siguiendo un pensamiento teleológico

modo y la forma de una cultura y una identidad como la española durante el periodo barroco. La monarquía absoluta del siglo XVII se caracteriza, precisamente, por establecer un camino sin retorno a un espacio en caos. Más que una cultura dirigida, por tanto, deberíamos hablar de una cultura expansiva –que brota desde distintos órdenes de la vida– que dirige los impulsos teatrales y representativos de una clase dirigente en franca decadencia. El destino de España, incluidas sus representaciones culturales, queda por tanto en manos de la única fuerza que es capaz de controlar los mandos de aquella sociedad: la providencia. Y esto, claro, lo afirmamos no sin cierta ironía. Esa providencia, exige una esperanza en la salvación que debe procurar la actuación de una fuerza superior –algo, al final, ligado a la voluntad de Dios que también forma parte de la hoja de ruta de la Contrarreforma–, hecho que impide, en consecuencia, que las clases de poder se conviertan en el verdadero motor de una cultura que produce sus representaciones dentro de un «campo de tensiones y contradicciones» que conforma un estado «en el que los mecanismos de representación van más allá de sus fines aparentes, impulsados por una condición excesiva que los caracteriza»¹⁸¹.

Desde la perspectiva de análisis que venimos esbozando a lo largo de esta disertación, el Barroco español, pese a aparecer condicionado por las estructuras de poder del Estado Moderno –tanto la monarquía absolutista como el poder de la Iglesia– contiene en sí mismo –o mejor dicho, genera– un tipo de movimiento o inclinación hacia una suerte de metafísica –en el carácter, la voz y las manifestaciones del imaginario– que viene dada por una serie de fuerzas *perennes* al modelo hispano de vida¹⁸². Fernández Albadalejo lo advierte al hacer referencia a los trabajos de Rodríguez de la Flor, pues según Albadalejo la aproximación a una posible interpretación del período barroco no se derivaría del simple análisis de la «concreta materialidad de un territorio determinado», sino que cobraría vigencia en el estudio o disección de «una península metafísica, un lugar en el que la producción cultural, impulsada por una poderosa energía *entrópica*, desafía abiertamente los parámetros y las respuestas con los que la historiografía ha tratado hasta ahora de encuadrarlo»¹⁸³. La monarquía española y

dominante en la Modernidad, no evolucionan hacia su perfección, sino que experimentan una pérdida de energía que los hace entrar en un proceso de disipación y destrucción». Cornago Bernal, loc. cit. p. 38.

¹⁸¹ Íbid. p. 38.

¹⁸² Recuerdo aquí la interpretación que Cornago Bernal hace de las fuerzas que actúan en la configuración de la cultura del Barroco hispano, según la perspectiva de Rodríguez de la Flor, a saber, «presentándola como una dinámica de tensiones, campo de conflicto reflejado en cada uno de sus modos de representación, sistema de oposición entre elementos enfrentados y reflexión sobre los límites». Íbid. p. 37.

¹⁸³ En Pablo Fernández Albadalejo: *Materia de España*, op. cit, p. 95.

su herencia imperial –inmersa en un proceso de auto significación histórica como modelo de prestigio–, la censura inquisitorial, los designios o vigilancia que Trento impuso en los modelos de vida, de expresión y de representación, etc., todo ello configura un teatro en el que se representan las agonías y valores de un mundo hispano que ha alcanzado al fin su condición *poética*¹⁸⁴. En esa observación, se genera una forma de alumbramiento del propio *ser* de aquella cultura: metafísico, ingenioso, desmesurado, melancólico, religioso, desengañado, escéptico, artificial o, para confirmarlo en un posible único concepto, quijotesco.

Los factores que impidieron el desarrollo de una ciencia experimental, del empirismo o del racionalismo, como sí ocurrió en los países que competían con España en cuanto una posición de poder internacional, definen o determinan una modalidad propia de acercamiento o comprensión de la realidad. De igual manera, este proceso de distanciamiento de una suerte de modernidad crítica, encierra finalmente a España en un bucle histórico del que, antes que emanciparse, lo convierte en formato de vida. Se genera y potencia una explicación ontológica del *ser* hispano. En ese espacio espiritual protegido de la contaminación externa –de la disección anatómica empirista o el modelo de conocimiento cartesiano– se refleja la fisionomía de un tipo de sujeto cultural, español, que se encierra en su laberinto metafísico y teatral hasta devenir en otra «metáfora de un sujeto sumergido en su cripta psíquica»¹⁸⁵. Desde esa nueva ubicación en la historia –sí, en una España en decadencia y alejada de las nuevas formas de conocimiento que anuncian la Ilustración– cobra sentido un nuevo prototipo de individuo, un Segismundo, por ejemplo, que, mejor que nadie, «encarna la universalidad del laberinto espiritual donde está encantado el hombre español del Barroco» y, al final, «nos condena a errar en un desierto sin conciencia ni memoria: la cárcel del tiempo puramente zoológico»¹⁸⁶. Con el inicio del siglo XVIII se iba a poner a prueba la identidad y la dureza de la raíz hispana de una forma de pensamiento. Como

¹⁸⁴ Se produce «la toma de conciencia de un teatro donde el espíritu de un tiempo «muestra» aquello en lo que se dice creer (o aquello en que se desea creer)». Y de esa manera, las formas de representación del imaginario que se constituyen en aquella época dominada por el poder de una religión revitalizada después de la reforma tridentina «solicitan un acercamiento a sus construcciones internas de sentido, las cuales fueron en efecto propuestas como hipótesis explicativas y autosuficientes de un cierto o probable «significado del mundo». O bien –lo que viene a ser lo mismo–, de su sentido poético». Ver, Rodríguez de la Flor: *La Península metafísica*, op. cit. p. 10.

¹⁸⁵ Ver, Rodríguez de la Flor: *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005, pp. 87-89.

¹⁸⁶ J. P. Quiñero, op. cit. p. 292.

a continuación pretendemos mostrar, el tránsito hacia la modernidad –en sentido ilustrado– tuvo sus peculiares formas de resistencia en una España todavía barroca.

2.4 El eterno regreso al Barroco como seña de identidad

Durante el siglo XVIII, ya asentada una nueva episteme en gran parte de Europa, en España se reproduce y, en algunos casos se afianza, un tipo de pensamiento vinculado con el paradigma anterior, con el Barroco. En este sentido, la respuesta a los movimientos aperturistas iniciados por los novatores, tuvieron rápidamente respuesta desde los púlpitos reaccionarios. Aquellos aristotélicos, como Francisco Palanco, realizaron una rápida asociación interesada de ideas por la cual identificaban a los novatores, refiere Álvarez Barrientos, con una forma de «herejía», afirmación que finalmente quedaba incluida en un programa de acción de rechazo hacia lo moderno y de reivindicación constante del modelo aristotélico¹⁸⁷. De lo que se trataba, a fin de cuentas, era de demostrar cómo la Ilustración –lo que el pensamiento filosófico que se le asociaba– suponía una auténtica amenaza contra los principios de la Iglesia.

La obra de Palanco formaba parte de un aparato global que en gran medida representaba la «reacción de los teólogos» con respecto a la ciencia nueva¹⁸⁸. En este sentido, mostró a lo largo de su producción textual, muchas reservas –cuando no absoluto rechazo– frente a los nuevos métodos de análisis científico, pues éstos constituían un tipo de discurso que desautorizaba la vía escolástica y, con ello, reducían al mero probabilismo los razonamientos y observaciones tradicionales de este pensamiento. Por ello, el mismo Palanco recomendaba mantenerse fiel a los principios tomistas y aristotélicos, al tiempo que expresaba su rechazo a cualquiera de las modalidades en las que se vertía la ciencia nueva, ya fuera desde el racionalismo cartesiano, el atomismo –incluso el integrado en la escolástica como era el de Maignan, puesto que éste suponía finalmente «la negación en la naturaleza de todo compuesto substancial»¹⁸⁹, o el empirismo. Dentro de aquel *sistema defensivo*, se fueron incorporando un nutrido grupo de teólogos. Las aportaciones de personajes como Francisco de la Paz, Juan Martín Lesaca o Losada, entre otros muchos, iban siempre dirigidas en la misma dirección; es decir, la restitución del modelo aristotélico-tomista y

¹⁸⁷ La obra fundamental de Palanco acerca de estas ideas se publicó en 1714 con el título de *Dialogus physico-theologicus contra philosophiae novatores, sive thomistas contra atomistas*. Ver Álvarez Barrientos: *Ilustración y Neoclasicismo...*, op. cit. p. 60.

¹⁸⁸ Sánchez Blanco: *La mentalidad ilustrada...*, op. cit. p. 38.

¹⁸⁹ Olga V. Quiroz-Martínez: *La introducción de la filosofía...*, op. cit. p. 310.

su superioridad frente a cualquier intento de pensamiento novedoso. En este sentido, para el propio Palanco, justamente la «novedad» en sí misma era «algo que atenta contra el sentimiento religioso, que equivale a sentirse en posesión de la verdad, puesto que la Iglesia católica es la depositaria de ella»¹⁹⁰. Un peligro, entonces, inminente para aquel ancestral poder, que en su expansión y aprobación social podía causar «estragos» dentro de los planteamientos tradicionales de la teología hispana¹⁹¹.

A fin de cuentas, el problema central de todos los ataques y consecuentes respuestas por parte de ambas partes, tenía mucho que ver con el problema fundamental de «los límites de la realidad»¹⁹². Dicho de otro modo, el rango de lo real no actuaba bajo las mismas categorías en la escolástica y en el pensamiento moderno. Para los primeros, la realidad no solo era cualquier entidad física observable, sino que, además, incluso algunos objetos «imperceptibles» quedaban dentro de los límites de lo real; lo sensible, lo material, lo físico, sin embargo, era la única forma de manifestación que la realidad podía tomar desde la óptica moderna. Las formas «substanciales» trascendentes con respecto al plano material, no pertenecían al ámbito de la física, hecho que, al mismo tiempo, vinculaba a esta disciplina con la auténtica ciencia, y como consecuencia, se separaba definitivamente de la metafísica, que sobrevivía, entonces, como un tipo de filosofía¹⁹³. Una separación, por tanto, establecida finalmente desde el plano de observación de los límites de la realidad que provocaba esa duplicidad de interpretaciones: la moderna, que atendía a su condición de exclusivo carácter sensible y material; o, por el contrario, la escolástica, que extendía la frontera de lo real fuera de los parámetros de lo perceptible en primera instancia.

Este modelo de rechazo de la novedad, constituye la manifestación de un temor humano que dispara los mecanismos de alerta frente a la cercanía de cualquier proceso de cambio. En esa dirección, una vez presentida o instalada la novedad, automáticamente se *dispara* una reacción contraria, una contra-ideología, que finalmente, en su acción, delimita los rasgos definitorios de cada una de las posiciones enfrentadas. Pero también sus concomitancias. Tal es el caso de la Ilustración; claro está, que tuvo, principalmente dentro del ámbito religioso, un pensamiento contrario o una *contrailustración* caracterizada por un cierto conservadurismo filosófico y una adscripción a los preceptos religiosos decisivos para que, desde algunos ámbitos, los

¹⁹⁰ Sánchez Blanco: *La mentalidad...*, op. cit. pp. 38-43.

¹⁹¹ Olga V. Quiroz-Martínez: *La introducción de la filosofía...*, op. cit. pp. 310-327.

¹⁹² *Ibid.* pp. 202-204.

¹⁹³ *Ibid.* p. 202.

propios filósofos ilustrados presionaran «de forma notoria para conseguir que la libertad de expresión no acogiera a determinados escritores religiosos, porque entendían que éstos habían sucumbido a la superstición y a la ignorancia»¹⁹⁴. Como defiende Munck, no obstante, la Ilustración y la religión no se excluyen mutuamente; simplemente, desde una perspectiva más conservadora, se trataba igualmente de dar respuesta a los problemas que se le planteaban al nuevo hombre¹⁹⁵. Aún teniendo en cuenta esa relatividad, sí hubo una reacción fuertemente contraria a las ideas ilustradas desde muchos ámbitos, principalmente el religioso. Todo ello va constituyendo, en definitiva, un pensamiento que se aleja de la idea de lo moderno, una reacción en cadena contra esa misma definición y las atribuciones que se le supone. Ello viene reflejado, a su vez, en un tipo de discurso, en una escritura alejada del canon vinculado al pensamiento ilustrado. Se trataría, en cierta manera, de una forma de escritura «anti-moderna» por lo que tiene de negación de los valores esenciales que la Ilustración transmite a la poética –esto es, utilidad, verosimilitud, claridad, etc.– y que por tanto se suscribe a la producción literaria de unos escritores que son «arrastrados por la corriente moderna y que repudian esa corriente»¹⁹⁶. Dentro de esa perspectiva, nos encontraremos esa forma de pensamiento, más o menos encubierta, en la actitud de muchos escritores, traductores, críticos, etc., que en el siglo XVIII, de una forma u otra, mostraban sus simpatías por las distintas posturas sociales con respecto a la modernidad. En este sentido, Compagnon cita a tres tipos de sujetos antimodernos: los reaccionarios, los conservadores y los reformistas. Todos ellos se enfrentaban a las ideas ilustradas desde perspectivas muy cercanas. El conservadurismo, el centralismo, la vuelta a alguno de los principios del Antiguo Régimen, etc., eran en cierto modo uno de los rasgos que caracterizaban a ese pensamiento¹⁹⁷. A todo ello, habría que sumarle la «desconfianza» generalizada en las virtudes de la Ilustración¹⁹⁸, en el racionalismo y el filosofismo postulado desde su órbita intelectual, ya que a la postre aquel pensamiento derivaría, como asegura Compagnon, en un pesimismo connotado «como tercera figura de la

¹⁹⁴ Thomas Munck: *Historia social de la Ilustración*. Barcelona. Crítica, 2001, p. 23.

¹⁹⁵ *Ibid.* pp. 23-25.

¹⁹⁶ Antoine Compagnon: *Los antimodernos*. Barcelona. Acantilado, 2007, p. 24. El comentario de Compagnon se refiere a una actitud de pensamiento heredada, principalmente en el siglo XIX, de los valores de modernidad defendidos en la Ilustración y que generó, en ausencia de consonancia con el pensamiento establecido, una suerte de individuos aislados de esa forma general del pensar, en lo que, entonces producirá ese sujeto antimoderno que «seguirá siendo un exiliado interior o un cosmopolita reticente a identificarse con el sentimiento nacional». Ver *ibid.* p. 31.

¹⁹⁷ *Ibid.* pp. 35-38.

¹⁹⁸ *Ibid.* pp. 86-90.

antimodernidad» y marcado así por la melancolía, la desesperación, el «Spleen», y otras representaciones conceptuales en la que desde la resignación se duda del progreso y se comenta, como diría De Maistre «que la filosofía moderna nos ha engañado al decir que todo está bien»¹⁹⁹. Se trataría, en suma, de una posición intelectual marcada por el escepticismo y la sospecha en los valores acuñados por la Ilustración. Un conservadurismo, en cierto modo, que en el giro extremo de su postura, y trayéndolo hasta nuestros días, se manifestaría como el desengaño y la decepción de una serie de sujetos que «reniegan de su tiempo», de tal manera que en esa misma acción de negar la realidad que les circunda, su pensamiento deviene en cierta manera en otra forma de modernidad, o como agrega Compagnon «los antimodernos son el colmo de lo moderno»²⁰⁰. Qué habrá, por tanto, de modernidad en aquellos poetas, traductores y críticos que se inscribían dentro del campo contrario a las ideas neoclásicas más cercanas, por definición, al pensamiento ilustrado que corría de forma paralela en el mismo siglo.

No cabe duda que Compagnon hace referencia a un tipo de sujeto que ya ha visto surgir y actuar al modelo ilustrado y que, por tanto, construye sus opiniones una vez examinado el alcance del fenómeno; es decir, solo viendo el resultado de la acción de aquel pensamiento, la actitud del individuo se manifiesta en una suerte de decepción hacia la ideología que examina. En ese sentido, el pensamiento contra-ilustrado se ha posicionado dentro de una línea «tradicionalista» que, anunciada por pensadores como Taylor o MacIntyre, sitúa a la Ilustración y a la razón –justamente por su excesiva práctica– como un elemento perturbador y eliminador de todo fundamento moral, hecho que en cierto modo posibilita la apertura de un proceso de regeneración de las tradiciones usando, incluso, el pensamiento filosófico que los propios ilustrados «derribaron»²⁰¹. Lo que estaba en juego era el modelo de sociabilidad humana y, de alguna manera, ese modelo debía aspirar a una mejora de las condiciones de vida y desarrollo de esa misma humanidad. Se proyectaba, por tanto, para el futuro. De ahí el debate abierto en torno al fenómeno, sobre su posible conclusión o cambio de perspectiva. O incluso, modelo fracasado.

En el caso concreto de España, el tradicionalismo fue una postura ética e histórica frente a lo moderno que venía de más allá de las fronteras nacionales. Desde

¹⁹⁹ *Ibid.* 97-105.

²⁰⁰ *Ibid.* pp. 249-252.

²⁰¹ Para ahondar en esta perspectiva, ver la introducción de José María Hernández a la obra de Padgen *La Ilustración...*, op. cit. pp. 7-19. De igual manera, ver Padgen, *Ibid.* pp. 31-37.

una perspectiva política conservadora, afirma Álvarez Barrientos, ser partidario de las novedades era convertirse en una especie de traidor «a la patria», por lo cual, «no ser ilustrado se identificaba con lo español»²⁰². En cierto modo, algunos eruditos e historiadores relacionaban estas ideas a fin de delimitar el pensamiento tradicional español dentro de una órbita determinada y codificada según los patrones de la monarquía, la fe católica y el respeto «de los valores que encarnaban determinadas figuras de la historia patria»²⁰³. A esta perspectiva tradicionalista ofrecida por algunos críticos se puede sumar, en cierto modo, no solo el pensamiento anti-moderno que se genera sobre todo a partir del siglo XIX –y que antes mencionábamos al referirnos al análisis que sobre el tema hace Compagnon–, sino sobretudo a la reacción que se produce en los escritos de un notable grupo de intelectuales que rechazaban la entrada de las nuevas ideas en la España dieciochesca. Un conjunto, entonces, de «reaccionarios», tradicionalistas o conservadores que actuaron con el ánimo de señalar los peligros que podría generar aquel episteme importado.

Señala Javier Herrero, que después de los primeros cincuenta años del siglo XVIII, en los que solo «a través de individualidades excepcionales» pudieron entrar en España «los primeros ecos de la gran revolución científica del racionalismo», penetra finalmente en el tejido social español muchas de las ideas de la Ilustración²⁰⁴. Este movimiento procedía de la «deliberada decisión de la monarquía de usar el poder real para transformar la vida española de acuerdo con los ideales racionales que se difunden en Europa»²⁰⁵, actitud que vemos reflejada sobre todo en el reinado de Carlos III y en algunas de las decisiones que tomó a este respecto. Pese a las iniciativas reales por impulsar los cambios, se seguían produciendo obstáculos a la penetración de las ideas ilustradas. Así pues, si la Inquisición, pese a que el 1768 Carlos III dicta una serie de leyes para delimitar su poder a la hora de autorizar la publicación de determinados

²⁰² Álvarez Barrientos se refiere, en este caso, a las obras de Menéndez Pelayo o Emilio Cotarelo Mori. En el caso del primero, además, su labor de crítica hacia el siglo XVIII tiene un marcado signo anti-francés, país al que vincula con un cierto ateísmo, el «materialismo, la Revolución Francesa y el triunfo de una literatura pornográfica por ir contra los valores». Ver, *Ilustración y...*, op. cit. pp. 98-99.

²⁰³ Álvarez Barrientos nombra las tres respuestas, o posturas ideológicas, que se pueden encontrar en España frente a la introducción de las novedades ilustradas: tradicionalista, ecléctica y reformista. La primera de ellas se produce como la reacción contraria a las novedades por constituir éstas un ataque a los valores tradicionales hispanos. Los reformistas formaban un grupo –ilustrado o no– de personas que entendían la necesidad de realizar ciertas transformaciones modernizadoras en España. Por último, la postura ecléctica sería un tanto más ambigua, pues su posicionamiento a favor en contra de las novedades se vinculaba al hecho de que éstos las consideraran adecuadas para la nación, es decir, «cuando considera que las costumbres españolas estaban cambiando, ni rechaza lo nuevo por serlo ni lo acepta por venir de fuera». *Ibid.* pp. 99-100.

²⁰⁴ Javier Herrero: *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*. Madrid. Edicusa, 1973, p. 27.

²⁰⁵ *Ibid.* p. 27.

libros, ponía barreras a la edición de libros contrarios a los postulados tradicionalmente defendidos por aquella institución correctiva, la entrada de traducciones directas «de los grandes autores europeos» se vio claramente «limitada»²⁰⁶. Conservadurismo, por tanto, manifiesto en aquella actitud defensiva mostrada frente a la traducción de libros con determinadas ideas que podrían, en fin, devenir en susceptible peligro para la moral tradicional española.

Esa forma de *conservación* de las ideas tradicionales, tenía un claro reflejo en la vida académica del país. El hecho de que se produjeran reformas constituía, por oposición, la existencia de una vida universitaria lastrada por los abusos de una «casta cerrada que disponía de los puestos claves del poder político, eclesiástico y cultural»²⁰⁷. Su marcado acento conservador y tradicionalista era, en rigor, una clara oposición, por tanto, a toda fórmula novedosa de pensamiento científico o filosófico, mostrando hacia esas ideas una actitud de vigilancia cuando no de simple rechazo. En este sentido, Aguilar Piñal profundiza en este hecho llegando incluso a afirmar que el «enorme influjo» que aquella casta tenía en la historia moderna de España queda aún por ser «valorado seriamente», debido, principalmente a que ejercían un monopolio poderoso entorno al «gobierno y las funciones de la enseñanza superior», introducían «abuso tras abuso» en relación a la «admisión de candidatos, condición social de los mismos, clausura de los colegios, etc.» y finalmente, desde su inmovilismo patente, defensor de las tradiciones y «enemigos declarados de la innovación», mostraban la «ineficacia de sus métodos de gobierno y de estudio, su desprecio por la cultura, sus costumbres licenciosas, sus ceremonias frívolas y, en general, la formación farisaica recibida en los colegios, alimentada por una vanidad y presunción inigualables»²⁰⁸.

Si desde la misma Universidad había, por tanto, un poso resistente, una actitud activa y conservadora frente a la Ilustración, se entenderá fácilmente la dificultad que las ideas que ésta defendía sufrieran un complejo proceso de aceptación o instalación en la vida social y cultural de la España del XVIII. La manifestación de aquella obstrucción provocada por ciertos pensadores toma cuerpo, advierte Herrero, en las obras de autores, filósofos generalmente, «que traducen o se inspiran en fuentes extrañas» para denunciar la «impiedad» que subyace al pensamiento moderno, principalmente en

²⁰⁶ *Ibid.* pp. 28-29.

²⁰⁷ *Ibid.* pp. 30-31.

²⁰⁸ Francisco Aguilar Piñal: *Los comienzos de la crisis universitaria en España. Antología de textos del siglo XVIII*. Madrid. Magisterio español, 1967, pp. 25-26.

Francia, donde esa corriente reaccionaria también encontró su hueco²⁰⁹. Estos autores, «apologistas», nos refieren en sus prólogos y aprobaciones, continúa Herrero, que «esa impiedad ha penetrado en España, que se difunde sin cesar», con lo que hacen visible un claro posicionamiento anti-ilustrado, haciendo con ello de sus traducciones un entramado discursivo encaminado a presentar «la revolución intelectual del siglo XVIII como una conspiración de los filósofos contra el altar y el trono»²¹⁰.

Tomando someramente alguno de los ejemplos destacados por Javier Herrero, encontramos ya de 1769 a 1772 las traducciones que fray Pedro Rodríguez Morzo realiza de las obras de Claudio Adriano de Nonnotte²¹¹. Estos textos, comenta Herrero, referidos a «los nuevos filósofos» sirven a Morzo para ya desde su prólogo al lector «advertir a los cristianos del gran peligro que corre la religión por los ataques de dos corifeos de la impiedad, los señores Voltaire y Rousseau» y aprovecha, de paso, para explicar «la urgencia de la alarma, debida a la rapidez y abundancia con que las ideas ilustradas se expenden por España»²¹². Según Morzo, la Ilustración representa una «atroz confusión intelectual», y sus representantes, en ese sentido, han manifestado su habilidad, su «arte», para hacer confundir «la luz con las tinieblas», comentarios, en definitiva que tienen como marco, según Javier Herrero, «un nefasto espíritu de rebelión contra la disciplina moral y la sujeción intelectual»²¹³. Las obras de Nonnotte son un ataque constante al pensamiento ilustrado, ya que, según él, este movimiento intelectual pretendía «destruir la ley moral mediante la tolerancia», y para tal labor, además, los «nuevos filósofos» se agrupaban para colaborar «en la propagación de estos principios, que son el nuevo Credo que oponen a la tradicional enseñanza cristiana»²¹⁴.

En la misma línea reaccionaria y crítica, Francisco Xavier de Represa y Salas traduce en 1777 la obra de fray Antonio Valsecchi *De los fundamentos de la religión y las fuentes de la impiedad*. En su *Prólogo al lector*, Represa manifiesta su adscripción al grupo de continuadores «del movimiento antiilustrado», del que forman parte otros

²⁰⁹ Javier Herrero: *Los orígenes...*, op. cit. pp. 33-34.

²¹⁰ *Ibid.* pp. 33-34.

²¹¹ Entre esas obras señalamos ahora: *Errores de Voltaire* (1788) y *Diccionario antifilosófico* (1793). Nonnotte. Este jesuita francés se opuso de forma radical al pensamiento volteriano. Junto a Bergier, Valsecchi y Mozzi, ha sido uno de los polemistas «ortodoxos europeos que ejercieron una influencia más poderosa en España en los apologistas del Antiguo Régimen». De estos autores «proceden en su mayor parte los argumentos que los conservadores españoles oponen a la Ilustración». Ver *Ibid.* pp. 35-36 (nota al pie núm. 9).

²¹² *Ibid.* pp. 35-36.

²¹³ *Ibid.* p. 37.

²¹⁴ *Ibid.* pp 38-40.

traductores que va citando, entre ellos, el mismo Morzo²¹⁵; este *movimiento* fija como objetivo primordial constitutivo luchar «contra la impiedad», para lo cual manifestaban su defensa de la fe y rebatían con eficacia «los sofismas, dicerios e imposturas que los incrédulos esparcen contra las verdades» que defendían²¹⁶. En esta misma línea de agrupación de criterios e ideología reaccionaria, suma su traducción de la obra de M. Bergier, *El deísmo refutado por sí mismo* (1777), Nicolás de Aquino, quien se «confiesa continuador» del grupo de defensores contra las ideas de los «libertinos»²¹⁷. En este aspecto, lo interesante surge al comprobar que aquellos traductores van adquiriendo paulatinamente la noción de grupo, de personas que con toda seguridad se han leído mutuamente en sus traducciones, de tal manera que definitivamente van constituyendo una forma de tejido de pensamiento opositor a la entrada de las nuevas ideas y defensor de la fe tradicional como único camino para alcanzar la verdad. La ciencia que parte del acto racional, se ve una vez más enfrentada a los dogmas y a la determinación de la providencia.

Al margen de aquellas traducciones realizadas, también aparecieron en España algunos reaccionarios que se vinculaban, con sus obras, al movimiento general anti-ilustrado. Tal es el caso de fray Fernando de Zeballos, discípulo de Nonnotte y que, según Menéndez y Pelayo, centró su vida en «una continua lucha y laboriosa cruzada contra el enciclopedismo en todas sus fases, bajo todas sus máscaras, así en sus principios como en sus más remotas derivaciones y consecuencias sociales»²¹⁸. Su obra *La falsa filosofía* (1775-76) es un claro ejemplo de su pensamiento, lucha constante por dismantelar las ideas ilustradas al presentarlas como enemigas del Estado, de tal manera que están llamadas a generar el caos, destituir el poder de los soberanos y a «disipar a los magistrados y los gobiernos establecidos»²¹⁹. A la voz de Zeballos hay que sumar en 1776 la del clérigo Antonio José Rodríguez en *El Filoteo*. Ya en la advertencia preliminar, comenta Javier Herrero, Rodríguez señala que «cuando él concibió el

²¹⁵ Sin duda alguna, para el propósito de esta disertación, conviene señalar la importancia de esta relación entre un grupo de traductores y su posicionamiento anti-ilustrado, ya que con ello se está validando y actualizando el papel del traductor como canal de transmisión de un cierto posicionamiento ideológico en función de la obra que traduce. No afirmamos que la traducción de Sequeyros se deba adscribir al de este grupo de intelectuales reaccionarios –pese a conllevar en sí misma planteamientos relacionables–, sino que de igual manera que son tenidas en cuenta las traducciones de aquéllos, debería igualmente ser atendida la obra traducida por el agustino, pues ésta constituía una reacción contraria a un tipo de pensamiento novedoso, tanto desde el ámbito de la poética como de la retórica en general.

²¹⁶ *Ibid.* pp. 45-47.

²¹⁷ *Ibid.* p. 48

²¹⁸ Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de los Heterodoxos españoles*. Madrid. CSIC. Tomo II, 1992, pp. 405-423.

²¹⁹ Javier Herrero: *Los orígenes...* op. cit. 91-93.

proyecto de escribir su libro» no había en España «ningún libro moderno» que se presentara como un claro opositor a «la peste» que paulatinamente se iba cerniendo tanto por España como por toda Europa²²⁰. Indica este clérigo el origen extranjero de esas ideas, con lo cual está intentando llamar la atención precisamente sobre la procedencia foránea de un pensamiento que se trata de instalar en España y que, por ello, supone una amenaza a los valores tradicionales de la cultura que él representa. En ese sentido, esa fijación en el extranjero contiene, además, un matiz diferenciador netamente productivo para aquel pensamiento reaccionario, ya que al marcar la divergencia se enfatiza en lo propio y esto, además, como lo correcto, lo adecuado, lo verdadero. No es de extrañar, por tanto, que Rodríguez determine que aquel pensamiento constituya un tipo de doctrina que dan forma a un «coloso infernal, que han erigido la impiedad y la corrupción»²²¹.

El pensamiento reaccionario, de forma moderada, también afectó a la producción de algunos intelectuales españoles vinculados a los procesos ilustrados. Tal fue el caso de uno de los personajes que «había sido gran ilustrado» Pablo de Olavide, quien en *El evangelio en triunfo* (1797) manifestaba sus reticencias hacia el pensamiento de la Ilustración una vez vistas las consecuencias –y el impacto social que produjeron– de la Revolución Francesa. Precisamente fueron aquellos efectos de la revolución los que, a la postre, determinaron que muchos de los «más entusiastas seguidores» de las ideas ilustradas volvieran «la espalda a unas ideas a las que habían dedicado toda una vida»²²². Los sucesos acaecidos en la Francia revolucionaria, el régimen del terror y el «regicidio», parecían en gran medida «dar la razón, claramente, a la tradición reaccionaria» que en sus prédicas constantes hacían alusión al fin del Estado y al reino del caos. La pérdida de la esperanza de aquellos ilustrados españoles decepcionados por los sucesos de Francia, en gran medida sirvió para fortalecer las opiniones contrarias al modelo ilustrado. Si a ello sumamos el periodo de dominación francesa en España, no cabe duda de que una parte de los pensadores españoles comenzaron a arremeter contra Francia en lo que será un símbolo de la resistencia y diferencia ideológica y cultural de los dos países. Ser tachado de afrancesado constituía una forma de *insulto* que se fundamentaba en una notoria falta de españolidad. La cuestión surgiría, entonces, a la hora de delimitar en qué consistía entonces ser español;

²²⁰ En «Advertencia preliminar», I. Ver *Ibíd.* pp. 104-105.

²²¹ Proemio, X. Lo tomo de, *Ibíd.* p. 105.

²²² *Ibíd.* p. 135.

y esta idea, una vez más desde postulados tradicionales, llevaría aparejada la vinculación a un determinado modelo de pensamiento conservador y religioso²²³.

A fin de cuentas, la Ilustración como concepto o modelo de sociedad civil, tenía en el nutrido grupo de reaccionarios unos enemigos acérrimos que tratarían en todo momento de deturpar los principios defendidos desde esas mismas ideas ilustradas. España, inserta en su peculiar y constante dicotomía histórica –otro reflejo de las dos Españas– encontraba en el siglo XVIII un hueco para incorporar esas voces críticas que reaccionaban al ver el peligro que aquellas ideas podrían acarrear para la sociedad tradicional del ámbito hispánico. Como hemos visto, entonces, toda una horda de pensadores, clérigos, escritores o traductores –estos últimos parapetados precisamente en los textos que traducían– participaban en el debate de ideas mostrando su rostro más reaccionario y contrario a la penetración de los nuevos criterios ilustrados en España. Al fin y al cabo, el obstáculo a superar seguía siendo la solidez concebida a un pensamiento aristotélico perfectamente instalado en los núcleos de conocimiento y que durante el siglo XVIII, en su extensión tomista y escolástica, no se inmutaban «antes los avances de la física moderna»²²⁴. Y así, finalmente, como resumiera Galileo: «antes negarse a mirar por el telescopio que mudar de opinión»²²⁵.

Una modesta –pero muy conveniente y relevante– prueba de aquella suerte de resistencia a *lo nuevo* lo constituye la aparición en Madrid, en 1741, de la traducción de la obra cumbre de Tesaurio, *Il Cannocchiale aristotélico*. La traducción fue realizada por el monje agustino Miguel de Sequeyros²²⁶, y constituyó, sin que la crítica lo percibiera, una referencia explícita a una manera de componer y de establecer relaciones²²⁷.

²²³ Por ejemplo, basta citar la carta escrita por Campmany a Godoy donde se defiende el espíritu nacional y católico de España, en lo que en gran medida es una vuelta al casticismo más bizarro de nuestra historia. Ver, *Ibid.* pp. 220-226.

²²⁴ Sánchez Blanco: *La mentalidad ilustrada*, op. cit. p. 98.

²²⁵ *Ibid.* p. 98.

²²⁶ Este traductor ha pasado casi inadvertido para la crítica especializada, quizá porque solo tradujo dos obras: *Il Cannocchiale aristotélico* (1741) de Emanuele Tesaurio y *Los mil y un quartos de hora* (1742), de T.S. Gueullette. Lo que sabemos de él se limita a la noticia dada por Francisco Aguilar Piñal, quien aparte de citar las dos traducciones que realizó, no ofrece ninguna otra información sobre su persona. Ver, Aguilar Piñal: *Bibliografía de autores Españoles del siglo XVIII*. Madrid. CSIC. Tomo VII (R-S), 1993, p. 643. Sí encontramos alguna referencia biográfica en la enciclopedia *Espasa*. En concreto se cita el origen gallego del monje, su pertenencia a la Orden de San Agustín y las traducciones que finalmente produjo. De igual manera, se menciona que, entre sus oficios, destacó por ser un «celebrado predicador» y, además, «profesor de artes». Ver, *Enciclopedia Universal ilustrada Europeo-Americana*. Madrid, 1927. Espasa-Calpe, Tomo LV (Seli-Steiz), p. 415. Por otra parte, encontramos estos mismos datos –con alguna ampliación significativa– en las escasas páginas que el P. Gregorio Santiago Vela dedica a la labor traductora del agustino. En esas notas se repite, en gran medida, los comentarios que sobre el monje ya aparecen en las aprobaciones y censuras de sus dos traducciones, a saber, que fue Maestro de Sagrada Teología, Rector electo de su Colegio en la Universidad de Alcalá, Prior de los Conventos de Bilbao y

Miguel de Sequeyros, a través de la traducción de *Il Cannocchiale aristotélico*, presenta un texto que deviene en respuesta autorizada al modelo poético emergente, neoclásico y de raíz ilustrada. En esa acción, el telescopio –investido como signo central de un método de conocimiento conceptista y artificioso– nos acerca al sol para que de esa manera desvelemos, contrariamente a las ideas del propio Aristóteles, sus pequeñas imperfecciones. De esta forma, como ya hemos sugerido, uno de los padres de la revolución científica del siglo XVII, Galileo, quedaba instalado, de manera simbólica, como parte integrante del pensamiento global, de los saberes barrocos, que defendía Tesauro bajo la tutela de Aristóteles²²⁸. La contradicción es evidente, pero la estrategia, sin duda alguna, nada ingenua. Como tampoco fue ingenua la realización de la traducción española en 1741. En aquel año, *Il Cannocchiale* bien pudo servir de escudo y arma a su traductor: por un lado, para protegerse usando el nombre de una auténtica autoridad como fue Emanuele Tesauro y, por extensión, Aristóteles; y por otro, para golpear con ella al floreciente impulso renovador que el panorama literario comenzaba a implantar en su regreso a la regla clásica. A fin de cuentas, el agustino, con su traducción, invitaba al retorno a un modelo compositivo que tenía mucho de proceso cognoscitivo y afiliación a un tipo de retórica ingeniosa.

Santiago, Definidor de su provincia de Castilla, Teólogo y Examinador sinodal de Nunciatura, y residente en el grande y célebre Convento de San Felipe en Real de Madrid. Ver, *Biblioteca iberoamericana de la Orden de San Agustín*. San Lorenzo de El Escorial: Imprenta del Real Monasterio, 1925, Vol VIII, S-T, pp. 468-470. Estos mismos datos son los que cita uno de los aprobadores de la traducción de *Il Cannocchiale aristotélico*, Ventura de la Vega. No se cita el número de página.

²²⁷ Pese a la nula respuesta crítica que tuvo la aparición de esta traducción, cabe señalar como algo que contiene una cierta relevancia, el hecho de que la obra sale a la venta 4 años más tarde de que Ignacio Luzán publicara su *Poética*. De esa manera, en un mismo espacio y con muy poca diferencia temporal, se enfrentaban dos modelos de creación estética: la defensa del Neoclasicismo en boga, y la nostalgia y alabanza que Sequeyros –a través de la traducción de un libro cuyo contenido se iba a mover poco a poco a contracorriente– realiza de las composiciones más radicalmente barrocas. Volveremos a este tema en próximos capítulos.

²²⁸ Mercedes Blanco: “El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza”. En *Criticón*. Toulouse, nº 43, 1988, pp. 33-35.



Detalle del frontispicio de Emanuele Tesauro. En *Il Cannocchiale aristotelico*. Torino, 1670.

El telescopio, afirman Eduardo Molina y Pablo Chiuminato, aparece como «instrumento estratégico» que, en su uso, tiene la «fuerza de atraer lo lejano y alejar lo cercano, al igual que la metáfora aristotélica»; por ello, en él centró Tesauro las esperanzas de una suerte de advenimiento y conciliación. Por un lado, Aristóteles –a quien vemos en la imagen señalando hacia dónde ha de mirar la musa–, que toma el objeto que acababa de inaugurar una vía interpretativa cosmológica de la vida, aparece aceptando aquel avance de la ciencia moderna; pero por otra parte, el mismo artilugio se convierte en máquina ideal que permite la defensa de un tipo de retórica, ésta sí, más cercana a los postulados del estagirita²²⁹. En este sentido, el desarrollo de la teoría de Tesauro sobre el ingenio y la agudeza tiene, como recuerdan estos autores, una deuda permanente con las «metáforas ópticas» y, con ello, del entendimiento, de tal manera que a partir de esa misma combinación de elementos, se produce –siguiendo las pautas del pensamiento retórico aristotélico– la comprensión «de cualquier producción simbólica humana»²³⁰.

Este medio de aproximación al conocimiento, finalmente, parte, además, de la necesidad de confrontación con una realidad «disimulada», justamente porque el espacio de lo simbólico ha rebasado el plano de lo artístico, asentándose en lo social, introduciendo con ello un modelo de hombre. Comenta Rodríguez de la Flor que la trampa para los ojos, el «trampantojo», apresa la actividad visual, la cautiva, y así favorece la «potenciación de la idea de régimen de la ilusión»; así, la «verdad» de la *cosa* material queda oculta por la propia fuerza del andamiaje simbólico, dejándola de esa manera inserta en una red visual que distorsiona y fragmenta la realidad y la reduce

²²⁹ Eduardo Molina Cantó y Pablo Chiuminato: “Sobre la agudeza. Un capítulo del Catalejo Aristotélico de Emanuele Tesauro”. En *Onomázein*, 9. Chile. Universidad de Católica de Chile, 2004, p. 28.

²³⁰ *Ibíd.* p. 28.

a «planos» que solo el sujeto, en una acción de cambios de perspectiva, puede desvelar. En ese sentido, en aquel siglo –el de Gracián y el de Tesauro– el telescopio deviene en objeto «veraz» que nos permite aproximarnos al conocimiento de la realidad²³¹. En ese giro extremo de carga simbólica, el *catalejo* de Aristóteles deviene en otro enigma descifrable por la acción del entendimiento que, presto a descubrir la trampa para los ojos, la deformación o ilusión generada en la muestra conceptual, «fuerza una ética y una estética del ingenio, justamente aquella que sabe penetrar por los caminos desviados en la realidad plurifacetada del mundo»²³². Aquel objeto de la óptica que sirvió para desubicar del centro del cosmos al ser humano, reaparecía ahora en España –en una época de signo científicista y racionalista– como argumento combativo a favor del ingenio y, por extensión, de una forma de saber vinculado a la propia práctica ingeniosa. Se defendía, con ello, el modelo de hombre retórico que predominó en el Barroco hispano y que, sumido en una *depresión* moral y existencial, se hallaba aún instalado en la mitad del siglo de la razón; esta misma razón, dotada al fin de su condición de examinadora única posible, «potencia crítica»²³³, condena, a la postre, aquella vinculación trazada por Tesauro entre retórica y conocimiento. La empresa en la que Aristóteles sujeta el telescopio de Galileo²³⁴, no podría así resistir la presión a la que la nueva episteme la sometía.

Aquel modelo de hombre hispano, asido a sus viejos y tradicionales códigos de pensamiento –y admirablemente retratado por Gracián en algunas de sus modalidades– había dejado de interesar. Su manufactura discreta, inserta en su conducta vital, representaba un paradigma agonizante. El hombre práctico lo había superado²³⁵ y, agarrado al timón de lo moderno, había dirigido a la filosofía europea a un viaje sin retorno. El gusto de los países del entorno por el pensamiento y obras gracianas que se manifestó en numerosas traducciones de sus obras, había llegado a su final²³⁶. Aquel prototipo hispano, atado a su concepción providencialista del mundo e incapaz de responder de forma crítica y racional –al modo ilustrado– a los conflictos humanos que se le presentaban, formaba parte, de alguna manera, de un tipo de mitología o

²³¹ Rodríguez de la Flor: *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid. Marcial Pons, 2005. Ver, pp. 279-281.

²³² *Ibid.* p. 285.

²³³ Paul Hazard: *La crisis de...*, op. cit. p. 296.

²³⁴ Hago referencia al frontispicio del libro de Tesauro. En un próximo capítulo volveré al tema para precisar el sentido exacto de estas afirmaciones.

²³⁵ Sobre esa dicotomía entre el hombre barroco de diseño graciano y el hombre utilitarista y práctico de Fernán Núñez, ver Pérez Magallón: *Construyendo la modernidad...*, op. cit. pp. 244-248.

²³⁶ Ver Paul Hazard: *La crisis de...*, op. cit. pp. 296-298.

concepción inexplicable –paradójicamente– sobre el propio *ser* de aquella cultura española. Esa posición indefinible, claramente simbólica, manifestaba otra vez la necesidad de una mirada al cielo porque, como quizá debieron pensar muchos, los frutos de la razón y «los amargos alimentos terrestres»²³⁷ no podían satisfacer sus carestías intelectuales y espirituales y, por ello mismo, de alguna manera afianzaba la visión interna y externa de un proceder hispano: aquel «españolismo» que quizá, como después dirá Stendhal, «siempre queda en los corazones»²³⁸. Mucho –seguro– de aquel residuo de *españolismo*, consolidó un modelo de hombre que a duras penas –o con cierta soberbia– se asentaba en el siglo de la razón para dirigir nuestra atención sobre un tipo de pensamiento español que eludía la hora de su clausura.

²³⁷ *Ibid.* 297.

²³⁸ Lo tomo de Hazard. *Ibid.* p. 297.

Capítulo 3. Formas del conocimiento: filosofía y poesía.

3.1 *Ser o no ser, he ahí la cuestión.*

Cuestión barroca, en todo caso. Pues representa, una vez más, el sentir del hombre frente a su propia posición en la existencia. Pero no se trata de formalizar el continente de una abstracción –del propio ser–, sino del valor que esa abstracción –esa substancia– tiene dentro del orden de la vida. Y, quizá incluso, si de verdad merece la pena dar respuesta a la pregunta²³⁹. La cuestión, ligada a un desasosiego metafísico de hombre barroco, se despliega sin esperanza previa de contestación, tal vez porque en sí misma se halla la raíz de esa posible respuesta. Es la duda, la incertidumbre, la interrogación que sustituye a una verdad clarificadora y por ello mismo una verdad que calma el dolor de no saberse en el tiempo²⁴⁰. La respuesta, entonces, viene a ser la propia pregunta. Y así hasta el infinito. El conocimiento, de esa forma, se genera al establecer de una red de cuestiones que se responden con nuevas preguntas. Los discursos humanos, configurados como mapa criptográfico establecido por los símbolos y los códigos generados por una suerte de *homo rethoricus* que duda de todo, ponen a prueba al *logos* que conforma el núcleo de su representación. La filosofía y la literatura –lenguajes del conocimiento– se expresarán entonces a través de dos formas distintas que se inclinan sobre una misma realidad conflictiva. Para que esta división genere una verdadera distancia discursiva entre estos dos modelos, deberá expresarse primero la disposición dialéctica –o el método analítico– iniciado con el racionalismo cartesiano, años después de que Hamlet se pronunciara, desde una frase de Shakespeare, como un verdadero filósofo de su tiempo.

La filosofía cartesiana supuso, desde nuestra perspectiva, un verdadero cambio axiológico en cuanto a la manera en la que el hombre debía enfrentarse al conocimiento del mundo y, con ello, de sí mismo. La duda inicia un proceso de intelección de la

²³⁹ Pues, siguiendo a Heidegger, ya desde la antigüedad, los procesos de interpretación ligados al desvelamiento del ser desarrollaron «un dogma que no sólo declara superflua la pregunta que interroga por el sentido del ser, sino que encima sanciona la omisión de la pregunta». Según esta tradición metafísica, el ser «es el más universal y vacío de los conceptos. En cuanto tal, resiste a todo intento de definición. Este, de los conceptos el más universal y, por ende, indefinible, tampoco ha menester de definición». Se registra una cierta ambigüedad que confirma, al fin, la validez de la pregunta ontológica que realiza Hamlet algunos siglos más tarde. Ver *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 11.

²⁴⁰ De ahí la necesidad de realizar cuestiones sobre la identidad del yo en el Barroco, tanto desde la órbita de la filosofía como la de la literatura. José M. González García habla, en esa dirección, de «dos tipos de estrategias de conocimiento del yo, unas más propias de la sociedad cortesana (...) y otra más típicamente religiosa, de construcción del un “yo interior, volcado en el autoconocimiento y dominio de sí con fines trascendentes». Ver “La cultura del Barroco: Figuras e ironías de la identidad”. En *Devenires*, IV, 7, 2003, p. 118.

realidad que termina en un «*ego cogito* puro», hecho fundacional que otorga a Descartes el privilegio de ser quien inicie «una filosofía de una especie enteramente nueva»²⁴¹. En ese sentido, Descartes supo asimilar o integrar, dentro de unas formas aún con vestigios de procedimientos escolásticos, los conocimientos que la «nueva física y la nueva astronomía» habían revelado²⁴². Su filosofía, como ya hemos indicado, inicia una verdadera revolución al situar a la duda como eje vertebrador que genera la desconfianza que debemos depositar en esa misma realidad, por tanto, al inicio, verdad o realidad en crisis. Al situar el *cogito* en el estadio precedente, finalizando después con la incertidumbre de la duda, el ser adquiere presencia, se confirma. Como asevera Russell, de esta manera Descartes «hace al pensamiento más cierto que la materia y a mi pensamiento (para mí) más verdadero que los de los otros»; por consiguiente, la filosofía cartesiana se impregna de un claro «subjetivismo» y, además, manifiesta una tendencia a «considerar la materia como algo que sólo es conocible, si lo es, por deducción de lo que se sabe del pensamiento»²⁴³. La revolución cartesiana inicia un ciclo en la historia del pensamiento, como vemos, que se separa de la tradicional observación y experimentación de índole aristotélica, para hacer del propio conocimiento un objeto de estudio; o dicho de otro modo, sitúa en el centro del análisis a la forma en la que adquirimos el conocimiento. Esta evidencia constituye un paradigma que finalmente abre las puertas al asentamiento definitivo del discurso racional dentro del ámbito del pensamiento²⁴⁴. De esa manera se da paso a una nueva forma de comprender la realidad, de cuestionarnos sobre ella. El racionalismo poco a poco encuentra lugar en las nuevas ideas que inician un verdadero tránsito hacia la concepción de la realidad, la forma de representarla y el papel del hombre en ese espacio. La Ilustración se nutre de ese racionalismo que se expande en distintos órdenes de la vida. Como consecuencia, se desarrollan nuevas discusiones, nuevas perspectivas que buscan finalmente separar el discurso racional del puramente retórico, por tanto,

²⁴¹ Pues, como continúa Husserl, «... cambiando el estilo total de la filosofía, da una vuelta radical del objetivismo ingenuo al subjetivismo trascendental». Ver *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Tecnos, 2006, p. 7.

²⁴² Lo afirma Bertrand Russell: *Historia de la filosofía*. Barcelona: RBA, 2005, p. 605.

²⁴³ *Ibid.* p. 612.

²⁴⁴ Y el asentamiento de ese discurso supone, por otra parte, la emergencia de una fractura definitiva. El lenguaje retórico, vinculado a la filosofía desde época clásica, se separa del lenguaje racional, constituyen dos paradigmas distintos en cuando a la manera de conocer o referirse a la realidad. Así lo confirma Paul Ricoeur: «la retórica perdió el nexo que la unía a la filosofía a través de la dialéctica, con lo cual se convertía en una disciplina errática y fútil». Ver *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, Ediciones Cristiandad, 2001, pp. 15-16.

que buscan distanciar dos maneras de operar sobre la realidad. Las *Críticas* kantianas, incluidas en los cambios en el pensamiento que introdujo el idealismo alemán, son en gran medida una de las más considerables manifestaciones de esa búsqueda del *aseptismo* retórico²⁴⁵. El lenguaje de la razón comienza a establecer una estricta relación con los criterios de veracidad que le son exigibles. De esa forma se consolida un discurso, el filosófico-racional, que permite al pensador nombrar el mundo o describir los fenómenos desde un lenguaje que se adapta al sentido exacto de su contenido, de tal manera que al hacerlo, anulaba la tradición retórica pasada, el pensamiento apriorístico y la especulación vacua. Se instauraba un *punto cero* en el conocimiento moderno²⁴⁶.

No entraremos aquí a discurrir sobre la forma en la que ese camino fue describiendo un tránsito hacia la separación total del lenguaje retórico, pero sí conviene recordar la crisis que Bachelard ya intuyó al recordar la excesiva cerrazón que ese tipo de discurso racional había ido configurando a lo largo de su historia²⁴⁷. Ese repliegue del racionalismo sobre sí mismo generó toda una tradición entorno a la razón, hecho que promovió un «gusto escolar» del propio racionalismo, haciendo que de esa manera girara sobre sí mismo, de forma agresiva, degenerando en lo que Bachelard denomina «superracionalismo»²⁴⁸. La razón deviene entonces en un tipo de «razón arquitectónica» que se entrega de forma decidida a la única labor de volverse a sus propias contemplaciones²⁴⁹. Frente a ella, Bachelard nos recuerda la necesidad de una razón comprometida, una «razón de la crisis»²⁵⁰, integrada de manera activa en la generación de una ruptura o provocación frente al hedonismo de una razón triunfante que es

²⁴⁵ Sobre el valor histórico-filosófico de la obra de Kant, ver *Íbid.* pp. 763-773.

²⁴⁶ Consecuencia, al fin y al cabo, de la eclosión definitiva del racionalismo y el empirismo. Lo dice así Ruiz Zárate: «Both rationalism and empiricism claimed to depart from a rejection of any previous dogmatism. Any knowledge transmitted by tradition was banished. A new start from zero was announced. Rationalists would commence with the few and general ideas which are clearly and undoubtedly distinguished by the mind, reaching truth through geometrical demonstration». Ver *Gracián, Wit, and the Baroque Age*. New York: Peter Lang, 1996, pp. 116-118.

²⁴⁷ Deviene, al fin, un cientifismo excesivo, de origen cartesiano que acaba desvalorizando –y rechazando– la capacidad imaginaria y simbólica del hombre. La fe radical en el discurso científico desembocaría después en el positivismo que situaba al conocimiento científico como el único capacitado para ser interpretado como verdadero conocimiento humano. Ver Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, pp. 25-30.

²⁴⁸ Como ya mencionamos en el capítulo anterior. Ver, *op. cit.* pp. 9-13.

²⁴⁹ Posición, ésta, la racionalista, que, en nuestra sociedad contemporánea, ha degenerado en una perversión del logos. Estas ideas provienen del pensamiento general de los miembros de la escuela de Frankfurt, quienes, como Horkheimer señalan que la razón se ha hecho instrumental, pues tiene como primacía «la ingeniería del mundo (...) el olvido de la exigencia cualitativa, no utilitaria». La razón ha perdido su autonomía, se somete al proceso social, ha perdido conciencia crítica, se ha visto transformado hacia los medios de producción. Ver José Rodríguez-Ibáñez: *El sueño de la razón. La modernidad a la luz de la Teoría Social*. Madrid. Taurus, 1982, pp. 101-105.

²⁵⁰ Gilbert Durand, *La imaginación...*, *op. cit.*, pp. 26-27.

incapaz de romper el molde de su sistema interno de reflexiones. Así, dentro del entramado axiomático o una razón activa, comprometida, cobra sentido el racionalismo como forma de poder de asimilación de conocimientos nuevos y como factor más activo de las transformaciones radicales de la experiencia. De ese racionalismo, en cualquier caso, surge un hombre «superdespierto», comprometido con una forma de actuación con respecto a la comprensión de la realidad y de los fenómenos que operan sobre ella. Ese hombre «racionalista» se enfrenta a sí mismo, a sus propias tensiones o pulsiones imaginativas cuando sucumbe a la *noche*. Se dobla, así, frente al «hombre nocturno», correlato ineludible del racionalista que se supone que lleva dentro²⁵¹. Bachelard nos acerca de esa manera al indicio o presuposición de que ambos discursos se relacionan y se retroalimentan a la hora de configurar un pensamiento general humano necesario para la comprensión de la realidad del mundo.

Pero, en su desarrollo como lenguaje unitario, particular y cognitivo el racionalismo –desde el punto de vista filosófico– no solo ha trazado una línea divisoria entre el lenguaje imaginativo o poético, sino que, además, ha sentido la manera con la que el pensamiento científico –sobre todo el moderno, tan poco sensible a las indagaciones provenientes del conocimiento humanístico– se ha distanciado del ámbito de la antigua querrela que se establecía para saber cuál de los dos es más apto para acceder a la verdad. En esa dirección, por un lado, es criticable –dentro de la línea de Bachelard– el excesivo «fanatismo» de la propia razón, pues éste finalmente provoca un cierto acercamiento a lo «irracional»²⁵². Frente a ello, la ciencia propone un discurso sometido a una serie de leyes o reglas preestablecidas, por tanto, de difícil emancipación del propio sistema que la constituye como lenguaje distintivo²⁵³. La especulación forma parte de la propia práctica científica en el momento previo al inicio de la comprobación de los fenómenos, de los efectos. En la vida diaria, ese discurso se enfrenta al que proviene de lo enigmático, lo sensorial, lo que se resuelve en creencias o expectativas creadas sobre una base anterior que no se demuestra, sino que se dogmatiza²⁵⁴. Lo

²⁵¹ *Ibid.* pp. 44-47.

²⁵² Debray y Brichmont: *A la sombra de la Ilustración.*, op. cit., pp. 38-39.

²⁵³ Pero el giro, de alguna manera, resulta necesario, al menos en la opinión de Gilbert Durand, cuando se refiere a este mismo asunto para explicar y comprometerse con la perspectiva de Gaston Bachelard. Así nos habla de la necesidad de que en la ciencia haya imaginación, pues ella evita la alineación del ser humano: «La imaginación humana reinstala el orgullo humano del conocimiento fáustico en los límites gozosos de la condición humana». Para el desarrollo de estas ideas, ver *La imaginación simbólica*, op. cit. pp. 83-92.

²⁵⁴ Ver op. cit. pp. 101-108 donde Debray y Brichmont discuten sobre religión, poesía y lenguaje racional y científico.

religioso, por ejemplo, se enfrenta a lo científico, pues, finalmente la religión es la materialización de un lenguaje retórico que sustituye a su verdadera pulsión prístina: el miedo a lo desconocido. Hay en ella, como lo hay en sus correlatos, sus oposiciones discursivas –tanto la racional como la científica– una proyección humana, de tal manera que, junto a esos correlatos, se da forma a la identidad compleja del sujeto y de las formas en las que comprende o concibe la realidad²⁵⁵.

En su afán de separación o generación de una neutralidad o desafecto total en el uso del lenguaje, la ciencia ha impuesto una distancia, como hemos visto, con el propio discurso filosófico, más aún, por tanto, con el puramente literario. El ser humano, afirma Jacob Bronowski, es capaz de «captar lo que dice el mensaje y separar ese contenido significativo de la carga emocional que el mensaje también lleva consigo»²⁵⁶. Se establece, entonces, una distinción entre aquellos elementos cuya funcionalidad es *impresiva* y los otros que están fijados sobre un acto meramente informativo. No obstante, el mensaje se proyecta atendiendo a una cohesión de estas dos categorías –la retórica y la racional, podemos decir–, por lo que se puede afirmar que en la transmisión de un saber actúan en muchas ocasiones la unidad establecida entre el conocimiento y la imaginación²⁵⁷. La información científica, el discurso científico, ha tratado históricamente de realizar una separación tajante entre esos dos aspectos. De esa manera, ha precisado de una neutralidad sostenida en una propia gramática que organiza los conceptos que le son propios, una búsqueda de símbolos –reducciones comunicativas de carácter convencional y general– que le permitan fijar un lenguaje desprovisto de afectación, para con ello, finalmente, adquirir un conocimiento que el resto de lenguajes, y el propio hombre, admite como verdaderos. Así se establece una confianza en ese discurso, aceptamos su validez, su verdad. Una comunidad entera puede discutir sobre el valor de las palabras de un político en un contexto determinado, su credibilidad; pero no duda de la formulación de las leyes provenientes de la demostración científica. Esas reglas, por tanto, se convierten en una forma de dogma

²⁵⁵Gilbert Durand nos recuerda que al margen de la dicotomía entre ciencia y poesía –ciencia e imaginación– que relatara Bachelard, conviene recordar el «punto preciso privilegiado en el que los ejes de la ciencia y de la poesía se incluyen y complementan en su dinamismo contradictorio, se reabsorben en una misma función de Esperanza.» Para el desarrollo de estas ideas, ver *La imaginación simbólica*, op. cit. pp. 93-97.

²⁵⁶ Ver *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 45.

²⁵⁷ *Ibid.* p. 46.

autorizado por la investigación, la experimentación y la fijación de un lenguaje, no retórico, que copia o refleja la realidad²⁵⁸.

La ciencia, al margen ahora del hipertexto racionalista de la filosofía post-cartesiana, ha generado, por tanto, un discurso que históricamente ha tratado de apoderarse de la verdad, de un tipo de verdad, al menos: la científica. El método científico es el organigrama previo que permite u otorga una posible legitimidad a este discurso del conocimiento. Pero la literatura, como vehículo expresivo, también ha generado una serie de métodos compositivos o sus propios programas de investigación que varían a lo largo del tiempo y en función de las distintas escuelas, épocas o teorías. En ese sentido, tanto la ciencia como la literatura sitúan sus criterios de organización previa sobre una entidad común: el lenguaje. No obstante, y eso sí que marca una diferencia— se tratará de lenguajes distintos. Mientras que la ciencia hace uso de un lenguaje que «no es más que un instrumento que interesa que se vuelva lo más transparente, lo más neutro posible, al servicio de la material científica...», de tal manera que la neutralidad proyecte una imagen nítida, una significación clara y efectiva desde el punto de vista comunicativo, la literatura —y en especial la poesía—, por su parte, «pretende el desmoronamiento de los conceptos esenciales de nuestra cultura, a la cabeza de los cuales está el de lo real»²⁵⁹. Esta última aseveración, que Barthes toma de Jacobson, confiere a la literatura un mecanismo de actuación distinto, en cuanto a la forma del lenguaje se refiere. Mientras que la ciencia, como ya se ha dicho, se inclina sobre una claridad expositiva que otorga al discurso un rango de credibilidad inmediata, la literatura, en cambio, se ciñe a márgenes compositivos que provienen de un *inventio* asumida como válida en los discursos del conocimiento. E inventar supone, de esa manera, crear o generar una farsa textual que produce una quiebra con respecto a lo que es verdadero, lo que es real. Por tanto, los puntos de partida iniciales son distintos en ambos discursos. «La ciencia se dice, la literatura se escribe», comenta Barthes, asegurando que la intencionalidad o el «deseo» que las mueve no es el mismo²⁶⁰. Y si el deseo es distinto, también lo es el grado de legitimidad o autoridad que cada una de ellas se otorga como actor social. Tradicionalmente, la ciencia, como lenguaje, se ha

²⁵⁸ Ese lenguaje, en cualquier caso, se hallará inserto dentro de un determinado contexto. Así lo describe Bronowski: «la ciencia es un lenguaje peculiar puesto que sólo contiene afirmaciones que son verdaderas en el contexto de una teoría en particular». Ver *Íbid.* pp 58-62 y p. 66.

²⁵⁹ Ver, Roland Barthes: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009, pp. 14-15.

²⁶⁰ La cita completa reza de la siguiente manera: «La ciencia se dice, la literatura se escribe; la una va guiada por la voz, la otra sigue la mano; no es el mismo cuerpo, y, por tanto, no es el mismo deseo el que está detrás de la una y el que está detrás de la otra». *Íbid.* p. 16.

atribuido el papel de poseedor de la verdad absoluta, demostrable²⁶¹. Frente a esta afirmación categórica –que durante el desarrollo y expansión de la cultura materialista contemporánea ha ido solidificando su aserción en detrimento de los estudios de humanidades²⁶²– la literatura promueve una ruptura de la «imagen teológica impuesta por la ciencia», de tal manera, prosigue Barthes, que es capaz de «rehusar el terror paterno extendido por la abusiva “verdad” de los contenidos y razonamientos» que la ciencia asume como propios²⁶³; y, así, desde su especial concepción del lenguaje, se dispone a abrirnos «las puertas» de la totalidad del lenguaje, usando con ello «sus subversiones lógicas, la mezcla de sus códigos, sus corrimientos, sus parodias...», y, además, agregando al discurso un componente que separa a la literatura definitivamente de la ciencia: el placer²⁶⁴.

Frente a estas dicotomías históricas, Richard Rorty –sostiene Eugenio Moya– ha sido claro al confirmar el fracaso de los filósofos y los científicos al intentar «descubrir una verdad ajena al tiempo, la contingencia y el azar»; por esta razón, Rorty apuesta por una «cultura postfilosófica en la que poetas y novelistas asuman el papel de vanguardia cultural»²⁶⁵. La filosofía se ve motivada, según Rorty, Heidegger o Derrida, por el «temor» del hombre frente a «perder el contacto con lo real, con el ser»²⁶⁶. De alguna manera, la filosofía es un mecanismo consolatorio de un tipo de preocupación existencial que abrumba al filósofo, quien movido por esa zozobra elabora un lenguaje que le permite acceder a una verdad universal. La filosofía deviene entonces en una suerte de «farmacopea en la que los hombres de Occidente tratan sus fobias, sus neurosis»²⁶⁷. Frente a esta propensión general del pensamiento filosófico-científico, la

²⁶¹ «El discurso científico cree ser un código superior; la escritura quiere ser un código total, que conlleva sus propias fuerzas de destrucción». *Ibid.* p. 20.

²⁶² Ese desarrollo de la cultura material lleva aparejado, igualmente, el progreso de una cierta filosofía del utilitarismo. En ese sentido, la idea de qué es útil para el mundo cobra un sentido material, algo que hace que la literatura quede relegada a un estadio en el que apenas puede intervenir en el macro-discurso político, social, económico o científico-tecnológico que domina en las esferas de poder actual.

²⁶³ Al fin y al cabo, la ciencia sustenta el valor de su lenguaje debido a la disposición metodológica con la que éste se dispone para propiciar el conocimiento. En ese sentido, confirma Russell, la «ciencia, en su último ideal, consiste en una serie de proposiciones dispuestas en orden jerárquico a los hechos particulares; refiérense las del nivel más bajo en la jerarquía a los hechos particulares, y las del más alto, a alguna ley general que lo gobierna todo en el Universo». Ver *La perspectiva científica*. Madrid: Sarpe, 1983, p. 59. Esa forma especial de constituir un método de aproximación establece una serie pautas protocolos que distancian el discurso con el que se construye del lenguaje literario que inventa o manipula la propia realidad.

²⁶⁴ Ver Barthes, *op. cit.* pp. 20.21.

²⁶⁵ En «Filosofía, literatura y verdad (aproximación crítica al textualismo de Rorty)». En *Revista de Filosofía*. Madrid: Universidad Complutense. Servicio de Publicaciones, vol. 27, núm. 2, 2002, p. 305.

²⁶⁶ *Ibid.* p. 306.

²⁶⁷ *Ibid.* 307. Como estamos viendo, las críticas que se establecen frente al discurso filosófico tienen un claro referente en la confirmación que Husserl realizara años antes: «En lugar de una filosofía viviente de

literatura deviene en una modalidad del lenguaje que asume un papel rector dentro del ámbito del conocimiento humano. La ciencia y la filosofía no tendrían la funcionalidad que se les suponía como discursos elaborados con el fin de alcanzar la «emancipación de la humanidad»²⁶⁸. La literatura ha generado un tipo de discurso, en cambio, que voluntariamente pretende mover el ánimo del lector, hacerle partícipe de la ficción a través de un convenio tácito en el que dominan los afectos. De esa manera es capaz de sobreponerse a un lenguaje, el filosófico y científico, que queda reducido al rango de «literatura consolidada», es decir, a un «conjunto de metáforas muertas, que ya no valen como metáforas»²⁶⁹. Serán entonces los escritores –de todos los géneros literarios– y los artistas, en general, los que adquieren la función de realizar las descripciones de un mundo en conflicto²⁷⁰, pues ellos, alejados de la presión que ejerce una búsqueda de la verdad universal, gestionan un mundo figurado que no viene a ser otra cosa que la imagen de la propia realidad reflejada en el espejo crítico que es la propia ficción.

En esa dirección, como anticipábamos al inicio del epígrafe, Hamlet describe, con su pregunta, un momento de la tensión que se genera en el ser humano al interrogarse por su propia existencia. El Barroco inicia, como ya hemos visto, una serie de *traumas* que son nuevos para los hombres del siglo XVII. Esos traumas vienen motivados por la caída paulatina de las verdades que se tenían por absolutas e incuestionables. Se comienza a generar una nueva forma de relación incluso con el antiguo imperio del Dios cristiano. Una cierta melancolía –que Domenico Fetti sabe trasladarnos– se apodera de aquellos hombres que son incapaces de aceptar que se ha iniciado el camino que les deberá llevar a la emancipación²⁷¹.

modo unitario, tenemos una literatura filosófica que crece hasta la desmesura, pero casi sin coherencia interna; en lugar de una seria discusión de teorías en conflicto –las cuales en el mismo conflicto anuncian su íntima solidaridad, la comunidad respecto a sus convicciones fundamentales y una imperturbable fe en la verdadera filosofía–, tenemos pseudoexposiciones y pseudocríticas, la mera apariencia de un filósofo serio en colaboración y reciprocidad». Husserl, al fin y al cabo, nos anuncia aquí la existencia de un conflicto en el interior del propio discurso filosófico, en su constitución como modelo de acceso al conocimiento. Ver E. Husserl, op. cit. pp. 8-9.

²⁶⁸ Íbid. p. 313.

²⁶⁹ Íbid. p. 316.

²⁷⁰ Íbid. pp. 315-316.

²⁷¹ Trauma o quizá desconfianza e incertidumbre, pues el ser humano, atado a verdades que considera apodícticas, no logra aceptar el valor de la libertad que le ha sido otorgada por ciertos descubrimientos científicos. Esa incertidumbre mueve también al conocimiento, a buscar un significado para la propia humanidad. James S. Grisolia Thompson lo explica en “La humanidad en busca de significado”. En *Proyecto Genoma Humano*. BBVA-Argentaria, 1991, pp. 199-218.



La Melancolía (1620), Domenico Fetti. Museo del Louvre. París.

Se produce –lo diré así– un cierto miedo a lo nuevo, a aceptar como válidas las propuestas que llegan desde ámbitos que son criticados o perseguidos –en muchas ocasiones– por los propios poderes de la sociedad. Surgen las preguntas metafísicas, como la de Hamlet, que no son más que la preocupación del hombre frente a una nueva episteme y a una nueva interpretación de la realidad sobre la que se sustenta su confusa existencia. Esa pérdida del pasado se vive, entonces, sin la algarabía de un triunfo, sino con la resignación melancólica de no saber a dónde nos dirigimos. En ese sentido, el caso español tuvo su peculiar desarrollo, pues en su especial configuración como modelo católico, el pensamiento se forjaba desde presupuestos alejados de los modelos racionales que se imponían en su entorno. De esa manera, como ya hemos visto, enfatizaba sus pretensiones históricas de una patria cristiana aliada con la causa de Dios. El pensamiento filosófico moderno, como es presumible, no podía filtrarse, más que a duras penas, en el tejido de aquella nación que se agarraba a su propia identidad como pueblo afín al providencialismo.

3.2 A propósito de una posible *discordia* entre la filosofía y la literatura

A lo largo de los siglos, los hombres han desarrollado su capacidad creativa e inventiva de tal manera que el producto resultante –objeto utilitario o representación artística– se introducía en la vida diaria de aquellas personas. El lenguaje, como herramienta comunicativa, no era ajeno a ese tipo de desarrollo; pero, de igual manera

que los objetos materiales, éste iba tomando diferencias sutiles que se caracterizaban por el contexto comunicativo o el formato de la dicción²⁷².

Ahora bien, desde el mismo momento en que se fue generando una distancia entre distintos tipos de lenguaje, fueron aconteciendo, también, los juicios humanos que trataban de validar el uso de un tipo de lenguaje para hacer frente al problema de la verdad o el desvelamiento de la realidad. Esta disertación no pretende extenderse en un análisis de esta peculiaridad, puesto que pertenece a una discusión ampliamente comentada en la tradición; sin embargo, a modo de recordatorio, conviene volver al tema afín de precisar los límites del propio discurso poético, para de esa manera atender a un asunto que, pese a los siglos transcurridos, sigue manifestando una cierta vigencia.

En época clásica, la poesía contenía en sí misma un tipo de utilidad social que la hacía, de alguna manera, necesaria para la habitabilidad de la polis. En ese sentido, las obras poéticas formaban parte de la educación de los ciudadanos, pues constituían un verdadero canal de enseñanzas morales, religiosas, sociales, etc., por tanto, devenía en una suerte de depósito de conocimientos útiles. Como el mismo Platón afirmara, sin embargo, a lo largo de los siglos se venía produciendo una disputa por ver quienes debían ocupar el puesto de educadores en la polis²⁷³. En esta dirección, tal privilegio era disputado por poetas y filósofos. Para Platón, como es de sobra conocido, el hecho de que la poesía fuera fruto de un proceso de caída del alma, de inspiración o furor divino, la incapacitaba para convertirse en portavoz autorizado de la verdad. El problema de la representación de la realidad, que cobraba significación con la valoración positiva o negativa de la mimesis, entraba de lleno en esta disputa. El poeta era un ser inspirado, movido por una suerte de pulsión celeste que, finalmente, lo convertía, a los ojos de Platón, en un enajenado que era incapaz de tener control sobre lo que hace: sobre el propio hecho creativo y, después, representativo o mimético. Este presupuesto situaba al discurso poético –al poema– en una posición inferior con respecto al discurso filosófico, pues se relacionaba al segundo con los intereses de la razón. La razón, en ese sentido, sería para los filósofos el camino de acceso a la verdad²⁷⁴. La poesía, en este contexto,

²⁷² O dicho de otro modo: «Y desde entonces el mundo se dividiera, surcado por dos caminos». Ver, María Zambrano: *Filosofía y poesía*. México. Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 14-18, donde Zambrano presenta la distinción o aparición paralela de estas dos formas del conocimiento. Por otra parte, no entraremos aquí a explicar y desarrollar teorías de antropología lingüística que nos sirva para trazar el mapa de la evolución del lenguaje hasta el devenir de un lenguaje poético. Asumimos, como punto de partida, que éste lenguaje –el poético– y su desarrollo se enmarca dentro de las necesidades expresivas humanas que se manifiestan en todas las formas de representación.

²⁷³ Ver David Viñas Piquer: *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2003, pp. 42-44.

²⁷⁴ *Ibid.* pp. 44-47.

versificaba sus argumentos desde un plano ficcional, no real, y por tanto, constituía una forma de *mentira* socialmente aceptada²⁷⁵. Esa es una de las razones por las cuales Platón incide en la necesidad de expulsar a los poetas de su República ideal. Escribe Platón:

Conjuremos a Homero y a los demás poetas a que no lleven a mal que borremos de sus obras estos pasajes y otros semejantes. No porque sean muy poéticos y no halaguen agradablemente el oído público; pero cuanto más bellos son, tanto son más peligrosos para los niños y para los hombres que, destinados a vivir libres, deben preferir la muerte a la servidumbre²⁷⁶.

Se cita, así, una primera advertencia dirigida a la necesidad de actuar frente un tipo de lengua que seduce al auditorio y, por ello mismo, representa un peligro para la formación de individuos libres. En el fragmento, se cita, por tanto, una de las características esenciales y distinguibles del discurso poético, a saber, su búsqueda intencional de la belleza expresiva. En otros fragmentos de la obra, Platón vuelve a arremeter contra los poetas, esta vez porque producen una serie de discursos que «ofenden a la verdad y a la religión», y así confirma el filósofo griego:

Por todas estas razones desterremos de nuestra ciudad esa clase de ficciones, por temor de que engendren en la juventud una lamentable facilidad para cometer los mayores crímenes²⁷⁷.

Y, aún más, al hacer referencia al poeta como imitador de la realidad:

—Luego, si uno de estos hombres, hábiles en el arte de imitarlo todo y de adoptar mil formas diferentes, viniese a nuestra ciudad para exhibir su arte y sus obras, nosotros le rendiríamos homenaje como a un hombre divino, maravilloso y arrebatador; pero le diríamos que nuestro Estado no puede poseer un hombre de su condición y que no nos era posible admitir personas semejantes.

²⁷⁵ La poesía es pura imitación de realidad; pero para Platón la realidad de este mundo se constituye a través de cosas que previamente ya son una copia del mundo de las esencias; por tanto, el poeta hace una imitación de una imitación, de una copia, lo cual lo aleja más de la realidad, de la verdad. En definitiva, «la palabra poética es sombra de sombras». Ver *Íbid.*, pp. 47-51.

²⁷⁶ En el libro III de *La República*. Madrid: Austral, 2007, p. 134.

²⁷⁷ *Íbid.* p. 142.

Platón desestima, por tanto, el valor del poeta como parte instructiva de la sociedad en la que vive. El hecho de que el discurso poético se configure a partir de la imitación de la realidad hace que resulte invalidado como elemento rector del comportamiento humano. De ahí la necesidad de expulsar a los poetas de la República. En este sentido, el discurso filosófico se impone al poético como matriz de conocimiento, demostración de la realidad y educación de los ciudadanos. El hecho, por otra parte, de que Platón y los presocráticos ya fueran conscientes de que estábamos antes dos maneras de manifestación del discurso, constituye un argumento histórico que autoriza la existencia de la propia querrela.

De igual manera, años después de que Platón decidiera que había que expulsar de la polis a los poetas, Aristóteles, al redactar su *Poética*, confería a la poesía un rango de alto valor social o cívico, y, por otra parte, se distinguía por trazar unas afirmaciones sobre la poesía que se alejaban de las intuiciones que Platón había esbozado sobre ella. En concreto, si atendemos a los planteamiento que el estagirita realiza entorno a las cuatro causas que conforman la auténtica ciencia, nos interesa, para este estudio, la última de ellas: causa formal o teológica, es decir, el estudio de la causa para la cual está destinado el objeto. Al introducir esta aserción en el ámbito del arte, y principalmente en la literatura, se establece necesariamente una atingencia entre la finalidad, «estética del *telos*»²⁷⁸, y la intención previa exigida por el propio artista a la hora de programar la obra realizada; es decir, «presenta una fisonomía acorde con la finalidad que persiguen y es preciso, para valorarlo adecuadamente, conocer antes cuál es esa finalidad»²⁷⁹. Estamos, a fin de cuentas, ante la abjuración de la idea platónica del numen poético; rechazo, al fin, de los procesos compositivos irracionales o del «rpto divino» que captura el ánimo del poeta para que así, desde ese estado de posesión, éste facture la obra artística. Con Aristóteles se cierra la posibilidad de ese *furor* creador que domina al poeta, para, en cambio, ser sustituido por los procesos técnicos, «*techné*», y éstos, por su carácter de estructura o sistema, finalmente adquieren la dimensión de un tipo de episteme, por tanto, de una «técnica que implica conocimiento»²⁸⁰. Conocimiento, a su vez, proveniente de los planteamientos previos y el cálculo de los objetivos que se pretenden alcanzar con la culminación de la obra artística. En este sentido, y para el tema que nos ocupa, conviene prestar especial atención al texto fundamental que abrió

²⁷⁸ David Viñas Piquer: *Historia de la crítica...*, op. cit., p. 57.

²⁷⁹ *Ibid.* p. 57.

²⁸⁰ *Ibid.* p. 57.

el camino a la fijación de cierto grado de regularización de la actividad creadora; nos referimos, claro, a la *Poética* (entorno a 334 a. C.).

En primer lugar, resulta llamativo el grado de aceptación que tuvo en la tradición un texto que carece de una composición textual coherente. Se trata, en este caso, de una serie de «anotaciones para pronunciar un discurso de tipo didáctico»²⁸¹, llena de inconexiones, «promesas incumplidas» y «desigualdades notorias en el tratamiento de diferentes cuestiones»²⁸²; es decir, estamos ante lo que la crítica especializada ha designado como apuntes o «notas para la clase»²⁸³. Teniendo en cuenta que el interés «primordial de Aristóteles es hacer ciencia» y, por tanto –siguiendo su doctrina en este ámbito– trazar el mapa que va de lo «particular-concreto a lo general-universal»²⁸⁴, aplicando este mismo modelo a las composiciones literarias, nos situamos frente al establecimiento de una poética que persigue unos objetivos de tipo «universalista». Comenta Carmen Bobes acerca de a la *Poética*:

La poética, en cuanto a ciencia debe ser descriptiva, pero como su objeto tiene carácter estético, no puede eludir los temas de tipo axiológico. La solución está en hacer una poética de la estructura ideal. Y los pasos para ello sería: partir de la intuición para seleccionar el corpus, analizar preferentemente las formas, y alcanzar, en lo posible, enunciados generales, que se constituyan en canon para iniciar, nunca de forma dogmática, otras investigaciones²⁸⁵.

Así pues, una poética *global* que no elude la inserción de unos ciertos criterios valorativos y, éstos, se supone, bajo el prisma de una «estructura ideal». Una vez alcanzados esos «enunciados generales» se constituye el «canon» que en ningún caso pretenderá adquirir una forma fiscalizadora, sino en modelo elemental del que deberán partir las futuras investigaciones. En ese sentido, como veremos en breve, la revisión de esos planteamientos por parte de los intérpretes de Aristóteles tuvo como fruto una serie de preceptivas que, usando la autoridad del estagirita, sí pretendieron constituir en algunos casos auténticas leyes que fijaban la composición literaria dentro de los límites previstos en su constitución reguladora, para, desde esas reglas, censurar el uso que no se ajustaba a los principios que ellas mismas legislaban.

²⁸¹ *Ibíd.* p. 57.

²⁸² López Eire, Antonio (ed.). En Aristóteles: *Poética*. Madrid. Istmo, 2002, p. 5.

²⁸³ *Ibíd.* p. 6.

²⁸⁴ Ver David Viñas Piquer: *Historia de la...*, op. cit. p. 58-59.

²⁸⁵ Bobes Naves, M^a del Carmen et al: *Historia de la teoría literaria*. 2 Vols. Madrid. Gredos, 1995, pp. 93-94.

La *Poética* de Aristóteles compone, desde este punto de vista, una ineluctable presencia textual sometida a la revisión constante de los distintos exégetas. Esta obra, como hemos señalado, coligió –con un notable grado de falta de cohesión– una serie de temas que progresivamente fueron incorporándose a la crítica y poética literaria de la cultura occidental. Del análisis diacrónico de esos argumentos esbozados en periodos distintos y por voces diferentes, han sobrevivido hasta la actualidad las ideas centrales de aquellos «apuntes para clases». Nos referimos, entre otras cuestiones, a conceptos como mimesis, verosimilitud, catarsis, o su explicación sobre las partes constitutivas de la tragedia. En cualquier caso, resulta evidente que «la mentalidad dogmática de las poéticas normativas del clasicismo distorsionaron considerablemente la verdadera visión aristotélica de la poesía, pues en nombre de Aristóteles subordinaron la creatividad poética al respeto a una serie de reglas»²⁸⁶. Desde esta perspectiva –y a fin de ir acotando el tema en el periodo de interés para esta disertación– cobra una vital importancia en el asentamiento de las ideas del clasicismo en Europa, la obra del francés Nicolás de Boileau *Art Poétique* (1674). Este preceptista, reuniendo en torno a su obra las ideas heredadas de la tradición renacentista, así como el «sistema de reglas que los exégetas italianos extraen de la *Poética* de Aristóteles y de la de Horacio»²⁸⁷, pretende elaborar un código reglado que sirva de *policía* poética al servicio de un arte inclinado principalmente sobre los criterios de verdad y razón. En este sentido, hay que señalar una diferencia sutil con respecto al clasicismo tradicional. Si para los autores antiguos las reglas había que respetarlas en cuanto a su universalidad, debido a la relación existente entre razón y buen gusto, para Boileau y el clasicismo del XVIII las normas había que contemplarlas simplemente porque lo ordenaba el sentido común, la propia razón²⁸⁸. Esta apreciación no es fortuita. Su enunciación corresponde a la proyección que en el campo de las ideas estéticas tenía el cambio de episteme acontecido desde la aparición del *Discurso del método* de Rene Descartes. La razón se va a alzar como el fundamento ideal para el análisis de la realidad. Aunque nos referiremos a este asunto un poco más adelante, no obstante, conviene indicar en este punto el nexo de unión que de hecho se establece entre los principios neoclásicos entrantes y esa estimación altamente positiva que se atribuye a la razón. Será ésta, como núcleo de partida del alumbramiento del conocimiento, la que actuando sobre el análisis

²⁸⁶ David Viñas Piquer: *Historia de la crítica...*, op. cit. p. 68.

²⁸⁷ *Ibid.* p. 184.

²⁸⁸ Ernst Cassirer: *Filosofía de la Ilustración*. México. FCE, 1993, p. 326.

poético se interese por racionalizar el objeto, la propia obra, para así, como sugiere David Viñas Piquer, «someterla a principios rígidos, a reglas estables», de tal manera que, extendiendo ese procedimiento hacia el marco de las autoridades que lo han reglado primero, los neoclásicos no «siguen las reglas sólo por admiración a Aristóteles y a Horacio, sino porque se cree que seguirlas es lo más racional»²⁸⁹. Todo ello realza la figura de los neoclásicos alejada de la autoridad, *a priori*, conferida a sus ideas; es decir, el neoclásico no será un preceptista autoritario, sino que, por encima de esa atribución, serán preferentemente «racionalistas»²⁹⁰.

Como vemos, los avatares críticos producidos por aquella «obra inacabada» que fue la *Poética* de Aristóteles, constituyen por sí solos uno de los campos del desarrollo de las ideas estéticas más amplio de la cultura occidental. En gran medida, el peso específico de un tema como el de la regularización de la actividad creadora no podía, por su conexión mayestática con la misma idea de hombre, pasar por la historia del pensamiento como una mera anécdota. Aristóteles, con su *Poética*, posibilita la composición mediante el lenguaje de «discursos retóricos y poesías que podían ser sometidos a las técnicas analíticas de la filosofía aristotélica»²⁹¹; así pues, esa *techné* que constituía el proceso de creación artística en el estagirita se separó señaladamente del furor que domina al poeta platónico y con ello, en cuanto a representación o mimesis de la realidad, establece una suerte de «imitación de lo universal en lo particular» y, por tanto, «sí puede ser fuente de conocimiento»²⁹². Como tal, como herramienta cognitiva, la poesía asumía en la sociedad clásica un papel fundamental en la educación cívica²⁹³. La obra poética, una manifestación específica del lenguaje, quedaba vinculada a la retórica, y esta disciplina en la ciudad-Estado, en la polis, constituía «uno de los temas favoritos de la elite intelectual de la Atenas de la segunda mitad del siglo V a. Cto.»²⁹⁴. La poesía se hace con esa forma especial de lenguaje para, desde su estatuto de creación artificial, sugerir en el espectador de la pieza dramática la emoción o el terror, la empatía, la desilusión o, a fin de cuentas, la expresión variada del universo sensual

²⁸⁹ David Viñas Piquer: *Historia de la...*, op. cit. p. 200.

²⁹⁰ *Ibid.* p. 200.

²⁹¹ López Eire. En Aristóteles: *Poética*, op. cit. p. 7.

²⁹² David Viñas Piquer: *Historia de la...*, op. cit. p. 60.

²⁹³ Y no solo en la sociedad clásica. Los poetas románticos, por ejemplo, «reclamaban para el arte el lugar que en la cultura tradicionalmente habían ocupado la religión y la filosofía, el lugar que la Ilustración había reclamado para la ciencia». En este sentido, el Romanticismo, como bien es sabido, constituyó un paradigma liberado de las reglas y las preceptivas anteriores, pues, en una variante platónica, se daba prioridad al genio sobre la propia idea de técnica. Ver, Richard Rorty: *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 23.

²⁹⁴ Ver en esto y en lo que sigue, López Eire, en Aristóteles: *Poética*, op. cit. pp. 8-9.

humano que encuentra en este dominio un reducto de expansión y recogimiento. Aristóteles, en sus reflexiones sobre la poesía, hace de ella un arte practicable no solo para unos poco privilegiados que atesoran en sus canales de comunicación artística un pacto con una cierta enajenación furiosa, sino que es, por encima de todo, una técnica dominable a través de la puesta en práctica de unas reglas preestablecidas y de, claro está, la acción de un ingenio particular que es capaz de concretar una determinada obra poética a partir del uso de un lenguaje expresivo especial.

De esta manera, al examinar los criterios clásicos que se establecen a la hora de pronunciarse entorno a la querella aquí señalada, vemos cómo la poesía pasó de ser expulsada de la polis –en la teoría platónica– debido su invalidez como mecanismo o canal destinado a la ilustración o educación de los ciudadanos, a convertirse, desde una óptica aristotélica, en una forma de acceso al conocimiento, pues deviene de una técnica compositiva que asegura la organización de las ideas que contiene. Y eso, además, manteniendo un rigor estético que la propia técnica autoriza.

En esta discusión histórica, los argumentos a favor del compromiso literario con respecto a su margen de actuación social han traído hasta el siglo XX algunas distinciones de relieve que pretenden resituar el panorama o el contexto en el que ambas formas del discurso compiten por abordar el problema de la representación o *demonstración* de la realidad²⁹⁵. La poesía, o más ampliamente la literatura, ha constituido a lo largo del tiempo un mecanismo de expresión que, pese a conferirse desde la ficción, se inclina sobre aspectos centrales de la constitución de lo real. Ese hecho, esa aproximación al mundo, produce un tipo de discurso que, por empatía, es captado y procesado por el lector de la obra a través de la hábil combinación de elementos retóricos y estilísticos que promueven el afecto y la simpatía –o rechazo– del propio lector de la obra literaria. Desde esta perspectiva, cabe decir, la literatura ha consentido en su seno la gestación de un pensamiento social e intelectual que exige a este discurso un compromiso social. En este sentido, J. P. Sartre se manifestó abiertamente cuando dejó patente el reproche a la complacencia, a la excesiva templanza, a la capacidad acomodaticia, a la lamentable indiferencia o a la incomprensión con la que los artistas o los hombres que tienen un quehacer intelectual contemplan las injusticias de su tiempo, los desastres humanos, los episodios en los que se ventilan asuntos cruciales para la

²⁹⁵ Y quizá sea así porque el discurso de carácter científico hace tiempo que se separó definitivamente del discurso multidisciplinar de las ciencias humanas, como ya advertimos en el primer epígrafe de este capítulo.

existencia de multitud de personas. El filósofo francés, en tal exigencia no olvidaba el cariz literario o estético del discurso empleado, pues «el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la literatura», de tal manera que la finalidad del escritor «debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene»²⁹⁶. El discurso literario, en esta dirección, constituye un mecanismo de movilización intelectual, social e incluso política. Se trata de una respuesta, desde las artes, al discurso oficial establecido por los lenguajes de poder contemporáneos. Como tal, como discurso de compromiso, la literatura explora su lado más proclive a ser visto como una suerte de pensamiento profundamente enraizado –por su carácter crítico y cognoscitivo– con la filosofía. Aunque, eso sí, constituido a través de un uso especial del lenguaje. Th. Adorno, a propósito de esta denuncia de Sartre, distinguió con acierto entre el valor de la obra en cuanto articulación dentro del ámbito del compromiso social, y, por otro lado, justificó la existencia y promoción de la obra de arte como vehículo de comunicación estética, pues, y suena a un tipo de amenaza, «quien con espíritu de conservadurismo social exige de la obra de arte que diga algo, se alía con la oposición política contra la obra de arte sin metas, hermética»²⁹⁷.

En todo caso, volviendo al núcleo de lo que aquí discutimos, la filosofía y la literatura se diferencian, esencialmente, en cuanto a la constitución o modalidad del discurso que emplean para actuar sobre la colectividad. No obstante, la filosofía, posicionándose «como discurso de la verdad» ha usado tradicionalmente a la literatura como «índice, testimonio, ilustración»²⁹⁸. Por su parte, la literatura se ha empeñado «en hacer de la filosofía su auxiliar, su reserva conceptual, una fuente de ideas o de motivos psicológicos y morales aprovechables en su propia autoconstitución»²⁹⁹. Ambas disciplinas del saber humano, pese a la retroalimentación histórica que las ha vinculado³⁰⁰, han mantenido vivo unos rasgos discursivos característicos y funcionales,

²⁹⁶ J. Paul Sartre: *Qué es literatura?* Buenos Aires: Losada, 2003, p. 30.

²⁹⁷ Th. Adorno: *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, Obra Completa, 11, 2003, p. 395. En relación a este asunto, Adorno somete a juicio las palabras de Sartre y las enfrenta a la obra poética de autores como Váleriy. En cualquier caso, Adorno justifica la postura de Sartre al referir que el francés escribió su manifiesto al ver «las obras de arte amortajadas unas junto a otras en un panteón de la cultura sin compromiso, corrompidas como bienes culturales». Ver, *Ibid.* p. 393.

²⁹⁸ Lo afirma Diego Sánchez Meca: “Filosofía, literatura o la herencia del Romanticismo”. En *Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica*. Barcelona: Anthropos, nº 129, 1992, p. 11.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁰⁰ Así lo confirma Ángel Ruipérez, quien otorga a la literatura y al arte en general la capacidad para constituirse en «una forma de conocer el mundo y descubrir en él lo que oculta a las evidencias», de igual

en cuanto a que cada uno cubre una necesidad humana concreta. Como afirma Sánchez Meca, siguiendo a Hegel, en la poesía se produce una «presencialidad misma del lenguaje en la unidad de la forma que, en su puro estar por sí y remitir a sí, confiere a la poesía la consistencia y la estabilidad de la que carece el lenguaje filosófico...»³⁰¹; no obstante, pese a esas diferencias esenciales y constitutivas, los lenguajes poético-literario y filosófico convergen, sin embargo, en cuanto a su «capacidad de interferir el uso cotidiano del lenguaje, es decir, el poder llevar a efecto una especie de *epojé* que abre un paréntesis sobre la posición de la realidad en la que habitualmente se desenvuelve el lenguaje cotidiano»³⁰².

Al lado de esta apreciación, por tanto, subyace la idea de un lenguaje inicial, prístino, que se constituía a través del nombramiento de la realidad en un «proceso incesante de metaforización»³⁰³. El lenguaje es incapaz de expresarlo todo con palabras, y por eso, su condición comunicativa cotidiana exploró, en su propia evolución, otras formas del decir –sin que de esa manera se garantizara, igualmente, que eso fuera posible. Quizá por ello, agrega García Ramos, debido a esa incapacidad para acertar a nombrar el verdadero –si lo hay– sentido del mundo, los seres humano «sólo tangenteamos» alrededor de ese sentido, pues «nunca lo conoceremos en su totalidad, ni mediante las humanidades ni mediante las ciencias más ambiciosas»; en ese contexto que anuncia una posición interrogativa permanente en la esencia de lo humano, la literatura sobreviene en «código de interrogación por antonomasia», en «una actividad insaciable, que se nutre sin descanso de los hallazgos de todas las demás indagaciones de la mente humana y las pone a su servicio», confirmando, así –indica García Ramos–, que es de entre todas las disciplinas del conocimiento humano, «la menos demiúrgica de todas»³⁰⁴.

manera que lo hace la filosofía. Pero esa retroalimentación es total, según este crítico, pues la «poesía alimenta con sus intuiciones profundas y con sus exploradoras experiencias el ámbito de influencia de la filosofía y ésta a su vez también puede ser acicate de las visiones poéticas». Ver *Sentimiento y creación. Indagación sobre el origen de la literatura*. Madrid: Trotta, 2007, p. 71.

³⁰¹ García Ramos, op. cit., p. 24.

³⁰² *Ibid.*, p. 24. Esta capacidad que las une, en todo caso, no constituye un argumento que permita hablar de una similitud de orden discursivo, pues las diferencias, entre otras cosas, son bastante profundas a ese nivel. Rorty, confirma Sánchez Meca, afirma que la filosofía es la disciplina histórica «interesada, desde su origen, en la relación entre el pensamiento y el objeto»; la poesía, en cambio, –y en esto Sánchez Meca sigue a Heidegger– manifiesta en su práctica un «poder desvelante», por tanto, inmerso en la acción de mostrar, de alumbrar una posible realidad previamente no percibida. Para profundizar en estas ideas, ver *Ibid.* pp. 18-19 y 20-25 respectivamente.

³⁰³ Lo tomo de Juan Manuel García Ramos: *Antes de la literatura. Lo prelingüístico literario*. Barcelona: Artemisa, 2008. Ver pp. 11-15.

³⁰⁴ Ver *Ibid.*, pp. 20-21.

Actividad, por tanto, encaminada no solo a transferir al lector una experiencia estética, sino que, además, constituye una forma de conocimiento. En este sentido, pensar poéticamente –de la manera que emprendamos esa labor cognitiva fundamental– consistirá en asimilar o comprender aquellas «percepciones marcadas por un profundo sentimiento», pues en la misma profundidad de esos sentimientos hallamos finalmente un «acto de conocimiento»³⁰⁵. Esa penetración intuitiva, esa asimilación que brota de la exploración sentimental y sensual de la realidad, difiere de los procesos racionales de aprehensión de la realidad; de esa manera, la poesía, para ser entendida, requiere de una «voluntad» para «comprender las consecuencias de lo que oculta», pues en el seno del discurso poético se halla inmersa una pulsión que genera y concibe una mirada intuitiva y especial de un mundo al que a veces el conocimiento conceptual no tiene acceso³⁰⁶. La filosofía, el pensamiento conceptual, incapaz de penetrar intuitivamente en el seno de aquellas parcelas de la realidad que le son esquivas –debido a que el discurso de conocimiento que la mueve se constituye al margen del espacio sensible– acciona un mecanismo de aprehensión distinto al de la poesía. Ángel Ruipérez lo sentencia de la siguiente manera: «Filosofar es comprender la vida y dejarse contagiar por ella»³⁰⁷.

Comprender la vida, así, justifica la necesaria vuelta a la eterna pregunta, aquella que intuyera Orgeta y Gasset al cuestionarse por el eterno regreso del hombre a la filosofía³⁰⁸. En ese comprender la vida –tan general, a la postre– se produce una cierta imprecisión a la que Ortega pudiera responder al afirmar que «el filósofo ignora cuál es su objeto», aunque por otra parte reconoce saber algo de ese objeto: «primero, que no es ninguno de los demás objetos; segundo, que es un objeto integral, que es el auténtico todo, el que no deja nada fuera y, por lo mismo, el único que se basta»³⁰⁹. Es decir, se apropia de una característica mayestática, paradigmática o universal³¹⁰. En esa posición,

³⁰⁵ Ángel Ruipérez refirma el valor de la poesía como mecanismo de acceso a un conocimiento profundo de la realidad. Para ello, el poeta –o la poesía– parte de una «intuición» que deviene en interpretación de la propia realidad. Sin embargo, esta interpretación, explicación o pensamiento sobre la realidad «estará siempre contaminada de la intuición inicial, y en esa medida el pensamiento poético es distinto del estrictamente conceptual». Ver op. cit., pp. 67-68.

³⁰⁶ Y, como confirma Ruipérez, «aceptar esto significa que la filosofía no llega adonde sí puede llegar el pensamiento que surge en el interior mismo de las iluminaciones poéticas». *Ibid.*, pp. 69-70.

³⁰⁷ Ángel Ruipérez, op. cit., p. 70

³⁰⁸ Ver, *¿Qué es filosofía?* Madrid: El arquero, 1969, p. 62.

³⁰⁹ *Ibid.* p. 63.

³¹⁰ Ortega lo dice mejor: «Por esa razón yo propongo que, al definir la filosofía como conocimiento del Universo, entendamos un sistema integral de actitudes intelectuales en el cual se organiza metódicamente al aspiración al conocimiento absoluto». La filosofía adquiere, por otra parte, el rango de ciencia del conocimiento que indaga –desde su estructura teórica– la totalidad del problema, hecho que, a diferencia de la ciencia, realiza independientemente del resultado que se obtenga; o como dice Ortega: Es, pues, obligación constituyente de la filosofía tomar posición teórica, enfrentarse con todo problema, lo cual

los objetos o los fenómenos sobre los que se inclina la filosofía se abordan –al menos eso se presupone– desde la perspectiva de la objetividad, a través de un uso del lenguaje que neutraliza a los afectos, expulsa de su código de escritura cualquier huella de una suerte de retórica o máscara discursiva que separe al texto del objeto que en él se precisa, se matiza o se exprime hasta su nominalización racional. La poesía, en cambio, también exprime, a través del ingenio que la hace surgir. Pero su dicción es lateral, eufemística, pues en ella, el objeto se «recrea mágicamente», se «repristina y virginiza»³¹¹. De esa manera, la poesía, al recrear la «cosa», sitúa sobre el ámbito del conocimiento dos versiones de una misma idea: «la nueva, que vemos nacer imprevista, y la vieja, que recobramos a su través»³¹². En esa colisión de elementos unidos por el ingenio y la capacidad imaginativa del hombre, se produce un acto cognitivo que se inserta en el proceso general de intelección del mundo³¹³. La poesía, así, se distancia de la filosofía en esa *lateralidad* discursiva, en ese circunloquio o perífrasis entorno a un objeto que no nombra; la filosofía, en cambio, disecciona al objeto, lo nominaliza de forma directa, precisa, para evitar el más mínimo estupor o incertidumbre frente al entendimiento objetivo que de antemano persigue el método sobre el que se desarrolla su análisis.

Para que el poeta logre su objetivo, por tanto, deberá «tener vuelo», procurar una distancia sobre la realidad en la que opera, de tal manera que, al final, en el resultado final del proceso, el mismo poeta regresa al poema, «alcanza su unidad en el poema»³¹⁴. Esta operación no exige una táctica, una preparación, un método –como también afirma Zambrano–, pues la poesía «descubre de pronto», al contrario que la filosofía, pues ésta se confiere a través de un método y una unidad en cuanto a su disposición, tanto discursiva como intencional³¹⁵. Estas diferencias que, lógicamente, parecen mostrar unas disimilitudes no solo en el ámbito del discurso, se acentúan, según María

no quiere decir resolverlo, pero sí demostrar positivamente su insolubilidad. Esto es lo característico de la filosofía frente a las ciencias. Cuando estas encuentran un problema para ellas insoluble, simplemente dejan de tratarlo. La filosofía, en cambio, al partir admite la posibilidad de que el mundo sea un problema en sí mismo insoluble». *Ibid.* p. 65.

³¹¹ Ortega y Gasset: *El espíritu de la letra*. Madrid: Cátedra, 1985, p. 144.

³¹² *Ibid.* p. 144.

³¹³ La literatura, al igual que la filosofía, es una forma de aprehensión de la realidad. Ana Bundgaard refiere así al valor aprehensivo de la literatura: «La literatura de creación es una forma específica de aprehensión que capta aquellas dimensiones de la realidad que ninguna otra parcela del conocimiento logra aprehender. El cometido de la obra literaria no es ser reflejo de una realidad externa, sino ser invención y plasmación estética de un mundo posible, soñado o imaginado y que contribuye no sólo a la interpretación de la realidad, sino que tiene también un propósito de actuación sobre ella». Ver, «Fragmentos, aforismo y...», loc. cit. p. 68.

³¹⁴ María Zambrano, op. cit. pp. 21-25.

³¹⁵ Ver también, *Ibid.*, pp. 21.25.

Zambrano, a partir del Romanticismo, pues la filosofía, que ha asistido a un constante proceso de enaltecimiento y auto-reconocimiento después de la Ilustración, adquiere una «actitud imperialista» con respecto al origen y forma de su propia forma de pensar el mundo. En ese contexto, el «poeta puro» rechaza a la filosofía, deja de necesitarla, y, de esa manera, se sitúa «fuera de la razón» y «fuera de la ética»³¹⁶. Desde esa posición privilegiada, María Zambrano otorga al poeta un don casi demiúrgico, divino. Esa predisposición se evidencia al caracterizar la poesía como «un abrirse hacia dentro y hacia fuera, ver en la oscuridad, un poseerse», de tal manera que finalmente la poesía quedará separada de la filosofía porque el poeta no se verá sometido a la pulsión inicial de querer «conquistar» algo: «Toda poesía no es más que servidumbre, servidumbre a un señor que está más allá del ser»³¹⁷, sentencia María Zambrano.

En esa servidumbre, en ese despegue a una conquista final –que bien podríamos relacionar con la idea de una falta de objetivo previo–, la poesía se nos aparece en María Zambrano distanciada de la filosofía no solo en su aspecto discursivo-formal, sino que, además, esa distancia se establece desde posturas metafísicas. La poesía adquiere esa capacidad, esa prevalencia, que es autónoma y distinta de la que surge en la preocupaciones filosóficas del mismo signo, y que viene precedida de una auténtica razón poética –inmersa en el proceso de crítica o superación del positivismo dominante– que se constituye en un «método apropiado para la elaboración de una filosofía antropológica humanista cuyo objetivo sería el estudio de los aspectos no-rationales del ser humano»³¹⁸. En esa distancia que se intuye entre ambas formas de pensamiento, el poeta adquiere para María Zambrano, refiere Ana Bundgaard, la fisionomía de un «nuevo filósofo» inclinado sobre un conocimiento «racio-poético», que adelanta de alguna manera la exigencia de una filosofía nueva que no se instale exclusivamente en el ámbito del discurso lógico-racional, sino que se invista con una forma o unas actitudes más poéticas, menos racionales por tanto³¹⁹.

³¹⁶ *Ibid.* pp. 82-85. En estas páginas, además, Zambrano, al hablar de ese momento, asegura que el poeta adquiere autonomía con respecto a la filosofía, incluso hasta el punto de sentirse igualmente capaz de gestionar una propia forma de metafísica. Ambos tienen pretensiones idénticas, pero «eligen diferentes caminos».

³¹⁷ *Ibid.* pp. 110-111.

³¹⁸ Ver Ana Bundgaard: *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico místico de María Zambrano*. Madrid: Trotta, 2000, pp. 183-184. Siguiendo la línea que ya hemos anticipado, Ana Bundgaard refiere en estas páginas –a propósito del pensamiento de Zambrano– al valor de la poesía, «expresión humana», que tiene un alcance ontológico y metafísico.

³¹⁹ Ana Bundgaard inserta estas reflexiones dentro del ámbito de estudio de la idea del «doble tirón» de la poesía y del pensamiento. Se menciona aquí la reconciliación «armónica entre las dos modalidades del

Por su parte, María Teresa Bertelloni, además de sostener la idea de los caminos distintos³²⁰ que siguen el lenguaje poético y filosófico, otorga a la poesía un claro carácter epistemológico. Como tal, forma parte de las disciplinas cognitivas, pues ofrecen al hombre la capacidad de conocer el mundo en el que vive, de explorarlo sentimentalmente, de integrarse en él nombrándolo desde una ficción que imita la realidad para así confrontarla, reflejarla y asumirla. De ahí que Bertelloni la considere uno de «los caminos epistemológicos más seductores», pues ofrece una «inagotable riqueza semántica», una «capacidad de reverberación de lo sagrado» y, así, porque se hace «necesaria» para la comunidad en la que se desarrolla³²¹. Adquiere una capacidad integradora, además, del pensamiento general que se desarrolla en esa misma comunidad. Enseña, por ello, una forma de acercarse a la realidad, de explorarla. De ahí también la necesidad de hacerlo desde un lenguaje distinto, especial. Siguiendo en esto también a María Teresa Bertelloni, el discurso científico, apoyado en el establecimiento de leyes y principios naturales, se distancia de la aspiración óntico-metafísica del filósofo y el poeta; la ciencia, dentro de la vigilancia de la prueba empírica, adquiere un papel predominante en el discurso sobre la verdad. Pero, frente a ello, la poesía, la literatura, ofrece un valor necesario y diferente, pues, el «sentido y el significado de la vida no pueden, sin embargo, descubrirse como una ley física o reproducirse en un laboratorio experimentalmente»; es decir, la literatura, la poesía, aparece como el discurso o modelo de expresión capaz de penetrar en «en aquellas inquietudes filosóficas esenciales que ninguna filosofía pseudo-científica, ni ninguna ciencia pseudo-filosófica, pudo ni podía satisfacer»³²². En el accionamiento de esos discursos, cobra vigencia y relevancia la predisposición de quien enuncia. El filósofo construye sus argumentos desde una posición implantada en una forma «intelectual enfática», mientras que el poeta, por otra parte, aparece en el discurso de «forma dominante»³²³. Esa diferencia tiene una importancia central, pues determinará la forma final en la que se reproduce una aparición más o menos objetiva del sujeto en el discurso. De igual

decir y pensar el mundo que para ella [para María Zambrano] son la filosofía y la poesía». Ver *Íbid.* pp. 215-217.

³²⁰Fredrik Sörstad lo ve cuando realiza una aproximación tanto a las ideas elementales de María Zambrano como a la obra de María Teresa Bertelloni. Ver Sörstad, Fredrik: *Conciencia y temporalidad. Un estudio sobre la concepción del tiempo en seis poemarios de José Hierro*. Stockholm: Stockholm Universitet, 2009, pp. 15-16.

³²¹ Y agrega parafraseando a César Antonio Molina: «Lo sagrado no es útil no inútil, es, simplemente, necesario». María Teresa Bertelloni: *Epistemología de la creación poética*. Madrid: Parteluz, 1997, p.20.

³²² *Íbid.* pp. 265-266.

³²³ En la poesía domina el yo, pues «es la propia vida del poeta (como la del adivino) la que está en juego». *Íbid.* p.267.

manera, Bertelloni nos refiere la distancia existente entre ambos discursos teniendo en cuenta la direccionalidad de la palabra; es decir, el lenguaje poético se «carga de subentendidos y sugerencias» abriendo un campo de interpretación variada, que surge del mismo silencio –lo que el poema calla– que subyace a lo implícito, a lo que el poeta no dice, sino sugiere. La filosofía, en cambio, adopta la forma de un discurso inclinado sobre la práctica del «más alto grado de expresión explícita»³²⁴, pues ha de evitar desviarse del objeto o fenómeno que relaciona, o al que se dirige.

De lo visto hasta ahora aceptamos que la diferencia esencial entre el discurso filosófico y poético son, en esencia y en su práctica, dos modalidades distintas de expresión, aunque, eso sí, ambos dirigidos a la búsqueda de una verdad aparentemente existente de forma esencial dentro del marco de un pensamiento humano general, una moral concreta, una cultura, etc³²⁵. Por ese motivo, debido a la relatividad y vaguedad del propio concepto de verdad, hacemos nuestra la forma en la que Richard Rorty pone en *cuarenta* el valor actual de este término³²⁶. En esta dirección, la propia filosofía – desde una perspectiva contemporánea– insiste en que «hacer la verdad es una expresión meramente metafórica y que induce al error», pues nos hallamos ante una construcción social delimitada por el contexto en el que esa indagación sobre una posible verdad se produce³²⁷. En esa dirección nos separamos del pensamiento tradicional que intuía la existencia de una suerte de verdad absoluta que se hallaba encriptada en la realidad que opera fuera de la dimensión interna o psicológica del sujeto, una verdad, por tanto, autónoma al propio hombre. Pero, como afirma Rorty, «la verdad no puede estar ahí fuera –no puede existir independientemente de la mente humana– (...) El mundo está

³²⁴ Ver *Íbid.* pp. 268-269.

³²⁵ Por ello, también, ambos discursos comparten ciertos rasgos: «acogen y da voz a todo lo que no está en condiciones de superar el umbral para marcar su propia presencia en el mundo». Ver Macola, Erminia; Brandalise, Adone: *Psicoanálisis y arte de ingenio: de Cervantes a María Zambrano*. Málaga: Miguel Gómez, 2004, pp. 106-107.

³²⁶ Lakoff y Johnson, además, inciden en esa relatividad debido al carácter metafórico con el que se construye la verdad en una determinada comunidad. Esta interpretación promueve la idea de una teoría de la verdad, la cual, a su vez podrá distinguirse entre un tipo de verdad filosófica y otra de carácter metafórico-poética. «En una cultura donde el mito del objetivismo está vivo y la verdad es siempre verdad absoluta, la gente que consigue imponer sus metáforas sobre la cultura consigue definir lo que es la verdad, lo que consideramos que es verdad –absolutamente y objetivamente verdadero». Ver Lakoff y Johnson: *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2001, pp. 201-202. Por otra parte, la verdad o la falsedad de algo, siguiendo a Ernst Cassirer, pertenece al ámbito de las construcciones lógicas y lingüísticas, por lo que la oposición entre ambos conceptos proviene de una creación del propio lenguaje. Ver *Filosofía de las formas simbólicas I: El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 260-261.

³²⁷ Rorty, op. cit. p. 24. En la misma página, el filósofo norteamericano confirma que «los seres humanos no hallan la verdad, sino que la hacen», ideas que se instalan en el pensamiento filosófico desde hace doscientos años.

ahí fuera, pero las descripciones del mundo no»³²⁸. De esta manera se confirma que es la «descripción» del mundo, el lenguaje que empleamos para ello, el que se debe someter a criterios de veracidad o falsedad. La totalidad del mundo no puede serlo sin las «actividades descriptivas de los seres humanos»³²⁹. Así se confirma que hay una realidad que existe en nuestras palabras, es decir, «no habla», sino que recibe los discursos humanos que tratan describirlo³³⁰ y que no constituye en sí mismo una representación de la realidad, sino un vestigio, una huella manipulada por la perspectiva del sujeto.

Esta idea de la verdad como un constructor social proveniente del cúmulo de las experiencias de un determinado grupo y de la suma de los discursos que se usan para nombrarla, encuentra su posición histórica al abrigo del despertar de la nueva conciencia crítica establecida con los cambios axiológicos post-ilustrados, actuales, de hecho. Así, en nuestro tiempo sigue vigente el concepto de verdad, pero debido al influjo causado por la evolución de los sistemas de comunicación, situamos el valor de esa misma verdad en un estadio permanente mutabilidad³³¹. Pero esa vacilación de lo verdadero solo tiene aprecio dentro de la modernidad, pues ésta ha liberado al hombre de ciertas tensiones morales, éticas e incluso políticas que le permiten esbozar una respuesta propia para cada conflicto en el que se halla. De alguna manera, se ha democratizado la propia verdad, y con ello, queda demostrada su fragilidad dentro de un sistema de valores en el que ya no reina su posición absoluta.

Sin embargo, en el período que estudiamos a lo largo de esta disertación, la verdad se inscribe dentro del marco de lo esencial. Por tanto, el hombre español del Barroco se halla sometido dentro de un código moral que entiende como verdadero. De ahí su cerrazón, su defensa de lo propio, su apego a unas formas que no podían ser examinadas más que por los criterios que constituyen el camino hacia su propia verdad del mundo. De esa forma se sacralizan los símbolos que instauran o legitiman lo

³²⁸ Íbid. p. 25.

³²⁹ Íbid. p. 25.

³³⁰ Ver Íbid., pp. 26-27. Rorty lo explica de la siguiente manera: «Pero si alguna vez logramos reconciliarnos con la idea de que la realidad es, en su mayor parte, indiferente a las descripciones que hacemos de ella, y que el yo, en lugar de ser expresado adecuada o inadecuadamente por un léxico, es creado por el uso de un léxico, finalmente habremos comprendido lo que había de verdad en la idea romántica de que la verdad es algo que se hace más que algo que se encuentra». Íbid., p. 27.

³³¹ La verdad varía en función de los «mundos»; «En un tratado científico, la verdad literal tiene un papel máximo, pero en un poema o en una novela pueden pesar más la verdad metafórica o alegórica, ya que incluso un enunciado literalmente falso puede ser metafóricamente cierto...». En Nelso Goodman: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990, p. 39. En ese sentido, Goodman confirma el valor de la poesía como mecanismo de desvelamiento de una verdad, aunque ésta, como ya hemos visto, resulte precaria.

connatural a lo propio, se elevan a categoría de dogma todas aquellas referencias culturales y morales que se auto-atribuyen y que les da sentido como grupo, se prestigia la historia propia y el culto a Dios que consideran como el único posible. Y en nombre de todas esas cosas, se genera un perfil humano que recoge todos y cada uno de los tics generacionales hasta aparecer, ante la historia –pese a las lógicas concomitancias con las culturas del entorno– como único e intransferible. Dentro de ese proceso de descripción de la verdad del hombre del barroco español, el ingenio, inserto dentro de los discursos de la época, tuvo un papel predominante, como poco a poco iremos desvelando a lo largo de esta disertación.

3.3 Filosofía, ingenio y el «poder de la fantasía».

3.3.1 Teoría aristotélica de la metáfora

Dentro del ámbito del pensamiento humano, el ingenio faculta al hombre para comprender y organizar el mundo en el que vive. Esa afirmación no es novedosa, más bien al contrario, pues el interés del hombre por entender la forma en la que piensa y desarrolla la idea de realidad ha sido una constante en la historia de la humanidad. La fantasía, la capacidad de ingeniar modelos representativos del mundo real, ficciones, han garantizado al hombre un mecanismo de acercamiento a los fenómenos que no podía comprender. A través de esa creación o invención de proyecciones o reflejos de la propia realidad, el hombre sentaba las bases de un conocimiento estable sobre el principio de elaboración de símbolos, de mitos, de elementos, al fin y al cabo, con los que podía unificar de la sociedad. En ese entorno, el poeta cobraría el papel de «fundador de la comunidad», pues de él surge la palabra especial que ata o integra al hombre entorno a una imagen común del mundo³³².

La preocupación por el problema de la representación como parte de los sistemas de conocimiento del hombre, tiene su origen en la percepción visual del mundo. La contemplación de lo real constituye una prueba encaminada a establecer relaciones operativas; es decir, el hombre examina la realidad a través del descubrimiento de similitudes entre los objetos o los fenómenos³³³. De esa manera, se va creando una red analógica en la cual los sentidos se interrelacionan hasta generar el

³³² El poeta contribuye a fijar el imaginario a través del recuerdo, la ejemplificación, la articulación de un discurso que mueve las pasiones, la reconstrucción de la historia, etc. Ver Ernesto Grassi, *El poder de la fantasía*, op. cit. pp. 81-83.

³³³ Comenta Grassi, en reafirmación a los trabajos de Víctor de San Hugo, que es necesaria una visión que permita al hombre establecer relaciones, la visión de lo similar –*similitudo*–, pues de lo contrario no se podrá alcanzar un saber efectivo. *Ibid.* pp. 75-78.

corpus mutable de conceptos con los que nos relacionamos con el mundo. La palabra, ya desde el mundo clásico, constituirá la mejor forma de análisis y conocimiento de lo real, desde esta perspectiva; es decir, se sitúa al logos en el centro de la cuestión del conocimiento humano³³⁴. Pero para llegar a ese extremo primero deberá de emanciparse de lo simbólico, de lo mítico, de lo metafórico. En un estadio anterior, el hombre pre-lógico se relacionaba con el mundo –al que trataba de conocer– a través de mecanismos de asociación simbólica. La metáfora adquiriría un papel predominante, pues lo que no se podía explicar desde una relación de causa-efecto, era inmediatamente insertado dentro de un código significativo estable: el símbolo, el mito, los dioses. El pensamiento, por tanto, no era lógico, sino imaginario o metafórico³³⁵.

En el mundo clásico, la palabra, como ya hemos mencionado, cobraría un espacio central dentro del ámbito de los estudios sobre el conocimiento humano. Comienza a generarse un léxico de correspondencias y similitudes entre conceptos que operan en un determinado nivel de la expresión humana, particularmente la estilizada, la poética. De ahí las dicotomías generadas entorno a *ars-verba*, *ingenium-ars*, *furor-ingenium*, *res-verba*, etc., a través de las cuales podemos tener noticia del desarrollo de algunos de los conceptos clave que han marcado la evolución del pensamiento occidental. El ingenio, en ese proceso de análisis comparativo, quedaría fijado dentro del ámbito de las facultades humanas inclinadas sobre la comprensión de la realidad, por tanto, dentro de las actividades cognitivas del hombre. Las variables analíticas que se introducen con respecto al estudio del ingenio, hacen que se vea comparado con el furor divino o la inspiración –en el esquema platónico o de Demócrito³³⁶– y, por otro lado, con el *ars* o la regla poética –dentro del ámbito del pensamiento de Horacio³³⁷. En el análisis de esos contrastes queda expresado el interés histórico por comprender la posición del logos con respecto al conocimiento humano. Una lectura superficial de Cicerón o Quintiliano³³⁸ nos ofrece una respuesta acertada: la palabra se sitúa en el centro de las relaciones del hombre³³⁹. De ahí el interés por clasificarla, reglarla,

³³⁴ Ver Víctor Fernández Corugedo: *El ingenio desde los presocráticos hasta Gracián*. Institutionen för Spanska och Portugiska. Stockholms Universitet, 1998, pp. 45-46.

³³⁵ *Ibid.* pp. 13-17.

³³⁶ *Ibid.* pp. 61 y 99 respectivamente.

³³⁷ Como deja claro el propio Horacio en su *Epístola a los Pinzones*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1923.

³³⁸ *La invención retórica* y *Del orador*, de Cicerón o *La formación del orador* de Quintiliano, son claros exponentes del valor central que ocupa el logos dentro del ámbito de los estudios sobre el pensamiento humano.

³³⁹ Y no sólo en época clásica. Como estudia Ernesto Grassi, el Humanismo italiano hizo de la palabra el centro de sus más relevantes disquisiciones. En ese sentido, hay que señalar que el valor de esas investigaciones surge cuando la palabra –y en esta caso, palabra ingeniosa y retórica– se sitúa como

ajustarla al contexto comunicativo o vincularla a la intención del emisor. Dentro de ese rango de generalidades, la poesía y la retórica adquirirán una importancia central en los estudios de la palabra. Ese interés surge precisamente por el carácter representativo que tiene el discurso poético y retórico. En la configuración de su particular fisionomía, se producen una serie de movimientos traslaticios que generan una forma novedosa del decir. Esa particularidad hace aparecer al logos trasmutado, desligado aparentemente del significante al que se refiere, pero elude. Se genera, por tanto, una impresión estética del propio lenguaje. Y al hacerlo, se sitúa al ingenio a la cabeza de la operación del intelecto que adivina o advierte la semejanza o la similitud entre lo representado y su referente. En esa dirección, la metáfora será la figura más propensa a ser examinada, de tal manera que se puede decir que de su estudio deviene toda una teoría de la creación poética. En ese sentido, será Aristóteles quien definitivamente realice un giro cuantitativo y cualitativo que sitúa a la metáfora –y por extensión, al discurso poético y retórico– en una posición preeminente, pues sirvió de base para el desarrollo de las ideas estéticas de nuestra cultura occidental.

Para Aristóteles, la metáfora es «la traslación de un vocablo ajeno o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde la especie a la especie, en virtud de una relación analógica»³⁴⁰. De esa manera concisa el estagirita establece una primera distinción que permite establecer una frontera inmediata para el concepto aludido. Siguiendo a López Eire, una «traslación», por tanto, que refiere una exterioridad de la palabra que deviene en «ajeno significante» en relación al sentido último que se le otorga en el momento de su evocación, su sentido, entonces, profundo o metafórico. Para Aristóteles, además, esa «virtud» que proviene de la actividad de relación analógica se procura a través de un cierto grado de semejanza entre la palabra inicial –su mero significante– y la acción, idea o concepto al que alude como atingente, el que se quiere comunicar³⁴¹. De esta distancia implícita entre dos elementos a partir de una contraposición por semejanza, se infiere una primera interpretación, obvia por otra

auténtico motor del conocimiento humano. Grassi llega a estas conclusiones después de realizar un exhaustivo análisis de las obras de autores como Dante, Leonardo Bruni, Coluccio Salutati, Guarino Veronese, Alberti, Lorenzo Valla, etc. Ver *La filosofía del Humanismo: preeminencia de la palabra*, Humanismo, Anthropos, Barcelona, 1993.

³⁴⁰ Aristóteles, *Poética*, op. cit. p. 85. En esta definición se sugieren, además, los cuatro tipos de metáfora aristotélica. Antonio López Eire desarrolla una explicación adecuada de los límites y peculiaridades de cada una de ellas. Ver Antonio López Eire: *Orígenes de la poética*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, p. 67. Como veremos en capítulos posteriores, las cuatro metáforas de Aristóteles son sustituidas por ocho en el sistema poético de Tesoro.

³⁴¹ *Ibid.* p. 87.

parte. La semejanza entre distintas realidades no implica una equivalencia, una igualdad, entre los términos comparados. Se trata, en el caso de la metáfora, de una sustitución en función del reconocimiento de una cierta diferencia, pero que al ser sutil aunque notoria, produce un tipo de resultado cuanto menos curioso. Es una manera distinta –lateral– del decir. El problema radica en la medida de esa analogía, en la distancia que la propia semejanza establece entre los términos: el significante y la referencia poética a la que se pretende aludir. La fijación del límite implica, también, su superación. Y en función del resultado poético –dentro de los márgenes o fuera de ellos– el producto metafórico devendrá en ingenioso y proporcionado, u oscuro e incomprensible. Y así, después, clasicista o conceptuoso, barroco.

Esta distinción es sumamente importante debido a que en el sistema aristotélico, a esa vislumbre de semejanza se le atribuye una operación cognoscitiva. Esto es así porque en el método del estagirita, comenta López Eire, el poeta se convierte en «contemplador de universales» que, por dicha condición de observador, resulta en un prototipo de filósofo: «siente placer, como todo hombre pero mucho más intensamente, al realizar las funciones cognoscitivas del reconocimiento y del aprendizaje»³⁴². Luego el poeta aristotélico es una especie de privilegiado provisto de la capacidad de intuir relaciones conceptuales y, además, éstas, en su praxis literaria, provocan una actividad funcional en el sentido cognoscitivo.

Siguiendo nuevamente a López Eire, en el acto de «satisfacción intelectual» que produce en el espectador-lector la experiencia poética, participa notablemente la estructura organizativa de la pieza. La unidad de dicha estructura «muestra a los ojos del curioso observador la misma organicidad que se detecta en las formas de los seres vivos»³⁴³. Así pues, nos ofrece una clave nada desdeñable a la hora de establecer un cierto principio de equilibrio –disposición en la estructura– que se debe exigir a la producción poética. Orden, en fin, que fácilmente podemos relacionar con la idea de «proporción» y, en consecuencia, de «perfecto ensamblaje de las partes en el todo»³⁴⁴. De la unión armónica de los elementos –orden, proporción y limitación– resultará la «belleza y funcionalidad» de la obra artística, de la misma manera que «las matemáticas

³⁴² López Eire, en Aristóteles: *Poética*, op. cit. p. 134.

³⁴³ Antonio López Eire hace alusión en este estudio a las interconexiones existentes entre la *Poética* de Aristóteles y su filosofía con el también pensamiento filosófico de su maestro Platón. *Ibid.* p. 136.

³⁴⁴ *Ibid.* p. 149.

pone de manifiesto»³⁴⁵. Así pues, una exigencia que en su práctica remite a un límite, ya que deberá fijarse la frontera del uso poético que garantice el resultado «bello» y «útil» de la actividad creadora.

Todo el andamiaje de esta construcción poética, se arguye en Aristóteles como dispositivo retórico relacionado con su «interpenetración» con la filosofía, ya que, a la postre, ambas actividades, continúa López Eire, «no están tan distanciadas la una de la otra», pues como confirmó el propio Aristóteles «la poesía es más filosófica que la historia y un poeta expresando una bella metáfora es como un buen filósofo inteligente capaz de ver relaciones entre cosas que al vulgo le parecen muy distantes entre sí»³⁴⁶.

Esta interrelación de su pensamiento cobra especial significación cuando abordamos su *Retórica*. En ella se hace alusión a que los términos que usa para explicar determinadas partes de su obra ya han sido tratados en su *Poética*³⁴⁷. En esta obra del estagirita, nuevamente retoma el tema de la metáfora. En este sentido, la explicación que ahora habilita para abordar este concepto y otros que le son afines, tiene una especial significación para el análisis que aquí desarrollamos. Así, por ejemplo, vemos que en el capítulo dos del libro III de la *Retórica*, el estagirita se ocupa de la expresión adecuada sobre la base de la claridad de estilo. Ésta, en todo caso, aplicada a la retórica, es una exigencia de partida, lo cual debe manifestarse en la práctica del discurso a través del preciso cultivo de los vocablos elegidos y de la organización establecida. El poeta, en cambio, tiene una mayor licencia para poder escoger una serie de términos y recursos que procuran una cierta ornamentación al producto literario final³⁴⁸. La relación que se establece, en todo caso, entre la retórica y la práctica poética, queda fuera de toda duda.

La metáfora vuelve a aparecer, por consiguiente, en la órbita de la *Retórica* para que el estagirita confirme que «la claridad, el placer y la extrañeza los proporciona» esta figura, y que, además, su práctica –como comenta Victorio–³⁴⁹ «pertenece al genio personal y no puede, por tanto, obtenerse o aprenderse de otro». Esta prevención debería ser examinada, posteriormente, a la luz de las obras de Gracián y Tesauro, ya que en gran medida sus trabajos aportan una serie de matices que parecen ser expuestos como directrices compositivas a la hora de realizar *bellas y adecuadas* metáforas. Y si

³⁴⁵ Estas ideas sobre la belleza, el orden y la proporción que provienen del pensamiento platónico tienen eco en la *Metafísica* de Aristóteles, como señala Antonio López Eire. *Ibíd.* pp. 149-150.

³⁴⁶ Lo tomo de López Eire. *Ibíd.*, 158.

³⁴⁷ Tal es el caso de la definición de «metáfora», que da por tratada, como comenta, en la *Poética*. Ver Aristóteles: *Retórica*. Madrid. Gredos, 1999, p. 490.

³⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 485-490.

³⁴⁹ Ver *Ibíd.* p. 490, en nota al pie núm. 41.

importante es esa declaración para poder abordar el órgano vital de la poesía conceptista del barroco, lo es aún más las palabras que el estagirita expone a la hora de hablar de «metáforas inadecuadas». Siguiendo ese precepto, Aristóteles tacha de «demasiado poéticos» dos versos de Gorgias por considerar que los términos usados están «muy lejos» y, por tanto, carecen de claridad³⁵⁰. Por tanto, otra vez, la alusión pertinente, por oposición, al uso inadecuado de representaciones metafóricas que, por unir elementos demasiado dispares, no alcanzan el grado de eficacia expresiva y comunicativa exigido.

También en el capítulo once del Libro III de la *Retórica*, Aristóteles vuelve a tratar el tema de la metáfora, esta vez para hacer alusión a la elegancia retórica. En ese sentido, se introduce en el asunto de la adecuación del uso metafórico sobre la base de unos criterios fundamentales inspirados por la nitidez. Para que la metáfora, luego, sea apropiada, ésta deberá ser clara, pero no evidente. Y esto, en definitiva, será así porque este tropo, al igual que los enigmas bien hechos, no solo proporciona placer, sino también una enseñanza³⁵¹.

Pese a que en este caso las palabras de Aristóteles se ubican dentro de las claves exigidas a la construcción del texto retórico, no obstante, como ya hemos insinuado, su proyección en la actividad artística –y viceversa– es altamente significativa. En la composición final de su programa ideológico es fácil establecer una serie de vínculos que en ninguna manera debemos desestimar. Así, en este caso, lenguaje poético y lenguaje retórico estrechan sus límites para tocarse de forma ineluctable. Y así también, esta modalidad expresiva solo cobrará –con el paso del tiempo– una determinante oposición cuando impacte con el advenimiento de un modelo de lenguaje racional que expulsa definitivamente de los parámetros de la verdad y de los procesos de indagación filosófica a ese lenguaje simbólico y sensual

Por otro lado, la metáfora, como elemento fundamental de la actividad traslativa del significado literario, tiene en la obra de Aristóteles una importancia central, pues llega, en el sistema del estagirita a «revelar sus extraordinarias dotes de científico, pues logra un análisis penetrante y exacto, atiendo a objetivos y verificables»³⁵². Esta sistematización del estudio es la que hace que estemos ante la toma de conciencia, por parte del filósofo, de la elaboración técnica del proceso literario, alejado, como ya dijimos antes, del «furor divino» que gobierna el impulso creativo del poeta platónico.

³⁵⁰ La crítica de Aristóteles hace alusión a los siguientes versos: «pálidos y anémicos sucesos» y «vergonzosamente sembraste, dañina cosecha recolectas». *Ibid.*, p. 500.

³⁵¹ *Ibid.* pp. 538-542.

³⁵² Antonio López Eire: *Orígenes...*, op. cit. p. 55.

Aún así, sugiere López Eire, la metáfora en Aristóteles no resulta definitivamente un artefacto «literalmente» verdadero, ya que en cierta manera es «inexacta». Esto procede del hecho de que la metáfora, en comparación con la «definición perfecta», es menos «científica» aunque más «sugestiva», y ello debido a que «produce la alusión de una palabra que no es la propia, porque indica el *género* cuando se esperaría la *especie*, o la *especie* cuando se esperaría el *género*»³⁵³. Juego, por tanto, de esquivos, de ocultación y sugerencia, de sistematización, también, o de una técnica compositiva encaminada a producir esos efectos de simulación del significado.

3.3.2 Ingenio y poética en la tradición renacentista española: Valdés, Sánchez de Lima, López Pinciano y Huarte de San Juan

El predominio y expansión de las ideas aristotélicas y horacianas entorno a la metáfora y el ingenio tuvieron un grado de acentuación preeminente durante el Renacimiento. Como en seguida veremos, los distintos tratadistas, poetas y preceptistas, hicieron suya la sinonimia que tradicionalmente se establecía entre *ingenium* y *natura*³⁵⁴, lo cual subrayaba el origen de esta facultad humana y, con ello, quedaba ligada al proceso compositivo del poeta. Si bien hay que tener en cuenta esta relación entre los dos términos, hay también que resaltar la diferencia que se percibe entre *ars* e *ingenium*, situando al primer término dentro del ámbito de la regla, de la norma, y al segundo, habitualmente, insertándolo dentro del ámbito de la inspiración³⁵⁵.

Por otra parte, el ingenio, como hemos visto, forma parte de los procesos cognitivos vinculados a la lengua. Solo a partir de ella se podrá materializar una nueva forma del decir, acomodada o ajustada a los intereses comunicativos que persiguen la retórica o la poética del ingenio. En la España del siglo XVI se revitaliza un notable interés por la lengua³⁵⁶. La tradición inaugurada con Nebrija años antes, iba a tener en la obra de autores de prestigio una loable continuidad. Tal es el caso del humanista Juan de Valdés. Su obra más significativa en esta dirección es su conocido *Diálogo de la lengua* (1533). Sin duda alguna, los años que Valdés pasó en Italia supusieron para él la entrada

³⁵³ *Ibid.* p. 67.

³⁵⁴ Ver Antonio García Berrio: *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa. Planeta, 1977, pp. 240-241.

³⁵⁵ Esta distinción también proviene del seguimiento de los preceptos horacianos. *Ibid.* p. 241.

³⁵⁶ Se adquiere la idea de la magnificencia de la propia lengua. Ver Fernández Rodríguez, Amelia: *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y Retórica ante la Lírica en el siglo XVI*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2003, p. 139-141.

en contacto con las ideas del humanismo de ese país³⁵⁷, su conciente y dedicada inmersión en los estudios de la lengua como eje vertebrador de un discurso del hombre. Ese interés por la lengua tuvo como consecuencia, entre otras cosas, la observación de los textos de carácter religioso desde unos nuevos principios exegéticos. De esa manera, inserto dentro de las propias visiones que se abrieron tras la Reforma, los humanistas se acercaban a las Escrituras partiendo de la base de que estos textos no eran «inasequibles» para los fieles y, así mismo, no provenían del proceso de limpieza o depuración que previamente realizaba la «interpretación admitida»; constituían, entonces, la «palabra viva de Dios dirigida directamente a todos», para lo cual el Humanismo italiano había sentado las bases de una «filología como amor y respeto hacia el texto» que, en cuanto a la Reforma, supuso la manera idónea de acercarse directamente a la propia palabra divina, «traduciéndola e interpretándola»³⁵⁸.

Esta obra de Juan de Valdés constituye un modelo eficaz del tópico dialogante en el cual se genera un proceso de ejemplificación que trata de llevarnos a dilucidar una lección ética, moral, religiosa o incluso gramatical. Merece la pena recordar ahora unas frases que contienen un valor significativo en cuanto a su dimensión lingüística y cultural. Escribe Valdés:

Porque, siendo así que la mayor parte de la gracia y gentileza de la lengua castellana consiste en hablar por metáforas, atándose el que traduze a no poder más de lo que halla escrito en la lengua de que traduze, tiene grañidísima dificultad en dar al castellano la gracia y lustre que escribiendo de su cabeça le daría³⁵⁹.

El marco general en el que se inscriben estas palabras tiene como centro el ajuste a la lengua castellana de las traducciones que se realizan desde otros idiomas. Al margen de ese contexto, a Valdés se le “escapa” una frase de gran relevancia para lo que aquí desarrollamos: «la mayor parte de la gracia y gentileza de la lengua castellana consiste en hablar por metáforas». El humanista hace una alusión directa a una forma de expresión íntimamente ligada a la naturaleza de la lengua que describe. La producción de metáforas constituye, según Valdés, una de las características de la lengua castellana, siendo, en cualquier caso, una forma expresiva privilegiada dentro del dominio del propio idioma al conferirle a éste, en su uso, «gracia y gentileza». Esta afirmación de

³⁵⁷ Ver la introducción que Cristina Barbolani hace a *Diálogo de la Lengua*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 22-34.

³⁵⁸ Lo comenta Cristina Barbolani. *Ibid.* p. 46.

³⁵⁹ *Ibid.* pp. 246-247.

Valdés se ajusta a la idea que otorga al castellano una natural predisposición a construir argumentos apoyándose en el valor comunicativo que emana de la facultad inventiva o ingeniosa. Se producen así las afectaciones retóricas, los juegos de palabra, la sátira, los misterios, etc., que constituyen una forma de aproximación a la realidad, a su explicación desde el nervio, la naturaleza o el genio de la propia lengua. El castellano, en el momento en que Valdés escribe la obra, se señala como lengua proclive a instalar una cierta dependencia de la metáfora como algo habitual y caracterizador.

Dentro de la actitud renacentista y humanista que precede y dirige el pensamiento de Valdés, la lengua debe comunicar ideas con claridad, sin la obstrucción de un lenguaje figurativo que impida el diálogo, su comprensión. La metáfora, debidamente utilizada, no reproducía un modelo negativo, menos aún si ese modelo formaba parte de la expresión habitual de los hablantes de una lengua.

Por otra parte, dentro esa idea de claridad que defiende Valdés, encajaban de igual manera los principios fundamentales que nutren el pensamiento de otro teórico de la palabra en el siglo XVI: Miguel Sánchez de Lima. Este autor de origen portugués cuestiona en *El Arte Poética en Romance Castellano* (1580) a los mismos poetas, pues, como les dice directamente, «tras cada concepto se os va la mitad del juicio, y que tiene necesidad vn buen Poeta de otros tantos juicios, como quantos conceptos se le representan en la memoria»³⁶⁰. Sánchez de Lima, también a través de una estructura dialogante, construye un texto encaminado a denunciar excesos y fijar unas normas de composición admisibles desde la preceptiva clásica dominante durante el siglo XVI. Lo interesante de esta primera apreciación consiste en la aparente *falta de juicio* con la que los poetas elaboran sus conceptos. En este sentido, Sánchez de Lima está apelando al necesario ajuste del concepto expresado con la figura pertinente que lo representa, de tal manera que se adapte a una razón que le dé sentido y una apropiada comprensión. El juicio equivale a la estimación oportuna, aquella que permite casar el sentido profundo con la imagen efectiva, pero dentro de un orden que lo hace transmisible, operativo. De esa manera, Sánchez de Lima ataca a la oscuridad poética, al exceso de carga retórica que se aplica a las figuras y que, por tanto, nos impide tener acceso al referente que encubre. El comentario, por ello mismo, se dirige a la misma facultad inventiva del hombre, a su ingenio, y a cómo esa facultad debe adaptarse a un juicio que delimite su

³⁶⁰ El Arte Poética en Romance Castellano. Madrid: Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, CSIC, 1944, p. 17.

práctica, algo que, como veremos más adelante, recoge pertinentemente Gracián a mediados del siglo XVII.

De igual manera, Sánchez de Lima realiza otra observación que conviene ahora recordar:

Y de la Poesía, vsando della como se deue, se saca mucha vitalidad y provecho, assi para el alma como para el gusto de los hombres de claro juicio y delicado entendimiento: porque en ella se halla muy fina Theologia, Leyes, Astrologia, Philosophia, y Musica: y en fin todas las siete artes liberales se hallaran escritas en Poesia, si bien se quieren buscar. Y demas desto es esta vna virtuosa y santa ocupación: pues que mientras el Poeta esta componiendo, eleua el sentido en las cosas celestiales, y en la contemplación de su criador, vnas vezes sube al cielo contemplando aquella inmensa y eterna gloria...³⁶¹

Estas palabras contienen muchos elementos de valor. En primer lugar, al señalar que hay que usar la poesía «como se deue», está realizando un juicio, una estimación desde una determinada posición estética. De ahí la necesidad de que la práctica poética se ajuste a una preceptiva que la modele, que la determine y le dé la «vitalidad y el provecho» de los que habla del autor. La perspectiva de Sánchez de Lima se sitúa dentro del marco de la expresión literaria de corte renacentista, pues solo desde una práctica reglada o vigilada por los preceptos clasicistas que se enarbolan en aquel período, la poesía constituirá un lenguaje que mueva el «gusto de los hombres de claro juicio y delicado entendimiento». Entendimiento que aquí, una vez más, es inteligencia, capacidad intelectual a través de la cual adquirimos conocimientos. Esta facultad, al combinarse con el mencionado «claro juicio», constituye una vía para caracterizar el gusto poético adecuado de los hombres de aquella época.

Por otra parte, Sánchez de Lima hace alusión directa al discurso poético como lenguaje que contiene en su elaboración los saberes propios de distintas disciplinas y artes, pero, para poder acceder a ellos, nos recuerda la necesidad de buscarlos, de participar activamente en la operación de rastreo que nos permita contemplar el tipo de saber que el poema contiene. De alguna manera se universaliza el valor de la poesía como lenguaje del conocimiento; y el poeta, en este esquema, será finalmente el portador de una verdad que se eleva hacia la esfera de lo divino. Pese a la veta neoplatónica que se percibe en estas palabras, sin embargo el hecho de que Sánchez de Lima advierta de que esa elevación se produce después de un acto de composición, nos

³⁶¹ *Ibid.* p. 43.

sitúa en la línea aristotélica que ubica a la poesía dentro del ámbito de una técnica, de un arte. Por ello, la composición, para ser tal, no constituirá un proceso proveniente de una inspiración desmesurada, un furor o locura transitoria –como en el caso platónico–, sino el resultado del conocimiento, ajuste y adaptación a unas reglas validadas por la tradición literaria. Sánchez de Lima incorpora sus ideas al paradigma reinante, aquel donde el ingenio, pese a ser una facultad humana encaminada a generar una imagen artificial de la realidad, aún no ha visto implementado el valor que en el Barroco se le da a la *inventio*. Es, por tanto, un ingenio que se propaga dentro de un espacio vigilado por una preceptiva que evalúa su práctica y constriñe sus pulsiones.

Dentro de esta misma línea se encuadra una de las obras más representativas del siglo XVI español. Me refiero a la *Philosophía Antigua Poética* (1596) de Alfonso López Pinciano. Para Pinciano la poesía constituye algo más que una forma de acceso al conocimiento; es, ante todo, un tipo de lenguaje a través del cual el hombre se reforma y se modera, es decir, se educa dentro de la sociedad en la que vive³⁶². Esa línea de pensamiento encaja en el modelo horaciano del *delectere et prodesse*, a través del cual se especifica la idea de una poesía de la que se aprende al tiempo que se disfruta. Esta combinación de elementos le otorga a la poesía su clásica doble dimensión de discurso estético y moral a partes iguales. Pero además, para Pinciano, como para los clásicos, la mimesis tiene una especial relevancia en este esquema, pues será a través de la poesía como el hombre aprende a imitar con la lengua. Escribe Pinciano:

No es menester, que yo tengo ya entendido que la poesía es imitación y aun que ha ser hecha con lenguaje y plática, porque ya veo que hay muchas especies de imitación y que el lenguaje es el que a la poesía diferencia de las demás³⁶³.

El lenguaje poético se enmarca dentro del conjunto general de lenguajes que componen la expresión humana. Para poder constituir una forma especial del lenguaje, se hará necesaria su educación y su práctica, pues así estará en disposición de representar la realidad de la mejor manera posible, es decir, de hacer una correcta imitación. Como veremos más adelante, este hecho, esta anteposición del criterio de mimesis a cualquier otro actante en el proceso compositivo, se verá sustituido por la *inventio* con la llegada del Barroco.

³⁶² En *Philosophía Antigua Poética*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998, p. 109.

³⁶³ *Ibid.* p. 112.

Por otra parte, el hecho de que la poesía constituya una fiel imitación de la realidad, es lo que la valida para operar en el ámbito de la educación del hombre, pues, como sugiere el autor volviendo a los clásicos, los «philosophos antiguos quisieron enseñar y dieron la doctrina en fabulosa narración, como quien dora una píldora»³⁶⁴. Pinciano de esta manera autoriza la idea de que a literatura, la ficción, ha servido a los filósofos como vehículo ejemplificador de ideas que estimulan o permiten abrir una vía de penetración en el conocimiento de la realidad. De esa manera, poesía y filosofía se dan la mano en el marco general de las disciplinas del pensamiento, si bien, para la correcta estimación de la primera, ésta deberá ajustarse a los criterios dictados desde la preceptiva clásica que la vigila. Solo así la poesía será útil para el hombre³⁶⁵.

Para poder ejecutar el poema dentro del marco de esa utilidad que promete la preceptiva que la dirige, Pinciano recuerda el uso mesurado de las figuras de composición, de los tropos. En su análisis, recalca, dentro de las ideas expresadas años antes por Juan de Valdés, la necesidad de expresar las semejanzas –en el caso de la metáfora– sin desatender la claridad expositiva que se requiere en el lance retórico. Dice así:

Mas advierto que las metáforas muy remotas son oscuras y tienen necesidad de declararse con esta partícula «como», cual si dijésemos, para decir «quebróse la espada delicada», «quebró la arma vedriada», no diríamos bien como diciendo «la arma de vidrio»³⁶⁶.

El vallisoletano no se opone al uso de la metáfora –que previamente ya se ha encargado de autorizar al aludir a la metáfora aristotélica– sino que se expresa en contra del uso de metáforas «remotas» pues éstas son oscuras. Esa oscuridad queda salvada para Pinciano si se incorpora al discurso un eje lateral o comparativo que permita ver en su aparición la imagen proyectada del espacio metafórico complejo. En esa comparación la verdad aparece revelada y la oscuridad mitigada. En ese sentido, la reducción de Pinciano aleja cualquier posibilidad de referencia a un ingenio inventivo capaz de traspasar los límites clásicos de la mimesis³⁶⁷. Los postulados renacentistas, como estamos viendo, se engarzaban dentro de la tradición clásica habilitada en toda

³⁶⁴ *Ibid.* p. 118.

³⁶⁵ *Ibid.* p. 120.

³⁶⁶ *Ibid.* p. 240.

³⁶⁷ Pero sí de un ingenio que se superpone al criterio de inspiración, pues, el primero se ata a la disciplina de una preceptiva, y la segunda, en cambio, entra en el orden del furor que motivó las reflexiones platónicas. Ver Roses Lozano: “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”. En *Criticón*. Toulouse. Université de Toulouse II- Le Mirail. Institut d’Etudes Hispaniques, nº 49, 1990, p. 35.

Europa. Los autores españoles eran conscientes de esa máxima, y por ello, sus tratados, sus artes o preceptivas, incorporaban los valores significativos de la cultura que trataban de propugnar.

Por otro lado, el estudio del ingenio dentro de la tradición hispana va a tener una referencia de valor indiscutible en la figura del médico Juan Huarte de San Juan. Su obra *Examen de ingenio para las ciencias* (1575) constituye un claro referente dentro de los estudios del ingenio y su desarrollo a lo largo de la historia. Huarte, desde su perspectiva epistemológica, se propone realizar una taxonomía que dé albergue a la práctica del ingenio en relación con las disciplinas en las que éste opera³⁶⁸. Esta direccionalidad de la obra le permite evadir cualquier «explicación providencialista de los hechos»³⁶⁹, dando con ello lugar a una reflexión teórica de tipo fisiológica en la cual el ingenio ocupa la columna vertebral de las producciones humanas que parten de su actuación. Huarte, de esa manera, establece de igual forma una separación tajante entre la ciencia y la poesía³⁷⁰, al tiempo que vincula ésta última al ámbito de la fantasía o la imaginación³⁷¹. Esa separación, no obstante, no indica que estemos ante una facultad que sea distinta en función de la disciplina a la que se aplica su esfuerzo, sino que, en todo caso, el ingenio será la facultad unificadora de las producciones que de él parten, siendo distintas las manifestaciones y la inclinación de los hombres por unas u otras disciplinas.

Huarte relaciona en su obra un cuidadoso análisis que le lleva incluso a referir el sentido etimológico de la palabra. «Gigno, ingigno, ingenero» son las voces con las que Huarte establece una aproximación al concepto, hecho que le permite establecer una primera distinción de relevancia a partir de las ideas platónicas con respecto al ingenio:

³⁶⁸ Y que según Huarte son: las disciplinas intelectuales, las de la memoria y las de la fantasía o imaginación. En *Examen de ingenio para las ciencias*. Madrid: Cátedra, 1989. Como confirma José Fernández-Santamaría, en los propósitos de la obra de Huarte, se expresa su deseo de conocer las diferencias entre saberes y por qué hay personas que presentan una mayor afinidad por unos que por otros, para así «llegar a entender qué clase de atributos mentales son imprescindibles para todas y cada una de las profesiones que existen entre los hombres.» Sobre la medicina como «potencia imaginativa» Ver *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640)*. Madrid: Centro de Estudio Constitucionales, 1986, pp. 136-139.

³⁶⁹ Roses Lozano, «Sobre el ingenio...», loc. cit. p. 34.

³⁷⁰ Separación que, como indica García Berrio «no había alcanzado quizás nunca una formulación explícita tan orgánica, rigurosa y al mismo tiempo directa e incontrovertiblemente elemental como en el caso de Huarte de San Juan». Ver García Berrio, Antonio: *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*. Murcia: Universidad de Murcia, 1980, p. 356.

³⁷¹ En esto coincide con una de las posiciones teóricas de la obra posterior de Luis Alfonso de Cavallo *Cisne de Apolo*. Más adelante atenderemos a la distinción que Carvallo establece. Roses Lozano, por su parte, también señala esta relación. *Íbid.* p. 34.

...había en el hombre dos potencias generativas: una común con los brutos animales y plantas, y otra participante con las sustancias espirituales, Dios y los ángeles (...) Pero hablando con los filósofos naturales, ellos bien saben que el entendimiento es potencia generativa y que se empreña y pare...³⁷²

El ser humano queda connotado según esa potencia o facultad de aproximación a la realidad: la inteligencia o el entendimiento. Esta asociación –que constituye una virtud– le permite alumbrar en su interior un «hijo», o como lo refieren los filósofos, un «concepto»³⁷³. Huarte nos acerca así a la noción de ingenio como motor o facultad que permite al hombre realizar un acto del entendimiento, como después dirá Gracián en referencia al concepto. Por otra parte, Huarte otorga al hombre un papel fundamental dentro de la actividad ingeniosa, no solo porque ésta lo denota como sujeto pensante, intelectual, sino porque además lo distingue en cuanto a su predisposición a situarse dentro del ámbito del conocimiento hacia el que dirige su potencia ingeniosa o sus capacidades o intereses intelectuales. Dice Huarte:

...las artes y ciencias que aprenden los hombres son unas imágenes y figuras que los ingenios engendraron dentro de su memoria, las cuales representan al vivo la natural compostura que tiene el sujeto cuya es la ciencia que el hombre quiere aprender...³⁷⁴

Y si el ingenio, a parte de una facultad natural, resulta en una capacidad que se puede aprender o estimular, se hará necesaria la participación de la figura del maestro, aquel responsable último en la formación del entendimiento del sujeto³⁷⁵. Que Huarte nos recuerde esa posibilidad, indica que el ingenio, de alguna manera, exige una explicación que se ajuste a algún tipo de regla, alguna suerte de guía que permita ejemplificar, desarrollar o conocer las maneras y formas en las que la facultad del ingenio se manifiesta y produce su acción cognitiva. Esta ecuación, así como la propia naturaleza del hombre, nos permitirá distinguir a aquellos ingenios «rudos» y «torpes» del verdadero hombre ingenioso:

³⁷² *Examen de ingenio para las ciencias*, op. cit. pp. 186-188.

³⁷³ *Íbid.* p. 188.

³⁷⁴ *Íbid.* p. 193.

³⁷⁵ Ver *Íbid.* p. 194.

El hombre ingenioso, puesto en consideración, que es abrir los ojos del entendimiento, con livianos discursos entiende el ser de las cosas naturales, sus diferencias y propiedades, y el fin para que fueron creadas³⁷⁶.

La inteligencia, el entendimiento, penetra en la intimidad del ser, en su comprensión desde las particularidades que lo conforman, lo que lo distingue y lo hace único, definible y diferenciado de todo lo demás. He ahí un hombre ingenioso: un hombre atento, despierto, avisado de que el mundo se confirma en la diversidad de sus componentes, en la falta de unidad, en la multiplicación de formas. Por eso la necesaria intervención de un ingenio que establezca las relaciones que, de hecho, existen entre los elementos que conforman ese mundo. Por eso mismo, cada ciencia, cada saber, tendrá un ingenio específico. En ese sentido, el hombre podrá acceder a la formación de su ingenio atendiendo a las naturales inclinaciones que surgen del propio sujeto. Lo dice así Huarte:

que el ingenio del hombre tiene la misma proporción con la ciencia que la tierra con la semilla; la cual, aunque sea de suyo fecunda y paniega, pero es menester cultivarla y mirar para que género de simiente tiene más disposición natural³⁷⁷.

Huarte nos recalca de esa manera la importancia de atender a las inclinaciones del sujeto con respecto a la disciplina sobre la que más puede desplegar su ingenio. De estas palabras se infiere no solo, una vez más, que el ingenio es parte de la naturaleza humana, sino que además, esa naturaleza no proporciona al ser las mismas inclinaciones intelectuales. Hay, por tanto, una «disposición natural» dirigida sobre una determinada disciplina del conocimiento.

En cuanto a la poesía, en concreto, Huarte rechaza la idea tradicional de un poeta inspirado por una fuerza divina que guía sus pasos en el uso del lenguaje. Esa misma idea, por tanto, no contempla la posibilidad de un poeta forjado únicamente a través de la observación de unas reglas de composición que limitan sus impulsos creativos. Pero aún así, otorga al ingenio un papel fundamental en cuanto a que éste constituye una facultad necesariamente inclinada de manera natural sobre la faceta del conocimiento sobre la que se desarrolla o interviene. Escribe Huarte:

³⁷⁶ *Ibid.* p. 201.

³⁷⁷ *Ibid.* pp. 224-225.

...porque realmente no hay ciencia ni arte inventada en la república que, si el hombre se pone a estudiarla faltándole ingenio, salga con ella aunque trabaje en sus preceptos y reglas toda la vida; y si acierta con la que pedía su habilidad natural, en dos días vemos que se halla enseñado. Lo mismo pasa con la poesía sin diferencia ninguna: que, si el que tiene naturaleza acomodada para ella se da a componer versos, los hace con gran perfección, y si no, para siempre es mal poeta³⁷⁸.

Se produce de esta manera la armonización de la regla y de la facultad natural. El ingenio es la condición necesaria, y la regla, al fin, la adquisición de un sistema demarcado por la costumbre o por el gusto de época que limita o señala la adecuación del producto del ingenio con respecto a la norma dominante³⁷⁹.

La obra de Huarte de San Juan constituye un claro ejemplo de la importancia significativa que el hombre del siglo XVI daba al ingenio. Huarte consolida y fija el valor de esta facultad humana como uno de los ejes sobre los que gira la capacidad cognitiva del ser humano y, además, sobre las distintas disciplinas en las que esa facultad se aplica con el fin de realizar observaciones de la realidad desde los distintos saberes que componen la totalidad del conocimiento al que el hombre tiene acceso.

3.3.3 El ingenio en Juan Luis Vives

La sombra de Juan Luis Vives se proyecta a lo largo de los siglos XVI y XVII dentro del pensamiento español. Huarte de San Juan y Gracián, por ejemplo, son dos claros ejemplos de un dinamismo intelectual que sigue la tradición humanista española dentro del cauce en la que la situó Vives³⁸⁰. La misma idea de ingenio como una facultad humana ligada a la esfera del entendimiento, supone una de las líneas de aproximación a la vinculación que existe entre estos pensadores.

No cabe duda de que como humanista, Vives era un fiel ejemplo de pensador asido a ciertas afirmaciones clásicas. En ese sentido, y dentro de la línea horaciana –y en armonía con los preceptistas españoles del Renacimiento–, el ingenio constituía una facultad natural que podía –y debía– estar condicionado por una normativa. En ese sentido, prevalece la idea de *ars*. Pese a esa presumible coalición de ideas en torno al

³⁷⁸ Íbid. pp. 393-394.

³⁷⁹ En esta idea parecen coincidir todos los autores del período. Ya en las *Anotaciones de Herrera*, como nos muestra Amelia Fernández Rodríguez, el poeta sabio será aquel que domina las reglas. Se imprime así el carácter normativo de las producciones. De ahí que en la tradicional polémica entre ingenium-ars, el primero se ve constreñido por la regla durante el Renacimiento. Ver Una idea de..., op. cit. pp. 14-16.

³⁸⁰ Ver Elena Cantarino: “Cifra y contracifras del mundo: el ingenio y los grandes descifradores”. En *Gracián: Barroco y modernidad*. Miguel Grande y Ricardo Pinilla (eds.). Madrid: Universidad Pontificia Comillas, Servicio de Publicaciones, 2004, p. 184.

ingenio, Vives aparecerá como actualizador «desde el racionalismo y las circunstancias históricas, de las ideas clásicas sobre el ingenio»³⁸¹. Pero no solo para hacer de él un elemento que forma parte de la cadena de producción simbólica o poética –para simplemente generar un mapa taxonómico que permita establecer diferencias específicas entre *ingenium*, *ars* o *furor*–, sino, sobre todo, siguiendo a Hidalgo-Serna, por haber generado un sistema en el que el ingenio conforma el centro de operaciones de las capacidades cognitivas del ser humano³⁸².

Y no solo eso. En esa misma inclinación hacia el conocimiento, y en esto sigo a Ernesto Grassi, el ingenio constituirá la vía de realización de las artes –imponiéndose a la razón–, espacio de representación en el que el hombre adquiere su forma, es decir, se encuentra a sí mismo y diferenciado del resto de los seres; en la propia etimología de la palabra se halla inserto el sentido del nacimiento, de lo prístino, por tanto, de la propia existencia, su «caducidad» y, con ello, «el devenir del ente»³⁸³. Sin duda alguna, el ingenio tendrá, de esa forma, una clara inclinación filosófica, pues permite revelar lo que aparentemente está oculto, en un movimiento de la agudeza que penetra en aquellos espacios donde la *ratio* no llega debido a su disposición a organizar metodológicamente el camino de la indagación³⁸⁴.

Las disciplinas que conforman la actividad humana devendrán, debido a su adecuación «a las demandas de la naturaleza», de la propia actividad ingeniosa, pues ésta permite el descubrimiento de dichas disciplinas: «sin estas demandas no existiría el hombre, o no podría llevar una vida humana, sino sólo una salvaje»³⁸⁵. La obra de Vives, en ese sentido, propugna una revisión y fortalecimiento de las distintas disciplinas que conforman el conocimiento. De ahí el valor de una de sus obras fundamentales, *De Disciplinis*, en la cual, desde el inicio, se expondrá una clara conciencia de la inclinación natural humana por ir más allá de las cosas. El arte y las letras conforman una parte de esa necesidad o inclinación, pues a través de ellos se

³⁸¹ Roses Lozano, “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”. En *Criticón*. Toulouse. Université de Toulouse II- Le Mirail. Institut d’Etudes Hispaniques, nº 49, 1990, p. 33.

³⁸² Hidalgo-Serna nos lo recuerda al hablar del sentido de la metáfora en Vives: el concepto agudo, generado por el artificio del ingenio, no puede ser interpretado como el elemento exclusivo de un método literario, pues en su origen representa la fuerza inventiva y el eje de una nueva lógica cognoscitiva». En “Origen y causa de la “agudeza”: necesaria revisión del conceptismo español”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Berlín, Vol. 1, 1989, p. 479.

³⁸³ Ernesto Grassi, *La filosofía del Humanismo*, op. cit. p. 115.

³⁸⁴ *Ibid.* pp. 116-118.

³⁸⁵ *Ibid.* p. 118.

consolida y ratifica el sentido profundo de lo humano en el ser³⁸⁶. Y el ingenio será el punto desde el cual se hace visible primera la diferencia del hombre frente a la naturaleza y las otras especies. Escribe Vives:

Con todo, en una sola cosa fue indulgente para con él su autor y su príncipe, y es que, al paso que el hombre se creó por su culpa tanta variedad de necesidades, Dios le dejó un instrumento para alejárselas: la vivaz agudeza de un ingenio que de suyo es muy activo. De ahí nacieron los inventos humanos todos; así los beneficiosos como los nocivos, así los buenos como los malos³⁸⁷.

El ingenio, como ya hemos sugerido, deviene en la facultad humana que lo distingue de los otros seres vivos y que se erige como el motor del conocimiento. De esa forma el hombre progresa en la historia, genera una historia. La palabra, mecanismo de aparición conceptual del hombre, de su pensamiento, adquirirá un «carácter histórico»³⁸⁸ que permitirá la evaluación de la esencia y la estructura del propio logos como valor significativo de la facultad del ingenio. El hombre adquiere sentido en la palabra y avanza en la historia por la intermediación que realiza con su ingenio entre el logos y sus necesidades específicas.

En ese contexto la palabra metafórica, de origen ingenioso, se sitúa en el marco general de la comunicación humana. Se cierne, de esa forma, en todas las disciplinas relacionadas con la adquisición del conocimiento³⁸⁹, y, con ello, adquiere un papel central en el mismo esquema cognoscitivo del hombre. Se produce, por tanto, la estimación positiva y esencial del lenguaje metafórico frente al lenguaje racional, pues, como afirmará Hidalgo Serna, «La traslación ingeniosa de las semejanzas inherentes a las cosas es verificada por el hombre mediante la acción filosófica del lenguaje metafórico, elocución retórica que sirve al conocimiento y a la representación imaginativa de nuestro mundo natural»³⁹⁰. La vinculación del lenguaje retórico-ingenioso a la filosofía, nos sitúa, en este sentido, dentro de la órbita de un pensamiento diferenciado de la *ratio*. El lenguaje inventivo se engarza dentro de los procesos

³⁸⁶ «El hombre, por el contrario, sale a esa luz vital, menesteroso de muchas cosas, de forma que parece que alguna culpa anuló para él aquellos beneficios que a ningún otro ser animado se deniegan». En Juan Luis Vives, *Las Disciplinas*. Barcelona: Orbis, 1985, p. 31.

³⁸⁷ *Ibid.* p. 31.

³⁸⁸ Grassi, La preeminencia..., op. cit. p. 119.

³⁸⁹ Ver la introducción de Emilio Hidalgo-Serna a Juan Luis Vives, *El arte retórica (De ratione dicendi)*. Barcelona: Anthropos, 1998, p. VII.

³⁹⁰ *Ibid.* pp. XVI-XVII.

naturales de adquisición del conocimiento, de ahí su valor como eje de una experiencia cognitiva no racional, sino, en todo caso, ingeniosa³⁹¹. El lenguaje, entonces, sirve para formar al hombre. Escribe Vives:

Aquellos que dijeron que los vínculos de la sociedad humana son la justicia y el lenguaje, descubrieron con claridad la fuerza del ingenio humano³⁹².

El ingenio se sitúa en una posición privilegiada como elemento integrador de la cohesión civil. El hombre se ase a la justicia y al lenguaje, pero, como vemos, ese mismo aserto es un descubrimiento, un alumbramiento del propio ingenio, que se erige en la fuerza motriz inicial que permite la posterior unificación social del sujeto. Por ello será necesario que el hombre asegure y ordene su universo lingüístico. Por eso, también, afirma Vives que «Hay que tomar en consideración el sistema de la lengua y la naturaleza e ingenio de los oyentes», de tal manera que, como continúa Vives en relación a la formulación retórica, «se ha de decir de forma clara y abierta las que son más comunes, en primer lugar, para el género humano y para la inteligencia del pueblo, a la manera como acostumbran a decir los que hablan bien y correctamente sobre aquellas cosas»³⁹³. La lengua exigirá, por tanto, una adecuación a unos mínimos criterios de comprensibilidad. De esa manera se hace efectivo el proceso de elocución y, con ello, se garantiza la transmisión del mensaje que permite la posterior integración de la misma sociedad. Vives nos está informando, de esa manera, del valor de la lengua –y del lenguaje ingenioso– en esa misión integradora de la sociedad.

Además, el valenciano hace alusión al ingenio como mecanismo de penetración en la realidad. Lo dice así:

La oración es aguda cuando sus palabras o sus significaciones penetran en el interior de la cosa tratada, con cierta semejanza al ingenio humano, que por este motivo se denomina agudo, pues lo que sólo roza o toca la superficie se denomina embotado o torpe³⁹⁴.

³⁹¹ Ver *Íbid.* pp. XX-XXVII, donde Hidalgo-Serna habla, en función del pensamiento de Vives, del valor del lenguaje ingenioso, de la invención, de la fantasía, como eje vertebrador del conocimiento humano frente su coexistencia con el lenguaje arbitrario y artificial de las ciencias.

³⁹² *Íbid.* p. 3.

³⁹³ *Íbid.* p. 61.

³⁹⁴ *Íbid.* p. 121.

Vives confirma el poder del ingenio como facultad capaz de traspasar la superficie de las cosas, de los objetos, de los fenómenos, de la misma realidad. A través de su práctica, el hombre mira al mundo con la curiosidad de quien descubre la proporción, la semejanza, la analogía o las paradojas que constantemente se generan entre las entidades que lo componen. Y en esa función de desvelamiento, el poeta toma un papel primordial. Escribe Vives:

En la adjetivación sobresale el espíritu de los poetas, más por la naturaleza que por el arte. Por este mismo motivo hacen además aguda a la oración la fuerza y la propiedad de cada una de las palabras y también todo aquello que necesita agudeza de ingenio para ser descubierto o entendido, por ejemplo, una palabra colocada de otra manera que en el lenguaje corriente, las alegorías, enigmas, metáforas frecuentes sacadas de cosas recónditas, interrogaciones ingeniosas, sentencias que difícilmente se encuentran...³⁹⁵

La afirmación nos lleva nuevamente a la discusión clásica entre *ars-verba*. El poeta estiliza el lenguaje, le da una forma estética, reubica el sentido profundo y superficial de las cosas a través de las manipulaciones retóricas que provienen de la mirada atenta –ingeniosa– con la que previamente ha mirado a su alrededor. En este acto de generación de un lenguaje, la naturaleza del poeta se impone al arte. Aquí Vives está pronunciando y adelantando algunas de las claves que consolidaron años más tarde el pensamiento de Baltasar Gracián, pues, como él, no elude la regla, simplemente la sitúa al lado de la naturaleza del propio poeta, de su ingenio.

Por último, para poder asistir a un diálogo adecuado dentro del órgano social, el lenguaje deberá ajustar sus proposiciones al «examen del ingenio». Vives lo dice así:

La oración es imaginada diligentemente cuando su asunto se sopesa cuidadosamente a la luz del agudísimo examen del ingenio, asistido por la experiencia y la erudición que el tema permite. El juicio de los hombres es variado, pues se distingue por la agudeza y fuerza del ingenio, por la erudición, o incluso por la experiencia acumulada en el uso de las cosas³⁹⁶

La valoración positiva del acto comunicativo lo otorga el «agudísimo» ingenio. Pero no lo hace en soledad; el hombre se ve asistido por su «experiencia» y conocimientos eruditos de los asuntos que aborda, de aquello que comunica. Juicio, ingenio, erudición y experiencia conformarán el grupo conceptual que permite al

³⁹⁵ Íbid. p. 121.

³⁹⁶ Íbid. p. 125.

hombre disponer diligentemente sus enunciados. Vives alude, a través de su sistema, a una relación retórica e ingeniosa con la realidad. El hombre se forja desde la palabra ingeniosa, adquiere su vínculo más preciso con la realidad sobre la que opera al descubrirla nombrándola de manera peculiar, aguda. De esa forma, la obra de Juan Luis Vives opera en el nivel de una teoría del conocimiento, en la que la dialéctica establecida entre el hombre y la palabra se sitúa en el centro de la cuestión. El ingenio, en esa fórmula, será finalmente la forma elegida para expresar esa dialéctica, haciendo de ésta, al final, una forma de aparición de la retórica.

3.3.4 El mundo en la palabra

Como hemos ya examinado, el ingenio nos permite aclimatar la palabra dentro de una dimensión retórica, hecho que, por otro lado, sirve para realzar un discurso del conocimiento que se opone, de alguna manera, al del pensamiento racional. En este sentido, será la «facultad inventiva del hombre»³⁹⁷ la que predominará por encima de la propia razón. La *inventio* sustituye a la objetividad del lenguaje racional para ocupar el centro de la generación de un lenguaje desligado de las reglas y que, en su acción ingeniosa, logra devaluar la realidad³⁹⁸; desde esa posición privilegiada que le otorga la vía imaginativa e ingeniosa, el hombre podrá al fin implantar una verdad en un espacio donde anteriormente no había significados. La facultad del ingenio, a través de la mirada a la realidad que desde su práctica se establece, permitirá al hombre «señalar una amplia red de semejanzas, de proporciones, de lo antagónico –de metáforas, al fin y al cabo– que nos sugiere un modelo diferente de acceso al conocimiento, un tipo de saber, por tanto, inserto en una tradición que lo autoriza»³⁹⁹. El logos adquiere una preeminencia absoluta, implanta su gobierno en la dirección del discurso, en su intencionalidad, en la forma en la que éste se comunica, en las razones, incluso, que ejercitan o posibilitan su acción mediadora con la realidad. Desde esa palabra inventiva e ingeniosa se establece un diálogo diferente con el mundo, con la posible verdad de ese

³⁹⁷ Emilio Hidalgo Serna, introducción a Ernesto Grassi: *La filosofía del Humanismo: preeminencia de la palabra*. Barcelona. Humanismo. Anthropos, 1993. pp. IX-XV.

³⁹⁸ Ver José Antonio Marina: *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 1992, pp. 21-24. Este autor, en las mismas páginas que citamos, atribuye al ingenio –y eso suscribimos– un carácter de proyecto existencial, un sistema de vida, pues, en gran medida estamos hablando de una facultad que dota de sentido al ser humano desde su posición de generador de ficciones, agudezas, chistes, picardías y toda una serie de artilugios que le facilitan la vida. La facultad ingeniosa del hombre indica su permanente necesidad de crear. Ver también, *Íbid.* pp. 31-32.

³⁹⁹ Cruz Suárez: “Observaciones sobre el Barroco: funcionalidad estética y filosófica de la *oscuridad* y el *ingenio*”. En *Actas de Studia Romanistica Belania. Lenguas Románicas: estado actual y perspectivas*. Banska Bystrica (Eslovaquia). Universidad Matej Bel, 2009, p. 75.

mundo, pues genera una intuición representativa de un espacio silenciado o inadvertido al que la razón no puede acceder, no «alcanza a comprenderlo»⁴⁰⁰. El ingenio, en esa acción mediadora de la que antes hablamos, permitirá al discurso custodiar «la unidad del del *verbum* y la *res*»⁴⁰¹. El mundo aparece entonces como una creación del hombre, una referencia mutable que se erige desde el lenguaje inventivo e ingenioso del mismo hombre que lo mueve, que lo hace representativo y al que exprime para enfrentarlo a la visión objetiva y pragmática que lo complementa. En esa relación, el hombre promoverá la descripción del mundo, su aspecto físico, sus manifestaciones históricas, los valores de su moral, los discernimientos de su ciencia, generando con ello una red de atingencias que surge de la propia facultad ingeniosa, pues en su accionamiento pasará a ser la matriz desde la que se dirijan las operaciones de demarcación, separación o asimilación de los diferentes objetos y fenómenos que componen la realidad. Aparece entonces una imagen del mundo, una representación, en la cual se ejecuta la unión del lenguaje y la realidad «a través del signo que los unifica y la capacidad humana –el ingenio– que los relaciona»⁴⁰².

El ingenio trasladará al lector de la realidad una representación en la que previamente ha encerrado la huella objetiva de una suerte de verdad⁴⁰³. El signo lingüístico de carácter retórico o poético ingeniosos estará condicionado por su carácter inventivo y, por ello, por su tendencia a desviar la palabra con respecto a la realidad sobre la que se proyecta. Pero al hacerlo, al generar esa distancia, la propia representación –inmanente a los actos cognitivos de índole creativa del ser humano, por tanto, al propio lenguaje– sustituirá al lenguaje objetivo, de tal manera que los productos del ingenio, sus representaciones, adquirirán el valor de referente primero de la propia realidad, el modelo ideal a través del cual se expresa y se conoce. En el ejercicio de tensionamiento del lenguaje, el ingenio producirá conceptos, entonces, que exigirán la prueba de revelado que dé sentido a la imagen, que la haga brotar como albacea de un conocimiento codificado. La *ratio* y sus procedimientos deductivos o inductivos de acceso al conocimiento se separan así de los procesos cognitivos de orden

⁴⁰⁰ Íbid. p. 75.

⁴⁰¹ En la introducción de Hidalgo Serna Ernesto Grassi: *La filosofía del Humanismo*, op. cit. pp. IX-XV.

⁴⁰² Íbid. p. 76.

⁴⁰³ El ingenio humano es una facultad cognoscitiva y creadora «cuyo carácter específico es el de buscar y expresar la verdad». Ver Emilio Hidalgo-Serna: *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Anthropos, Barcelona, 1993.

ingenioso, pues éste hace efectivo en el concepto –en su desvelamiento– lo que la razón revela al usar la lógica relación de los elementos a los que alude.

Se trata, por tanto, de tensionar las posibilidades de la palabra, manipularla o flexionarla hasta hacerla aparecer como otro objeto que se amolda a las demandas del hombre. En esa acción se genera, como sugiere Mercedes Blanco, un lenguaje diferente que se inclina sobre su potencial capacidad para «crear un significado inédito» que es su materialización lingüística cause un efecto de asombro y admiración en el receptor. Ese «decir algo nuevo», conforma una suerte locución moderna que tiene como correlato casi idéntico lo que, por ejemplo, en el Barroco era «hacer un concepto, inventar una agudeza»⁴⁰⁴.

La facultad del ingenio nutrió una fase evolutiva de nuestro pensamiento, pues, el hombre usó de esa capacidad para intentar comprender todo aquello que le asombraba, que le causaba admiración y terror al mismo tiempo. El lenguaje ingenioso, que aparece fortalecido cuando el hombre supera su fase pre-lógica, le sirvió al hombre para ordenar «el laberinto»⁴⁰⁵, para establecer la red de sentidos que poco a poco le procuraban un espacio referenciado, conocible, socializado y por tanto, identificativo de una cultura. En el momento en el que el logos quede situado en el centro de las interrogaciones del hombre, éste habrá al fin adquirido «conciencia de sí mismo, pues no solo nombra al mundo, sino que cuestiona al *ser* y cómo éste se refiere en la palabra»⁴⁰⁶. Y desde esa posición de privilegio –engarzada en los límites autorizados de una antropología del sujeto que se inclina sobre la palabra– el ingenio constituirá uno de los valores fundamentales que nos proporcionan una definición estable de la propia idea de hombre.

Por otra parte, ya hemos visto que a lo largo de la historia, filósofos y poetas⁴⁰⁷ han rivalizado a la hora de adjudicarse el privilegio de ser los más aptos para tratar el tema de la verdad. Cabe decir que –y esto es una intuición– tal querrella resulta más propia del discurrir filosófico que de los propios literatos, ajenos, de alguna manera, a

⁴⁰⁴ Mercedes Blanco: “El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza”. En *Criticón*. Toulouse, nº 43, 1988, p. 18. Cabe mencionar en este punto que habitualmente se tiende a relacionar la palabra ingenio o agudeza con la creación de un tipo de chiste verbal. Si bien hay relación entre ambas ideas, no obstante «tienen una serie de connotaciones frívolas que habría que abstraer sin suprimirlas del todo». Huelga decir que en el desarrollo de este trabajo no nos referiremos al ingenio en el sentido que Mercedes Blanco señala como «dicho ingenioso» más cerca, por tanto, del chiste. Ver *Ibíd.* p. 19.

⁴⁰⁵ Es decir, el ingenio «hace que el hombre empiece a distinguir entre semejanzas y contrarios, que ponga medida a las cosas». Ver Fernández Corugedo, op. cit. p. 358-385.

⁴⁰⁶ Cruz Suárez, loc. cit. p. 76.

⁴⁰⁷ Y extraemos ahora de la fórmula a los científicos, pues no nos corresponde a nosotros establecer una relación entre las ciencias humanas y las experimentales, en el sentido moderno que indica esta distinción.

las tensiones históricas que se generan en la disputa. Este argumento se dirige, específicamente, a confirmar que es la hermenéutica y la crítica filosófica y literaria la que ha abierto tradicionalmente el debate, obviando que tal discusión, seguramente, se resuelve en la banalidad. Desde nuestro punto de vista, por tanto, no hay tal discusión, pues, como ya hemos afirmado, se trata de discursos distintos que, pese a serlo, no se oponen, sino que se complementan⁴⁰⁸. En esa dirección, cabe indicar, de igual modo, una diferencia que resulta notable, pues incide en la intencionalidad del discurso elegido: la filosofía demuestra; la poesía, en cambio, muestra⁴⁰⁹. Y muestra el mundo desde una especial concepción del lenguaje, poetizándolo, de tal manera que el resultado, la propia muestra –imagen o representación de la realidad– conforma un artificio de la propia realidad⁴¹⁰. Para alcanzar esa dimensión, el poeta hace uso de una serie de figuras imprescindibles que le permiten dirigir el lenguaje sobre aquellas cualidades de la naturaleza, de la realidad, en las que opera una cierta semejanza. La metáfora, así como el resto de los recursos que posee el poeta, servirá para hacer presente ese plano mostrativo de la realidad, eludiéndola, claro, pues de eso se trata al fin y al cabo⁴¹¹: rodear el concepto, el objeto, la idea, hacer que sea un referente que guarda, en su mera enunciación, la verdad original a la que el poeta nos conduce con sus estrategias compositivas.

La ruptura con la realidad, en cualquier caso, se produce en el momento en el que el lenguaje poético adquiere la capacidad de distanciarse de la razón, es decir, de la exposición racional que nos remite a una explicación objetiva y lógica de los

⁴⁰⁸ El hecho de que en las sociedades exista, permanezca o perviva este binomio humanístico es prueba suficiente para demostrar su complementariedad, es decir, sus valores como pensamiento y formas de conocimiento necesarios para el desarrollo de la propia civilización.

⁴⁰⁹ O, siguiendo a María Zambrano, la palabra que «dibuja un sueño» y la que «busca al verdad». Ver, op.cit., pp. 114-116. Sobre las diferencias entre estos dos tipos de lenguaje, ver Ernesto Grassi: *El poder de la fantasía. Observaciones sobre la historia del pensamiento occidental*. Barcelona: Anthropos, 2003, pp. 29-32.

⁴¹⁰ La imaginación será una de las fuerzas o potencias del pensamiento que realicen esa operación discursiva de oblicuidad con respecto al objeto o fenómeno al que representa o al que poéticamente alude. Comenta Ana Bundgaard: «Desde un punto de vista formal, discursivo, la literatura se refiere a la realidad de forma indirecta, es un espejo empañado por la imaginación y una ventana abierta a realidades posibles que trascienden al ser humano». Ver loc. cit. p. 68.

⁴¹¹ Pues la metáfora, afirma Ortega «es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee. Su eficacia llega a tocar los confines de la taumaturgia y parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla...». Ortega, con el cual coincidimos en este aspecto, relaciona la capacidad de la metáfora para enmascarar la realidad del objeto, haciendo una suplantación. Este proceso proviene, según Ortega, de la actitud humana de intercambiar o suplantar «una cosa por otra». Sobre la metáfora y su capacidad de enmascarar un objeto por otro. Sobre la actitud del hombre por suplantar una cosa por otra. Ver *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza, 2002, pp. 36-37.

fenómenos⁴¹². El ingenio, por su parte, permite al discurso poético generar una dilatación o distancia con respecto al propio fenómeno, simplemente para no hacerlo evidente, sino para hacer de él un objeto estético –se sensualiza el fenómeno hasta hacer que nos ofrezca una imagen distinta, tamizada por una sensibilidad que manipula los resortes comunicativo-retóricos que nos permiten establecer una mirada diferente sobre la realidad del propio objeto–; y así, finalmente, desde esa nueva posición, asume su rol mostrativo y representativo. Nos permite, por tanto, conocer otra cara de esa realidad.

La literatura, la poesía, configura un tipo de discurso representativo que proviene de la ancestral inclinación humana a fantasear o imaginar otras posibilidades para los fenómenos, los hechos, la historia o los propios objetos⁴¹³. Al decir fantasear o imaginar estamos haciendo uso de unas formas verbales que se suman –en su sentido primero– a los verbos que implican una actividad mental del sujeto. En ese sentido, podemos afirmar, que no existe una distancia muy grande entre esos verbos y otros como inventar o ingeniar. En todos estos casos, estamos generando imágenes que adquieren una cierta correspondencia con la realidad sobre la que se sustentan, ya sea porque realiza una copia, porque distorsione la realidad, o porque opere sobre ella rompiendo o extendiendo sus límites hasta llevar al sujeto a desarrollar una nueva forma de realidad no existente, salvo en la categoría de ficción. Estos verbos, por otra parte, se alejan de otros que igualmente expresan actividad mental, como pueden ser, razonar, inferir, deducir, memorizar, etc. Estas formas verbales se caracterizan, entre otras cosas, por generar un lenguaje que garantiza –o al menos eso se presupone– la veracidad de la enunciación en cuanto a la realidad sobre la que se expresa; es decir, se admite que su uso está limitado por la verdad, por la adecuación del lenguaje a los fenómenos o hechos que se relacionan a partir del uso de esas categorías. Dejando de lado esta

⁴¹² Ruptura o separación, percibida en el lenguaje, que no solo es necesaria, sino imposible de evitar en cuanto a la manera que el ser humano ha desarrollado como mecanismo de intelección o cognoscitivo. Cassirer se refiere a ello cuando habla sobre el conocimiento y la idea de establecer una separación entre lo real y la lo irreal, lo original y la copia, pues de esa manera, «ante la división del mundo en dos esferas claramente separadas, en un ser “exterior” y un ser “interior”, el lenguaje no sólo permanece notablemente indiferente, sino que justamente parece como si esta indiferencia le fuese necesariamente esencial» Ver, *Filosofía de las formas simbólicas I*, op. cit. pp. 133-134. El lenguaje, en ese sentido, se convierte en el mecanismo de expresión de un determinado conocimiento, es decir, constituye la manera en la que se dirige y cobra sentido desde la producción lingüística del mismo. Siguiendo a la Stoa, Cassirer lo explica de la siguiente manera: «Al igual que si se defiende o se objeta su valor, siempre se parte del supuesto fundamental de que el conocimiento tiene como tarea reflejar y reproducir la esencia de las cosas, mientras que el lenguaje tiene como tarea reflejar y reproducir la esencia del conocimiento». Íbid., p. 144. La modalidad del lenguaje, en cualquier caso, se verá formalizada según su fisonomía inventiva –poética o ingeniosa– o lógico-racional, hecho que proviene de la doble forma en la que el ser humano se dirige al mundo para conocerlo y después nombrarlo.

⁴¹³ Constituye, por tanto, una suerte de «discurso simbólico» y, como tal, deviene en «discurso ilusorio». Ver Paul Ricoeur, op. cit. p. 339.

presuposición, el hombre, cuando razona, establece un tipo de lenguaje encaminado a ejercitar la comprensión o explicación de la realidad que le rodea. Al hacerlo de esa manera, se exige una neutralidad expresiva, una adaptación completa al propio sentido del verbo con el que se expresa el fenómeno⁴¹⁴. Pero, no es así. El hombre –y más aún el hombre del Barroco– modifica la realidad con el lenguaje, le da fondo, ángulos, perspectivas y, además, la expande o encoje, la oculta, la poetiza. En ese momento el hombre se vuelve retórico, pues dirige su discurso a los mecanismos de comprensión de los otros de tal manera que puedan dimensionar o adquirir el sentido exacto que tiene una parte de la realidad que la retórica –afectándonos– pretende trasladarnos.

En ese sentido, no debemos desechar el valor que la fantasía tiene como mecanismo de traslado de una verdad encubierta, de un sentido profundo que se instala en el interior del propio discurso ingenioso⁴¹⁵. Ese valor positivo del ingenio tuvo una especial trascendencia para los humanistas italianos del Renacimiento. La palabra, y más aún la palabra ingeniosa, devino en un mecanismo de indagación especial de la realidad que trataba de ser demostrada por los filósofos que apelaban al discurso racional⁴¹⁶. En una forma anterior, un estadio previo, la imaginación –como el ingenio– constituyó –y constituye– una vía de enlace entre el hombre y el mundo. Actos sociales, relaciones personales, comunicación intercultural, los fenómenos naturales, etc., son los ejes vertebrales en los que se impone y produce una gestación simbólica del mundo, un imaginario. Ese imaginario –que tiene la capacidad de unir y desligar a los hombres– se ve motivado por «conductas elementales del psiquismo humano», de tal forma que esa conducta –que representa un rasgo propio de la evolución de una especie animal– permite al hombre establecer una relación con el otro, con el mundo, con la realidad y, por ello mismo, con las formas que escogerá para significar o simbolizar esa misma

⁴¹⁴ En el lenguaje filosófico-racional, lo metafórico se ve violentamente sustituido por lo conceptual. Esa característica se dispone para asegurar la transparencia comunicativa. Se procura una forma de adaptación a la verdad a la que se refiere el propio discurso. En esa dirección, Paul Ricoeur comenta que el «discurso filosófico se instaura como guardián vigilante de las extensiones de sentido reguladas sobre cuyo fondo se destacan las extensiones de sentido inéditas del discurso poético». Siguiendo esa lógica, por tanto, la filosofía «no debe ni metaforizar ni poetizar». Ver op. cit. pp. 339-341. Ernesto Grassi, en referencia al pensamiento y obra de Vico se refiere a este mismo aspecto al asegurar que el pensamiento racional expulsa del análisis a la palabra poética. Ver *Vico y el Humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*. Barcelona: Anthropos, 1999, pp. 339-341.

⁴¹⁵ El concepto proviene del griego y tiene el sentido de «aparecer», «luz», «lo que aparece». El ser humano necesita de esa capacidad, como la de ingeniar, para organizar su pensamiento y ordenar el mundo. Grassi indica, siguiendo a Benjamin, que las imágenes de la fantasía son como utopías que compensan los deseos no cumplidos en determinadas situaciones sociales. Ver *El poder de la fantasía*, op. cit. pp. 168-180.

⁴¹⁶ Entraremos en el análisis de esas reflexiones en el próximo capítulo, pues daremos cuenta del valor del ingenio en distintos períodos de la historia.

realidad que le rodea⁴¹⁷. En este sentido, el símbolo que emerge como estructura identificada con las formas de comunicación humana, adquiere un valor determinante en la manera en la que el hombre organiza, desarrolla e interviene con su pensamiento, hasta tal punto de que el imaginario toma una relevancia universal en muchos casos superior al discurso racionalista⁴¹⁸. De esa forma, la imaginación –en su inclinación simbólica– ejerce un papel unificador, *equilibrador* de la psicología individual y de los comportamientos sociales⁴¹⁹. Se establece a través de ellos una cohesión interna y externa que facilita la comunicación social y el establecimiento de los rasgos culturales que definen a las distintas sociedades.

En esa predisposición humana a crear o inventar desde el lenguaje, la metáfora adquiere un valor preeminente. Desde ella se configura una mirada sobre el mundo; hace visible, a través de la traslación de un sentido previamente impropio –una usurpación, a veces violenta– una nueva dimensión del objeto, o mejor, una dimensión esperada del propio objeto que elude⁴²⁰. Esa conexión esperable constituye, de alguna manera, una forma de ver y entender la realidad; la semejanza⁴²¹ se impone como criterio de asimilación o identificación de objetos o de fenómenos que, de otra manera, no serían fácilmente explicables dentro del ámbito de una comunidad cultural. De esa forma, la metáfora constituye una forma de expresión vinculada no solo al texto poético o literario, sino que parte del propio lenguaje, se ve inmerso en la vida cotidiana, en el

⁴¹⁷ Gilbert Durand lo explica de la siguiente manera: «Fenómenos astrales y meteorológicos, elementos de una física grosera de primera instancia, funciones sociales, instituciones de etnias diferentes, fases históricas y presiones de la historia, todas esas explicaciones que, en rigor, pueden legitimar tal o cual adaptación de la conducta, de la percepción y de las técnicas, no dan cuenta de esa potencia fundamental de los símbolos que es ligarse, más allá de las contradicciones naturales, a los elementos inconciliables, los tabicamientos sociales y las segregaciones de los períodos de la historia. Resulta necesario, entonces, ir a buscar las categorías motivantes de los símbolos en las conductas elementales del psiquismo humano, reservando para más tarde el ajuste de dicha conducta a los complementos directos de objeto o, incluso, a los juegos semiológicos». Ver *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 41

⁴¹⁸ *Ibid.* p. 431

⁴¹⁹ Gilbert Durand desarrolla este tema cuando hace alusión a André Malraux o a Northrop y a cómo estos autores tratan el asunto de las imágenes en los medios de comunicación de masas y su capacidad integradora o unificadora desde el punto de vista social. Afirma Durand en esa dirección que «el “Museo imaginario” es el factor de equilibrio de toda la especie humana». Ver *La imaginación simbólica*, op. cit. pp. 132-136.

⁴²⁰ La metáfora constituye un «movimiento hacia lo discernible; es un viaje hacia lo visible». Julia Kristeva: *(El) Trabajo de la metáfora*. Barcelona: Gedisa, 1994, p. 50. Esa visibilidad emana de la unidad que se establece entre el referente y su reflejo metafórico, no enfrentados, por tanto, sino constituidos como «Uno».

⁴²¹ De hecho, muchas de las semejanzas que establecemos cada día son el resultado «de metáforas convencionales, que forman parte de nuestro sistema conceptual». Ver Lakoff y Johnson, op. cit., p. 189.

pensamiento y en la acción⁴²². Desde ese lenguaje, el hombre relaciona el mundo, lo nombra, usando para ello todos los recursos que su entendimiento dispone para establecer un vínculo comprensivo entre las causas y efectos que presencia. La metáfora, como función primera, tendrá dentro de ese contexto de conocimiento el «proporcionar una comprensión parcial de un tipo de experiencia en términos de otro tipo de experiencia», hecho que puede significar el establecimiento de «semejanzas aisladas preexistentes, o la creación de semejanzas nuevas, y mucho más»⁴²³. El ser humano, además, dotado de una creatividad de origen ingenioso –del poder de su fantasía– puede perturbar esa traslación primera e intuita a través de una semejanza visible, hasta hacer que la metáfora o el concepto metafórico se extiendan «más allá del rango de las formas literales ordinarias de pensar y hablar, hasta el rango de lo que se denomina pensamiento y lenguaje figurativo, poético, colorista, o imaginativo»⁴²⁴. Surge una comunicación diferente, poética, que establece un discurso del conocimiento engarzado en una instancia distinta a la del conocimiento metafórico cotidiano. Se estiliza, entonces, la forma cognitiva en la que opera la metáfora. La fantasía, la imaginación o el ingenio constituirán el punto de arranque de ese modelo de expresión necesario para articular una de las formas de comunicación de una determinada cultura.

En ese esquema de expresión lingüística –que también lo es de conocimiento–, el ingenio cobra una importancia determinante. De él parte un tipo de actividad cognitiva que supone, desde la perspectiva humanística que aquí defendemos, un discurso autorizado frente al pensamiento racionalista tradicional y post-cartesiano. En ese sentido, inspirado profundamente en el culto al ingenio y a la imaginación, Giambattista Vico realizó una de las obras claves para entender la importancia de la facultad ingeniosa dentro del proceso de configuración de la cultura humana. Vico, de hecho, «caracterizó su sistema de ingenios»⁴²⁵, le otorgó, por tanto, un valor de partida, como índice sobre el cual se deberán construir después todos los elementos argumentales que apoyen sus teorías. De alguna manera, la obra de Vico supuso un contraste frente al cartesianismo reinante a principios del siglo XVIII. En ese contexto, los poetas tienen una función primordial, ya que ellos –y no los filósofos– serán los

⁴²² Perspectiva cognitiva, entonces. La metáfora, de esa manera, consiste en «entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra», hecho que sucede en todos los ámbitos del lenguaje o, mejor dicho «el lenguaje se estructura metafóricamente». *Ibid.* pp. 39-41.

⁴²³ *Ibid.* pp. 195-197.

⁴²⁴ Por tanto, continúa la cita, « las ideas son objetos, podemos vestir las con ropas caprichosas, jugar con ellas, alinearlas de una manera agradable y ordenada, etc.» *Ibid.* pp. 46-49.

⁴²⁵ Como comenta Rocío de la Villa en la introducción que realiza a la obra cumbre de Vico, *Ciencia nueva*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 15.

auténticos creadores de la sociedad humana. La fantasía y el ingenio –la capacidad creativa del hombre– servirá –tanto en Vico como antes lo fue para Gracián– para abrir un acceso que nos permita tener conocimiento de una nueva dimensión de las cosas, a lo «apropiado, lo conveniente, lo hermoso, lo feo...»⁴²⁶. La *Ciencia nueva* representa, por tanto, una obra que tiene su sentido más profundo en el desarrollo del establecimiento de una verdadera lógica inventiva o una «lógica de la fantasía»⁴²⁷. La fantasía, de esa manera, sirve al hombre para realizar una interpretación variada de los fenómenos sensibles, de tal forma, además, que hace de la propia poesía el origen del mundo humano⁴²⁸. La obra de Vico, desde esa perspectiva, constituye una meditación sobre el ingenio que da inicio a la humanidad en su sentido más amplio; es, por tanto, una vuelta a los *archai*, a los principios sobre los que se basa el propio conocimiento, o mejor, sobre los que se formaliza el conocimiento humano. Estamos, siguiendo a Grassi, frente al problema de la definición o descubrimiento de la palabra originaria⁴²⁹. Si ese principio constitutivo del conocimiento es de origen ingenioso o poético, entonces el lenguaje científico-racional solo podrá tener cabida dentro de un sistema formalmente establecido, dentro, por tanto, de unos límites que condicionan sus protocolos de actuación⁴³⁰. Esos protocolos, esa racionalización de la actividad lingüística y del propio pensamiento como eje motor del conocimiento es, en contraposición, la perspectiva que el idealismo alemán preestablece como fuente eminente desde la que surge la verdadera actividad cognitiva del ser humano⁴³¹. La fantasía y el ingenio, por otra parte, adquieren –dentro del pensamiento de Ernesto Grassi que aquí compartimos– la capacidad de establecer figuras a través de las cuales se expresa la verdadera esencia de la realidad⁴³². La fantasía constituye, además, un signo de «extrañamiento» que en su puesta en práctica genera una serie de figuras –preeminentemente metafóricas– dispuestas para establecer un correlato de la realidad sobre la que operan. En ese sentido, la fantasía, el

⁴²⁶Para Vico la primera facultad que se manifiesta es la de ver lo parecido, después la de imitar las cosas vistas. Ver *Ibid.* pp. 16-19.

⁴²⁷Fantasía e ingenio mediante los cuales se establece la relación entre elementos distintos, dispares. Esta acción produce una imagen que se inserta dentro de un esquema ingenioso de conocimiento. Ver Grassi, *Vico y el Humanismo*, op. cit. pp. 30-34.

⁴²⁸*Ibid.* pp. 65-67.

⁴²⁹En ese contexto, Grassi sitúa a la retórica en un lugar preeminente. *Ibid.* pp. 73-76.

⁴³⁰Así opina Grassi que confirmando a Vico nos recuerda que los principios en los que se basa el conocimiento se encuentra en los *archai*. *Ibid.* pp. 135-137.

⁴³¹Pues, como es conocido, desde el ámbito de esta filosofía, se expresa el rechazo a la retórica y la poesía. Se instaura la primacía del pensamiento racionalista en occidente. Ver Ernesto Grassi: *El poder de la fantasía...*, op. cit., p. 3.

⁴³²O la verdadera esencia del mundo, como comenta Grassi al hablar de la obra de Jean Paul. *Ibid.* pp. 24-28.

uso de metáforas e imágenes en la comunicación, «representan algo más que un juego», pues forman parte integrante de las actividades fundamentales que nos permiten conocer la realidad⁴³³. La metáfora forma parte de las manifestaciones retóricas y poéticas a través de las cuales damos cuenta de nuestra actividad imaginativa, es decir, mediante nuestra capacidad de ingeniar o inventar un concepto concerniente a la realidad que eludimos con su uso. La metáfora, pese a ser rechazada por el discurso filosófico-racional –como ya hemos visto–, sin embargo ya desde el mundo clásico había adquirido un valor trascendental en cuanto al lenguaje retórico y a la exposición de ideas, pues su uso nos permite iluminar el discurso, establecer relaciones y, así, comprender mejor la realidad a la que nos referimos⁴³⁴. Por tanto existe una conciencia histórica con respecto al valor que la fantasía y el ingenio tienen a la hora de generar figuras que se insertan en un lenguaje –el poético, simbólico o figurativo– inclinado sobre una manera especial de acceder al conocimiento.

De esa manera, la imaginación constituye un acto cognitivo, ancestral, innato e inmerso dentro de los procesos de transformación y evolución de la cultura humana, y, por tanto, de la psicología individual que asume o recoge los rasgos generales que la determinan dentro de la comunidad en la que se inserta⁴³⁵. De ella surge una instancia, una apelación a ir más allá, a traspasar la cadena de una argumentación meramente lógica o racional –que de hecho viene después– al producir en nuestra mente una imagen de la realidad, o, mejor, una posible manifestación de la realidad: una verdad latente, potencial. La realidad podrá ser entonces decodificada «a través de un acto de la imaginación», pues en ese espacio de imágenes cobra distancia, se convierte en pensamiento puro, abstracción, y desde ese estadio podrá incluso devenir en el elemento

⁴³³ Íbid. p. 40.

⁴³⁴ Aunque nos referiremos a estos asuntos en el próximo capítulo, lo introduzco aquí para ver cómo Grassi expresa así las ideas que ya recogiera sobre la metáfora el propio Cicerón. Íbid. pp. 62-64. Cicerón, por su parte, ya lo había expresado de la siguiente manera: «Pues así como la ropa al principio se inventó para repeler el frío y después se empezó también a usar para el adorno y decoro del cuerpo, así la traslación de una palabra se estableció por ausencia de una propia y luego se extendió por placer». «Pues apenas que a duras penas puede expresarse con la palabra que le corresponde, cuando lo expresamos con otra traída de otra parte, eso que queríamos que se entendiera queda iluminado por la semejanza con la realidad que con la palabra ajena hemos mentado». En *Sobre el orador*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2002, p. 446.

⁴³⁵ En ese sentido, «se impone una pedagogía de la imaginación», pues, «así como nuestra civilización tecnocrática y planetaria autoriza paradójicamente el museo imaginario, también permite un inventario general de los recursos imaginarios, una arquetipología general. Entonces se impone una educación estética, totalmente humana, como una educación fantástica a escala de todos los fantasmas de la humanidad». Gilbert Durand, *La estructuras simbólicas...*, op., cit. p. 434.

principal que antecede a la «aseveración científica»⁴³⁶. Advertimos aquí, más que nunca, el valor de las palabras que Malinoswki cuando afirma:

...no existen pueblos, por primitivos que sean, que carezcan de religión o magia. Tampoco existe, ha de añadirse de inmediato, ninguna raza de salvajes que desconozca ya la actitud científica, ya la ciencia, a pesar de que tal falta les ha sido frecuentemente atribuida. En toda la comunidad primitiva, estudiada por observadores competentes y dignos de confianza, han sido encontrados dos campos claramente distinguibles, el Sagrado y el Profano; dicho de otro modo, el dominio de la Magia y la Religión, y el dominio de la Ciencia⁴³⁷.

El temor humano se dirigió a todos aquellos fenómenos que no podía comprender, de tal manera que esos fenómenos adquirieron un valor sobrenatural⁴³⁸. Ante esto surgieron también ciertos procesos de regularización, un cierto y primitivo impulso que devino en el deseo de controlar la naturaleza. El hombre, incluso en su momento prehistórico, primitivo, «está en posesión de una considerable cuantía de saber, basado en la experiencia y conformado por la razón»⁴³⁹. Se reproduce en su propia configuración como ser humano la emergencia de una tensión, o, una complementariedad. Se establece, en la constitución de las capacidades cognitivas del ser humano, ese paralelismo –científico y poético– que le permite ordenar el mundo, darle un sentido⁴⁴⁰.

Como vimos anteriormente, Rorty la historia de la filosofía es la historia de un temor, de un miedo o un terror a no saber. La razón, como elemento central de intelección del filósofo, apunta a ese terror; pues, si justamente el pensar es humano –

⁴³⁶ Pues, como afirma Bronowski, «nuestra representación del mundo está siempre influida por metáforas que inyectamos en él». El crítico desarrolla estas ideas a través de un ejemplo de gran calado. Detalla la relación que Newton estableció entre la luna y una pelota para poder demostrar cuánto tiempo tardaba la luna en dar la vuelta a la tierra. En una primera instancia, como advierte Bronowski, se produce la emergencia de una metáfora, de una comparación a través de la cual paulatinamente se pasa al cálculo científico. Ver op. cit. pp. 72-77.

⁴³⁷ Bronislaw, Malinowski: *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985, p. 7 y ss.

⁴³⁸ Y en el mundo contemporáneo, pese a ese rastro, ya hemos perdido esas referencias históricas que condicionaron nuestra significación más humana. Escribe Norbert Elias: «Apenas recuerdan que los seres humanos de las generaciones anteriores percibían la naturaleza mucho menos domesticada y mucho más amenazadora de su entorno y de su interior, a través del velo de sus deseos y temores, es decir, mítica y mágicamente». Ver Humana conditio. *Consideraciones entorno a la evolución de la evolución de la humanidad*. Barcelona: Península, 1985, p. 26.

⁴³⁹ Malinowski, op. cit, p. 19.

⁴⁴⁰ «Así como el conocimiento científico pugna por una jerarquía de leyes, por una supra y subordinación sistemática de causas y efectos, el mito pugna por una jerarquía de fuerzas y de divinidades. El mundo se le va aclarando a medida que lo va distribuyendo entre distintos dioses, a medida que va colocando cada región de la existencia y de la actividad humana bajo la tutela de un dios específico». Ver, Ernst Cassirer: *Filosofía de las formas simbólicas II*. Cassirer, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972, p. 92.

pues constituye el verdadero motor del conocimiento—, no conocer, no saber o no pensar, reproduce un modelo del vacío, de lo que no es humano. Cuando abríamos este capítulo citamos una frase célebre de Hamlet. En la incertidumbre que se genera en ese saber o saberse un ser, se reproduce el miedo histórico del filósofo. La literatura, la poesía, presenta en su discurso la misma tensión, el mismo terror universal. Pero a diferencia del racionalismo filosófico, que disuelve ese miedo en la objetividad de un lenguaje especialmente generado como escudo protector frente a la sensualidad o la afectación, la literatura intenta captar el momento, el instante⁴⁴¹, en un acto expresivo y retórico del lenguaje. Ese momento bien puede ser el lugar íntimo en el que se produce un fenómeno, la manifestación inédita de un objeto o de una experiencia de vida. La literatura hace que todo ello sea a la vez trascendente y mundano: lo humaniza. La razón, la filosofía, puja por devolver la luz a los hombres; la poesía, sin embargo, nos convoca entorno al fuego, a cantar o bailar para invocar a los dioses⁴⁴². Esa tensión es humana, se expande sobre la propia idea de ser, de sus dudas o terrores ancestrales. Y, finalmente, esa tensión garantiza la forma más estable en la que podemos conocer el mundo, por tanto, representa el verdadero núcleo del pensamiento y conocimiento humano.

Dentro del ámbito de una de esas dos tensiones, la literatura a lo largo de los siglos, como hemos querido mostrar en este capítulo, ha generado y desarrollado un código expresivo íntimamente ligado a las necesidades representativas del ser humano, necesidades que son las *secuelas* de una confirmación mayor —y muy barroca— que afianza al mundo, en su totalidad, como el escenario de una gran representación⁴⁴³ en la que el hombre, al fin y al cabo, acaba siendo el protagonista, el «instrumento»⁴⁴⁴ que

⁴⁴¹ Un instante o algo impreciso, indefinible, pero que debe responder a una inquietud humana. Así lo describe María Teresa Bertelloni: «Hay un deseo inconfesado de encontrar algo definitivo al que asirse, una señal en el camino que conduce hacia la situación límite tras la cual ya no se necesitan respuestas, porque todas las preguntas habrán desaparecido con el interrogador o, si hay suerte, la única que sería realmente buena suerte, habrán sido contestadas». Ver op. cit. p. 17.

⁴⁴² El discurso lógico-racional, como hemos ido viendo en este capítulo, ha tratado de expulsar del lenguaje al mito, separar estas instancias de forma permanente. Pero, como asegura Cassirer, en su búsqueda de la determinación, el conocimiento científico ha olvidado que conocer el objeto es ir más allá de su nominalización y de su significado enciclopédico; para conocer el objeto es también necesario ir a su aspecto sensible. *Filosofía de las formas simbólicas III: Fenomenología del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 29-32.

⁴⁴³ Como también lo ve Argay y Tusell cuando sigue el pensamiento de Colli. Ver *Origen y decadencia del logos. Giorgi Colli y la afirmación del pensamiento trágico*. Barcelona: Anthropos, 1993, pp. 195-200.

⁴⁴⁴ Precisamente ese es el grado de expansión simbólica que ha adquirido el hombre contemporáneo dentro de la cultura visual y de masas. Cabe preguntarse, como hace Dorfles, por la licitud de ese hecho. Ver Gillo Dorfles: *Naturaleza y artefacto*. Barcelona. Lumen, 1972, pp. 52-55.

combina su propia naturaleza humana con la artificiosidad a la que se ve sometido por propia su condición de signo analizable.

La expresión poética, así, se ha constituido como uno de los lenguajes con los que el hombre se relaciona artificialmente con el mundo. A través de ella se hace eco de todos los temas, todas las tribulaciones, los traumas y alegrías que han configurado –que de hecho configuran– la tipología biológica denominada ser humano. Por ello, como nos ha querido hacer ver Steiner, la literatura incluso encuentra asilo en la justificación del horror y la barbarie⁴⁴⁵. Por esta razón, de igual manera, es exigible que desde ese tipo de lenguaje especial se produzca una réplica constante y necesaria a las «pretensiones de racionalidad» de la ciencia o el pensamiento filosófico que trata de aislar desafectadamente o comprender la propia barbarie. En ese sentido, y sin que se pueda asegurar un «futuro menos vulnerable a lo inhumano», las «luces que poseemos sobre nuestra esencia, acendrada condición, son todavía las que el poeta nos refleja»⁴⁴⁶. Son ellos, los poetas, los encargados de generar una distancia con la realidad, de tal manera que esa creación se vuelva a nuestros ojos una «maravilla». La verdad –que ya pusimos en cuarentena– dominada y constreñida por la objetividad se enfrentará así al dinamismo imaginativo con el que el poeta nos permite alcanzar una forma de felicidad. En ese sentido, se impone una reivindicación permanente de un discurso ancestralmente ligado a la condición humana, de tal forma que pueda seguir constituyendo un freno o un aviso a la implantación de una cultura excesivamente científicista que reduce al álgebra las esperanzas de una restauración del imaginario como potencia que liga y relaciona a los hombres. Así lo confirma Gibert Durand: «Ahora más que nunca sentimos que una ciencia sin conciencia, es decir, sin afirmación mítica de una Esperanza, señalaría la decadencia definitiva de nuestras civilizaciones»⁴⁴⁷.

⁴⁴⁵ George Steiner lo dice mejor cuando habla de cómo la literatura, las propias humanidades, acogieron en su seno los discursos totalitarios que forjaron el antisemitismo alemán. Este ejemplo, claro, es aplicable a cualquier fenómeno histórico de esta índole. Escribe Steiner: «La barbarie prevaleció en la tierra misma del humanismo cristiano, de la cultura renacentista y del racionalismo clásico. Sabemos que algunos de los hombres que concibieron y administraron Auschwitz habían sido educados para leer a Shakespeare y a Goethe, y que no dejaron de leerlos». La literatura, como la filosofía u otras formas de conocimiento, no es inocente en este proceso, pues forma parte íntegra de las acciones humanas. Ver, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2000, p. 19.

⁴⁴⁶ *Ibid.* p. 20.

⁴⁴⁷ *La imaginación...*, op. cit. p. 140.

Capítulo 4. El Barroco y el ingenio

4.1 Poesía y oscuridad.

La proyección de la imagen adquiere sentido debido a su condición de receptor de una luz que proviene desde el exterior. A causa del impacto con los objetos, aparece frente a nosotros una representación de la realidad o una apariencia que se cobija y adquiere forma a partir de los espacios que se hacen visibles gracias a la acción activa de la luz. Esa actividad o dinamismo del haz lumínico, choca con una entidad pasiva: la oscuridad.



Narciso (1600). Caravaggio. Galería Nacional de Arte Antiguo. Roma.

Ese fondo oscuro que envuelve a la imagen es siempre estático, metáfora de un mundo en penumbra que permite la visibilidad de aquellas formas que aparecen tras el impacto de una luz que se proyecta y dispara desde el exterior del marco de representación. La luz conforma una entidad física expansible. Las partículas lumínicas brotan de los puntos que la irradian hasta acabar limitadas por la pasividad o el vacío impenetrable de las sombras, es decir, aquel correlato que determina y fija la geografía del espacio iluminado.

Como en el cuadro de Caravaggio, Narciso adquiere forma bajo la influencia de un haz que se proyecta sobre su imagen. El control de la luz exige, por otra parte, una atención especial sobre la oscuridad que limita la forma de la representación⁴⁴⁸. En ese

⁴⁴⁸ Esta forma de control de la luz establece un campo de acción privilegiado para la aparición de la anécdota, que en Caravaggio, además, adquiere un valor funcional de primer orden, pues permite presentar el momento en «el auge de la acción, en el momento que antecede al drama», como en el caso de Narciso. Por otra parte, se produce una ausencia total de otros elementos, algo que, de igual manera «hace que todo gire alrededor del drama de Narciso, confirmando la precisa voluntad intelectual de la obra...» Para más información ver el análisis que realiza Rossella Vodret del Narciso de Caravaggio. En

juego de luces y sombras, el espectador tiene la impresión de estar *violando* una cierta intimidad. La pintura del Barroco, al combinar estos elementos contrapuestos, acerca la representación al mundo real. Y al hacerlo, al prolongar la experiencia íntima, constituye un tipo de ficción o relato marcado más aún en cuanto a su condición de teatro.

Aunque aludimos al valor pasivo de la sombra en el ámbito de la pintura –es decir, a constituir un mero marco que abriga y envuelve la representación–, sin embargo esa pasividad se transforma en actividad en el ámbito de la poesía. En este contexto, la luz, la claridad, resuena como un eco del pasado, un telón de fondo de procedencia clásica que el Renacimiento se ha encargado de fosilizar, fijar o exigir como parte integrante de una legislación compositiva. La oscuridad –o la dificultad– deviene en práctica poética en el Barroco, constituye una forma de expresión validada por los autores de prestigio⁴⁴⁹, y, finalmente, adquiere incluso en su interpretación histórica un valor que decididamente otorgamos al período Barroco: constituye, así, una de sus señas de identidad.

La oscuridad, validada como elemento connotativo del Barroco, no surge de la palabra poética para extenderse por los otros órdenes de expresión de la propia vida del hombre de aquel período. El poema oscuro es, en todo caso, el transmisor de una forma de ver el mundo que se ata a las fuerzas inmanentes de la propia cultura en la que se genera esa tensión claro-oscuro. Por ello, la oscuridad poética es, al mismo tiempo, una forma de artificio y un reclamo para el receptor de la obra, pues en su afán por comprenderla queda envuelto o atrapado en el magnetismo que el acto de desciframiento genera en su capacidad intelectual⁴⁵⁰. Ese movimiento de atracción hacia la forma oscura que presenta el texto, constituye, a su vez, un modelo de suspensión de la propia actividad intelectual. El hombre, atrapado en el conflicto que le genera la imagen proyectada, queda atrapado en una forma de mirar la realidad, de estimarla o valorarla. De esa manera, el mundo se vuelve una cifra que conviene dilucidar, y el arte o la política, como parte integrante del propio mundo, constituirán, igualmente, un tipo

Caravaggio y la pintura realista europea. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional d'Art de Catalunya del 10 de octubre de 2005 al 15 de enero de 2006. Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2005, pp. 52-55.

⁴⁴⁹ Maravall alude a la belleza y valor de la oscuridad –de la dificultad– en el sentido de la cohabitación de una oscuridad de fondo –en cuanto al contenido– y de forma, es decir, en cuanto a su materialización en el lenguaje. Ver *La cultura del Barroco*, op. cit., pp. 446-451.

⁴⁵⁰ La oscuridad y la dificultad «operan en el público de la misma forma: atrayéndole, sujetando su atención, haciéndole participe de la obra, haciéndole esforzarse en su desciframiento, provocando por esa vía una fijación de la influencia de la obra en el lector». Íbid. p. 447.

de «desciframiento», hecho que supone, igualmente, «un juego con la dificultad y la oscuridad»⁴⁵¹.

Para algunos preceptistas de la época, la oscuridad convenía al texto, pues – como se ha sugerido– de esa manera se generaba en el lector el deseo de ir más allá, de traspasar el velo que cubre la imagen representada y, así, adquirir el conocimiento que albergaba. Luis Alfonso de Carvallo, por ejemplo, no duda en defender cierto grado de oscuridad, pues considera que forma parte del oficio de poeta el «obscurer las cosas que tratan con figuras»⁴⁵². Siendo validada, por tanto, esa práctica, la oscuridad cobra un sentido positivo en la preceptiva que esgrime Carvallo a principios del siglo XVII. Esa oscuridad permite al poeta que sus obras «se lean con mayor atención y cuydado de entenderse, porque de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio con que se viene a perder la atención, y assi se leera vn estudiante quatro hojas de vn libro, que por ser claro, y de cosas ordinarias, no se atiende a lo que lee»⁴⁵³ La oscuridad, en oposición a la claridad, desborda ahora los límites del marco que guarda o sella la imagen, para ser una entidad activa, educable, trascendente, que otorga al poema una categoría identificable con una práctica literaria de época. Adquiere, por tanto, un valor en la propia historia de las ideas estéticas.

Para que ese valor sea identificable con una época, será necesario establecer los límites en los que su práctica se hizo permisible, o supuso un valor positivo. En ese sentido, el gusto por la oscuridad en el Barroco tiene sus limitaciones preceptivas espaciales y conceptuales en las épocas precedentes y posteriores a su cénit. En el caso de España, la poesía *oscura* del Barroco cobró un protagonismo de tal calado que finalmente concentró sobre sí una serie de críticas que condenaban el exceso de oscurantismo, su sinsentido, su banalidad, o su excesiva tendencia a lo artificioso y ornamental. En esa dirección, la poesía barroca española, se vio sometida a la crítica que la regla neoclásica trataba de imponer años más tarde. Desde sus preceptos clasicistas, los neoclásicos hurgaron en la historia de la literatura nacional para encontrar entre su tejido literario el modelo representativo de una práctica poética de prestigio y *española* que afirmara los valores compositivos imitables por parte de sus herederos estéticos. Al mismo tiempo, en cierto modo, ese proceso de búsqueda de un modelo autorizado –ahora por la norma clásica renacentista– convergía con la idea de

⁴⁵¹ *Ibid.* p. 452.

⁴⁵² Carvallo se apoya en la figura autorizada y protectora de Lactancio. Ver *Cisne de Apolo*. Medina del Campo: Iuan Godinez de Millis, 1602, p. 113.

⁴⁵³ *Ibid.* p. 114.

una cierta restauración del crédito de la poesía española promovida por el hecho de que eran muchos los críticos —españoles y extranjeros— que en el siglo XVIII denunciaban el pésimo estado de las letras hispanas. En ese sentido, teniendo en cuenta la relevancia, como paradigma imitable, que había logrado Garcilaso de la Vega ya en el siglo XVI⁴⁵⁴, la referencia o recuerdo de su modelo fue inevitable y unánime. En cierto modo, esa mirada a un pasado que se consideraba mejor se producía en un momento en el que muchos autores, alentados por un «nuevo optimismo», estaban convencidos de que podrían, afirma Sebold, «de hecho efectuar una vuelta a muchos valores y técnicas de la poesía clásica española». Garcilaso, en ese contexto, seguía representando la «norma máxima, no ya únicamente para juzgar toda la poesía nacional, sino también para emprender en forma activa su reforma total»⁴⁵⁵; la *praxis* literaria de este poeta iba a ser, entonces, el modelo regente anterior que ahora se usaba como uno de los espejos en el que reflejar las obras de los autores del s. XVIII. Aquel optimismo, por otra parte, no era más que la cristalización positiva de un tipo de nostalgia solapada que devenía de la añoranza de un tiempo literario anterior —el renacentista— al que se tratada de atraer hacia el presente.

El énfasis en una renovación general del panorama literario español realizado en el siglo XVIII, por otra parte, tenía su punto de partida en el discurso de rechazo proyectado sobre la oscuridad poética. En este sentido, la tradición literaria hispana se había asentado en el siglo XVII en un modelo representativo que había alcanzado el estatuto de paradigma vinculado al gusto literario español. Aquella referencia o atadura a una de las manifestaciones del Barroco, se exhibía en una práctica literaria inmersa en los juegos retóricos de carácter conceptuoso e ingenioso. El poema barroco cobraba, desde esta perspectiva, la forma de canal de propagación de una tradición poética que, sobre la base del aristotelismo, recobraba, además, una veta platónica en cuanto a su vinculación con el *furor* que domina al artista en el momento de la composición⁴⁵⁶. Ese

⁴⁵⁴ Baste recordar la obra de Miguel Sánchez de Lima *El arte poética en romance castellano* (1580), que habla con afecto hacia una época, la de Garcilaso, y los modelos poéticos de la que se nutre. Ver Sebold: *Descubrimiento y frontera...*, op. cit. p. 67.

⁴⁵⁵ *Ibid.* pp. 72-73. Para ampliar esa afirmación, Sebold nos refiere los comentarios de críticos como Feijoo, Mayans o Burriel donde la figura de Garcilaso aparece como ejemplo notorio de modelo español de poeta. Ver pp. 73-77.

⁴⁵⁶ Este furor poético lo podemos relacionar con la fuerza creadora del ingenio. Esa unión del furor con el ingenio es lo que hace que se prodigue una cierta defensa de la oscuridad poética, pues justamente de la unión anterior proviene el origen divino de la poesía. Ver Aurora Egido: *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona. Crítica, 1990. pp. 14-18. Sobre la oscuridad poética y el furor de origen neoplatónico, ver también: Joaquín Roses Lozano: *Una poética de la oscuridad. Recepción y crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid. Támesis, 1984, pp.111-120.

matrimonio entre una técnica compositiva deudora de la tradición y la acción de un furor creativo de origen neoplatónico provenía, en su práctica, de la intención premeditada de unos poetas dispuestos a causar el «asombro» de sus lectores⁴⁵⁷. El resultado, finalmente producía un tipo de texto que realizaba un ejercicio de amplificación de los márgenes anteriores establecidos. Sumando al clasicismo renacentista –íntimamente ligado al concepto de *imitatio* y mimesis aristotélica– aquella nueva pulsión hacía que el poeta estirase o flexionase los límites semánticos y formales del discurso, provocando con ello el desarrollo de una artificiosidad característica que provenía precisamente de la «exageración» del material textual e –incluso «ideas»– renacentistas⁴⁵⁸. Por tanto, como acabamos de sugerir, no se trataba en ningún caso de establecer una ruptura con el paradigma literario vigente en el Renacimiento; no hubo una «abolición» de sus reglas, un rechazo expreso del modelo, sino una «trastocación»⁴⁵⁹ funcional desde los niveles de la palabra.

Esta recurrencia constante a los mecanismos de ocultación del significado es lo que provocaba finalmente una cierta oscuridad –una codificación del poema– que es atacada por los críticos del siglo XVIII. La actitud beligerante de estos comentaristas con respecto a las producciones ingeniosas del siglo XVII debía cobrar, a su vez, convocar a un nombre que al fin señalara en su producción los *vicios* más notables que afectaban a la comprensión de la obra. Y finalmente lo encontraron en la figura de Góngora. Si asumimos que ya durante el siglo XVII se inició una fuerte polémica centrada en la práctica literaria de este autor, nos será más fácil entender por qué fue el cordobés quien se iba a situar en el epicentro de aquella lucha de lenguajes. Su poesía, simbólica y conceptual, provocaba una constante invitación a ser descifrada «en un acto del entendimiento»⁴⁶⁰. Su ajuste a los mecanismos de ocultación ingeniosa, su culto a la dificultad poética, hacían de su obra el máximo exponente de todo un tipo de escritura, conceptuosa, que dominó gran parte de las producciones poéticas del barroco hispano;

⁴⁵⁷ La *imitatio* aristotélica se ve en superada en el poema barroco por la *inventio*. No obstante, como suscribimos, no se trata de la eliminación de un modelo, sino de la convivencia de ambos. Ver, Félix Monje: “Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián”. En *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht*. Van Goor Zonen, La Haya, 1996, pp. 358-358. Será, en cualquier caso esa incidencia de la parte inventiva y de la acción del ingenio lo que haga finalmente que el poema barroco cobre diferencias notorias con respecto a su antecesor renacentista.

⁴⁵⁸ Será precisamente esa artificiosidad que deviene en oscuridad poética uno de los elementos principales contra los que los neoclásicos van a reaccionar. Menéndez Pidal: *La lengua castellana en el siglo XVII*. Madrid: Espasa Calpe, 1991, pp. 63-65.

⁴⁵⁹ Aurora Egido: *Fronteras...*, op. cit. p. 54.

⁴⁶⁰ *Ibid.* pp. 26-27.

y, por ello, fue también el blanco de todas las críticas de los comentaristas instalados en la línea más clasicista de su propio siglo⁴⁶¹.

Como es sabido, la polémica en torno a su obra tiene como punto de partida la aparición en 1613 de *Las Soledades*. La actitud del cordobés, de antemano, es la de investir a su obra poética con un estilo personal que le permita alcanzar la «inmortalidad»; hay por tanto una toma de conciencia previa por parte del autor en relación al tipo de obra que quiere desarrollar⁴⁶². En este sentido, el cordobés acciona los mecanismos retóricos necesarios que, ajustándose a procedimientos barrocos, promueven y estimulan la capacidad del entendimiento debido a que el lector –un tipo de lector concreto, instruido en el mundo clásico, un erudito– ha conseguido penetrar en el texto para al fin tener noticia de la significación profunda del mismo⁴⁶³. El montaje y expansión de todos los recursos usados para iniciar este proceso de comunicación es lo que provoca en la obra de Góngora un tipo de oscuridad voluntaria que, citando el comentario de Francisco Cascales, hace del cordobés el «Príncipe de las tinieblas»⁴⁶⁴. Las críticas de Cascales se presentan desde una primera estimación positiva de la obra de Góngora, pues el crítico recuerda aquellas «frases de oro»⁴⁶⁵ compuestas con años atrás por el cordobés. Esta afirmación, inserta en una pregunta retórica, le sirve a Cascales para después arremeter –como inferimos– contra la exhibición gratuita que Góngora hace de su ingenio, pues no tiene otro sentido que el de reírse de sus lectores⁴⁶⁶. Estas interrogaciones retóricas que el murciano introduce para iniciar la crítica del estilo iniciado por Góngora, adquieren relevancia cuando Cascales se pregunta:

¿Qué otra cosa nos dan el *Polifemo* y *Soledades* y otros poemas semejantes, sino palabras trastornadas con catacretes y metáforas licenciosas, que cuando fueran tropos muy

⁴⁶¹ Ese rechazo a su manera de componer ya se había anunciado de manera somera y *diplomática* cuando Pedro de Valencia –amigo personal del cordobés– le sugirió que en el texto de las *Soledades* se percibía un cierta oscuridad que «espanta a su lección». Lo tomo de Menéndez Pidal: *La lengua castellana en el siglo XVII*. Op. cit. p. 71.

⁴⁶² Íbid., pp. 71-75.

⁴⁶³ Para el desarrollo y comprensión de estas ideas, ver Íbid. pp. 81-84.

⁴⁶⁴ Las palabras de Francisco Cascales se incluyen en sus *Cartas filológicas* (1634). Yo lo tomo de Menéndez Pidal, ibid. pp. 71-72.

⁴⁶⁵ *Cartas filológicas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961, p. 141.

⁴⁶⁶ Íbid. p. 142. Esta crítica vuelve a aparecer más tarde en la obra, pues nos recuerda Cascales que Góngora, con su práctica poética, solo está haciendo un alarde de ingeniosidad –simple ostentación– que encierra al poema en una oscuridad condenable. Íbid. p. 162

legítimos, por ser tan continuos y seguidos unos tras otros, habían de engendrar obscuridad, intrincamiento, y embarazo?⁴⁶⁷

La alusión directa a dos de las obras poéticas más significativas de Góngora y, por extensión, del Barroco español, no nos deja dudas sobre cuál es el fondo teórico desde el que Cascales establece sus patrones de análisis⁴⁶⁸. Las «catacreses y metáforas» son «licenciosas», son excesivas y gratuitas, por tanto, están fuera de regla –como sugiere Cascales al legitimar su uso dentro de unos límites– y, por último, hacen del poema un entramado retórico que cae en el vicio de la oscuridad⁴⁶⁹. Este vicio, no obstante, se ajusta a principio cuando la oscuridad opera para disimular algún «concepto deshonesto» o, incluso, cuando hace su aparición en poemas satíricos⁴⁷⁰. De esta manera, Cascales sitúa la *práctica de la oscuridad* poética en niveles de aparición o de ejecución medidos o indicados por la adaptación formal del texto al contenido del mismo. Por esa razón no duda el murciano en atacar a Góngora por haber compuesto una obra como el *Polifemo*, tan señalada por la «confusa colocación de partes», las metáforas desbordadas «que cada una es viciosa si es atrevida, y juntas mucho más»⁴⁷¹. En las páginas siguientes, Cascales reduce su crítica al análisis de algunas de esas metáforas que oscurecen la lectura del texto. El murciano trata, de esa forma, de señalar el vicio, condenar el abuso y someter a regla la profusión de un ingenio que ha desbordado su capacidad generativa de imágenes, de tal forma que ha conducido al texto a la oscuridad poética.

Cascales, en la evaluación que realiza de la obra de Góngora, se sitúa en el marco de una preceptiva que lo autoriza. Mucho antes de que las *Cartas Filológicas* fueran publicadas, Cascales ya mostró cuál era la perspectiva desde la que iba a señalar la tendencia o estilo compositivo que debía seguir el poeta. Escribe el murciano en el prólogo a sus *Tablas poéticas* (1604):

⁴⁶⁷ Íbid. pp. 146-147.

⁴⁶⁸ La referencia al mundo clásico es obligada. Así, por ejemplo, decía Cicerón en referencia a la metáfora: Y es éste un poderoso recurso estilístico, en el que hay que evitar la oscuridad; pues de este modo poco menos que se consigue eso que se llama enigmas». En *Sobre el orador*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2002, pp. 452-453.

⁴⁶⁹ La oscuridad, por tanto, queda señalada por Cascales como un vicio poético. Íbid. p. 149.

⁴⁷⁰ Íbid. p. 156.

⁴⁷¹ Íbid. p. 159.

Oigo a algunos, demasíadamente confiados en su natural ingenio, dezir: que como se puede nadar sin corcho, se puede también escribir sin leyes. Brava presunción y vana confianza, y indigna de ser admitida⁴⁷².

El ejemplo indica, entre otras cosas, el origen natural de la facultad ingeniosa y, cómo éste, siguiendo ese impulso creativo humano, se basta para componer. Cascales arremete contra esa impresión, pues por el contrario, señala la necesaria incursión de la regla, de una preceptiva, en el proceso de composición, pues será esa legislación poética la que confirme la calidad de la obra. Sus *Tablas poéticas*, en este sentido, se enmarcan dentro de la tendencia renacentista que fijaba la práctica poética dentro de los cánones clásicos más representativos⁴⁷³. Baste, si no, leer la respuesta que Castalio da a Pierio cuando el segundo le pregunta qué es la poesía:

CASTALIO. –La poética es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse. Assí que nuestros hechos no sólo los imitan la poética, pero también otras artes, como son la pintura, música y dança⁴⁷⁴.

Esta es la primera afirmación sobre la poesía que aparece en esta obra de Cascales. Sin duda alguna se trata de una suerte de declaración de intenciones, es decir, se esboza el patrón desde el cual se percibe la medida exacta de una definición de la actividad poética. La atalaya desde la que se posiciona es clásica, netamente clásica. En consecuencia, ese posicionamiento privilegiado en el que sitúa a la mimesis, hace que se infiera el rechazo de la *inventio* que predominará en el Barroco. Cascales despeja las dudas sobre su posición teórica desde el inicio, confirmando con ello, la crítica negativa posterior que recibirán todas aquellas composiciones que no se ajusten a sus principios clasicistas. Y Góngora, poeta ingenioso, no se iba a librar de ellas.

Siendo Cascales muy crítico con Góngora, no llegó sin embargo a *cebarse* con el cordobés como sí lo hizo el sevillano Juan de Jáuregui. Poco después de la aparición en Madrid de *Las Soledades*, Jáuregui recriminó el estilo del Góngora en un texto que forma ya parte de la historia de nuestra teoría literaria del siglo XVII⁴⁷⁵: *Antídoto contra*

⁴⁷² En *Tablas poéticas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975, p. 9.

⁴⁷³ Dice Benito Brancaforte: «...el mundo intelectual de Cascales era el del crítico académico, arraigado en la tradición y en las autoridades». Ver la introducción a las *Tablas poéticas*, Íbid. p. XV.

⁴⁷⁴ Íbid. p. 27.

⁴⁷⁵ La aparición de esta obra «desató la afluencia de ensayos, pareceres, comentarios, exámenes y escritos de toda índole en los que se expresaron las opiniones más pertinentes sobre los problemas de la lengua

la pestilente poesía de Las Soledades (1614). Este texto constituye no solo un análisis crítico de la obra de Góngora; es también un manifiesto a favor de un tipo de composición y el rechazo explícito a la oscuridad poética. En este sentido, hacemos nuestras las palabras de José Manuel Rico cuando afirma que para Jáuregui la «oscuridad solo tenía justificación cuando el obstáculo para la comprensión del texto literario se hallaba en el contenido y no en la expresión lingüística»⁴⁷⁶. El mismo Jáuregui lo comenta de la siguiente manera:

Bien podríamos no hablar de la oscuridad confusa y ciega destas *Soledades*, suponiéndola como cosa tan creída y vista de todos y tan concedida del que más disculpa a V.m. Pero caso digno de ponderación que apenas haya periodo que nos descubra enteramente el intento de su autor. Aun si allí se trataran pensamiento exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que de ellas resultase la oscuridad; pero que diciendo puras frioneras y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la dureza del decir y la maraña, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo!⁴⁷⁷

La «oscuridad confusa y ciega» de *Las Soledades*, esto es, sin duda, el juicio estético que no podrá superar esta obra de Góngora. Esa posible oscuridad no se ajusta al contenido ni al tema que el cordobés desarrolla; por tanto, queda fuera de la legislación vigente. Desde el inicio del *Antídoto*, Jáuregui no oculta el desprecio que siente por la obra del cordobés, hasta el punto de llegar a ser ofensivo en cuanto al lenguaje que usa⁴⁷⁸. El sevillano, igualmente, se atreve incluso a persuadir a Góngora sobre el valor que el cordobés tiene como poeta. Escribe Jáuregui:

...me atrevo a persuadirle, por evidentes causas, que no nació para poeta concertado, ni lo sabe ser, ni escribir en juicio y veras, por mengua de natural y por falta de estudio y arte⁴⁷⁹.

poética barroca». Ver la introducción de José Manuel Rico García al *Antídoto contra la pestilente poesía de Las Soledades*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, p. XI.

⁴⁷⁶ *Ibid.* p. XIII.

⁴⁷⁷ *Ibid.* p. 18.

⁴⁷⁸ No renuncia ni a lo escatológico, que resulta casi en insulto gratuito que queda fuera del juicio de valor mesurado esperable, algo que confirma, por otro lado, el nivel de irritación que esta obra de Góngora debió causar en el preceptista. Escribe Jáuregui: «Así, las más veces, dejan a V.m. por señor del campo viéndole empuñar un soneto merdoso y otro pedorro, y al menorete un monóculo o cagalarache». *Ibid.* p. 3

⁴⁷⁹ *Ibid.* p. 4.

La falta de concierto alude a la ausencia de regla, a la incapacidad de Góngora para ajustarse a una norma que conduzca su impulso creativo. De igual manera, la cita nos revela la correspondencia necesaria que Jáuregui establece entre la facultad inventiva del hombre –su origen natural– y la observancia de unas reglas de composición que permitan constreñir y domeñar el mismo impulso natural. En Góngora, advierte Jáuregui, no se produce esa relación que debe consignar la calidad del poeta. En este sentido, inferimos, una vez más, que el ingenio se ve como potencia de segundo grado, pues éste se halla inserto –en su categoría de facultad– dentro del dominio de una preceptiva que controla su dirección y su grado de aparición en el poema.

Diez años más tarde, Juan de Jáuregui, en el *Discurso poético* (1624) vuelve a situar sus ideas en cuanto a la oscuridad y, con ello, arremete nuevamente contra Góngora. Escribe Jáuregui en relación al de Córdoba:

Así, pues, debieran ser lloradas las victorias de algunos, cuando sólo con palabras horrendas y bastas como elefantes vencen al vulgo mísero, espantadizo le cautiva y rinden. ¡Injusta corana, lagrimosa victoria, no alcanzada con valor militar ni debida a las fuerzas del guerrero, sino al terror de las bestias! Y, pues llamamos elefantes las locuciones terribles de los modernos, se me ofrece que podría llamarse su enfermedad, no sólo *hidropesía* (como antes se dijo), sino también *elefancia*, especie de lepra que cunde a todos los miembros de sus obras⁴⁸⁰.

En este caso, el sevillano critica el exceso de artificio, la arquitectura excesiva desde el punto de vista ornamental, la tramoya retórica –si lo podemos decir así– con la que algunos poetas cautivan al vulgo. Señala aquí Jáuregui, por tanto, un posición con respecto al gusto de moda, pues sitúa la práctica poética de esta índole en la dirección del gusto de aquellos a quienes parece considerar incultos. Siendo así, claro, la oposición a ese estilo indicará la forma y el contenido de la poesía que el sevillano defiende, por tanto, su retorno a los modelos clásicos expandidos en la poesía renacentista y en las preceptivas que le daban orden.

A parte de esa primera estimación, Jáuregui vuelve a atacar la oscuridad con la que algunos poetas *disfrazan* sus trabajos. Dice así:

...el entender lo que se habla en poesía no es lo mismo que conocer sus méritos; muchos entenderán lo que dice y no conocerán lo que merece. Aquí definiendo sólo que debe la mayor poesía ser inteligible, informar al oyente de aquello que razona y profiere. Y el ínfimo

⁴⁸⁰ *Discurso poético*. Madrid. Alfar, 1978, pp. 120-121.

auditorio, que para esto admito es superior a la plebe, es de ingenios alentados que conocen nuestro lenguaje y discurren con acierto en las materias, aunque sean ejercitados en letras⁴⁸¹

Y un poco más adelante:

Mas los escritos modernos de que tratamos, no sólo se esconden y disgustan al vulgo y a los medianos juicios, no sólo a los claros ingenios y a los eruditos y doctos en otras ciencias, sino a los poetas legítimos, más doctos, más artífices, más versados en su facultad y en la inteligencia de todas poesías en diversas lenguas, y esto por camino tan reprehensible y tan frívolo como luego veremos. No basta decir son oscuros, aun no merece su habla, en muchos lugares, nombre de oscuridad sino de la misma *nada*.⁴⁸²

La valoración positiva del ingenio se infiere en la declaración que se hace de la facultad de la inteligencia que promueve y estimula la creación poética. Sin embargo, ésta inclinación queda atrapada dentro de un marco general más amplio, pues deberá atender al gobierno de una reglas de composición que evite los extravíos de la palabra, los abusos de las imágenes, la oscuridad de las sentencias. Mesura y erudición serán preceptos fundamentales para dominar ese impulso, para situar una práctica dentro de un modelo de prestigio. Jáuregui no solo ataca al gongorismo, sino que, sobre todo, exige la visualización de la medida, del precepto aplicado al texto. No niega, por otra parte, la dificultad, pues ésta se debe ajustar al contenido elevado del texto que la expresa; pero sí la rechaza cuando, debido al excesivo artificio, deviene en frívola oscuridad que no acerca al lector más que un profundo sinsentido.

En cualquier caso, estas reacciones frente al gongorismo, tuvieron ya como reflejo primero la crítica contraria que el estilo de Góngora despertó nada más publicarse *Las Soledades*. La carta⁴⁸³ que algunos detractores de aquel estilo escribieron poco después de que el libro apareciera en Madrid incidía precisamente en el estilo hinchado del poeta de Córdoba. En este sentido la respuesta de Góngora fue inmediata y *furiosa*. Para el cordobés, la dificultad poética se concebía como una actividad del

⁴⁸¹ Íbid. p. 127

⁴⁸² Íbid. p. 133.

⁴⁸³ Se trata de la *Carta de un amigo*, datada por Emilio Orozco el 13 de septiembre de 1615. Parece ser que el propio Lope de Vega estaba detrás de aquella misiva llamada a realizar una crítica del estilo del cordobés. Ver, Rose Lozano: *Una poética de la oscuridad*, op. cit. pp. 22-23. Recojo aquí un párrafo que ejemplifica el tono de esa carta remitida a Góngora: «...si las quisiera escribir en nuestra lengua vulgar, igualan pocos a V.m.; si en la latina, se aventaja a muchos; y si en la griega, no se trabajo tanto por entenderla que por lo que a V.m. ha estudiado no pudiera escribir seguro de censura y cierto de aplauso. Y como ni en estas, ni en las demás lenguas del Calepino están escritos los tales soliloquios, y se cree que V.m. no ha participado de la gracia de Pentecostés, muchos se han persuadido que le ha alcanzado algún ramalazo de la desdicha de Babel». Lo tomo de Roses Lozano, *Una poética de la oscuridad*, op. cit. p. 87.

ingenio encaminada a generar un complejo entramado retórico con un sentido profundo. De esta forma, la oscuridad de estilo, según quiere demostrar, deviene finalmente –tras la implicación en el proceso de decodificación de un lector activo– en «útil, honrosa y deleitable»; esa utilidad, como aseguraba Góngora, vendrá precedida precisamente por la cualidad de la poesía para «avivar el ingenio», pues, afirma David Viñas, obliga al lector a «esforzarse en la interpretación de los versos». Así mismo, una vez que se ha penetrado en el sentido del poema, la oscuridad da paso al deleite, ya que el lector, gracias a su esfuerzo, ha conseguido vencer a los obstáculos retóricos previamente escogidos por el poeta y al fin ha comprendido el sentido último del mismo⁴⁸⁴.

Las críticas al estilo de Góngora comenzaron a extenderse en las opiniones de un nutrido grupo de críticos. De esa manera, en 1624 Juan de Jáuregui, en su *Discurso poético*, señalaba la «enfermedad» padecida por algunos poetas –la «elefancia»– que en su práctica se convertía en un abuso para «fe de los lectores ingenuos»⁴⁸⁵. Jáuregui, como otros críticos, atacaba directamente aquel barroquismo excesivo que se alejaba de ciertas formas compositivas que reflejaban un uso más moderado de las construcciones metafóricas y, con ello, más comprensibles o claras. El fenómeno, en todo caso, no había hecho más que comenzar, los ataques continuos al estilo del cordobés eran restados con la gran cantidad de admiradores y apologistas que despertó su obra. En gran medida, la teoría literaria del siglo XVII bien se podría extraer de los comentarios que se realizaron a favor o en contra de aquel culto a la dificultad poética inaugurado con la *Soledades* gongorinas⁴⁸⁶.

Por otra parte, no debemos olvidar que el poeta barroco, a través del uso de los distintos mecanismos de ocultación –o sea, de su capacidad para usar conceptos– persigue ser admirado por el lector. A esa búsqueda de la *admiratio* responde, por tanto, un poema que ha de llevar aparejado una arquitectura compleja, difícil, pero no impenetrable, ya que de ser así, de no haber respuesta en cuanto a su comprensión por

⁴⁸⁴ David Viñas Piquer: *Historia de la crítica literaria*, op. cit. p. 170-171. Comenta el propio Góngora en su defensa: «Luego hase de confesar que tiene utilidad aviviar el ingenio, y eso nació de la oscuridad del poeta. Eso mismo mismo hallará V.m. en mis *Soledades* si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren». Y más adelante: «Demás que como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades que por eso no le satisface nada sino el la primera verdad, conforme a aquella sentencia de San Agustín: *Inquietum est cor nostrum donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleitado cuando, obligándoles a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallado debajo de las sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto». Ver *Carta de Don Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron*. En *Sales españolas*. Op. cit. pp. 306-307.

⁴⁸⁵ Sebold: *Descubrimiento y fronteras...*, op. cit. p. 90.

⁴⁸⁶ Para poder tener un mayor conocimiento de los nombres propios de aquellos detractores y defensores del estilo de Góngora, ver, Sebold, *ibid.* pp. 90-120. Además, ver Roses Lozano: *Una poética de la oscuridad*, op. cit. pp. 22-53.

parte del lector, arrojaría al poema a su fracaso comunicativo. El problema, una vez más, se centra en los límites de esa dificultad y, con ello mismo, en la aptitud del poeta para saber preservar el texto dentro de esos extremos comunicativos esperables. En este caso, como acabamos apuntar, nos estamos refiriendo al concepto de *dificultad* y su diferencia –al menos en principio– con respecto a la idea de oscuridad. En este sentido, la dificultad adquiriría el grado de una práctica digna de ser elogiada, pues pese al uso de un aparato metafórico complejo, se advertía un sentido descifrable, comprensible y estéticamente bello; por el contrario, la oscuridad, debido a que representaba para muchos un procedimiento frívolo de uso extremo de recursos retóricos y ornamentales que impiden la penetración intelectual en el texto, entraría en el marco de lo execrable⁴⁸⁷. Un claro ejemplo de la negación de la oscuridad y la defensa de la dificultad lo encontramos en Luis Carrillo y Sotomayor. El elitismo consabido de este poeta se manifestó de forma notoria en su obra *Libro de la erudición poética* (1611), texto que constituye un claro ejemplo de una práctica literaria que anticipa de alguna manera el estilo que después triunfará con Góngora. Carrillo y Sotomayor rechazaba la oscuridad, pues la impenetrabilidad en el texto acababa finalmente con la esperanza del desvelamiento de la verdad oculta. Para él, por tanto, la oscuridad se diferenciaba de la dificultad en que ésta última, aunque dirigida a un tipo de público culto, se elaboraba partiendo de la palabra y su manipulación a través de los mecanismos retóricos pertinentes⁴⁸⁸, sin que ello afectara al proceso de intelección posterior a la lectura. De igual manera, años más tarde, Baltasar Gracián incidía en estas opiniones al diferenciar la vaciedad y frivolidad del puro uso del ornato –la oscuridad– y la dificultad proveniente de la práctica ingeniosa, es decir, aquella que en su expresión ejerce un acto del entendimiento que deviene en el desvelamiento de una verdad oculta.

No obstante, ese límite entre dificultad y oscuridad que manifiestan algunos críticos, en gran medida se puede concretar en dos tipos de oscuridad: por un lado era condenable –cuando se trataba de la oscuridad referida a la palabra, al juego retórico sin sentido, floritura verbal–; pero al mismo tiempo recibía una consideración estimable cuando su grado de incidencia –sin excesos– se provocaba por el tema tratado en la obra, es decir su gravedad⁴⁸⁹. Para precisar en esta separación de límites, si atendemos al modelo retórico clásico, comenta Roses Lozano, la *obscuritas* consiste «en la

⁴⁸⁷ Lázaro Carreter: *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid. Cátedra, 1992, pp. 13-14.

⁴⁸⁸ Menéndez Pidal: *La lengua castellana...*, op. cit. pp. 68-69.

⁴⁸⁹ Roses Lozano: *Una poética...*, op. cit. p. 67 y 75-80.

irrupción de lo inesperado en la percepción del oyente o receptor del mensaje» que se inserta en los procesos de elocución del discurso. Desde allí el aparato textual genera una serie de figuras que, dependiendo de la altura del poeta –es decir, de su manejo del arte poético, imperfección o incluso voluntad– puede ser considerada «un vicio o una licencia». Siendo así, en este caso estamos ante una actividad compositiva que afecta a la comprensión de la obra, a su claridad –*perspicuitas*– o a la negación de la misma, y que diverge en una oscuridad «sin dirección» –es decir, «incomprensible»–, o un modelo de «dirección imprecisa», más cercano al modelo gongorino y que en su práctica deviene en estrategias compositivas dependientes del «uso aislado de palabras o construcciones sintácticas equívocas» que introducen en el texto un *desafiante*⁴⁹⁰ tono de ambigüedad⁴⁹¹.

Por tanto, regresando a Góngora, la oscuridad que el cordobés invoca es «lingüística», ya que el lenguaje, «único objeto del poeta», será el «vehículo de ideas»⁴⁹². Y esas ideas, insertas en la trampa impuesta por la combinación de elementos retóricos de tipo léxico, semántico o sintáctico, son la expresión o resultado final de la práctica ingeniosa; el andamiaje previo, artificial y oscuro, cumple la función justamente de asegurar el enigma y con ello dificultar la penetración en el sentido del texto. Allí, en el interior del juego retórico, de la palabra o el concepto es donde al fin asistimos al desvelamiento de «una imagen inédita de la verdad»⁴⁹³.

El culto a la oscuridad poética, en su vertiente de expresión o resultado de una operación perfectamente delimitada por el ingenio del poeta, no tuvo, pese a todo, una aceptación homogénea. Las críticas generadas por los enemigos del estilo hinchado y conceptuoso se fueron multiplicando a lo largo del siglo XVII. Para aquel entonces, muerto Góngora pero inserto en la práctica imitadora de muchos de sus seguidores, la oscuridad había degenerado en una práctica casi exclusivamente ornamental. De esta manera, aquella forma literaria, frente a la emergencia de un modelo renovador que tenía a la claridad expositiva uno de sus criterios más relevantes, iba entrar definitivamente en crisis.

⁴⁹⁰ Y decimos bien al usar el término desafiante. Desde la misma perspectiva gongorina, el texto poético difícil supone un reto, un desafío para el lector de la obra, quien deberá descifrar el código para acceder al sentido oculto. De ahí, finalmente, consecuentemente se producirá la aprehensión de la cosa y el deleite por haber alcanzado la verdad que encerraba el poema.

⁴⁹¹ Joaquín Roses Lozano: *Una poética de la oscuridad...*, op. cit. pp. 66-67.

⁴⁹² Mauricio Molho: *Semántica y poética. Góngora y Quevedo*. Barcelona. Crítica, 1988, p. 22.

⁴⁹³ *Ibíd.* p. 27.

La oscuridad, en todo caso, constituirá un modo de aparición poética, es decir, una forma de interpelar, desde el punto de vista de la recepción, a la propia comprensión del poema. El sentido último se haya cifrado bajo esa sombra que es generada por la codificación conceptual que mueve o genera la capacidad ingeniosa. El ingenio, por tanto, tiende a efectuar un juego de claro-oscuro –dejando ver aquel hilo conductor mínimo y exiguo que mantiene una conexión no explorable en la lectura superficial– que produce un concepto limitado por la oscuridad que de forma premeditada deja aparecer aquel mínimo elemento atado a la realidad que se elude. En ese espacio mínimamente perceptible, es donde se encuentra –al contrario que en el juego que proponíamos con las observaciones sobre el *Narciso*– la ahora entidad pasiva, la luz, metáfora de la verdad que guardaba el enigma generado por el ingenio y la agudeza del poeta.

4.2 Palabra ingeniosa sobre fondo barroco

4.2.1 Teatro de lo real

En su *Introducción al símbolo de la fe*, Fray Luis de Granada realiza unas observaciones que resulta pertinente recordar aquí. Escribe así:

Más veamos agora los fundamentos que los filósofos tuvieron para alcanzar la verdad, lo cual servirá para abrazar con mayor alegría lo que testifica nuestra fe. Porque cuando se casa la fe con la razón, y la razón con la fe, contestando la una con la otra, cáusase en el anima un nobilísimo conocimiento de Dios, que es firme, cierto y evidente, donde la fe nos esfuerza con su firmeza, y la razón alegra con su claridad. La fe enseña a Dios encubierto con el velo de su grandeza, mas la razón clara quita un poco dese velo, para que se vea su hermosura. La fe nos enseña lo que debemos creer, y la razón hace que con alegría lo creamos. Estas dos lumbreras juntas deshacen todas las nieblas, serenán las conciencias, quietan los entendimientos, quitan las dudas, remontan los nublados, allanan los caminos, y hácenos abrazar dulcemente esta soberana verdad⁴⁹⁴.

Estas palabras convocan una serie de reflexiones que se ajustan perfectamente al modelo de pensamiento ingenioso que se desarrolla en el Barroco. La fe nos muestra «a Dios encubierto con el velo de su grandeza», pues, claro está, acercarse a Dios a través de la fe consiste precisamente en eso, en actuar con respecto no a una meditación sobre el hecho mismo del sentido de Dios, sino a ciegas, sin dudar, con una actitud de

⁴⁹⁴ *Introducción al Símbolo de la Fe*. José María Balcells (ed.) Madrid: Cátedra, 1989, p. 152.

absoluta aceptación frente a la cuestión divina. Ese encubrimiento, por otra parte, nos habla de una vertiente misteriosa –si se puede decir así– en la que, como en una cifra, se halla codificada la respuesta a ese misterio que es Dios. La razón, unida a la fe que se profesa, adquirirá un papel dilucidador, aclaratorio, de tal manera que tras esta unión – en principio paradójica– sobreviene la verdad. Fray Luis de Granada da, de esta manera, con la vía de acceso a un tipo de conocimiento de la verdad. No obstante, cabe recordar que no estamos ante un tipo de razón en su sentido moderno post-cartesiano. La razón en aquellos hombres religiosos del siglo XVI se ajusta a los principios de la escolástica, a su lógica, a sus fundamentos demostrativos y a la retórica con la que los exponen⁴⁹⁵. La fe, por su parte, solo es una y verdadera dentro del ámbito de la cultura española de aquel período. Al margen de esas evidencias, lo interesante es la justificación que Fray Luis de Granada da para establecer ese vínculo. La combinación de ambas nos trae la luz, disipación de las «tinieblas», la paz de las conciencias, la calma de la inteligencia. Dentro del espíritu de esta disertación, bien podríamos de decir que a las palabras de Fray Luis de Granada habría que sumarle el concepto de ingenio como facultad intermediadora, precisamente, entre la fe y la razón. Razonar, al igual que ingeniar, son capacidades humanas. La fe, en cambio, constituye un paradigma diferente, algo que en la lengua española constituye una colocación lingüística al expresarse con un verbo de posesión: tener fe. La fe, por tanto, se tiene, independientemente de las razones que puedan demostrar la verdad de la creencia o la falsedad de la misma. Su característica principal es justamente la de su tenencia sin razón que la justifique. Es un exceso de la capacidad de amar y de resignación, de aceptar la imposición de un destino providencial, desconocido, pero con un único final al cual se le atribuye un sentido. Pero, sin embargo, el discurso de la fe, por otra parte, sí posee unas características que lo hacen virtualmente un teatro del ingenio, de la metáfora. La fe llega hasta los hombres inserta en un lenguaje representativo, códigos alegóricos, mensajes subliminales, referencias literarias, encriptaciones conceptuosas y, en definitiva, todo un despliegue imaginativo e ingenioso al que se le otorga una calidad de verdad.

⁴⁹⁵ No podemos olvidar que la retórica eclesiástica –a la que Fray Luis de Granada también representa– se adaptó a las circunstancias epocales. Escribe Gómez Alonso que los autores muestran «distintas adaptaciones de la retórica para la predicación, con un doble camino inductivo y protectivo, de aproximación y reelaboración de modelos retóricos clásicos, así como de aportación acumulativa de nuevas manifestaciones, especializaciones y materiales para el sistema retórico, constituyendo a su vez el subsistema de la retórica eclesiástica dentro del cual se establecerán los distintos modelos retóricos». Ver “Adaptaciones de la retórica eclesiástica: Fray Luis de Granada y Fray Diego Valadés”. En: http://132.248.9.9/libroe_2007/0794590/08_c04.pdf

El ingenio y la razón se dan la mano en la interpretación de la fe, pues el ingenio crea y recrea ese mundo o esas categorías en las que se cree, y la razón –no lo olvidemos, razón investida con los designios de la teología dominante– se ocupará de descifrar o demostrar el contenido de veracidad de la palabra divina⁴⁹⁶. Los textos sagrados, por tanto, constituyen un claro exponente de la aplicación del ingenio en la gestación de una representación que adquiere el rango de discurso de una cultura, de manual de comprensión o interpretación de los procesos a través de los cuales una determinada cultura asume y justifica sus valores. De ahí la importancia que la Contrarreforma otorgó a estos asuntos. El momento que vive la Iglesia Católica después de Trento se caracteriza, entre otras cosas, por una actitud triunfalista que deviene en la monumentalidad, el abuso del ornato, la amplificación retórica de sus discursos⁴⁹⁷. En este sentido, los jesuitas contribuyeron a extender y desarrollar la idea de un mundo simbólico, confirmación que devenía otra vez del sentido codificado que se atribuía a la verdad divina y, por ende, a la realidad⁴⁹⁸. La figura del descifrador y el cifrador cobra una unidad significativa en el hombre de religión y en el hombre de letras. Ambos están dotados para establecer esa comunicación especial con la realidad sobre la que se sustenta su idea enigmática del mundo. Desde esa perspectiva, hacemos nuestras las reflexiones de Galassi Paluzzi cuando otorga a Ignacio de Loyola y a Shakespeare el rango de «máximos narradores» del «íntimo drama psicológico de la Contrarreforma», pues, como afirma el crítico, los dos «están poderosa y controladamente plenos de la misma fantasía que aquélla; son introspectivos como ella, e igualmente esenciales (a menudo, escuetos y descarnados)...»⁴⁹⁹. Se aventura, por tanto, la visibilidad de una tendencia hacia adentro, a la introspección del alma, pero a la aparatosidad de su expresión con el exterior. Eso que hemos dado en llamar aparatosidad es, desde nuestra

⁴⁹⁶ Veracidad reconocida de antemano, pues, como ya hemos dicho, no se trata de una razón crítica, sino de una razón puesta al servicio de los ideales de la Iglesia.

⁴⁹⁷ Una «Iglesia triunfante», al fin y al cabo, que nos da «cuenta de un «hallazgo»: «una defensa y de una reconquista *ad intus*, y el de una expansión y una conquista *ab extra*»; es decir, un giro hacia el interior de la propia manera de entender y vivir la espiritualidad cristiana, y una expansión hacia fuera en la que se refiere ornamentalmente el triunfo de la fe. Ver Galassi Paluzzi, G: “La Compañía de Jesús y el Barroco”. En *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Revista de la Universidad de Madrid, Vol. XI, núms. 42-43, 1962, pp. 576-578.

⁴⁹⁸ *Los ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola se adapta perfectamente a las disposiciones sustanciales de la reforma tridentina. Así, esta obra resulta ser «una de las más altas expresiones –si no en la forma, sí en la sustancia– de la más genuina prosa (lo que equivale a decir arte) del período áureo de la así llamada Contrarreforma». *Ibid.* p. 582.

⁴⁹⁹ Así continúa la cita: «... pero nunca falsamente retóricos ni exuberantes ni preciosistas, jadeantes o lacrimosos, características estas últimas del gusto literario que se estaba desarrollando paralelamente con los epígonos –quizás ya deformados– de la Reforma Católica. Epígonos que nunca estuvieron en dependencia con los motivos íntimos y esenciales de aquélla, aunque sí –como ya hemos indicado– con otras paralelas, pero no concordantes con la Reforma». *Ibid.* p. 581.

perspectiva, la trampa retórica, el mecanismo de ocultación, la farsa o el teatro que sustituye a un discurso racional desvalorizado por su no coincidencia con el mundo que se intenta reflejar –o representar⁵⁰⁰.

En esa misma dirección, los predicadores post-tridentinos gestan y elaboran sus sermones desde esa perspectiva ingeniosa o conceptuosa, es decir, confieren el discurso como un criptograma en el que se halla inmerso el sentido profundo de la verdad divina⁵⁰¹. Se trata de auténticas alegorías exaltadas con una retórica cargada de figuras que ensombrecen y dificultan la comprensión del mensaje final⁵⁰². Son, por ello, productos de una cultura que ya, por aquellos años, había dado rienda suelta a una pulsión ingeniosa inmanente y, además, motivada –en su nuevo dinamismo y expansión– por el dilema eterno en el que el espíritu contrarreformista hundió las esperanzas de los católicos.

Precisamente para sobrevivir a ese enigma existencial, se hacía necesaria la adaptación del hombre al medio en el que se encontraba. Adaptación, en todo caso, de lenguaje, de la forma de expresar el mundo, pero también, de interpretarlo. Si el mundo era una cifra que había que descifrar, entonces el ingenio devenía en toda una filosofía de vida, una manera de nombrar la realidad y una forma de realizar una auténtica hermenéutica de los fenómenos de aquel tiempo⁵⁰³. Por tanto, cabía educar el ingenio, desarrollarlo como una destreza no solo comunicativa, sino también interpretativa. Esa práctica, socialmente reconocida, sitúa al hombre en el mundo, le confiere un lugar en la *urbanitas*, lo acomoda a unos gustos y unas costumbres de época, y, así, lo hace representante de todo un trasfondo cultural⁵⁰⁴.

⁵⁰⁰ Una gran parte de esta actitud deviene de la formación jesuita a través de la *Ratio Studiorum*, pues ésta influyó decisivamente en el desarrollo de la retórica y el humanismo en general en el siglo XVII. De la *Ratio* surge las prácticas retóricas del la *imatatio multiplex* y el propio *ingenium*, de tal manera que se «dejaba a un lado elementos racionales, se apoyaba en rasgos sensoriales e imaginativos, que, combinados de manera diferente en cada caso por el particular ingenio del orador, permitía la adaptación del discurso a cada tipo concreto de público». Ver José Antonio Hernández Guerrero: “Defensa de la retórica barroca”. En *Edad de Oro*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid, núm. XXIII, 2004, pp. 42-43.

⁵⁰¹ Piénsese si no, en el máximo representante de la sermonística española del XVII, Félix Hortensio Paravicino. Ver “Los sermones de Paravicino”. En *RFE*, tomo XXIV, 1973, pp. 192-197.

⁵⁰² Se produce una «literalización» de la retórica. La idea es persuadir, no convencer, pero usando esta vez unos mecanismos retóricos –dentro del ámbito de la oratoria– que la hace cobrar una imagen «“efectista, fatua, frívola o superficial»». *Ibid.* pp. 48-49.

⁵⁰³ De esa manera «el hombre ordena ingeniosamente la realidad y se dispone a descifrarla y conocerla a través de un complejo proceso inductivo de conocimiento que comienza en la distinción y acaba en la reflexión, empieza en la admiración y concluye en el desengaño». Ver Elena Cantarino, loc. cit. p. 188.

⁵⁰⁴ Es interesante la dimensión que toma el ingenio en el ámbito anglosajón y protestante. En este medio, el desarrollo de esta capacidad está vinculado a la evolución de una vida burguesa entorno a las grandes ciudades, principalmente, claro, Londres. El poder monárquico y la aristocracia se encontraban en el medio urbano con muchos «foreign trade and local business were expanding to new wealth only dreamed

Así lo debió entender, por ejemplo Diego Saavedra Fajardo, quien elaboró una serie de obras encaminadas a relatar o resituar el espacio privilegiado de una *República Literaria* (1655) en el que habitaba la sabiduría en el pensamiento y la obra de sus habitantes. Se produce un culto a la inteligencia ingeniosa, motivo por el cual las personas dotadas con esta facultad se veían favorecidas socialmente, se adaptaban a su tiempo, adquirirían una mejor posición en el contexto de la supervivencia social del sujeto. Esa *República Literaria* constituye, al fin, una verdadera *República del ingenio*, dominada y organizada por los hombres sabios que se deslizan por el mundo gracias a la intervención de la facultad ingeniosa que les garantiza una posición de privilegio⁵⁰⁵. No hay espacio para el mediocre que no es capaz de mostrar el nivel adecuado del ingenio que se requiere para ser reconocido dentro de los ámbitos sociales del poder. Ser un hombre sabio –o ingenioso⁵⁰⁶– asegura, por tanto, una voz social, un espacio en el propio desarrollo de la historia de aquella época. En el viaje nocturno que Fajardo describe en compañía de Marco Varrón se hace explícita esa exigencia, pues determina el conocimiento final adquirido –el saber– que se nos comunica al final de la obra⁵⁰⁷. La urbanidad se gana sobre los cimientos de la cultura, de la sabiduría, de la práctica de la inteligencia. De ahí el nombre ilustre de algunos de los habitantes de esa República. Saavedra encomia a Herrera, a Marino, «cuya fertilidad y elegancia forman un hermoso

of by the landed aristocracy and gentry. The new middle class of merchants, bankers, and tradesmen was developing rapidly, most of them urban in habits and Protestant in views. London was the center of this new class». Sobre esta supercicie urbana se generan así las condiciones adecuadas para el surgimiento de la práctica ingeniosa. Milburn lo dice así: «Two basic conditions were necessary: the knowledge and sophistication of an urbane society and the stimulus of a dynamic environment, alive with intellectual, social, and, political movement». Ver *The Age of Wit 1650-1750*. New York: The Macmillan Company, 1966, pp. 19-21.

⁵⁰⁵ Así lo ve Milburn desde el punto de vista anglosajón: «The Republic of Wit” was a concept of the mind, but it did not function purely as an intellectual abstraction. The men of wit came to terms with reality, faced their social and intellectual environment, and selected their best weapons with care (...) This particular republic, in the spirit if the humanistic and idealistic vision of an eternal community of men of letters, or simply cultivated gentlemen, included only the men of true wit. It had no place for mediocrity or meanness of mind...». Op. cit. pp. 206-207.

⁵⁰⁶ El propio Saavedra Fajardo usa la palabra ingenioso como sinónimo de hombre sabio, algo que no resulta ingenuo recordar en este momento. Ver *República literaria*. Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhufi, 1999, p. 23.

⁵⁰⁷ Escribe Jorge Checa: «Saavedra Fajardo emplea una ficción alegórica moldeada según el esquema narrativo de muchas visiones medievales. Durante un sueño el narrador imagina hallarse frente a una ciudad hermosa y atractiva, adonde se dirige después de entablar conocimiento con Marco Tulio Varrón, erudito y prolífica figura de la Antigüedad. La urbe es la República Literaria y contiene y representa todas las artes, ciencias y especulaciones que ha generado la humanidad en la historia. El lugar, por tanto, se liga al saber y en apariencia la visita del narrador promete (conforme a la función ya estudiada) la adquisición de un conocimiento exhaustivo; pero Saavedra Fajardo, aun sin prescindir del papel didáctico de la alegoría arquitectónica, lo transforma irónicamente». En *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*. Maryland (USA): Scripta Humanistica, 23, p. 81.

jardín con varios cuadretes de flores»; a Garcilaso «príncipe de la lírica, y con dulzura, gravedad y maravillosa pureza de voces, descubrió los sentimientos del alma»; a Boscán y a Camoes. Y, así, en lógica progresión, a Góngora⁵⁰⁸. Si bien la obra se ocupa de autores y temas de distintas épocas, nos hemos centrado en estos escritores debido a que se encuentran íntimamente ligados con la tradición literaria española. Por un lado, aparecen los artífices y máximos exponentes de la lírica renacentista, quienes, por tanto, representan en la obra de Fajardo un paradigma imitable en cuanto al valor y la calidad de su producción. Por otra parte, junto a esos autores, Fajardo no duda en incluir a nombres como los de Marino y Góngora. Lógicamente, desde un punto de vista estético o formal, se establece una paradójica agrupación de autores que representan paradigmas compositivos opuestos, o al menos distantes. Pero el hecho mismo de que los incluya en la nómina privilegiada de esa *República* constituye un elemento de reflexión nada despreciable. Fajardo nos refiere el valor de unas formas de composición vinculadas claramente a su período correspondiente. Son paradigmas, por tanto, de cada época y, constituyen, por otro lado, un modelo de prestigio que igualmente eleva el grado de la producción literaria de la República a la que aspira. Por tanto, el presunto antagonismo se diluye en la intención integradora de un Fajardo que nutre su *República* de una corte de sabios, de hombres ingeniosos. Ese grupo de elegidos constituyen –en toda la obra– el núcleo sobre el que Fajardo hace su apología trascendental sobre el valor de la poesía, la retórica, la filosofía, el elogio del conocimiento, por tanto y de los estudios humanísticos⁵⁰⁹.

Por otra parte, en clara oposición al hombre ingenioso, Fajardo rechaza de forma tajante la ignorancia, le parece «repudiable» y desestima su presencia dentro de esta *ciudad* literaria⁵¹⁰. Fajardo está así abriendo paso a un cierto aire de modernidad, pues, para vencer esa ignorancia o superar la dependencia de los antiguos criterios de autoridad, sitúa en un lugar privilegiado su confianza en el valor de la inteligencia. Hay, al final de la obra, un cierto desengaño propio de hombre barroco, justamente porque la vuelta a la realidad le permite carearse con ella, y así, admite la carencia de esa inteligencia a la que aspira y del juicio crítico que exige como formas de aparición de un comportamiento susceptible de pertenecer a la República Literaria. Dice así:

⁵⁰⁸ Para poder cotejar los comentarios que Fajardo regala a estos autores, ver, op.cit. pp. 83-88. Sobre los comentarios que realiza sobre el cordobés nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

⁵⁰⁹ Ver *Íbid.* p. 113.

⁵¹⁰ *Íbid.* pp. 116-117.

«...desperté de muchos errores en que antes vivía dormido, conociendo las vanas fatigas de los hombres, sus desvelos y sudores en los estudios, y que no es el sabio el que más se aventaja en las artes y ciencias, sino aquel que tiene verdaderas opiniones de las cosas, y, despreciando las del vulgo, ligeras y vanas, solamente estima por verdaderos aquellos bienes que dependen de nuestra potestad, no de la voluntad ajena; a cuyo ánimo siempre constante y opuesto a las aprehensiones del amor o temor, alguna fuerza mueve y ninguna impele o perturba»⁵¹¹.

Esa loa al juicio crítico, a las «verdaderas opiniones de las cosas», constituye ese elemento de modernidad del que hablabamos, una reflexión que añade al discurso la posibilidad de gestionar el conocimiento sin las ataduras que exige el criterio de autoridad. En esa suerte de Edad de Oro que Fajardo refiere en su obra, el ingenio o la sabiduría –como ya hemos mencionado– constituye una garantía de preservación o de estabilidad de un *status quo* privilegiado. En ese sentido, la educación de las facultades relacionadas con la inteligencia se hacía indispensable para producir hombres capaces de integrar esa organización ficticia. Su valor, en todo caso, será utópico. No obstante, habrá espacios discursivos para generar una suerte de intervención en la realidad, por ejemplo, a través de un *speculum principis*, un sistema generado para educar a los hombres de poder, a los príncipes.

Saavedra Fajardo operó también en esa dirección. Su obra máxima constituye un recetario encaminado a la formación intelectual de los príncipes españoles. La lectura crítica de su *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas* (1640), nos transmite de forma organizada aquellos asuntos, subterfugios, recursos, comportamientos, actitudes y conocimientos que forman –o deberían formar– las virtudes del príncipe a la hora de ejercer su poder. De entre estas virtudes destacables, mencionamos ahora la prudencia. Ésta constituye una operación de actuación social de gran valor en el Barroco. Su práctica conlleva una clara vinculación con el pragmatismo comunicativo, con la imposición de un modelo de discurso o de comportamiento frente al contexto en el que se enuncia. La discreción se hace necesaria y, por eso mismo, la dirección del discurso, su tensión, su disposición, deberá estar vigilada por las intencionalidades previas, que quizá –en un exceso de disimulo– nunca sean expuestas. Escribe Fajardo sobre la prudencia:

⁵¹¹ *Ibid.* p. 138.

Solamente puede ser lícita la disimulación y astucia cuando ni engañan ni dejan manchado el crédito del príncipe; y entonces no las juzgo por vicios, antes o por prudencia, o por virtudes hijas della, convenientes y necesarias en el que gobierna. Esto sucede cuando la prudencia, advertida en su conservación, se vale de la astucia para ocultar las cosas según las circunstancias del tiempo, del lugar y de las personas, conservando una consonancia entre el corazón y la lengua, entre el entendimiento y las palabras⁵¹².

Como inferimos fácilmente de sus palabras, se trata de realizar un ajuste con el medio en el cual intervienen de forma efectiva –pues se enuncia– el discurso y la inteligencia con la que se debe casar. El retenimiento o la contención forman parte de esa estrategia comunicativa, pues garantizará el éxito de la exposición, el logro del objetivo. Nuevamente nos movemos en el terreno de la supervivencia social sobre el que bascula la vida del hombre barroco. En ese ejercicio de prudencia, cabe señalar la acción del ingenio, pues, como será para Gracián, ambas facultades están íntimamente relacionadas⁵¹³. Desde esa perspectiva, el ingenio y la prudencia actúan en la edificación del sujeto en su doble dimensión pública y privada. Se desarrolla, en esa tensión de facultades en uso, la capacidad de resguardar o preservar lo que no se debe ver y, por el contrario, de hacer público aquella parte que es actuación retórica, teatral o artificial que viene condicionada por la prudencia –en cuanto a los límites de su exhibición– y el ingenio, en cuanto a la forma del propio discurso. Ambas facultades, por tanto, se instalan en la sensibilidad del hombre barroco como un garante de supervivencia, una condición para estar presentes en la vida civil de aquel tiempo. A fin de cuentas estamos ante la estimación positiva de la educación de los hombres, del acceso al conocimiento, de la soberanía de la inteligencia y la sabiduría con respecto al ejercicio del poder. De esa manera, se estabilizará el espacio de una cultura privilegiada con el don de las letras, y donde el ingenio, además, constituirá una parte fundamental en la relación que a través del discurso establecerá el hombre con su época, con la realidad.

Por otra parte, la reflexión sobre el fragmento de Fray Luis de Granada con el que abríamos esta epígrafe, nos permite continuar nuestra reflexión sobre el ingenio

⁵¹² Ver, *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*. Madrid: Espasa-Calpe, Vol. II, 1958, p. 167.

⁵¹³ Kenneth Krabbenhoft lo confirma al decir que «Gracián nos da a entender así que ingenio y prudencia van juntos, hermanados como fulcro de la maestría cortesana en sus aspectos político-público y poético-privado». *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián*. Salamanca. Universidad de Salamanca, 1993, pp. 69-73.

desde el punto de vista de la tensión que se genera entre las «tinieblas» y la luz. En el Barroco, como ya hemos ido adelantando, hay espacio para una reflexión profunda – metafórica y comparativa– que nos permite analizar las producciones artísticas y la incidencia de ese claro-oscuro como elemento funcional. Esa apreciación, esa distinción, nos sirve, al fin y al cabo, para examinar el reflejo interno que se genera en el receptor de la obra, pues en la evaluación de ese juego luces y sombras se «nos desvela el descubrimiento de una belleza diferente, íntima, pues desde la inseguridad que provoca la no contemplación nítida de una realidad concreta se dispara en nosotros una impresión psicológica que desemboca en dos proyecciones de la interioridad del sujeto: afectiva o sensual, en cuanto al grado de impacto que la experiencia visual causa en el individuo; e intelectual o racional, por la actitud curiosa que le lleva a querer conocerlo todo, incluso lo que apenas si está viendo»⁵¹⁴. Siendo así, esa doble vertiente –o doble impacto– se vincularán directamente con dos mecanismos de disposición del propio lenguaje poético, es decir, una direccionalidad doble, pues deviene en producto estético y logra, además, una penetración filosófica.

La literatura del Barroco, especialmente la poesía, constituye una forma de perturbación de lo que antes era armonía y equilibrio. Desde los presupuestos renacentistas, sistemáticamente influidos por las preceptivas clásicas dominantes, el poeta del Barroco perpetra una distorsión o amplificación de unas normas hasta entonces intocables. En ese sentido, no hay una conciencia plena de estar frente a una suerte de revolución o ruptura –quizá por que nunca la hubo–, sino, tal vez, de hacer uso de unas formas heredadas que ahora, desde una nueva lógica compositiva estimulada por el ingenio funcional y creativo, significaba un nuevo alumbramiento de la palabra poética, una vía de expresión estimulada sobre el contenido y la forma clásica, pero con consecuencias formales de carácter *explosivo*, en cuanto al desarrollo o extensión de la propia dimensión ornamental, conceptual y retórica; es decir, un modelo que dilata los recursos y las formas del paradigma anterior hasta generar una imagen compleja o excesiva en cuanto a los límites formales del poema⁵¹⁵. Se oscurece, por tanto, la dicción, la práctica poética. Cobra sentido el enigma, el dilema, la dificultad, todo ello

⁵¹⁴ En Cruz Suárez, loc. cit., p. 73. A lo largo de este epígrafe desarrollo y hago hincapié en las ideas fundamentales que ya esbocé en el artículo que cito en esta nota y en la bibliografía general.

⁵¹⁵ Sobre la ruptura de la naturalidad, equilibrio y armonía de la poesía renacentista a favor de las producciones barrocas, ver Javier García Gibert: “Artificio: una segunda naturaleza”. En *Conceptos: Revista de Investigación Graciana*. Universidade da Coruña. Departamento de Filología Española e Latina, núm. 1, 2004, pp. 14-15.

como mecanismos de acción que estimulan el intelecto en un afán continuo de descifrar el sentido profundo del texto.

En el poema barroco, desde esta perspectiva, se instala una doble vindicación: por un lado exige un compromiso pleno por parte del lector, que asume el reto de descifrar el código que da acceso a la verdad que elude un lenguaje marcadamente figurado; y por otra parte, adquiere una forma que, en su misma expresión poética, determina unos rasgos estilísticos que le confieren autonomía histórica con respecto a los modelos compositivos de otras épocas, es decir, adquiere sus características barrocas. En esa dirección, las obras que mejor describen el proceso de instalación de las nuevas formas y sus posteriores consecuencias en el ámbito del conocimiento que surge de la actividad ingeniosa, fueron *Las Soledades* (1613) y *L'Adone* (1623), de Luis de Góngora y de Giambattista Marino respectivamente. En estas obras se consagra un tipo de práctica poética de la que surgirá una auténtica controversia, hecho, el de la polémica, que garantiza finalmente el valor que, como documento de época, tienen estas obras⁵¹⁶. En los años en que estas obras aparecieron, solo las críticas vertidas sobre ellas constituyen una suerte de teoría literaria que nos permite ver y tomar conciencia del cambio que se está produciendo y de los valores que se tratan de resaltar. Aún han de pasar algunos años hasta que al fin aparezcan las preceptivas que justificaron o legitimaron las producciones poéticas de índole ingeniosa. Gracián en España y Tesauro en Italia, finalmente otorgaron a estos autores el privilegio de ser los primeros y los que más alto llegaron a la hora de producir un universo poético ficcionalizado donde prevalecía su fisonomía regida por una cadena metafórico-conceptual de origen ingenioso⁵¹⁷. Tanto Gracián como Tesauro fijaron el estilo, nos abrieron las puertas, desde la descripción de la operación poética del ingenio, a la comprensión, admiración y

⁵¹⁶ Sobre Góngora, Marino y el ingenio como motor de la poesía conceptuosa que escribieron, habla también Harold B. Segel. En concreto, dice sobre la poesía de esta índole y el uso que hace de la metáfora: «The metaphor allowed the poet a richer, more provocative use of his imagination, his inventiveness, and the metaphor, because it establishes identity rather than merely likeness, is bolder, more difficult, and potentially more successful poetically in view of its greater capacity to excite wonderment». Ver *The Baroque Poem*. New York: E.P. Dutton & Co., 1974, pp. 101-104.

⁵¹⁷ Hago referencia a *Agudeza y arte de ingenio* (1648) y a *Il Cannocchiale aristotelico* (1650) de Tesauro. Antes que estos autores, Mateo Pellegrini se convirtió en el maestro reseñable dentro del ámbito de estudio de las producciones ingeniosas. Su obra *Delle Accutezze* (1639) sirvió de ejemplo a muchos preceptistas y autores que veían al fin referenciada una práctica poética en aquel momento legitimada por una más que casual participación en la vida literaria del siglo XVII. Pellegrini, al fin y al cabo, no llega a profundizar de la misma manera en que lo hizo Gracián, pero constituyó una pieza significativa dentro del ámbito de estudio del ingenio en el Barroco. Sobre este tema y sobre la relación entre las obras de Gracián y Tesauro, ver García Berrio: *España e Italia ante el conceptismo*. Madrid. Revista de Filología Española. Anejo LXXXVII. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968, pp. 45-50 y 100-135 respectivamente.

autorización de las obras maestras impregnadas de una profunda y bien seleccionada oscuridad conceptista. Gracias a su aportación intelectual, descriptiva y preceptiva, se produjo una transición estilística hacia el interior de un poema ennoblecido por su aparente oscuridad, por su condición de ingenioso, y que, sostenido por el pedestal «teórico de la imitación», que sigue constituyendo el precepto fundacional del arte en su concepción clásica, sin embargo aporta nuevas formas de interpelación «no aristotélicas» a la realidad que inventa –y no simplemente emula– y que a la postre gobernará en todas las manifestaciones literarias del período: aquella «ingeniosidad conceptista, que hace razón estética de la oscuridad fecunda»⁵¹⁸. Pero el conceptismo⁵¹⁹ no solo expandirá su grado de acción dentro del ámbito de la creación poética o literaria. El dominio de las artes retóricas, desde los presupuestos emergentes de las « fuerzas *endocéntricas* que colaboraron en la gestación de un modelo de cultura»⁵²⁰, constituyó una manera de actuación en aquel mundo. El hombre se hizo retórico, o mejor aún, retórico-conceptista. Su forma de dirigirse a la realidad en la que vive, para nombrarla, para operar en ella –o actuar– cobra la forma de un continuo juego de ingenio, una suerte de invención de la realidad, pues ésta lo permite al ser producto de una concepción previa que no cuestiona sus propios límites ficcionales, aquellos fenómenos religiosos, sociales y políticos que conecta o entiende como producto de una aparición seudo divina, providencial o incluso mágica. La realidad de ese mundo queda al fin encriptada dentro del lenguaje que la nombra. Esa forma de nominar, conceptista, retórica, no solo designa finalmente un mero comportamiento de índole comunicativa o lingüística o cultural, sino que viene a constituir la forma de «más amplia expresión»⁵²¹ de aquel modelo de cultura. En ese contexto emerge, pues existe una pulsión previa, la capacidad ingeniosa del hombre barroco. Si esa fuerza intelectual estuvo siempre asociada a las capacidades humanas naturales, en el Barroco, debido a que la manera de relacionarse con la realidad se dibuja desde su sentido teatral, se impone como práctica

⁵¹⁸ Antonio García Berrio: *España e Italia ante...*, op. cit. pp. 45-50. Las palabras García Berrio se realizan en alusión a las ideas iniciales que ya señaló Pellegrini y que después desarrollan Gracián y Tesauro.

⁵¹⁹ La importancia del conceptismo dentro de los estudios del Barroco español ocupa un espacio de gran importancia. Tal es así que, como afirma José María Aguirre, «el barroco literario español [...] es una unidad de pensamiento y emoción, así como de expresión, en cuyo centro, dando sentido a todas sus variaciones, se hallan, en lo relativo a su instrumento expresivo, en concepto, y, en cuanto a la unidad de pensamiento y emoción, el *desengaño*». Ver J. M. Aguirre: “Agudeza o arte de ingenio”. En *Gracián y su época*. Actas de la I reunión de filólogo aragoneses. Zaragoza. Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 181-190.

⁵²⁰ Cruz Suárez, loc. cit., p. 74.

⁵²¹ J.M. Aguirre. *Ibid.* pp. 18-19.

habitual y necesaria para aparecer como sujeto social, independientemente de la profundidad –siempre distinta– que dimensiona al yo con respecto al mundo con el que se relaciona. El ingenio se hace así «antropológicamente analizable»–, y por tanto deberá incorporarse a partir de ese momento en las «estructuras del conocimiento»⁵²². Siendo así, el ingenio adquiere el privilegio de ser una capacidad «educable»⁵²³, por tanto, necesaria para la acción civil, para la subsistencia. El dominio de la capacidad ingeniosa genera el dominio de la retórica con la que el hombre barroco se relaciona con el mundo; por consiguiente se hará necesaria algún tipo de reglamentación que sitúe a la práctica ingeniosa dentro de un modelo concreto, si bien, como veremos en breve al reflexionar sobre las aportaciones de Luis Alfonso de Carvallo, será su capacidad inventiva –y por tanto, paradójicamente con tendencia a eludir la norma– la que domine dentro del propio sistema que algunos preceptistas –y aquí recuerdo a Gracián– impusieron como seña de identidad.

El hombre del Barroco, ya lo hemos advertido, se encuentra sumergido en una suerte de incertidumbre metafísica de la que, antes que abordar desde presupuestos racionales, sin embargo relaciona o refiere desde su misma condición esencialista e inmersa en procesos deductivos que se encierran en el logocentrismo escolástico. Desde esa perspectiva, claramente propensa a gestionar discursos que operan al margen de la razón, se concibe o cobra fuerza la idea de ficción como eje vertebrador desde el que se mira a la realidad. El hombre del Barroco en la España del siglo XVII, entonces, acepta su condición teatral y, de igual manera, comprende que entender la verdad que esa cifra oculta, genera finalmente el «desciframiento» del auténtico «proyecto de Dios»⁵²⁴. De esa manera el hombre pone en movimiento todas aquellas potencias que le permiten acceder a la comprensión de la realidad. Como afirma Rodríguez de la Flor, «el mundo es algo que hay que descifrar»⁵²⁵, por lo que en esa actividad el hombre actuará adoptando una forma de discurso, un lenguaje que elude las formas racionales para desde el concepto o la expresión simbólica responder a las preguntas que surgen en la

⁵²² Cruz Suárez, loc. cit. p. 74.

⁵²³ Jorge María Ayala Martínez: “Ingenio, causa principal de la agudeza y complemento del juicio”. En *Conceptos: revista de investigación graciana*, nº 1, 2004, pp. 124-132.

⁵²⁴ La influencia de Trento en esa lógica de cifrado y desciframiento de la realidad adquieren una gran importancia para la comprensión de la forma en la que el hombre se relaciona con su entorno y, además, el entendimiento de las presiones ideológica que mueve o motiva esa forma de enfrentamiento con la realidad. En ella, en la naturaleza misma, se encuentran las claves divinas de la comprensión del mundo, es decir, el mensaje divino que da sentido a todo. Ver Rodríguez de la Flor: *La península metafísica...*, op. cit. p. 390.

⁵²⁵ *Ibid.* p. 391.

lectura de la cifra. Ese es el punto de partida para que se genere una duplicidad potencial del enigma o el mensaje encriptado: «el metalenguaje del símbolo se hace simbólico, ingenioso»⁵²⁶. El ingenio, en última instancia, adquirirá al fin una papel funcional en la particular historia del pensamiento hispano, pues su puesta en práctica genera un modelo de actuación inclinado, como ve Rodríguez de la Flor, en la «empresa de intelección del mundo»; de esa forma, se ponen en marcha todos los mecanismos de asociación, de «analogías», de proporción, etc., que en conjunto, al final, nos permitirá tener acceso al «sentido sacral de la realidad del mundo»⁵²⁷.

Hablamos, por tanto, de otorgar al ingenio una auténtica capacidad cognoscitiva y hermenéutica. La forma en la que opera sobre la realidad contiene, eso sí, una inclinación general hacia el «artificio ingenioso»⁵²⁸, pues desde esa práctica se produce un intento de decodificación que –paradójicamente– se presenta con su imagen más conceptuosa, ingeniosa o artificial; el procedimiento alcanza su plenitud o su estabilidad cuando se convierte al fin en un mecanismo de actuación casi ordinario en el que cobra vigor y sentido la codificación y decodificación del mundo a través del ingenio «en un proceso *ad aeternum* que encierra al hombre dentro del logos y que ofrece una imagen efectiva de él solo cuando ésta se disimula bajo la máscara, bajo el símbolo»⁵²⁹. El hombre, investido con esa capacidad de generar y resolver el misterio que él mismo crea en su modelo interpretativo, carga de contenido simbólico al conjunto de representaciones artísticas que emprende o da forma, haciendo que de esa manera, ese arte adquiera la fisionomía de la propia «alegoría de la omnipotencia creadora de Dios»⁵³⁰.

Por tanto, siendo el ingenio una capacidad inclinada sobre la propia comprensión del mundo⁵³¹, no deberíamos adscribir su práctica exclusivamente al terreno de las interpretaciones estéticas. Su potencia inventiva, su capacidad de penetración o

⁵²⁶ Cruz Suárez, loc. cit., p. 76.

⁵²⁷ Para el desarrollo de estas ideas, ver Fernando Rodríguez de la Flor: *La península metafísica...*, op. cit., pp. 390-393.

⁵²⁸ Javier García Gibert: “Artificio...”, loc. cit. pp. 28-29. El artificio sustituye en el modelo de pensamiento del Barroco español a las fórmulas racionales de raíz cartesiana. Estamos ante una marca de identidad, un proceder histórico dentro del ámbito del pensamiento. García Gibert ha comentado acertadamente esta circunstancia, esta doble forma de acceso al conocimiento que marca una diferencia entre el artificio y la razón. Ver también, *Ibid.* pp. 30-33.

⁵²⁹ Cruz Suárez, loc. cit. p. 76.

⁵³⁰ Víctor Fernández Corugedo: *El ingenio desde...*, op. cit. p. 368.

⁵³¹ Y no solo comprensión, pues nos permite ordenar el mundo, darle una coherencia de sentido, incluso en su fisionomía aparentemente caótica y fraudulenta. Escribe Elena Cantarino: «así, si las cifras apuntan a la condición fraudulenta y encubierta del mundo civil, suponen a la vez, instrumentos que organizan mentalmente sus manifestaciones externas, ayudando a combatir, y a descifrar, la experiencia del desorden». Ver loc. cit. p. 195.

profundización en aquellas parcelas a las que la razón no puede acceder, le confieren una funcionalidad que no es meramente estética –pasiva, entoces–, sino que se hace activo, dialoga con la realidad que quiere comprender desde su construcción metafórica y retórica particular. Así genera un mapa de relaciones, de semejanzas y proporciones de «las cosas reales» que le permite finalmente comprender la realidad que le envuelve⁵³².

La práctica ingeniosa es la puesta en escena de un modelo de pensamiento, una aproximación a la realidad, a la verdad, pues, como comenta Milburn, «the coincidence of image of Light with wit and with the ability of wit to illuminate an idea quickly»⁵³³; para ello, esa realidad queda transitoriamente suspendida en las figuras complejas, conceptuosas, que genera la propia actividad ingeniosa. Se establece un diálogo simbólico con esa realidad en la que el ingenio adquiere el rango de ciencia del pensamiento⁵³⁴. En el Barroco, esta acción permanente de generación de imágenes interpretables desde la percepción ingeniosa nos informa, finalmente, del enlace que existe entre el ingenio y su capacidad para describir o afirmar la verdad. Los preceptistas barrocos como Gracián o Tesauro vieron con claridad esa distinción, esa potencia, por lo cual, como intelectuales de su tiempo, adquirieron el papel fundamental de describir y relacionar la manera en la que el ingenio deviene en elemento funcional en la concepción de una obra de arte, de «un producto cualquiera de la cultura»⁵³⁵, y además, en un *movimiento* de la inteligencia –o un acto del entendimiento– que nos desvela la verdad sellada bajo el velo retórico o ingenioso.

Las producciones poéticas del periodo barroco –al menos aquellas que finalmente han traspasado los límites del tiempo para quedar así inmortalizadas, conformando todo un paradigma– se afilian inexorablemente a la vía compositiva de índole ingeniosa. Al hacerlo, al distinguirse con ese sino, convocan a una suerte «trampa retórica»⁵³⁶ que establece y relanza el lenguaje poético a la categoría de *circo* o

⁵³² Un acto cognitivo, por tanto, y no meramente una actividad estética y artificial que pretende asumir el papel de indagador de la verdad. Ver Emilio Hidalgo Serna: “Origen y causas de la *agudeza*: necesaria revisión del conceptismo español”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 477-486

⁵³³ Op. cit. p. 133, en la que Milburn también nos recuerda: « Wit was commonly credited with the light which accompanies the understanding, illuminating the darkest corners of ignorance».

⁵³⁴ Ver Víctor Fernández Corugedo: *El ingenio desde...*, op. cit. p. 2. En la p. 5, por su parte, afirma que, haciendo una defensa de la práctica ingeniosa, «...existe otra filosofía o ciencia basada en la imaginación, en la imagen, y en el lenguaje que nos acerca a un conocimiento no reduccionista de lo que llamamos realidad». Por tanto, Fernández Corugedo une la actividad ingeniosa con una forma de filosofía.

⁵³⁵ Mercedes Blanco: “El mecanismo...”, loc. cit. p. 18.

⁵³⁶ Cruz Suárez, loc. cit. p. 77.

espectáculo de agudezas y conceptos. De esa manera, el lenguaje, inmerso en ese proceso de exhibición, pero también de asociación con el resto del mundo, el resto de lenguajes, deviene en «el único pensamiento válido, el único que produce una sensación de densidad, de profundidad», pues quedará con todo rigor gobernado por la pulsión barroca hacia la codificación de la realidad, la «cifra» que elude una verdad que solo se hará visible cuando «el artificio» que el poeta ha diseñado quede al descubierto⁵³⁷. Ese proceso de cifra y contracifra constante constituye una operación creativa sin límite temporal o espacial, un producto cultural e histórico. Desde esa práctica que se dicta desde la libertad de *inventio* del hombre, del poeta, pero atada o vinculada a una regularización desde el punto de vista de su elocución⁵³⁸, se precisan las líneas divisorias de una conciencia artística peculiar, la barroca, aquella que «más hondamente» imprime sus huellas sobre esa cultura epocal para darle su «coloración característica»⁵³⁹. El ingenio, por tanto, suscita o –mejor aún– constituye la característica inmanente, profunda y general de la cultura y la poética del Barroco.

4.2.2 Hacia una definición del ingenio en el Barroco

Entre 1619 y 1620 se publica en Polonia la obra de Maciej Kazimiers Sarbiewski *De acuto et arguto*⁵⁴⁰. La edición de esta obra precede al profundo interés del preceptista polaco por conocer, limitar y definir el concepto de agudeza. Para ello Sarbiewski no duda en establecer correspondencia directa con algunos intelectuales y escritores europeos, ya que con esta iniciativa lo que pretendía era recoger las distintas opiniones que en su entorno más próximo se vertían sobre la idea de agudeza⁵⁴¹. En este sentido, resulta muy valioso observar cómo en las primeras décadas del siglo XVII, por tanto, en pleno auge del Barroco, se genera un interés colectivo por comprender y desarrollar los límites de esta actividad intelectual, cognoscitiva y artística. El hecho de

⁵³⁷ Mercedes Blanco, *Ibid.* p. 35.

⁵³⁸ «El ingenio pertenecía a la invención y en ese territorio casi todo estaba permitido si se plasmaba en ordenada disposición y con las elocuciones pertinentes». Aurora Egido: *Fronteras de la poesía del Barroco*. Barcelona. Crítica, 1990, p. 39.

⁵³⁹ Mercedes Blanco: “El mecanismo...”, *loc. cit.* p. 35.

⁵⁴⁰ Esta obra recoge las valiosas aproximaciones que Sarbiewski realiza para definir el ingenio. Cito a continuación lo que Yves Hersant escribe al respecto de la obra de Sarbiewski: «Pointe est un discours contenant une convergente d'accord et de désaccord logiques: soit une concordance discordante, soit une discordante concordante du propos». Y más abajo: «qui prend le nom de Pointe, consiste formellement en la reencuentre de deux côtés d'abord opposés, presque contraires et séparés, mais qui peu à peu et progressivement se rejoignent, comme partis d'une même base, jusqu'à se fondre entièrement en un sommet unique». Ver *La métaphore baroque. D'Aristote à Tesaurus. Extraits du Cannocchiale aristotelico*. Éditions du Seuil, 2001, p. 45.

⁵⁴¹ Ver W. Tatarkiewicz: *Historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*. Madrid. Akal, 1970, pp. 496-498.

que Sarbiewski estableciera un primer contacto para analizar y desarrollar una definición del concepto, nos indica, de igual manera, que existía una clara conciencia de la práctica ingeniosa y de la necesidad de establecer unas reglas para su uso y posterior dominio. Pero, también nos sirve para poder verificar que se percibía una imprecisión a la hora de definirlo, una vaguedad o vacío conceptual⁵⁴².

En ese contexto, unos años antes de que Sarbiewski iniciara sus indagaciones, Sebastián de Covarrubias adelantaba una definición de ingenio⁵⁴³ que conviene ahora recordar. Escribe el filólogo:

Ingenio: *Latine, INGENIUM, a gignendo, proprie natura dicitur cuique ingenita, indoles.* Vulgarmente llamamos ingenio a una fuerza natural de entendimiento, investigadora de los que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños; **2.** y así llamamos ingeniero al que fabrica máquinas para defenderse del enemigo y ofenderle. **3.** Ingenioso, el que tiene sutil y delgado ingenio...⁵⁴⁴

Covarrubias relaciona el ingenio, como también hemos visto que sucede en la tradición, con una fuerza natural, una capacidad humana, por tanto, del entendimiento, es decir, de la propia inteligencia natural del hombre. A través de esa potencia el ser humano es capaz de indagar o investigar de la misma manera que lo hace a través del uso de su razón, esto es, sobre asuntos relacionados, por ello mismo, con todas las disciplinas del pensamiento y del conocimiento⁵⁴⁵. Además, el ingenio, como confirma Covarrubias, se inclina también sobre la invención y el engaño, por tanto, sobre la capacidad de encubrir, disfrazar o ficcionalizar la realidad. Por otra parte, el *Tesoro* no recoge una definición de agudeza, pero sí de agudo. Dice así:

⁵⁴² Milburn, desde el punto de vista anglosajón, nos habla igualmente de la confusión que genera una definición del término: «Again, wit became the stock-in-trade of men of wit, who used it as a means of discovering truth, undermining vice, and laughing folly out of existence, but its detractors dismissed it for distorting, counterfeiting, and otherwise confusing not only vice and folly but also truth itself». Ver op. cit. pp. 28-29.

⁵⁴³ Señalo en este punto que el concepto de ingenio y el de agudeza son intercambiables en muchos momentos, pues algunos autores los tratan como sinónimos. Veremos más adelante que Gracián establece algunas distinciones entre ellos. Desde nuestra perspectiva, si bien la relación entre ambos es muy cercana, hay algunas diferencias sutiles, como ya hemos indicado en el capítulo anterior.

⁵⁴⁴ En el *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611). Tomo la definición de la edición de Felipe C.R Maldonado. Madrid: Castalia, 1995, p. 668.

⁵⁴⁵ Además de esto, para ver el sentido retórico-estético de orientación clásica que deviene de la definición de Covarrubias, ver Elena Cantarino, loc. cit. p. 183.

Agudo: (...) Aguda vista, la que alcanza a ver muy lejos, como la del águila. **Dar de agudo**, lastimar con palabras que penetran hasta el corazón como el que hiere de punta. 5. **Agudeza**, sutilidad.⁵⁴⁶

Se establece una relación metafórica con el sentido de la vista y los objetos punzantes. La propia definición, por tanto, refleja la idea de penetración en los objetos, capacidad de traspasar la corteza de las cosas, de las propias ideas, para ir más allá, donde es posible divisar una relación oculta previamente. Para el análisis que estamos realizando, de igual manera resulta muy interesante la definición que Covarrubias da de metáfora:

Metáfora. En latín *translatio*, es un tropo con el cual significamos alguna cosa con tratable y bien conducida, ha de ser ajustada para hacer inteligible el concepto más oscuro y escondido, como haciendo hortelano a un poeta diciéndole que toma el rábano por las hojas, o haciéndole albañil diciendo que hace versos de cal y canto...⁵⁴⁷

La definición de Covarrubias se inclina hacia la proporción, es decir, sobre la idea de ajuste entre la expresión referida y su referente, pues ha de ser permeable el sentido último que propone el desplazamiento metafórico. No obstante, y esto es muy significativo, el filólogo no rechaza la idea de oscuridad, sino que más bien confirma que el uso de ésta, eso sí, dentro de unos márgenes que permitan al lector comprender el sentido profundo que el concepto escondía. Desde esta perspectiva, el estudio de la metáfora, como vimos en el capítulo anterior, constituye una vía de análisis fundamental para llegar a comprender la dimensión exacta de la capacidad ingeniosa y su puesta en escena a través de la generación de imágenes oscuras, aparentemente impenetrables, que guardaban un sentido profundo. La metáfora, dentro de estas intuiciones, constituye la vía retórica más íntimamente ligada a la creación y generación de conceptos.

Por otra parte, como vimos en el capítulo anterior, el *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan constituyó un análisis pormenorizado y oportuno que permitió abrir un debate de ideas entorno al ingenio. Desde su perspectiva, sin embargo, aún nos

⁵⁴⁶ Extraigo solo aquellas acepciones que tienen valor significativo para este trabajo. *Ibid.* p. 28. Por otro lado, es interesante cotejar esta definición con la que actualmente incorpora el DRAE. Reza así: «Sutileza: 2. f. Dicho o concepto excesivamente agudo y falto de verdad, profundidad o exactitud». En su acepción contemporánea, entonces, la agudeza ha pasado a tener una significación vinculada con el engaño, con el ardid retórico que se presenta, siendo falso, con cualidad de verdadero.

⁵⁴⁷ Ver, *Ibid.* p. 751.

encontrábamos en una fase previa a las ideas que después desarrollarán los preceptistas del Barroco. Siguiendo lo esbozado en esta última idea, cobra especial importancia la obra *El cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo, pues este texto adelanta algunas novedades con respecto a la idea de furor que tenían los preceptistas del pleno Renacimiento⁵⁴⁸.

Carvallo inicia su obra esbozando –como era de rigor– los motivos que le impulsaron a escribir este texto. En ese sentido, el autor manifiesta que su objetivo es «satisfacer al ignorante vulgo, con quien tan mal acreditados están los Poetas, que sus obras juzgan por locuras y vanidades, sin traça ni concierto, libres de toda regla y limitacion»⁵⁴⁹. Con ello, Carvallo advierte de un error generalizado al relacionar las composiciones poéticas con una suerte de locura que produce obras faltas de sentido, pues se redactan al margen de cualquier arte o preceptiva que limite su práctica. Siendo cierta esa creencia popular, no es de extrañar que Carvallo defienda a los poetas de aquéllos que les achacan el ser mentirosos, el no ajustarse a la verdad. El autor, en su defensa, sitúa la ficción poética diciendo de ella que consiste en significar «una cosa falsa por verdadera», sin que en tal ejercicio haya «ánimo de engañar»⁵⁵⁰, antes bien lo contrario, pues el efecto que el poeta desea causar al hacer uso de la ficción es justamente el de hacer que esa apariencia se proyecte sobre la realidad para de esa manera confirmarla. En esa desviación, el poeta usa de una serie de figuras que le permiten diseñar una forma especial de lenguaje, un texto que se escapa de la forma de expresión habitual y que por lo tanto, desde su categoría de discurso con entidad propia, genera una distancia con la propia idea de realidad. Carvallo defiende el uso de esa figuras, claro está, de tal manera, por ejemplo, que si el poeta dirige su discurso sobre aquellos asuntos graves, sutiles o delicados, las figuras nos servirán para hacer que las cosas «visibles viniesen al conocimiento de las invisibles»⁵⁵¹, o dicho de otro modo, para hacer que el referente adquiriera, una vez comprendido el concepto, una imagen mental en la que el lector sustituye a la representación retórica de la propia idea sellada con la figura poética.

⁵⁴⁸ De hecho, señala García Berrio, esta obra «supuso un auténtico y rotundo manifiesto del cambio de signo, al que evidentemente contribuirán muchos datos de orden meramente circunstancial», si bien, como continúa García Berrio al relacionar esta publicación con la de López Pinciano (*Philosophia Antigua Poética*) aparecida cuatro años antes, «no parece lícito que se puedan oponer ambas obras como síntomas totalmente dispares de las épocas respectivas». Ver *Formación de la teoría literaria moderna 2*, op. cit. p. 120.

⁵⁴⁹ Carvallo, Luis Alfonso de: *Cisne de Apolo*, op. cit., p. 23.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, pp. 84-85.

⁵⁵¹ *Ibid.*, pp. 116-117.

En el trazo de sus ideas, Carvallo asume la defensa de la inspiración poética – como ya hemos advertido–, dentro de una línea engarzada con la tradición platónica. Dice Carvallo:

Por el soplo del Zephyro, sin el qual no muestra el Cisne la suavidad de su garganta significa vn afflato y espiritu, y como diuino furor y vna alentada gracia, y natural inclinación, que Dios y la naturaleza dan al Poeta, como se dan otras gracias gratis datas.⁵⁵²

Un «diuino furor» y una pulsión natural, esos son los impulsos que generan la producción poética. Desde ellos se legitima la propia poesía, cobra sentido como mecanismo de expresión inducida y muy humana. Carvallo, al referirse a la «natural inclinación» está aludiendo a la capacidad humana generar y producir artísticamente, o mejor, a su antiguo deseo de búsqueda de modelos de expresión que generan una crisis con respecto al principio de verdad o realidad. Esa pulsión humana es la que constituye una capacidad dirigida a crear, a inventar, por tanto, a ingeniar mecanismos retóricos o simbólicos de expresión. La poesía, en ese contexto, no viene sin embargo de los hombres. Su origen, como en Platón, está en lo divino, en Dios. Este tránsito hacia la esfera poética de origen divino, hace entrar en enajenación al poeta, quien deviene finalmente en una suerte de «loco». Esa figura del poeta loco es la que Carvallo trata de salvar cuando matiza que dicho apelativo deja de operar cuando la locura, el furor, se transforma en «otro mas noble y sutil, y delicado pensamiento, levándose y embelesándose en él, de tal suerte, que pueda dezir, que esta fuera de si, y no sabe de si»⁵⁵³.

En el análisis detallado que Carvallo trata de hacer para justificar y reglar de alguna manera la práctica furiosa, realiza una definición de los distintos tipos de furores. En este sentido, para esta disertación, conviene tener en cuenta lo que escribe Carvallo sobre el furor en los poetas:

«El ultimo furor con que el Poeta haze sus obras consiste en el conuento, sonido, proporción y correspondencia, con que las cosas se travan, propocionan y corresponden que podemos llamar armonia, lo que qual aprehendiendo el Poeta con su imaginativa, viene a inflamarse el cuerpo, como con la ira y con esta inflamación, y ardiente furor de si, viene a traçar y componer tanta variedad, no solo de versos y coplas, pero mil invenciones altas y subidas, todas con sonora y admirable correspondencia y perfecta proporción»⁵⁵⁴.

⁵⁵² *Ibid.* pp. 184.

⁵⁵³ *Ibid.* pp. 192-193.

⁵⁵⁴ *Ibid.* p. 216.

Al fin Carvallo, pese a confirmar el origen divino de la práctica poética y situar al furor o la locura en la coartada que permite al poeta cifrar la realidad de manera especial, sin embargo, no tiene dudas en afirmar que la preceptiva debe guiar al poeta en el decurso de su acción compositiva. De esa manera, la inspiración no es una simple y llana pulsión que someta al poeta al arbitrio de una instancia superior, sino que además, esa pulsión estará situada dentro del marco de acción de una segunda instancia, aquella que regula y mantiene el equilibrio de la composición, que proporciona y armoniza el contenido y la forma del poema. A fin de cuenta, la preceptiva que fija e instala el texto en un tiempo y en los gustos de moda.

La idea de furor que proviene de la tradición clásica se sitúa en Carvallo a un paso de la expansión o ruptura de límites que tuvo posteriormente la poesía romántica⁵⁵⁵. No obstante, Carvallo exige regla, sitúa al furor dentro de un marco que debe ser vigilado, aunque, eso sí, sin el rigor que la tradición clásica exigía. El furor en Carvallo roza con la idea de inspiración. Y esta, por definición, tiene que ver con el genio, es decir, un concepto complementario al del propio ingenio. La distinción se vuelve necesaria, pues demarca las fronteras desde las que parte todo un tipo de poesía, la barroca. El ingenio, frente al furor o la vena, adquiere un sello de estabilidad –como deja ver el propio Carvallo–, pues éste, carente del dinamismo propio que produce el estado de enajenación o locura, se relaciona con la propia naturaleza humana. El ingenio constituye, además, un elemento fundamental a la hora de dirimir la calidad de un poeta, no siendo, en cualquier caso, una garantía de éxito. No obstante, el ingenio quedará vinculado a la actividad creativa humana, y de esa manera, ocupará una posición superior a la de la preceptiva o el *ars*.⁵⁵⁶ Carvallo, dentro de esta idea, se convierte en un claro defensor del ingenio, de la primacía de la *verba* sobre la *res*⁵⁵⁷, haciendo prevalecer así el valor de una suerte de logos barroco que recoge en su seno un modelo expresivo extremo, exagerado, que hace de las composiciones de la época no tanto una «práctica artística propiamente dicha», sino la expresión de una «voluntad artística

⁵⁵⁵ En esa tradición, no podemos olvidar a uno de los representantes más aventajados dentro del ámbito de las ideas del furor divino según la concepción platónica de la creación poética. Me refiero a Marsilio Ficino. Para poder acercarse a estas ideas, ver *Sobre el furor divino y otros textos*. Barcelona: Anthropos, 1993, pp. 55-65.

⁵⁵⁶ Las reflexiones sobre el ingenio en Carvallo las tomo Joaquín Roses Lozano: “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”. En *Criticón*. Toulouse. Université de Toulouse II- Le Mirail. Institut d’Etudes Hispaniques, nº 49, 1990, pp. 36-38.

⁵⁵⁷ Algo que resulta definitivo en la defensa de Carvallo, y, por extensión, en toda la poesía del Barroco. *Ibid.* p. 39.

inquebrantable»⁵⁵⁸. Queda rota de alguna manera, la idea clásica –que ya vimos en el capítulo anterior– que establecía la equivalencia entre el ingenio y la vena poética. Al separarse e integrarse el primero en el sistema de composición que regla la actividad poética, se sitúa en un rango de análisis que le permitirá después, en el Barroco, cobrar una especial preeminencia sobre la propia idea de preceptiva, siendo, en cualquier caso, un elemento al que también –como veremos en Gracián– se le exigirá medida.

El ingenio, de igual manera, irá deslizando sus intuiciones creativas en el entorno del lenguaje general de la época. De esa manera accede al interior del discurso de época, lo caracteriza, y de esa manera constituye un medio de comunicación con la realidad en la que irremisiblemente se disuelve. Esa permanencia en todos los órdenes de la vida se relaciona con la especial anatomía cultural hispana. La psicología general de la época, se instala sobre «un fundamento religioso-moral» que «posee una capacidad impresionista» derivada sobre una preferencia «la evocación en lugar de la descripción minuciosa y detallada, así como una tendencia hacia lo sublime y grandioso»⁵⁵⁹. Hay, por tanto, una previa disposición a desviar lo real, a cubrir esa realidad con lo enigmático o, incluso, lo especular, pues devuelve siempre una imagen invertida de la realidad, tamizada por un pensamiento de base que promueve la encriptación simbólica del mundo, y que hace del ingenio un mecanismo de producción e interpretación que se «revela coaccionado desde la hermenéutica cristiana a penetrar cada vez más, y cada vez desde distintas perspectivas, en el secreto de las cosas y en el secreto de sí mismo»⁵⁶⁰.

El ingenio, ya lo hemos visto, se presenta en la cadena de mando de las producciones artísticas como el auténtico motor de arranque, el impulso natural que precede a la acción que, al distinguir o notar una fórmula expresiva referente a la realidad que se poetiza, pone en marcha a la agudeza que finalmente genera el concepto. En un tiempo, el del Barroco, en el que determinados valores literarios se someten a un proceso de transformación, este impulso o capacidad natural –el *ingenium*– se impone

⁵⁵⁸Voluntad, confirma también Walter Benjamin, que se cierne también sobre búsqueda de «plasmaciones violentas» incluso por parte de los traductores del Barroco. Ver *El origen del drama...*, op. cit. p. 255.

⁵⁵⁹ En Hatzfeld, op. cit. p. 185.

⁵⁶⁰ Rodríguez de la Flor: *La península metafísica*, op. cit. p. 404. La presión que la religión ejercía sobre las producciones simbólicas tuvo un notable precedente en la última Sessio del Concilio de Trento, en el cual se apreció el valor del uso de las figuras mitológicas –por tanto, de tradición pagana –, lo cual confirmaba su recomendación en la práctica poética. Este ejemplo es uno más de los significan la tendencia hacia lo figurativo, artificial o simbólico que postulaban los círculos del poder eclesiástico y que, a través de su posición privilegiada en el ámbito social, penetraba finalmente en los creadores del período. Quedaba instalada, de esa forma, una inclinación dominante hacia una poética dominada por su capacidad de generar el enigma.

sobre la idea de arte, de poética o preceptiva en su sentido clásico-renacentista⁵⁶¹. El ingenio, desde esa nueva posición de privilegio, deja de ser una fuerza menor dentro del proceso compositivo en el que gobierna la regla poética. En esa dirección, de él surge el valor positivo y central de la *inventio*⁵⁶², pues, como confirma Roses Lozano, el «texto ya no debe imitar al mundo, sino que, partiendo del “ingenio”, de la libertad del yo frente a la tradición, se constituye en objeto creado y no en objeto reflejo». La inclinación natural inventiva del poeta envuelve a la obra en una nueva textura más dinámica en cuanto a su capacidad de generar un movimiento envolvente y retroactivo: nos atrapa en la espesura simbólica, conceptual e ingeniosa; y regresa al poema, siempre, pues el lector deberá avivar su propio ingenio para decodificar la verdad que esconde. El referente, continúa Roses Lozano, «no es ya lo artificial –la autoridad–, sino el yo: la coronación de la propiedad reflexiva», a través de la cual accedemos a una proyección más profunda, más barroca: «el hombre al fin nacido de la nada natural» cobra vida «en la realidad material y palpable de sus artificios»⁵⁶³.

4.2.3 Gracián y el Barroco

De todos los autores que pudiéramos consagrar con el epíteto de barroco, no cabe duda de que sí uno lo merece ese es Baltasar Gracián⁵⁶⁴. Pero no sólo como hombre de letras podemos anudar a Gracián al paradigma de una tipología de hombre; el aragonés lleva inserto, por muchas razones, en su identidad humana y su comportamiento civil, la estructura intelectual y sensual de un hombre del Barroco. En todos los sentidos, Gracián constituye un erudito de su tiempo, un hombre que atesora un amplio conocimiento de los saberes dominantes en su época y del ámbito cultural en

⁵⁶¹ Esta última idea es de Aurora Egido. Yo la tomo de las reflexiones de Roses Lozano. Ver, loc. cit. p. 48.

⁵⁶² En esa operación, como ya hemos comentado, arrastra a un segundo plano a la imitación que marcó las pautas de las composiciones en el período renacentista. García Berrio lo dice de la siguiente manera: «Al ingenio se confían las operaciones de descubrimiento de un mundo de bases metafóricas, conceptistas, que desintegran el sistema de realidad sustentador del arte mimético». En *Formación de la teoría...*, Vol. I., op. cit., p. 259.

⁵⁶³ Roses Lozano, lo. cit. p. 49.

⁵⁶⁴ Relación adecuada si atendemos a su obra, a sus inclinaciones intelectuales y a su formación religiosa. Esa relación, desde el punto de vista de la dimensión barroca de lo jesuítico y contrarreformista permite, para Miguel Batllori, el establecimiento del «binomio Barroco-Gracián», de tal manera que, comenta Jorge M. Ayala, que «Gracián es símbolo y personificación del Barroco». Ver “La vida de Baltasar de Gracián”. En *Baltasar Gracián: Estado de a cuestión y nuevas perspectivas*. Aurora Egido y María Carmen Marín (coords.). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001, p. 27.

el que vive⁵⁶⁵. Como jesuita, además, cuenta con una formación teológica inserta dentro del pensamiento de la Compañía de Jesús. La influencia que ésta orden ejerció en la formación intelectual de Gracián no es nada desdeñable; al contrario, la *Ratio Studiorum*⁵⁶⁶ jesuítica supuso el establecimiento de unas pautas o unas conductas a la hora de establecer un modelo comunicativo e interpretativo de la realidad, es decir, de favorecer un tipo de discurso con respecto a la forma en la que éste debía hacer explícitos sus contenidos. En ese sentido, su formación jesuítica, se instalaba dentro de los preceptos y la actitud crítica con la que esta orden disciplinaba a sus congregados. En un sentido amplio, los jesuitas encajan, como ya hemos mencionado, en la configuración del pensamiento teológico del Renacimiento y el Barroco. Por ello mismo «fueron uno de los primeros intérpretes, en buena parte los catalizadores, del gusto de aquella época», pues supieron instalarse en el período haciendo gala de una gran capacidad de aglutinación de elementos y de acercamiento al poder y a los sistemas de enseñanza⁵⁶⁷.

No obstante, conviene aclarar que, siguiendo a Miguel Batllori, Gracián rentabiliza los conocimientos adquiridos a través de la *Ratio* de tal manera que los explota desde una perspectiva actualizada a su tiempo. Dicho de otro modo, Gracián explora una cierta «barroquización» de los principios retóricos que promulgaba la *Ratio*, pues, como ya hemos mencionado, el origen de ésta se encuentra en el seno de una retórica engarzada dentro de los usos del Renacimiento⁵⁶⁸. En esa dirección, la estética de la *imitatio* tan vinculada al período precedente, pasó a verse superada por la

⁵⁶⁵ Un sabio, entonces, que actúa dentro de su tiempo según una lógica o unas disposiciones provenientes de su propia formación como intelectual. Ver Krauss: *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián*. Madrid: Rialp, 1962. pp. 137-138.

⁵⁶⁶ Y como ya hemos comentado, esa formación genera en Gracián una serie de tendencias, pues la misma *Ratio Studiorum* apela a la *inventio* como elemento de la creación estética. Ver *Íbid.* pp. 27-32. En este sentido, Gracián se desmarca un tanto de la retórica de la *Ratio*, pues ésta no solo fomentaba la práctica de la *inventio*, sino, además, de la *imitatio multiplex*, como antes ya comentamos. Sobre el papel que la *Ratio* tuvo en la formación del pensamiento graciano ver también Jorge M. Ayala: “La formación intelectual de Baltasar Gracián”. En *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Anthropos, Documentos A, núm. 5, 1990, pp. 14-39. Hay que señalar, igualmente, que la *Ratio* incluía desde el principio «lo literario» dentro de la formación escolar «dada en los colegios de la Compañía de Jesús», hecho que promueve y sostiene la cierta inclinación hacia ese ámbito expresivo como parte integrante del programa de los jesuitas. Ver Miguel Batllori: *Gracián y el Barroco*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, p. 101.

⁵⁶⁷ Pero hay que destacar que «no fueron ni los creadores, ni, como durante tanto tiempo se ha querido sostener, los ocultos y engañosos dirigentes únicamente preocupados de adueñarse —a través del arte y de la fantasía— de los espíritus y de las armas, con el fin de instaurar a través de los caminos del arte un nuevo pedestal potente para el Papado y la Compañía». Ver Galassi Paluzzi, loc. cit. p.

⁵⁶⁸ *Íbid.* pp. 101-102.

preeminencia de la *inventio* en el época barroca. Ese tránsito, que afecta en gran medida a la forma del propio discurso, trajo consigo la introducción y desarrollo de las obras de carácter ingenioso o agudo. En ese sentido, la propia *Ratio* reaccionaría para destacar los abusos retóricos y conceptistas que se producía desde distintas instancias comunicativas⁵⁶⁹. Baltasar Gracián, imbuido de ese conocimiento por formar parte de la Compañía de Jesús, sin embargo, se encargó de barroquizar algunos de los preceptos concernientes a este modelo de conocimiento, de tal forma que, como preceptista, explicó «todos los modos y diferencias de conceptos»⁵⁷⁰.

Así pues, esa educación religiosa ensamblada dentro de la escuela jesuita confiere a Gracián una capacidad de visualización meditada de la realidad que le circunda. Desde la lógica jesuita, contempla el mundo con las percepciones propias de la escuela que le ha formado. Se inserta en el tiempo, como testigo de época, para trasladarnos su peculiar visión del *teatrum mundi* en el que vive su particular «drama del Barroco»⁵⁷¹. La actividad principal del hombre consiste en simular una posición en el mundo, pues así cobra vida, adquiere un estatus dentro del orden social. Gracián es un hábil intérprete de su tiempo, conoce los mecanismos de actuación de sus coetáneos, de sí mismo. Gracián, en ese sentido, es también un moralista, un filósofo y un preceptista que esgrime modos de comportamiento y de lenguajes con los que hacer frente al papel de actor que nos asigna nuestra propia naturaleza al ponernos sobre el mundo.

La obra de Gracián es fiel reflejo de sus preocupaciones, leal proyección, también, del tiempo en el que vive. En sus textos se respira el Barroco, cobra presencia a través del lenguaje y sus múltiples referencias a la realidad desde la que se proyecta. Cada uno de sus libros constituye un paradigma analizable, mejor, diseccionado bajo la mirada atenta de una conciencia moralizadora, situada en un plano de análisis superior. El recurso del aforismo⁵⁷² le sirvió, en este caso, para poder situar su pensamiento en cláusulas estables, permanentes, capaces de convertirse –como después ha sido– en expresiones que señalan un modelo de conducta ajustada a un período, a una psicología

⁵⁶⁹ Se quejaban, comenta Batllori de que «convertía la predicación en pirotecnia, con poco fruto y edificación de los oyentes. Ver *Ibíd.* pp. 110-111.

⁵⁷⁰ *Ibíd.* p. 114.

⁵⁷¹ Gracián, como los otros jesuitas, «estuvieron relacionados con los más importantes cambios intelectuales acontecidos en la época». Y, así, «Gracián fue uno de esos jesuitas que vivieron a fondo el drama del Barroco, que no es otro que el drama del hombre vivido en primera persona». Para poder conocer el desarrollo de estas ideas, ver Jorge M. Ayala: “La vida de Baltasar Gracián”, *loc. cit.* p. 27.

⁵⁷² Para Ana Bundgaard, Gracián es un auténtico maestro del aforismo. Estos fragmentos literarios no responden «un pensamiento sistemático, dirigido al cortesano del siglo XVII; son «estratagemas», reglas tácticas sobre cómo comportarse en un mundo que es «guerra de todos contra todos». Ver, “Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento”, *loc. cit.* p. 78.

y a un tipo de pensamiento. En ese contexto, las singularidades de aquel período delimitan o inspiran a ese prototipo de hombre que es el mismo Gracián. El Barroco se establece en la historia como un verdadero «reino de la palabra»⁵⁷³, y en ese espacio referencial, hecho o construido de discursos acordes a una manera de ficción autorizada por la práctica civil, Gracián pasa a ser el más importante teórico del momento⁵⁷⁴. Si la vida en el Barroco es una representación, entonces tendrá sentido que el aragonés elabore toda una teoría de la palabra con la que se refiere ese teatro. De ahí la importancia de unos «juegos lingüísticos» que pasan a formar parte de una auténtica «preocupación filosófica: mostrar qué es una existencia, qué es vivir. Porque la vida humana es cambio, inseguridad, riesgo y, sobre todo, «cuidado»: exigencia de autenticidad, exigencia de ser hombre y persona»⁵⁷⁵.

Pero las personas provienen de modelos de conductas que se hacen visibles socialmente a través de la palabra. De ahí el interés de Gracián por destacar ciertas virtudes que son susceptibles de conformar un paradigma ejemplificador, o moralizador, para usar un término más graciano⁵⁷⁶. Sucede así la emergencia de un héroe o un político⁵⁷⁷ del Barroco, hábilmente relatados por Gracián en su afán de erigir comportamientos estables, marcados por su transcendencia social, por su virtud modélica, por la detección de los vicios evitables y las virtudes exigidas; paradigmas humanos, al fin, necesarios para apelar a un hombre inserto en una historia cultural y en un tiempo del pensamiento. En ese sentido, Gracián, como intelectual de su época, está dominado por la «ambición» de escudriñar «conceptos que establezcan de una manera definitiva la realidad»⁵⁷⁸. Por tanto esos conceptos, organizados y extendidos a lo largo de su producción literaria y teórica, se convierten en puertas de acceso a esa realidad sobre la que operan, de tal forma que, tras ellos, reconocemos el rasgo característico de

⁵⁷³ Jorge M. Ayala: “El discurso de la vida”, loc. cit. p. 10.

⁵⁷⁴ Sin duda alguna, el mejor tratadista del momento. Escribe Aranguren al referirse a esta dimensión de Gracián como el gran tratadista del Barroco: «El estilo sutil, abstracto, intelectualista, montado sobre arcanos juegos de palabras, despojado de toda resonancia lírica o sentimental, pero con recurso constante a lo figurativo y emblemático, es su característica fundamental». Ver “La moral de Gracián”. En *Obras completas. Estudios Literarios y Autobiográficos*. Madrid. Trotta, vol. 6, 1997, p. 384.

⁵⁷⁵ J. M. Ayala: “El discurso...”, loc. cit. p. 10.

⁵⁷⁶ Pues Gracián es un moralista, en su sentido más humanista. Una obra como el *Arte de ingenio* constituye precisamente un manifiesto destinado «al perfeccionamiento de los hombres». En esa inclinación humanista, para el aragonés «la filosofía no es otra cosa que la búsqueda de la verdad por parte de los sabios, pero ésta se alcanza con diferentes grados de agudeza e invención a través de los géneros y las disciplinas más variadas». Ver Aurora Egido: *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 62-65.

⁵⁷⁷ Me refiero, claro, a las dos primeras obras de Gracián, *El héroe* (1637) y *El político* (1640).

⁵⁷⁸ La cita es de Tierno Galván en la introducción que realiza a la obra de Gracián *El político*. Madrid: Anaya, 1961, pp. 5-6.

un comportamiento humano, un fenómeno o un objeto poéticamente referido. Dice Gracián a propósito de la invención de conceptos:

Haze concepto el sabio de todo, aunque con distinción caba donde ai fondo y reparo; y piensa tal vez que ai más de lo que piensa, de suerte que llega la reflexión adonde no llegó la aprehensión⁵⁷⁹.

El fragmento se instala coherentemente dentro del pensamiento graciano sobre la invención y la adquisición del conocimiento. El sabio –y esta referencia es importante, pues constituye un modelo, en el sentido que también lo define, como hemos visto, Saavedra Fajardo– clava su mirada en todas las cosas, si bien prestará una atención especial sobre aquellas que tienen una mayor transcendencia. Esa mirada se establece para designar las cosas o los fenómenos con el concepto que le resulta adecuado para su posterior comprensión, es decir, sustituye el referente por la máscara conceptual, de tal manera que define el objeto nombrándolo de otra manera, o mejor aún, habla de la cosa asegurando su aprehensión desde la categoría conceptual que la sustituye.

El modelo conceptuoso constituye un accidente retórico provocado intencionalmente por un sujeto que ejerce un control total sobre el discurso y sus posibles consecuencias. De esa manera se inserta en el mundo a través de una máscara elegida, esa que le garantiza la discreción necesaria para que se mantenga el orden y la funcionalidad de esa *representación* en la que vive. Para poder realizar ese ejercicio de desvío de la interioridad, se hace necesario forzar la cifra de la voluntad. Ésta no debe aparecer nunca en su condición de instancia volitiva, pues, en ello, en la confirmación de ese deseo, se fuga parte del perfil del interior del sujeto en el acto de voluntad expresado sin limitaciones. Dice Gracián:

Son las pasiones los portillos del ánimo. El más plático saber consiste en dissimular; lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto. Compita la detención del recatado con la atención del advertido: a lince de discurso, xibias de interioridad⁵⁸⁰.

Se enarbola la protección del interior a través de un símbolo que nos remite a la mentira, al engaño, pues, como bien reza la cita, el conocimiento más útil reside en «dissimular». Las pasiones constituyen las puertas a través de las cuales el «ánimo» del

⁵⁷⁹ En *Oráculo manual y arte de prudencia*. Emilio Blanco (ed.). Madrid: Cátedra, 2001, p. 122

⁵⁸⁰ *Ibid.* pp. 155-156. En la antigüedad clásica, la jibia –la sepia– hacía referencia a la mentira y el engaño.

sujeto queda al descubierto. Emerge así la idea de un comportamiento moral, de una ética, que valida la discreción y le otorga un papel funcional dentro de la comunicación social, pues garantiza el secreto del individuo y con ello la pervivencia del teatro: se acepta la máscara y, todos, al saberlo, actúan en consecuencia.

Antes de que el *Oráculo manual y Arte de prudencia* (1647) viera la luz, justo un año antes se editaba una obra que se encaja en todos los sentidos dentro del ámbito de análisis que ahora estamos desarrollando. Nos referimos a *El discreto* (1646). En esta obra, Gracián, además de motivar y consolidar la práctica de la discreción como acción funcional dentro del orden social, introduce algunas de las reflexiones que potencian aún más el sentido de una retórica teatral o artificial fundada sobre las prácticas culturales y sociales de la época. En este sentido, por ejemplo, Gracián retoma algunos de los temas que anteriormente ya había tratado en su *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza* (1642).

Escribe Gracián:

Estos son los ejes del lucimiento discreto; la naturaleza los alterna y el arte los realza (...) Hermanados el genio y el ingenio, en verificación de Atlante y de Alcides, aseguran el brillar, por lo dichoso y lo lucido, a todo el resto de prendas (...) El uno sin el otro fue en muchos felicidad a medias, acusando la envidia o el descuido de la suerte⁵⁸¹.

El hombre discreto ve así referidas las coordenadas o claves para su perfecta actuación. Genio e ingenio constituyen los requisitos indispensables para el desarrollo social de la discreción. Resulta interesante, del mismo modo, observar que Gracián atribuye a la naturaleza humana la alternancia de estas capacidades por parte del sujeto y, además, como la preceptiva, el arte, les sirve para realzar su calidad. En cualquier caso, Gracián no nos refiere aquí una definición de estas capacidades, sino que simplemente se limita a encuadrarlas dentro de las potencias que estimulan o perfeccionan la práctica social de la discreción. Continúa Gracián en esa dirección:

Gran suerte es topar con hombres de su genio y de su ingenio; arte es saberlos buscar; conversarlos, mayor; fruición es el conversable rato, y felicidad la discreta comunicación, especialmente cuando el genio es singular, o por excelente o por extravagante...⁵⁸²

⁵⁸¹ *El discreto*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1992, p. 55.

⁵⁸² *Ibid.* p. 58.

Solo entraremos a mencionar la valoración que vuelve a hacer de la discreción, pues, en este contexto, el ingenio y el genio favorecen un estado de «felicidad» comunicativa, es decir, constituyen a un modelo de hombre –referido en la primera parte de la cita – que proporciona al correspondiente interlocutor esa «felicidad» que es consecuencia de la cantidad de mensaje que se vierte en el discurso. Solo se evidencia lo necesario, pues, en todo caso, la acción contraria deviene en imprudencia dialéctica, exceso del yo en un mundo que ingiere egos, que los solapa y oculta en la magnificencia de la cifra, del entramado simbólico en el que se configura un auténtico «museo del discreto»⁵⁸³.

De ahí, también, que Gracián no se conforme con dar por buena esa discreción como eje de una actuación social. En el desarrollo de sus ideas, cobra una vital importancia la escritura de *El Criticón* (1651-1657), posiblemente, dentro de la órbita del pensamiento que la rodea, una obra que al presentar una «actitud racional y voluntarista, personificada en Critilo, logra salvar al hombre»⁵⁸⁴, pues a través de esa actitud, el sujeto se enfrenta a la mentira o la cifra, el engaño permanente en el que se revuelve su vida. Para poder conjurar un enfrentamiento funcional con el propio universo social de aquella época, Gracián establece un diálogo permanente entre contrarios. Andrenio y Critilo, a su vez, al comunicar sus distintas observaciones de la realidad, genera una discusión con la propia realidad de su tiempo, es decir, hacen que la propia historia del pensamiento de aquellos años se refleje en el espejo ideológico graciano a través del discurso. Así Gracián consigue abrirnos las puertas de su «gran teatro del Universo», para que adquiramos la costumbre de observarlo con la mirada ajustada en los procesos cognitivos. Dice Gracián:

Entramos todos en el mundo con los ojos del ánimo cerrados y cuando los abrimos al conocimiento, ya la costumbre de ver las cosas, por maravillosas que sean, no dexa lugar a la admiración. Por esso, los varones sabios se valieron siempre de la reflexión, imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es, admirando sus perfecciones y filosofando artificiosamente⁵⁸⁵.

⁵⁸³ Hago aquí alusión a una de las partes de *El Criticón*.

⁵⁸⁴ Esa actitud voluntarista, que «llegó a apasionar a Schopenhauer» es la que hace de *El Criticón*, «una obra filosófica fundamental en la historia de la cultura universal». La cita es de Santos Alonso en la introducción a *El Criticón*. Madrid: Cátedra, 2007, pp. 24-25.

⁵⁸⁵ *Ibid.* p. 77

No hay sorpresa en lo conocido, no hay admiración. Pues la realidad es así de aprehensible. El verdadero acto de conocimiento se produce en la sabiduría de quien imprime una nueva forma de mirar el mundo, aquel hombre que piensa y reflexiona sobre la categoría de lo real, que le da un nuevo toque, un giro imaginativo que le hace regresar otra vez a la realidad del mundo, al cual examina a la luz de una filosofía artificiosa⁵⁸⁶. Esta nueva visión establece una nueva forma de mirada crítica que se sostiene sobre la expresión o valoración artificial del discurso del pensamiento, del lenguaje, por tanto, del conocimiento. En ese contexto, la sabiduría, como deja claro el aragonés, es una garantía de supervivencia dentro del orden social. La lectura –que es una lectura del mundo– entra a formar parte del «Museo del discreto» en el que en una pléyade de sabios dan forma a una suerte de Parnaso⁵⁸⁷. Se rentabiliza la idea, otra vez, de una suerte de «República Literaria» en la que gobierna la razón de una sabiduría global, heroica, ingeniosa, discreta, prudente, política y crítica.

La disposición de la sabiduría ingeniosa, por otra parte, tendrá su especial significación en la emergencia de un arte de descifrar un mundo en el que se registra un número de «infinitas cifras»⁵⁸⁸. Así es para Gracián, como lo es para el hombre del Barroco que se halla expuesto a la total retorización y sensualización de su mundo por parte, incluso, del lenguaje con el que el mismo sujeto lo nombra. Escribe Gracián con respecto a la codificación de la realidad:

Ya os dixé que todo cuanto hay en el mundo passa en cifra; el bueno, el malo, el ignorante y el sabio. El amigo le toparéis en cifra, y aun el pariente y hermano, hasta los padres e hijos, que las mugeres y los maridos es cosa cierta, cuando más los suegros y cuñados...⁵⁸⁹

No hay espacio para la una realidad aprehensible en el simple hecho de mirar, una verdad sin cortinas, sin retórica, sin códigos que interpretar. Para Gracián el mundo entero es una cifra, se encuentra, en todo caso, oculto por el código que lo hace visible, pero apariencial, disimulado, esquivo o teatral. La actuación social del sujeto se trazará, entonces, desde una lógica interpretativa, descifradora, que le permita integrar en su

⁵⁸⁶ Dice Miguel Grande Yáñez: «Nuestras facultades intelectivas no nos muestran la realidad, que no es más que quimera. En el mundo de las cosas no son útiles por su ser, sino por lo que parecen (...) El saber se convierte en apariencia y en imaginación». La realidad, por tanto, constituye un argumento del que sospechar. El artificio, con ello, deviene en la mejor forma de exploración de esa realidad confusa. Ver «Gracián y la modernidad filosófica». En *Gracián: Barroco y modernidad*. Miguel Grande y Ricardo Pinilla (eds.). Madrid: Universidad Pontificia Comillas, Servicio de Publicaciones, 2004, p. 15.

⁵⁸⁷ *El Criticón*, op. cit., pp. 356-378.

⁵⁸⁸ *Ibid.* pp. 616-617.

⁵⁸⁹ Ver *Ibid.*, pp. 612-614.

fase exegética las coordenadas con las que alcanza la realidad eludida. El hombre se convierte en un ser atento, cuyos ojos son las puertas de entrada al conocimiento cifrado, pero solo y cuando el intelecto opere en un mismo nivel de inferencia. Escribe Gracián:

...poco importa ver mucho con los ojos sin con el entendimiento nada, ni vale el ver sin notar. Discurrió bien quien dixo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado cuando más abierto; pieles estendidas, esto es, pergaminos escritos llamó el mayor de los sabios a esos cielos, iluminados de luzes en vez de rasgos y de estrellas por letras (...) La dificultad la hallo yo en leer y entender lo que está de las tejas abaxo, porque como todo ande en cifra y los humanos corazones estén tan sellados y inescrutables, asegúroos que el mejor lector se pierde⁵⁹⁰.

Gracián *condena* al hombre a visitar el conocimiento del mundo desde la evidencia de que lo que observa no constituye el paradigma de la verdad, sino de la cifra que la guarda. Por eso se hace necesario leer el mundo, saber leerlo. No basta con mirar, hay que sumar el esfuerzo de la inteligencia, la facultad del ingenio que permite al hombre distinguir las proporciones, establecer las semejanzas, anticipar las analogías o entrever las paradojas⁵⁹¹. Como ya advirtió Pelegrín, hay en Gracián una inclinación de tipo semántico por acaparar «una realidad total» o «universal» que le permita materializar la forma de un «hombre perfecto». De esa forma, el aragonés elabora su pensamiento siguiendo la línea que va desde «la letra a la sílaba, de la sílaba al vocablo, de éste a la frase, de ésta al párrafo, del párrafo a la página, capítulo, libro, obra entera, de la agudeza incompleja a la compuesta», hasta dar entidad a esa «física de la escritura» en la que se contienen «todos los grados del conceptear»; o lo que es lo mismo, la «arquitectura del texto», que se potencia y eleva hasta una «arquitectura máxima» y «potencialmente infinita: pues, ¿quién da por terminado un libro sino el artificio de la convención?»⁵⁹². En esa labor, que se antoja compleja, emerge la necesidad de reglar las pautas sobre las que se ciñe y dilata la expresión ingeniosa un hombre barroco. Por tanto, sobreviene la elaboración de un arte, una reglamentación en

⁵⁹⁰ Ver *Íbid.* pp. 661-663.

⁵⁹¹ Quizá por ello José Bergamín no tiene en reparos en llamar a Gracián «nigromante o quiromántico disparatado del pensamiento, redomado hipócrita intelectual»; y más aún, «Quintaesencia de la estulticia». Para al fin confirmar que «Cada agudeza disparatada de su ingenioso arte es una puñalada de pícaro del pensamiento». Bergamín sanciona de esta forma, precisamente, a un tratadista que dio un giro de tuerca a la expresión ingeniosa al formular una teoría que sostiene, por encima de todo, el valor de la invención, postulado, al fin y al cabo, que golpea directamente el principio de racionalidad del lenguaje del conocimiento. Ver *El disparate en la literatura española*. Sevilla: Renacimiento, 2005, pp. 70-74.

⁵⁹² Ver «Física y metafísica...», loc. cit. p. 62.

la que, además de los modelos de referencia, podamos acudir a la descripción de una práctica ingeniosa que se convierte en sello de identidad de un tipo de escritura del Barroco. Gracián, en el sentido que estamos relatando, es también un moralista, un aleccionador, un pedagogo de su época⁵⁹³ que enseña al hombre qué es lo inmanente a sí mismo como actor de su tiempo.

Por último, como hombre de letras, Gracián no constituye, pese a que se pueda pensar lo contrario, un paradigma arcaizante. El Barroco, su tiempo, no conforma –o no deberíamos verlo así– un período que indique o señale un retroceso en cuanto a las creaciones literarias. Al contrario, la cultura de ese tiempo se caracteriza por «una búsqueda energética de renovación»⁵⁹⁴, pues, en todo caso, el pasado inmediato, el renacentista, suponía para los productores de símbolos la etapa anterior, el período que, habiendo marcado y determinado las distancias de las prácticas artísticas entorno a unas claves clásicas autorizadas, sin embargo debía recibir nuevos impulsos, nuevas ideas o nuevos estímulos que permitieran el desarrollo, la expansión o amplificación de los modelos de prestigio verificados por la tradición. En ese contexto, Gracián, así como la literatura española del Barroco, ocuparán «un lugar eminente en este proceso de renovación»⁵⁹⁵, pues desde su peculiaridad como cultura otorgó a la literatura occidental europea unas formas de expresión y ficción que se distanciaban de los márgenes compositivos explorados desde otras latitudes. En ese contexto, el ingenio resultará una de las claves fundamentales sobre las que se proyecta la literatura española del momento, pues desde él –o apelando a él– los autores fueron capaces de elaborar un complejo imaginario que encajaban, de alguna manera, con las propias pulsiones culturales y sociales de un pueblo que en aquellas alturas había fosilizado su antigua inclinación a lo teatral.

4.2.4 *Arte de ingenio* (1642). Filosofía y preceptiva del ingenio.

Decíamos en el apartado anterior que Gracián vio necesario elaborar un texto encaminado a profundizar en la facultad ingeniosa como motor de conocimiento y práctica inclinada sobre una determinada forma, por tanto, modelo de preceptiva o arte poética⁵⁹⁶. No en vano, Yves Hersant asegura que «*l'Agudeza y Arte de Ingenio* expose

⁵⁹³ Tierno Galván. Introducción a *El político*, op.cit., . p. 8.

⁵⁹⁴ Ver Talvet, loc. cit. p. 98.

⁵⁹⁵ *Ibid.* p. 98.

⁵⁹⁶ Obra, por otra parte, que parece elaborada «sin conexión explícita», pues da la sensación que los cincuenta discursos que la componen son un esbozo de sistema. Mercedes Blanco se refiere en concreto al

une conception de la langue, une philosophie du style, une rhétorique du plaisir qui apparaissent indissociables d'une doctrine du pouvoir»⁵⁹⁷. Lenguaje, filosofía del estilo y retórica del placer, todo ello dentro de un marco de reflexión y análisis que los ata, que los hace actuar de forma complementaria dentro del espacio de las operaciones ingeniosas. Y, además, esa complementación inserta en la misma facultad del ingenio se integra en la misma dimensión del discurso del poder. Por tanto, hablamos de un tratado que no responde a una mera moda preceptiva, descriptiva, incluso, sino que estamos ante una obra total a través de la cual podemos examinar la forma en la que el hombre del Barroco convoca a la palabra que le legitima en sociedad de su tiempo⁵⁹⁸.

Pero además, dentro del marco de esta disertación, el *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza* en su edición de 1642, como la posterior edición actualizada por el propio Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio* (1648)⁵⁹⁹, constituye la obra fundamental dentro de la fijación, regularización y explicación de las producciones ingeniosas. De esa manera, esta obra graciana aparentemente adquiere el valor de una preceptiva que se ciñe sobre un modelo de escritura, la conceptuosa, y que, por tanto, se postula como descripción de los valores imitables por una tradición hispánica que había alcanzado en el siglo XVII su apogeo. Desde esa posición de prestigio lograda por los poetas españoles que habían explotado o amplificado el modelo renacentista anterior, se realza el papel transfigurador del ingenio como capacidad humana que permite desarrollar y modificar el propio lenguaje poético de aquel tiempo.

La definición de ingenio, como ya hemos sugerido, es de alguna manera dispersa o imprecisa, pues no resulta fácilmente definible. La lectura crítica que Víctor Bouillier realiza del *Oráculo manual* y de *El Discreto*, le permite esbozar una posible definición, desde el punto de vista graciano, de lo que es la actividad ingeniosa: «El ingenio engloba diversas cualidades –naturales o adquiridas– del entendimiento o la inteligencia, como juicio, razonamiento, habilidad práctica y conocimientos

Arte de ingenio, tratado de la agudeza (1642). Ver “El criticón: Aporías de una ficción ingeniosa.” En *Criticón*. Toulouse: Université de Toulouse, nº 33, 1986, pp. 7-9.

⁵⁹⁷ Op. cit. p. 50.

⁵⁹⁸ Afirma L. Ascenchi: «En Gracián encontramos todos los temas de una poética barroca: el artificio, la oscuridad, la polivalencia, la alteración de la palabra». Y más adelante, en relación al *Arte de ingenio*: «Tal teoría afirma que la belleza es para los ojos lo que el concepto es para la mente; y el concepto aparece como un modo de ver orgánico, significante, profundo, en el que el tejido expresivo de la dicción se ilumina con luces reveladoras, con alusiones que descubren los significados». En *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Madrid: Tecnos, 1991, pp. 138-143.

⁵⁹⁹ No haremos un análisis de las diferencias específicas que existen entre ambas ediciones. Usaremos como base para este estudio la edición de 1642, pues en ella ya se recogen los fundamentos esenciales de la teoría sobre el ingenio. Las ediciones son las de Emilio Blanco (1998) y Aurora Egido (2007). Ver bibliografía.

variados»⁶⁰⁰. De las palabras de Bouiller no se desprende una definición exacta de lo que es el ingenio, pero sí de las cualidades sobre las que se inclina. En todas ellas, en cualquier caso, se estima la propensión intelectual de esa facultad, lo cual, de igual manera, nos habla de su clara integración en los procesos cognitivos del ser humano. En ese sentido, destacamos de la cita los calificativos de «naturales o adquiridas» que se asocian a las cualidades del ingenio. Esta doble adjetivación corresponde, así mismo, a la idea general que ya se tenía –como hemos visto– sobre origen natural del ingenio. Esta evidencia es fundamental, pues otorga al ingenio una característica significativa dentro de la definición de persona. Así pues, el hombre queda constituido a través de varias dimensiones que lo distingue de los otros seres. Por otra parte, el hecho de que se acepte que estamos ante una capacidad igualmente susceptible de ser adquirida, no elimina su origen natural. Desde nuestra perspectiva, por tanto, no se trata, como dice Bouiller, de una cualidad resuelta en una disyuntiva, en una inclinación natural o adquirida, sino que, siendo su origen natural –en todas y cada una de las personas–, sin embargo, además, puede ser adquirido. Este hecho refuerza y sostiene la idea de que estamos ante una facultad educable y, por ello mismo, susceptible de ser explicada, regulada y enseñada.

Eso es lo que, a nuestro modo de ver, hace Gracián. Siendo así, no obstante, tampoco el aragonés llega a dar una definición exacta en el *Arte de Ingenio* (1642), pues, como afirma Emilio Blanco, se percibe en la obra un «desplazamiento semántico que permite aplicar la voz ingenio a un conjunto de actividades intelectuales inherentes al ser humano»⁶⁰¹. Por tanto, divisamos una cierta vaguedad a la hora de definir esta facultad, si bien sí parece estar claro para la crítica que estamos ante una capacidad que posee un claro carácter intelectual, cognitivo y estilístico.

Sí define Gracián uno de los tres términos fundamentales que forman parte del proceso compositivo de origen ingenioso. Estoy hablando del concepto. Después de la alabanza que esboza en el *Arte de ingenio* a la práctica de la *inventio*, a la regla o arte en la fijación de tropos, y a la adscripción que da a la agudeza dentro de la «valentía del Ingenio»⁶⁰², el jesuita nos ofrece una sucinta y no demasiado precisa definición del concepto. Dice así: «Son los Conceptos hijos más del esfuerzo de la mente que del

⁶⁰⁰ Ver “Notes sur L’Oráculo Manual de Balthasar Gracián”. BHI, XIII, 1991, pp. 331-336. Yo lo tomo de la edición crítica de *El Oráculo manual* realizada por Emilio Blanco. Ver, op.cit. p. 101 (nota al pie nº 40).

⁶⁰¹ Ver la edición crítica que el propio Emilio Blanco realiza del *Arte de ingenio*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 24.

⁶⁰² *Arte de ingenio*, op. cit. p. 135.

artificio; concíbanse acaso; salen a la luz sin magisterio»⁶⁰³. El concepto, en este caso, se motiva o se genera después de una actividad del intelecto, de la mente, no de un producto proveniente de una actividad inserta dentro de una preceptiva poética, de unas reglas de composición dirigidas a la superficie del producto literario, a lo ornamental, decorativo o artificioso. Es, como dice Gracián, un objeto o una idea concebida, no el resultado de un arte aprendido, de unas reglas observadas. O mejor aún, como el aragonés dirá años después en la *Agudeza y arte de ingenio*, el concepto es «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»⁶⁰⁴. Ese «esfuerzo de la mente» de la primera definición coincide con el «acto del entendimiento» de la segunda. Y, para nosotros, ambas significaciones son reducibles a un solo concepto: el ingenio. Ese es el punto de partida, el eje sobre el que gira un tipo de lenguaje que exige, paradójicamente, un arte y una libertad de *inventio*. De igual manera, la facultad ingeniosa se verá acompañada del precepto que fija y examine el valor del concepto, lo adecua dentro de la práctica poética-compositiva que surge de una potencia primera. Escribe Gracián:

El Entendimiento como primera potencia álçase con la prima del artificio, con lo estremado del primor en todas sus diferencias de objetos. Destinanse las artes a estos artificios, adelantando y facilitando su perfección. Atiende la Dialéctica a la conexión de términos para formar un sylogismo, y la Retórica al ornato de palabras para componer una figura.

De aquí se saca con evidencia que el Concepto consiste también en artificio, y el superlativo de todos. No se contenta el Ingenio con sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura⁶⁰⁵.

De manera natural el entendimiento, el intelecto, se sitúan en el primer estadio de la operación ingeniosa. En este sentido, entendimiento e ingenio parecen sinónimos en el esquema general de la obra graciana, pues ambos conceptos constituyen la potencia o el motor que genera posteriormente el artificio conceptuoso. Lo que, de igual manera, el aragonés deja claro es la necesidad de establecer unas pautas, un arte, que se erija como paradigma encaminado a ajustar el lenguaje de signo ingenioso. El concepto, de esta manera, se constituirá igualmente en un artificio, el más elevado, pues reúne en su configuración la fuerza expresiva de la palabra artificial, su belleza, su capacidad de

⁶⁰³ Íbid. p. 135.

⁶⁰⁴ *Agudeza y arte de ingenio*. Op. cit. p. 16

⁶⁰⁵ *Arte de ingenio*, op. cit. p. 140.

seducción, su sensualismo, y, al mismo tiempo, guardará bajo su forma representativa o poética, una verdad cifrada en un código retórico-artificioso. Solo así el ingenio, como dice Gracián, se diferencia del juicio, pues el primero no solo nos refiere una verdad, sino que, además, la expone bajo el prisma de la hermosura, del aparato artificioso que la hace traslucir como lenguaje especial⁶⁰⁶.

Dentro de este esquema general situamos, por tanto, al ingenio en la cabeza del proceso, mientras que el concepto quedará situado en el nivel de la producción, en el momento en que se hace visible el contenido de la cifra y, además, en su vestidura retórica, su apariencia artificial. Así mismo, Gracián, encuentra una cierta dificultad, como indica García Berrio, para definir un elemento intermedio en liza: la agudeza⁶⁰⁷. Para el aragonés, no obstante, la agudeza es un «Artificio conceptuoso» que consiste en «una primorosa concordancia, en una armónica relación entre dos o tres conocibles extremos, expresada en un acto de entendimiento»⁶⁰⁸. En la definición nuevamente el entendimiento se sitúa en primera instancia, dejando a la idea de armonía y de concordancia entre elementos dispares como consecuencia de la acción de la facultad intelectual. La agudeza es, en esa dirección, capaz de distinguir o percibir esa disonancia previa que es, en la manifestación conceptuosa posterior, una armónica correspondencia⁶⁰⁹. Pero en su acción, en su práctica, deberá ser «percibida en un solo golpe de vista»⁶¹⁰, siendo entonces la brevedad una característica fundamental para que la evidencia de la correspondencia o atingencia entre elementos dispares resulte efectiva, rápida y, por tanto, sorprendente.

De todos lo que hemos visto hasta ahora, se desprende una serie de cuestiones que cabe ahora señalar. Por un lado, pese a que entendimiento e ingenio parecen palabras sinónimas en el esquema graciano –y en la lectura de sus obras se hace aún más evidente esta confusión–, esa vinculación solo se produce en una de las formas

⁶⁰⁶ O como quizá dirá mejor Góngora en unos versos: «Lo artificioso, que admira / Y lo dulce, que consuela / No es de aquel violín que vuela / No desotra inquieta lira». Los versos corresponden a la letrilla *No son todos ruiseñores*. En *Poesías*. Madrid: Emiliano Escolar, 1975, p. 197.

⁶⁰⁷ Dice García Berrio: «Gracián era concienste de la dificultad de definición de la agudeza (...), y por ello la esencia de dicha dificultad es difícilmente individualizable». *España e Italia ante el conceptismo*, op. cit. p. 60.

⁶⁰⁸ *Agudeza y arte de ingenio*, op. cit., p. 16.

⁶⁰⁹ Cabe citar que, siguiendo el esquema propuesto por Emilio Blanco, podemos señalar un número considerable de distintos tipos de agudeza. Ese esquema se inicia con la distinción entre la agudeza de perspicacia y la de artificio. Esta última, además, se divide en cuatro bloques, situando en el primero la de concepto, de palabra y de acción; en el segundo, de correspondencia y de contrariedad; en el tercero, pura y mixta; y en el cuarto, de artificio menor o incompleja y de artificio mayor a Compuesta. Igualmente, la Agudeza incompleja se dividirá en otras cuatro, y éstas, a su vez, recogerán un tipo de práctica aguda concreta. Ver la edición crítica de Emilio Blanco del *Arte de ingenio*, op. cit. p. 45.

⁶¹⁰ Mercedes Blanco, “El Criticón...”, loc. cit. pp. 16-17.

concretas en las que el entendimiento actúa. Es decir, el entendimiento es la capacidad intelectual general del ser humano, la inteligencia. En ella se asientan distintas formas de acceder a la comprensión de la realidad. El ingenio es una de ellas. Por eso, cuando Gracián lo menciona, se está refiriendo a esa parcela en la que ambos conceptos coinciden, pero no a la totalidad de la capacidad intelectual del hombre.

Por otra parte, tras la lectura de su obra nos resulta a menudo complejo establecer una distinción clara entre la agudeza y el concepto. Al igual que en el caso anterior, ambos conceptos parecen sinónimos. Pero no es así. En nuestra perspectiva de análisis, el esquema básico graciano se constituye por la coalición de estos tres elementos funcionales. En este sentido, nuestras ideas coinciden con las de García Berrio, para quien el sentido de concepto se restringe «a los resultados expresos de la operación del Ingenio», por tanto, sería, «la formulación explícita de la Agudeza»⁶¹¹. Para precisar aún más, diremos que el esquema, según la interpretación que podemos esbozar tras la lectura de la obra, cobra la siguiente forma:

1. Ingenio: facultad humana enmarcada dentro de las funciones cognitivas del entendimiento o la inteligencia humana. Se relaciona con la *inventio*, la capacidad inventiva, la generación de ficciones.
2. Agudeza: proceso de la actividad ingeniosa que mueve la capacidad de observación de la realidad para, de esa manera, percibir las relaciones de semejanzas, proporciones, analogías, antítesis y otras figuras que se expresan en la relación armónica entre elementos de naturaleza dispar. Se relaciona con la *actio*.
3. Concepto: Resultado final del proceso, imagen resultante que proviene de la facultad inventiva y de la acción que la configura. El concepto es el elemento cifrado que permite un desvelo posterior⁶¹². Por tanto, es el guardián de la verdad prometida en la acción de la agudeza. El desciframiento de esa verdad produce un movimiento de retorno hacia el intelecto, hacia el propio ingenio, que al fin adquiere, con esa nueva visión que le ofrece el concepto, un conocimiento novedoso, una manera diferente de percibir la realidad.

⁶¹¹ *España e Italia...*, op. cit. p. 61.

⁶¹² Cuatro son las causas principales del concepto, según Gracián, a saber: el ingenio (la principal y más importante), la materia (figuras retóricas donde «están latentes las agudezas» a espera de que llegue el ingenio y «les dé alma conceptuosa», el ejemplar (ejemplos que sirven para dar explicación) y el arte (que nos permitirá perfeccionar el ingenio). Ver los comentarios de Emilio Blanco en *Arte de ingenio*, op. cit. pp. 68-69.

En cualquier caso, en el ánimo de esta disertación no se encuentra la idea de realizar un examen exhaustivo de una obra que ha sido ya ampliamente estudiada. Pero sí nos interesa resaltar que, en el trasfondo de todos los discursos que Gracián realizó para hacer un análisis profundo de las diferentes formas de aparición de las figuras conceptuosas, se erige la necesidad de emitir una descripción de una actividad compositiva que se perfilaba como un lenguaje de época. El ingenio no solo es una facultad dirigida a la actividad poética. Es, ante todo, una potencia generadora de lenguajes codificados y bellos que se engarzan dentro de una estructura base de corte renacentista a la que tensiona, expande y finalmente amplifica hasta convertirla en un sujeto opuesto, distante, que ha olvidado su origen.

En esa actividad, el ingenio, además, constituye un puente que da acceso a un conocimiento profundo de una realidad ficcionada. Ficción, en todo caso, que constituirá una parte de la «Mentira»⁶¹³, y ésta, en el ejercicio de suplantación que realiza, supondrá un tipo de paradoja, pues «por medio de ella trata de hacerse valer su contrario, la verdad»⁶¹⁴. En todo caso, este ejercicio de ficcionalismo –tan propio de la mentalidad española del Barroco– no es simplemente «moral o estético», sino que además es «epistemológico», pues como ha visto García Gibert, se revela su alcance a través de la práctica de la «razón analógica»⁶¹⁵. Este trazo analógico permite la elaboración de «hermosas» correlaciones de las que surge la verdad, una verdad, en todo caso, que, al proceder de un giro ficcional, se aleja definitivamente del cartesianismo filosófico que comenzaba a ingresar en los sistemas de pensamiento⁶¹⁶. El

⁶¹³ Para Gracián, comenta Mercedes Blanco, la ficción forma parte de la acción de la agudeza de compuesta. Ver, “El Criticón...”, loc. cit., p. 21.

⁶¹⁴ Afirma Mercedes Blanco en relación a *El Criticón* que «la verdad es ante todo lo inasimilable, lo radicalmente intolerable. Es ciertamente tópico afirmar que los hombres rehúyen la verdad, pero este tópico quizás no haya sido nunca sostenido con más vigor que en este libro. Pues bien, por medio de la ficción, la verdad se domestica, se vuelve urbana y grata. A través de la máscara de la ficción se hacen amables sus rasgos odiados». Íbid. p. 22. Por su parte, Elena Cantarino señala también la paradoja que subyace a la acción del ingenio, pues éste «no es una cualidad intelectual dedicada exclusivamente a la producción de la belleza verbal y conceptual...», sino que «tiene como meta la aprehensión de la paradójica verdad». Ver “Cifras y contracifras...”, loc. cit. p. 189.

⁶¹⁵ Ver Miguel Grande Yáñez, loc. cit. pp. 18-20, donde confirma la función epistemológica de la razón analógica siguiendo las ideas de García Gibert o Emilio Hidalgo-Serna.

⁶¹⁶ Íbid. pp. 20-22. Afirma Grande Yáñez para hablar de la distancia que se generó entre el cartesianismo y el pensamiento de Gracián: «...rescató el conocimiento humano de los riesgos inherentes a la abstracción y al pensamiento apriorístico». Antonio Pérez Lasheras, por su parte, afirma que la obra de Gracián supuso «un rechazo del racionalismo imperante y una adaptación –muy jesuítica– del aristotelismo incipiente». Ver “Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio”. En *Baltasar Gracián: Estado de a cuestión y nuevas perspectivas*. Aurora Egido y María Carmen Marín (coords.). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001, p. 71

Arte de ingenio, desde ese antagonismo, surge en una época en la que coincide con el *Discurso del método* de Descartes, lo cual, a efectos del análisis posterior que juzgue la preexistencia de métodos de conocimiento opuestos, significa a Gracián como un tratadista *enemigo* del racionalismo y «de toda categoría apriorísticas», conformando, entonces, un pensamiento inclinado sobre «los modos, apariencias o circunstancias», ya que, en oposición a la filosofía esencialista de origen platónico, Gracián se queda en «la manera, en el modo –el *cómo* graciano–, como expresión del ser»⁶¹⁷. Por ello mismo, el conocimiento de origen ingenioso comprende un tipo de filosofía que en Gracián contiene un «alcance óptico y ontológico» determinante para justificarlo como facultad cognitiva del hombre⁶¹⁸. De ahí su doble vertiente –la del ingenio– que al producir o generar conceptos agudos los carga con una forma literaria y un contenido filosófico, pues en Gracián el conceptismo no representa el accionamiento retórico de un lenguaje que aspira al mero «juego verbal», sino que, resulta una herramienta aplicable a las actividades cognitivas⁶¹⁹.

Por eso mismo, dadas las diferencias que se establece entre estos dos modelos de conocimiento, el hombre no podrá acceder con el ingenio a una verdad encorsetada en patrones absolutos, sino que a nuestros ojos y en el entendimiento, ésta sólo podrá ser relacional y contingente, ya que, además, se mostrará ante nosotros «disfrazada de un artificio»⁶²⁰. Ese artificio, de origen conceptuoso, es lo que dificulta la extracción de una posible verdad; y es más, el gusto graciano por la misma dificultad garantiza el esfuerzo del intelecto por intentar «conocerla y expresarla»⁶²¹. Y conocer y expresar a través de un ejercicio del ingenio es, a la postre, la forma en la que «el artista barroco hace concreto el mundo que le rodea, pone el orden en él, lo cual no implica, claro está, que haga más fácil la comprensión del mismo»⁶²². Y así es, no le resultará fácil al hombre organizar esa red analógica conceptuosamente expresada, inserta en un código estructurado sintagmática y paradigmáticamente en los niveles de la semejanza, la equivalencia, paralelismos, y toda una suerte de correspondencias que producen una

⁶¹⁷ De esa manera, el pensamiento graciano deviene en una suerte de «filosofía catafática de los modos, que no es otra cosa que una filosofía positiva». Pérez Lasheras, loc. cit. p. 76.

⁶¹⁸ Ver las opiniones que Elena Cantarino esboza siguiendo las ideas de Hidalgo-Serna y J.M. Ayala. Ver, loc. cit. p. 182.

⁶¹⁹ Por eso advierte Hidalgo Serna que «el conocimiento ingenioso, a diferencia del saber racional, atiende a la distinción individual y al análisis perspicaz de todos los modos y diferencias de conceptos». En «Origen y causa de la “agudeza”: necesaria revisión del conceptismo español”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Berlín, Vol. 1, 1989, p. 477.

⁶²⁰ Sigo en esto a Grande Yáñez. *Ibid.* p. 24.

⁶²¹ Ver J.M. Aguirre “Agudeza o arte de ingenio y el Barroco”, loc. cit. p. 185.

⁶²² *Ibid.*, p. 185.

«melodía horizontal», una «recarga retórica» expresada en la «metáfora globalizante» que «aspira a la analogía total entre dos objetos»⁶²³; pero al hacerlo, ciertamente se generará una estructura de conocimiento que pretenderá mantener un orden, al menos en apariencia. La metáfora ingeniosa «des-cubre» ante nuestra mirada perpleja esa arquitectura artificial enlazada a través de conceptos que la hacen inicialmente impenetrable, para que después, desvelados los *interfijos* que proporcionaban una visión de conjunto –esa red analógica– de una bipolaridad inestable, se alcance, al fin, el estado de organización simbólica y conceptual en el que el hombre del Barroco experimenta su vida como un sueño⁶²⁴.

Pues la vida, la realidad, está cifrada, como ya hemos asegurado. Y así, el ingenio, dice Gracián, será el «sol de este mundo en cifra»⁶²⁵. Ilumina, por tanto, la penumbra que surge de la fricción constante que emerge de los lenguajes codificados con los que pronunciamos la realidad⁶²⁶. Esos lenguajes, desde su categoría de máscara, de artificio retórico, despiertan la admiración, constituyen una imagen del «éxito»; y el ingenio, como potencia inicial que genera y produce esas figuras, instaure sobre ellos un resplandor, «enceguecimiento, explosión fulgurante de la belleza»⁶²⁷. La cifra del mundo exige una contracifra, un aparato intuitivo o despierto que reproduce el revelado del código, su ingreso en la conciencia del hombre que reconoce al fin lo que el misterio ocultaba bajo esa luz artificial, ese acto del entendimiento. De esa manera se producirá el desciframiento paulatino del «universo», lo que a la postre –o durante el proceso – nos mostrará «su fundamento existencial: la inversión, la antítesis: mundo/inmundo (mundo significa también “limpio”), ser/parecer, interior/exterior»⁶²⁸. Esas dicotomías constituyen una de las formas en las que se manifiesta la forma binaria de ciertas estructuras o categorías de la realidad. Eso mismo profundiza o remarca la huella de una cifra que parece encerrar los misterios del mundo para el hombre barroco. Y Gracián,

⁶²³ Ver Benito Pelegrín: “La retórica ampliada al placer”. En *Diwan*. Zaragoza: Alcrudo Editor, 8/9, 1980, pp. 49-50.

⁶²⁴ Escribe con acierto, a este respecto, Tina Reckert: «Esta función primera y cognoscitiva de la metáfora des-cubre una constelación concreta de relaciones entre las cosas y la expresa ingeniosamente en los conceptos. El mundo caótico de la realidad se ordena y, como consecuencia, se conoce sólo mediante la acción metafórica del ingenio y de su agudeza o fuerza. El ingenio agudo descubre y establece relaciones entre lo conocido y lo desconocido y, por medio del concepto, nos da la respuesta a un problema concreto surgido del mundo caótico». Ver “Metáfora y concepto metafórico en *Agudeza y arte de ingenio*”. En *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Anthropos, Documentos A, núm. 5, 1990, p. 85.

⁶²⁵ *El Héroe*, pp. 11-12.

⁶²⁶ Y con el ingenio «el hombre puede conocer y descifrar la realidad y el mundo que están en cifra escritos». Elena Cantarino, loc. cit. p. 190.

⁶²⁷ Benito Pelegrín, “La retórica ampliada al placer”, loc. cit. p. 57.

⁶²⁸ *Ibid.* p. 79.

hombre profundamente barroco, no era indiferente a ese hecho. Su formación religiosa, específicamente jesuita, le otorgaba una cierta manera de enfrentamiento con los propios misterios de ese mundo. Al edificar un arte para el ingenio, Gracián se hace eco de sus propias preocupaciones hermenéuticas; describe un patrón de comportamiento y refiere una forma de acercamiento a su ingeniosa comprensión. La exégesis graciana deviene en máquina de interpretación de la realidad compleja que subsiste bajo la apariencia de una vida cristiana, providencialista y afín a sus dogmas y misterios caracterizadores. Se vive en una tarima, en un escenario permanente. En él, los hombres se *resitúan* en una escena activada por la necesidad de acomodarse a la vida, de darle un sentido al misterio que intuyen, mejor, que esquivan o miran de reojo para no perderse definitivamente en la infinitud de su potencia, en el criptograma simbólico que adquiere como apariencia. Todo es artificio. Y en ese depósito de agudezas y conceptos que es el hombre y la forma en la que éste confía la palabra a la realidad, será el ingenio, «y no la razón, quien determina la diferencia específica y la capacidad que confieren al hombre el protagonismo de la historia, el dominio de la luz cognoscitiva y la invención de nuevas agudezas»⁶²⁹.

Finalmente, recordaré ahora unas palabras que el propio Gracián esgrime a la hora de hablar de la perfección del estilo y que bien pueden servirnos de síntesis de su pensamiento sobre el ingenio. Escribe el aragonés:

Dos cosas hazen perfecto un estilo: lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos. Son las voces lo que las hojas en el árbol, y los conceptos, el fruto⁶³⁰.

A través de un juego conceptuoso, Gracián rescata un símil topificado para ofrecernos las claves del estilo perfecto. En este momento el aragonés está dictando, está fijando y regulando una práctica literaria; y lo hace a través de la descripción metafórica del estilo adecuado, por tanto, no de forma directa. Gracián no censura, como sí hará Luzán, sino que describe el estilo elevado, para que con ello se perciba y establezca el paradigma, el modelo imitable. Las palabras –hojas en el árbol– constituyen el cuerpo material del texto, su aparato estético, su imagen frente a los ojos del lector. Para que adquieran ese valor, deberán adaptarse a una serie de requisitos estilísticos que se producen en la fábrica intelectual e inventiva del ingenio. Es ahí

⁶²⁹ Hidalgo Serna, loc. cit. p. 481.

⁶³⁰ *Arte de ingenio*, op. cit., p. 409.

donde se genera esa instancia decorativa, ornamental, para dar al texto la fisionomía de un discurso poético de la realidad⁶³¹. El juicio, como ya vimos antes, «se contenta con la verdad», pero el ingenio, en su expresión poética, pretende dibujar en su fisionomía los rasgos distintivos que lo hagan un visible lucimiento, aspira a la belleza; por tanto, el «concepto ingenioso consiste en la creación de un artificio verbal en el que se hace patente algún tipo de ingeniosa correspondencia capaz de conjugar verdad y belleza»⁶³². Belleza, así, como las hojas del árbol; y, verdad, entonces, como los frutos que brotan de la planta. Pero, como nos recuerda Hidalgo Serna, la «función primera del ingenio y de la agudeza no es la de hacer resaltar estética y artificiosamente la verdad y la belleza, sino la de lograrlas en el acto de constatar las relaciones de semejanza o proporción entre las cosas reales»⁶³³. Por eso será en la asociación del «fruto», de los conceptos, con las «hojas», donde se encuentra el pensamiento sometido a un acto del entendimiento, a un proceso cognitivo, por tanto, en plena absorción de ideas, de una lección aprendida o la revelación de un enigma preestablecido en la palabra: se hace visible la hermosa verdad. La materialidad física de la voz o la escritura, del logos, constituye la única vía posible de expresión del pensamiento. Las relaciones se establecen a través de la comunicación de ideas, de sentimientos, de descripciones del mundo, por tanto, a través del logos, del discurso. Los pensamientos, dentro de ese esquema, solo se hacen presentes en la interacción social a través de un lenguaje. De lo contrario, las actividades mentales del pensamiento quedan condenadas en el interior de la psicología humana, constituyendo imágenes inconexas o estructuradas, pero silenciadas e invalidadas para la función comunicativa. No basta entonces con unir el acto de la existencia al hecho de pensarla; el *cogito ergo sum* solo es posible porque podemos decirlo, porque al decirlo –o escribirlo– se disparan nuestros mecanismos intelectivos para darle un sentido. De ahí la importancia del cómo y qué decir. De ahí, también, el valor significativo de una obra como la de Gracián, pues incide justamente en esa doble dimensión del logos. El ingenio, desde la óptica graciana, viene a ser lo que Emilio Blanco define como «un método de conocimiento que permite penetrar la realidad, porque descubre relaciones entre elementos diversos de aquella, pero también

⁶³¹ Porque el ingenio es también una de las fórmulas de expresión de la belleza artística. Ver J.M. Aguirre, loc. cit., p. 186. Benito Pelegrín confirma esta idea pues, como él mismo afirma, «la palabra ingeniosa necesariamente es siempre palabra hermosa y nunca palabrota». Ver, “La retórica ampliada al placer”, loc. cit., p. 56.

⁶³² Elena Cantarino, loc. cit. p. 185.

⁶³³ Loc. cit., p. 480.

faculta a sobrepasar lo real, dado que posibilita al entendimiento superar el nivel lógico-racional para explorar nuevas facetas que van más allá de la lógica»⁶³⁴

Inserto en un período expuesto a unas pulsiones codificadoras de la propia manera en la que nombramos la realidad, Gracián solo nos avisó de la importancia fundamental que tiene materializar la palabra de tal forma que ésta cautive nuestro interés y sorprenda a nuestros sentidos, y, al mismo tiempo, que esté dotada de una dimensión interna, alejada de la exposición evidente, de lo descifrable sin esfuerzo, de lo no productivo intelectualmente hablando, sino anclada en un concepto que nos dará la posibilidad de explorar una forma inédita de la verdad⁶³⁵. Siendo así, Gracián es un esteta. Pero también se destaca como la «máxima conciencia filosófica del Barroco»⁶³⁶ que alumbró un tipo de conocimiento y constituyó una de las versiones del rostro ingenioso del Barroco español.

4.3 Teoría del ingenio en el siglo XVIII español. Sobre *Il Cannocchiale aristotélico* y su aparición en España

Cuando Miguel de Sequeyros publica en 1741 su traducción de *Il Cannocchiale aristotélico*, estaba en cierto modo dando forma a un discurso de época. En un tiempo caracterizado por la emergencia de la episteme racional y por el resurgimiento progresivo de los modelos compositivos grecolatinos y renacentistas, el agustino instaló en el mundo editorial español un libro cuyo recorrido se inscribía en una dirección netamente opuesta al *hipertexto* cultural impuesto. La traducción de *Il Cannocchiale*, dejando de lado el grado de impacto que pudo tener en aquellos años, constituye una llamada de atención hacia un modelo estético y de pensamiento que se hallaba íntimamente ligado a los procesos creativos del Barroco. Su calidad de signo de aquellos años en los que aparece, proviene, por tanto, precisamente del grado de autoridad con la que aquel libro y su autor se habían coronado en el siglo XVII.

El conde Emanuele Tesauro⁶³⁷ (1592-1675) representaba en el siglo XVII a un modelo de hombre eminentemente asociado al periodo barroco. Formado en los clásicos

⁶³⁴ Op. cit. p. 28.

⁶³⁵ O dicho de otro modo, que hará del conceptismo una verdadera «filosofía estética». Ver José Luis Abellán *Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII). Historia Crítica del pensamiento español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988, pp. 240-242.

⁶³⁶ Por usar una caracterización que Abellán cita como título del epígrafe en el que analiza esta perspectiva de la figura de Gracián. En *Del Barroco a la Ilustración*, op. cit. p. 234..

⁶³⁷ Fue durante un largo tiempo preceptor del duque de Saboya –a quien dedica *Il Cannocchiale*. Además, antes de hacerse clérigo seglar, pasó veinticuatro años dentro de la Compañía de Jesús. Como podemos

y poseedor de una gran erudición, este tratadista moral y retórico italiano alcanzó una «gran popularidad» como consecuencia de la fama lograda principalmente tras la edición en 1654 de su obra cumbre, *Il Cannocchiale aristotelico*. Esta obra de Tesauro representa el esfuerzo *mayúsculo* de su autor por atraer hacia el seno de la escritura la posibilidad de configurar un arte completo y universal que en su práctica permita al artista ir más allá del simple lenguaje. A través del uso de tropos, ese mismo lenguaje queda revestido con la máscara⁶³⁸ retórica que da a «las palabras un sentido nuevo y especial»⁶³⁹, pues en su elocución última en el espacio del texto reaparecen con la nueva dimensión que le adjudica el recurso retórico exhibido. El ingenio, en esta operación de transformación de la palabra, será la fuerza generadora inicial de la que parte el elemento activo y transformador: la agudeza⁶⁴⁰. Escribe Tesauro:

Un parto divino del ingenio, más conocido por el semblante, que por su origen, fue en todo tiempo, y de todos los hombres tan admirado, que quando se lee, u oye, hasta de los que no le divisan es con sumo aplauso, como a singular Prodigio recibido. Este es la AGUDEZA, gran Madre de ingeniosos conceptos: clarísima luz de la Oratoria, y Poética elocución: Espíritu vital de las muertas páginas: Sazón gustosa de la conversación civil: último esfuerzo del entendimiento: Vestigio de la Divinidad en los ánimos humanos⁶⁴¹.

Con estas palabras, que en gran medida representan una síntesis del tratado, inicia Tesauro su compleja disertación sobre la producción artística de origen ingenioso. Como él mismo refiere, será la agudeza –en el proceso de creación– la actividad principal que consigue unir o percibir la distancia existente entre realidades dispares

fácilmente comprobar, fue coetáneo de Gracián, hecho sin duda nada despreciable pues los dos autores representaban la cima del conceptismo ideológico en cada uno de sus países de origen. Ver Tatarkiewicz, Wladylaw: *Historia de la estética* III. *La estética moderna 1400-1700*. Madrid. Akal, 1970, p. 501.

⁶³⁸ Pero máscara que secunda «siempre el juego de la inteligencia». Ezio Raimondi: *El museo del discreto. Ensayos sobre la curiosidad y la experiencia en literatura*. Madrid. Akal, 2002, p. 53.

⁶³⁹ *Ibid.* p. 501.

⁶⁴⁰ Conviene en este punto señalar la aparente similitud que existe entre los términos de *agudeza* y *concepto*. Para Mercedes Blanco estamos antes una «sinonimia casi total»; la *agudeza* está inscrita, según esta especialista, dentro del léxico de la retórica, y «designa primero un artificio formal que impone a la inteligencia un ejercicio gimnástico de desciframiento». Por su parte, el término concepto, se encuadra dentro del discurso de la «filosofía escolástica», y viene a señalar «lo que la inteligencia logra aprehender o producir, la idea, el pensamiento». Ver, “El mecanismo...”, loc. cit. p. 35. Pese a esa posible sinonimia, desde esta disertación separamos a un más sus límites –a fin de poder comprender mejor el proceso de la actividad ingeniosa– y adscribimos la agudeza a la misma práctica retórica de cifrado y descifrado que la imagen provoca, es decir, del concepto, que viene a ser entonces, el resultado que elude el tropo: el conocimiento o verdad encubierta.

⁶⁴¹ Emanuele Tesauro: *Il Cannocchiale aristotelico: esto es, Anteojo de larga vista, o idea de la agudeza, e ingeniosa elocución, que sirve a toda arte oratoria, Lapidaria, y Symbolica, examinada con los principios del Divino Aristóteles*. Madrid. Antonio Marín, Tomo I, 1741, p. 1.

para, con ello, concertar un nuevo artefacto verbal significativo, es decir, el concepto⁶⁴². Por otro lado, este concepto, como resultado final en el espacio de la representación, es decir, como imagen efectiva de la capacidad ingeniosa y la actividad de la agudeza, adquirirá una determinada forma retórica o una estrategia comunicativa concreta: un tropo determinado. En este sentido, para Tesauro, será la metáfora el rasgo esencial y común que une a todas las representaciones artísticas⁶⁴³; por ese motivo, entorno a esta figura retórica se gesta una obra que adquiere la dimensión de tratado global de las artes, hasta tal punto que podemos hablar de *Il Cannocchiale* como el máximo exponente de una teoría de la metáfora en época barroca⁶⁴⁴.

En esta decisión suya de trazar un mapa de la actividad ingeniosa a partir de la figura del concepto o la metáfora, Tesauro desarrolla una obra que incluye al amplio espectro de los diversos ámbitos productivos y simbólicos en los que ésta opera⁶⁴⁵. Antes de abordar este asunto, la obra realiza un amplio despliegue discursivo dirigido a definir la idea de agudeza y a relacionar las distintas causas que intervienen en su producción⁶⁴⁶. Una vez abordado y limitado el terreno conceptual de la agudeza, el italiano –a partir del capítulo VII– inicia finalmente el desarrollo de toda su teoría de la metáfora⁶⁴⁷. En este momento se relaciona todo el catálogo y guía de uso de una

⁶⁴² Tesauro, no podemos olvidarlo, considera que la actividad artística consiste principalmente en la creación de conceptos agudos. Ver, Tatarkiewicz: *Historia de las ideas...*, op. cit. p. 502.

⁶⁴³ *Ibid.* p. 502. Además, escribe Mercedes Blanco a este respecto: «Para Tesauro existen agudezas no solo en los textos sino también en la pintura, en la arquitectura, e incluso en los fenómenos naturales, con tal que se les suponga un sentido». Ver, “El mecanismo de la ocultación”, loc. cit. p. 17.

⁶⁴⁴ Ver, Ezio Raimondi: *El museo...*, op. cit. p. 37. Por otro lado, el estudio de la metáfora en Tesauro parte de las ideas que sobre este tema recoge Aristóteles en su *Poética* y en su *Retórica*. El conde italiano lo que hace es sencillamente multiplicar el número de metáforas que reconoce, hasta llegar a ocho.

⁶⁴⁵ Es decir, no solo aspira a centrarse en los problemas de la palabra poética, sino que además se extiende hacia el ámbito de la oratoria (lapidaria y simbólica), conceptos predicables (incorporados a través de la enunciación de dos tratados) y emblemas.

⁶⁴⁶ Esto es, causas instrumentales, eficientes y formales, respectivamente ubicadas en los capítulos del segundo al tercero.

⁶⁴⁷ El capítulo siete estará dividido según cada una de las metáforas que desarrolla. Esto es, en el Tomo I de la edición española: metáfora de proporción o semejanza (pp. 268-300); metáfora por atribución (pp. 301-320); metáfora del equívoco (pp. 320-348). Y en el Tomo II: metáfora de hipótesis (pp. 1-26); metáfora de la hipérbole (pp.26-32); metáfora del laconismo (pp. 33-37); metáfora de oposición (pp. 37-53); y metáfora de decepción (pp. 53-69). Cabe decir que estas categorías corresponden a lo que hoy en día podemos nombrar con otras figuras retóricas relacionadas con la metáfora. Así bien, de la metáfora por similitud, por ejemplo, entendemos la metáfora como tal, en sentido recto. La metáfora por atribución hace alusión al trasvase de significado producido desde la especie al género o desde el género a la especie, es decir, lo que está próximo a ser una metonimia. La metáfora de hipótesis articula la elección de un modo de preferencia a otro en función de su mayor grado de vivacidad. En cuanto a la metáfora de hipérbole, ésta se relaciona directamente con el concepto de hipérbole –valga la redundancia – tal y como lo conocemos en la actualidad. La metáfora por laconismo, consiste en la producción de un concepto a través de la significación de una de sus partes, una circunstancia accesoria o un efecto secundario. La metáfora por oposición, trata simplemente de las figuras que expresan una relación antitética. Por último, la metáfora de decepción, consiste en la ruptura o el engaño de la expectativa generada por el propio

actividad encaminada a borrar de la palabra la huella de su significante para hacer de ella un nuevo objeto de análisis. La claridad –la transparencia del lenguaje– no podrá engendrar un proceso posterior de conocimiento, una actividad del intelecto, pues la elisión del concepto –del artificio– como estrategia retórica inversa, supone lo que el mismo Tesauro refiere a través de un juego metafórico en el que la oposición claro-oscuro señala el valor de la actividad conceptista:

... y por el contrario en los dichos muy claros la agudeza pierde su luz, así como las Estrellas con la obscuridad resplandecen, y con la luz obscurecen; y de aquí nace el duplicado gusto del que forma un concepto agudo, y de quien le oye, porque el uno goza de dar la vida en el entendimiento del otro a un noble parto suyo; y el otro se alegra de sacar con su propio ingenio lo que esta ocultado en el ingenio ageno; no siendo necesaria menor sagacidad en el declarar, que en el componer una Empresa Aguda, e Ingeniosa⁶⁴⁸.

Así pues, será ese *ensombrecimiento* al que se somete al lenguaje el que permita establecer finalmente el vínculo que unifique, de forma efectiva, la actividad intelectual e ingeniosa que el juego conceptuoso –o la metáfora– propone a los participantes en el proceso de codificación y desvelamiento poético⁶⁴⁹. La oscuridad aquí, entonces, constituye un valor positivo, puesto que ésta –desde su especial sintonía con lo barroco– constituye paradójicamente un nuevo tipo de luz que ilumina un conocimiento aparentemente vedado.

Con esa metáfora del Barroco como elemento esencial y común en toda producción artística, Tesauro abre una brecha significativa con respecto a su modalidad anterior. El grado o giro de dificultad añadido se logra a través de la unión radical de pares opuestos y gracias a la actividad de una agudeza que ha sabido reconocer un camino o enlace describable entre las realidades que se unen entorno al tropo. En su práctica aguda, la metáfora adquiere la dimensión de un artefacto óptico, un telescopio, que desde su investidura como recurso retórico por «excelencia» deviene finalmente en «un artificio de perspectiva que permite hacer perceptible un objeto mirándolo a partir

concepto en su producción. Para profundizar en estos aspectos, ver, Mercedes Blanco: *Les Rhétoriques...*, op. cit. pp. 381-387.

⁶⁴⁸ *Ibid.* p. 15.

⁶⁴⁹ Metáfora que en Gracián, por otra parte, constituye una «agudeza de concepto», pues, como sugiere Tina Reckert, «forma parte del ámbito de la inventiva del ingenio, cuya función central consiste en ver y expresar las relaciones reales entre los objetos. El traslado metafórico puro («semejanza pura»), con su des-cubrimiento de una relación concreta entre la res, se debe considerar como acto conceptuoso que forma parte de la inventiva». Ver loc. cit. p. 82.

de otro»⁶⁵⁰. De esa práctica de cifrado, y en su desvelamiento, el entendimiento –nuestra capacidad intelectual– accede a una verdad oculta hasta entonces: sobreviene el conocimiento y el placer estético. En este sistema de relaciones, la metáfora será entonces un instrumento a través del cual podamos descubrir una verdad que previamente ha sido clausurada con la trampa retórica o aguda que el poeta ha sabido temprar; pero, de igual manera, en su establecimiento o práctica poética, hará que el artista recurra al uso de los elementos ornamentales necesarios que paradójicamente supondrán la ruptura con los parámetros de los que la verdad se articula. O como refiere Gilman, «Tesauro cannot ignore the dominant ornamental conception of metaphor as a violation of the plain of truth»⁶⁵¹. Es decir, la metáfora supone, desde la perspectiva clásica, una forma de manifestación estética del lenguaje –un adorno del discurso– que, al estar asociada a los procesos de ornamentación textual, la aleja de los mecanismos de desvelamiento de la verdad. Pero en realidad, lo que se nos está diciendo desde esa especial concepción de la metáfora es que ésta, al margen de la mera función decorativa que se le presupone –incluso debido a su incidencia–, constituye un acto de la actividad mental encaminado a provocar el descubrimiento de una verdad sepultada bajo el velo retórico. Así, el ornamento será finalmente parte integrante del engaño, de la trampa que captura la atención y el interés del sujeto que ha iniciado el camino de ese descubrimiento. O como comenta García Berrio, la palabra resurge en la práctica conceptista para negar el simple y mero valor «ornamental» o «eufórico»; y así, al insertarse en el código de la agudeza, ésta será finalmente «significativa y apropiadísima», pues con la fuerza integradora que esta práctica poética presupone, genera el peculiar estilo en el que «debe mirarse por igual su belleza material y su poder significativo»⁶⁵².

Por otro lado, al desarrollar largamente los mecanismos o ingeniería de producción de esos conceptos, Tesauro nos está refiriendo, además, una suerte de teoría literaria de índole ingenioso-metafórica adscrita culturalmente al periodo donde la ruptura de la regla con respecto al modelo mimético aristotélico –y no solo en cuanto a mimesis, sino también en cuanto a *tekné*– tradicional se hace más violento, es decir, al Barroco. Serán los productores de símbolos de esta época –especialmente los poetas, y

⁶⁵⁰ Mercedes Blanco: “El mecanismo...”, loc. cit. p. 28.

⁶⁵¹ Traduzco: «Tesauro no puede ignorar la concepción ornamental dominante de la metáfora como una violación del plano de la verdad». Ernest B Gilman: *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*. New Haven and London, Yale University Press, 1978, p. 71.

⁶⁵² Antonio García Berrio: *España e Italia...*, op. cit. p. 92.

de entre ellos, Marino en Italia y Góngora en España— los responsables últimos de aquel ejercicio de flexión extrema del lenguaje que en su desarrollo, presión o distorsión, consigue ejecutar la *admirable* novedad de un concepto o metáfora ingeniosa. En definitiva, la palabra en Tesauro es una entidad destinada a la creación, a generar una y otra vez un lenguaje diferente, artificial, que rompe el canon tradicional y reporta a la palabra la «meraviglia» e inventa desde ella «un infinito sistema di concetti»⁶⁵³. Juego, al fin, de equívocos o de engaño, pues defrauda en la lectura de superficie, pero permite después descubrir —y no solo en su práctica, sino también en su entendimiento posterior— que bajo la pátina del significante el concepto muestra una operación del intelecto humano que parte de la propia condición del ingenio⁶⁵⁴. Injertando esta idea en un discurso más amplio, el del Barroco, Tesauro confiere al mundo una fisonomía simbólica, representativa o teatral —como hipótesis interpretativa de una realidad que se trata de advertir—; pero, como sugiere Raimondi, cuando canaliza su representación a través del uso del ingenio o la metáfora que lo «produce o lo recrea», elimina cualquier lectura negativa con respecto a su análisis desde la perspectiva de «la ilusión óptica o de la ficción», porque, en su caso, la explicación de su afecto en el individuo vendrá sugerida por su condición de «estructura antropológica», es decir, por la necesidad que mana del sujeto que, en la búsqueda de sí mismo, analiza su reflejo en el otro⁶⁵⁵.

Por otra parte, indica García Berrio, nos encontramos con un Tesauro —a diferencia de Gracián— que, desde su exaltado entusiasmo con el juego conceptuoso, hace de su tratado una a veces monótona repetición de las categorías aristotélicas que conducen a una lectura de su obra en la que con facilidad se percibe cierta divagación, lo accesorio, la «carencia de medida» e incluso la «pérdida de método». Sin embargo, como también afirma García Berrio, estas peculiaridades de su obra, insertas en un complejo tratado sobre el conceptismo y en una direccionalidad social múltiple, confieren a Tesauro un barroquismo más extenso incluso que el del propio Gracián —que es más aristocrático—, pues en su práctica elimina los prejuicios «al aceptar sectores ancilares del conceptismo» y al acoger «a los monstruos propios del gran sueño

⁶⁵³ Maria Luisa Doglio: “Emanuele Tesauro e la parola che crea: metafora e potere della scrittura”. En Emanuele Tesauro: *Il Cannocchiale aristotelico*. Cuneo. Torino. Editrice Artistica ,Piemontese, 2000, p. 12.

⁶⁵⁴ Salvatore Tedesco: “La retorica arguta di Emanuele Tesauro e il problema del paralogismo”. In *Il Corpo e la sue facoltà. G.B. Vico*, a cura di G. Cacciatore, V. Gessa Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna e A. Scognamiglio, in Laboratorio dell’ISPF, II, 2005, p. 260. Ver también:

http://www.irpf.cnr.it/file.php?file=irpf_lab/documenti/atto_031104_18pdf

⁶⁵⁵ E. Raimondi: *El museo...*, op. cit. 39.

barroco»⁶⁵⁶. Su obra, desde esta perspectiva, aspira –como hemos venido apuntando– a la concreción de un modelo cultural global, en el cual no solo se vean representadas las distintas artes, sino que además se instruya en el seguimiento y práctica del paradigma propuesto. La amplitud de su obra adquiere, por este motivo, la unión con el espacio social variado del periodo Barroco, por tanto, íntimamente ligado a la idea de cultura.

Este tratado integrador de un arte de la agudeza asociado a la idea del Barroco, es lo que Miguel de Sequeyros da a conocer en el siglo XVIII en su versión española. El libro de Tesauro, desde nuestra perspectiva, consiste en una suerte de ciencia o filosofía de la retórica que parte de la intervención del ingenio⁶⁵⁷. Como tal, como producto de una actividad ingeniosa, el resultado artificial provocaba el alejamiento inicial –el choque– del propio intelecto que, perdido entre el *magma* simbólico, era incapaz de establecer las relaciones aparentes suscitadas en el concepto. Alejamiento o extrañamiento de origen barroco, que sobreviene en trampa visual o engaño, o lo que es lo mismo, «sirene del barocco» que desvela el carácter engañoso de la seducción terrena⁶⁵⁸. *Il Cannocchiale*, en ese camino trazado en pos de generar un *ropaje*, una cobertura al significado, finalmente consigue una reacción inversa, pues logra desnudar a la palabra para hacernos partícipes del desvelamiento del concepto, es decir, para conocer su sentido último o de su verdad oculta. En ese sentido, el conceptismo exalta la novedad del propio proceso cognoscitivo, lo hace único desde esa mirada al símbolo que se resiste a ser desvelado. La obra de Tesauro, en gran medida, equivale a una teoría del conocimiento en la que, como criterio fundacional –siguiendo a August Buck– debemos aceptar que el *Verbum* ha cancelado del todo a la *Res*⁶⁵⁹.

Ese lenguaje retórico, al fin, traspasado por la actividad ingeniosa supera el margen establecido por los límites del discurso racional en cuanto a la facultad que se le presume como *instrumento* dirigido a la búsqueda de la verdad. La validez del primero, superada la trampa del ornato, es indiscutible para Tesauro. El lenguaje racional no accede al conocimiento de la misma manera que lo hace el lenguaje retórico-conceptual,

⁶⁵⁶ Antonio García Berrio: España e Italia..., op. cit. p. 115.

⁶⁵⁷ Salvatore Tedesco: “La sirene del Barocco: Il nuovo spazio dell’estetico nel dibattito barocco italiano su dialettica e retorica”. En *Aesthetica Preprint*. Centro Internazionale Studi di Estetica, 68, agosto, 2003, p. 10. Y no solo filosofía de la retórica, sino que, como demuestra Van Hook, estamos ante la descripción de un mecanismo retórico y poético, el concepto, que en su práctica deviene en una verdadera herramienta de análisis metafísico. Ver “Concupiscence of Witt: The Metaphysical Conceit in Baroque Poetics”. En *Modern Philology*, Vol. 84, nº 1, 1986, pp. 24-38.

⁶⁵⁸ *Ibid.* p. 12.

⁶⁵⁹ A. Buck: Einleitung in E. Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico*. Ristampa anastatica. Bad Homburg, 1968, p. XXI. Yo lo tomo de *Ibid.* p. 35.

pues las cláusulas de la razón se esgrimen desde la eliminación de la trampa retórica; y, al contrario, solo la inserción del ingenio en el discurso, dará validez al mismo, pues se llegará a la verdad a través de la generación de una actividad intelectual y cognoscitiva que previamente ha sido estimulada por la propia agudeza⁶⁶⁰. Tesauro gesta, en definitiva, un aparato textual situado en el margen defensivo de una valoración positiva del «simulacro y de la imagen» liberadas del «deseo de la ficción» y, así del «placer, del juego, la paradoja del teatro» que se sitúan «en el extremo opuesto del racionalismo» y que, desde esa posición manifiesta su categoría de «filosofía de la retórica»⁶⁶¹. Desde esta forma de pensamiento presupuesta en *Il Cannocchiale* se presencia la emergencia de un modelo de hombre. Ese «homo rhetoricus» sitúa al «lenguaje en el centro de su existencia», para hacerlo entonces partícipe del teatro del mundo, vigorizando en su uso los más diversos trucos de ocultación, engaño, manipulación o «continuas metamorfosis»⁶⁶². *Il Cannocchiale*, como afirma Raimondi, «lleva a sus extremas consecuencias el análisis del componente lúdico y dramático» de este modelo de hombre retórico, esencialmente porque éste es al fin y al cabo el correlato estructural «de los mecanismos del teatro, de las funciones simbólicas de la vida social»⁶⁶³.

Desde estos presupuestos, que claramente proporcionan al tratado una ubicación espacio-temporal y temática concreta, era difícil garantizar la supervivencia de aquel sistema dentro de los parámetros de otra modalidad de pensamiento. La sombra predicada por estas estrategias, el *murmullo* que genera la palabra cuando ejerce la presión sobre sus límites para crear otro lenguaje, chocaba con la luz de los ilustrados y el equilibrio y claridad exigibles a las construcciones poético-retóricas. Por ello, la operación de Miguel de Sequeyros debe interpretarse como la intención premeditada del monje de interferir de alguna manera –aun tímida y discretamente– en los procesos históricos asociados a la estética y el pensamiento que se estaban produciendo en las medianías del siglo XVIII. Aquella traducción representa, desde nuestra perspectiva, el

⁶⁶⁰ Ver Ernesto Grassi: *El poder de la fantasía. Observaciones sobre la historia del pensamiento occidental*. Barcelona. Anthropos, 2003, pp. 67-68. Grassi recoge además un párrafo de *Il Cannocchiale* – que aquí cito– en el que da cuenta de la opinión de Tesauro con respecto a lo que acabamos de afirmar: «Este hartazgo lo experimenta el ser humano en el discurso racional [...] de tal modo que los seres humanos escuchan doctrinas profundas y provechosas bostezando y adormilados si no los mantiene despiertos la agudeza y la novedad del estilo que estimula su ingenio». *Il Cannocchiale aritotélico*, p. 112.

⁶⁶¹ E. Raimondi: *El museo...*, op. cit. p. 74.

⁶⁶² *Ibid.* p. 45.

⁶⁶³ *Ibid.* p. 45.

aparato textual más sólido –por su indiscutible novedad y condición de antípoda absoluta– dirigido a apelar al retorno de un modelo anterior que era aún vigente en la mentalidad y el deseo de muchos artistas y pensadores y, con ello, a manifestar su negación a participar en los procesos de renovación fomentado desde las instancias culturales del estado. El discurso profundo de aquella obra canónica, vinculado a la práctica conceptuosa de desviación y ocultación de significados, podía constituir un serio peligro para nueva concepción cultural –decididamente lumínica– que se estaba implantando en todos los órdenes de la vida. *Il Cannocchiale*, finalmente, se traduce en el siglo XVIII porque, en su más amplio sentido, sus postulados encajan perfectamente con el modelo compositivo hispánico de corte barroco. Su traducción, por tanto, debe incluirse en el corpus textual de los discursos apologéticos o vindicadores de un modelo compositivo y una forma de interpretar el acceso al conocimiento que se instalaba en el siglo XVIII, pese a los impulsos renovadores de índole neoclásica. Todo ese corpus, en el que reina la figura de Gracián en la teoría y de Góngora en la práctica, da forma a una identidad poética incuestionable. Desde ella, en ella, cobra vida el hombre retórico, como paradigma de un pasado, se infiltra en los márgenes textuales de aquellas obras para verse al fin de frente con su imagen racional. Pero, de alguna manera, el edificio de la Ilustración había ya decidido quitar las cortinas, abrir puertas y ventanas, eliminar cualquier obstáculo que interfiriera en la penetración y nitidez de una luz que lo debía envolver todo. Por ello mismo, la invocación del ingenio –en su asociación con la oscuridad o dificultad poética– como ingrediente esencial en aquel recién inaugurado edificio constituía el reflejo tardío –imbricado en una mentalidad resentida con el cambio– de una nostalgia desatada y una esperanza de pervivencia contenida. Su identidad histórica, el peligro de su difuminación, estaba en juego. La defensa del gongorismo⁶⁶⁴, por ejemplo, o la vinculación a su modelo compositivo, no es más que el efecto de una pulsión barroca subyacente en el ánimo de muchos poetas del siglo XVIII, hecho que confirma, al final, la identidad de una manera de hacer literatura y, por tanto, de relacionarse con la realidad.

4.4 Hacia una nueva forma de escritura

A finales del siglo XVII la razón ha adquirido un protagonismo significativo en todos los ámbitos de la vida. Así pues, desde su campo conceptual inicial, el filosófico,

⁶⁶⁴ Lo podemos ver en cómo su modelo pervivió en el siglo XVIII. Dice Joaquín Arce: «Algunas de sus metáforas y de sus formas estilísticas se cristalizan y se repiten». En *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra, 1980, p. 108.

lentamente fue extendiendo su influencia en otras disciplinas vinculadas al conocimiento y en las formas de gobierno y las políticas aplicadas. De hecho, fue justamente cuando la razón se aplicó al análisis de las ideas estéticas cuando se restituye la idea de la relatividad del gusto por la convicción de la existencia de una uniformidad en cuanto a esta figura. Estamos, en este caso, ante la consolidación del criterio de *buen gusto*, que, por oposición, sirve para examinar las producciones artísticas y con ello delimitar qué es lo que encaja dentro de los parámetros exigidos por esta forma de etiqueta⁶⁶⁵. En ese sentido, «los neoclásicos son racionalista» pues, en su afán de concretización de un arte estable y ajustado a unas normas y reglas, están incorporando las prácticas artísticas a los esquemas funcionales con los que la razón opera en otros ámbitos de la vida⁶⁶⁶. Dicho de otro modo, se coarta o vigila la libertad creadora del artista –en cuanto a la incidencia de la imaginación o la claridad expositiva, entre otras– para asegurar que su producción se ajuste a la regla que desde la razón se impone como modelo cultural y representativo de un tipo de sociedad moderna.

Por otro lado, según Sebold, el Neoclasicismo es una voz que en cierto modo viene a representar la síntesis de los aspectos generales caracterizadores del clasicismo para los historiadores modernos. Además, en el caso de España, la voz se aplicaba a lo específicamente a lo nuevo «clásico español»; en cualquier caso, en ese retorno, o mejor dicho, actualización de un tipo de estrategia compositiva, se señalan una serie argumentos o criterios que van a definir el relieve de aquel periodo de la estética: es decir, la claridad, la sencillez, la madurez, el orden, etc., todo ello desde la «revitalización» de los preceptos aristotélicos y horacianos⁶⁶⁷. Por otro lado, esas generalidades que de una manera u otra formaban parte de un modelo de cultura paneuropeo, eran modificadas o alteradas en función de las peculiaridades nacionales. De esa manera, los usos grecolatinos generales imitados se fusionaban con la propia tradición histórica nacional, de tal forma que, al final del proceso de asimilación de rasgos, en la nomenclatura de la época no se iban a registrar los mismos niveles de desarrollo, intensidad o aplicación en unos países que en otros⁶⁶⁸. En cualquier caso, la imitación fiel de aquel modelo partía con el problema de la valoración que al mismo se le daba, pues como observaba Richter «los griegos tuvieron la fortuna de apoderarse de

⁶⁶⁵ David Viñas Piquer: *Historia de la crítica literaria...*, op. cit. pp. 199-200. Además, nos remitimos a Joaquín Arce para seguir mejor el modelo de «ideal neoclásico». Ver op. cit. pp. 462-471.

⁶⁶⁶ *Ibid.* p. 200.

⁶⁶⁷ Sebold: *Descubrimiento y fronteras...*, op. cit. pp. 41-47.

⁶⁶⁸ *Ibid.* pp. 50-55.

los frutos humanos más bellos y sencillos, así como de los principales rasgos de valor, amor, abnegación, dicha y desgracia para no dejar a los poetas de la posteridad más que la repetición de estos caracteres, o la difícil representación de parecidos más artificiales»⁶⁶⁹. En parte, las palabras de Richter sentencian a las escrituras post-clásicas a ser una mera de «repetición» de un paradigma total. Pero la poesía, con el paso de los siglos, acumula en su seno el vademécum *experiencial* de toda una tradición que, en su efecto, produce una representación concretizada justamente a través del grado de impacto que lo cultura, histórico y social propio de un pueblo se filtra a través de la voz de sus poetas. Una tendencia, sí, entonces hacia lo clásico, una aspiración, pero desde un modelo contemporáneo, en plena renovación e instruido por una serie de reglas que lo van organizando entorno a una especie de código actualizado deudor de la tradición a la que aspira, pero indiscutiblemente es diferente: eso también será el Neoclasicismo.

En cualquier caso, lo que sí constituía una regla general en aquel pensamiento era, precisamente, la necesidad de desarrollar un tipo de norma reguladora. En esa dirección, por ejemplo, se pronunció en Francia el marqués de Halifax, quien refiriéndose a la poesía, afirmaba la necesidad de dar libertad a los pensamientos, pero con el debido gobierno de las reglas oportunas⁶⁷⁰. Estas reglas, además, teniendo en cuenta el periodo de la historia del pensamiento en el que nos encontrábamos, se asociaban de forma directa con la idea de razón. Las leyes, las reglas, de esa manera, consistían en un sistema disciplinar que partía de la propia naturaleza del acto de composición. Se trataba, en cualquier caso, de otra de las asociaciones provocadas por aquel gusto de los neoclásicos hacia el orden y el equilibrio que, en cierta medida, hacía que la actividad poética se relacionara o «identificara» con la teoría y práctica científicas⁶⁷¹.

En todo caso, pese a la asociación establecida entre poesía y razón, estética y filosofía, no debemos olvidar que el Neoclasicismo y la Ilustración, si bien en su momento se tomaron como «equivalentes», no obstante, desde nuestra perspectiva contemporánea, optamos por limitar esa relación⁶⁷², de tal manera que pese a que la correspondencia entre ambos es evidente –y central en aspectos fundamentales–, sin

⁶⁶⁹ Jean Paul Richter: *Introducción a la estética*. Madrid. Verbum, 1991, p. 73.

⁶⁷⁰ Lo tomo de Sebold: *Descubrimiento y fronteras...*, op. cit. p. 59.

⁶⁷¹ *Ibid.* pp. 59-63.

⁶⁷² Joaquín Álvarez Barrientos: *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid. Síntesis, 2005, p. 189.

embargo se producen algunas diferencias con respecto a los extremos de los discursos que condicionan sus límites de actuación.

Por otro lado, los márgenes del Neoclasicismo como pensamiento estético no estaban del todo delimitados. Como sugiere Álvarez Barrientos, si tenemos en cuenta el caso de España, está comprobado que esta corriente estética recibió el impulso del gobierno y de determinados intelectuales –sin duda alguna con Luzán a la cabeza– para de esa manera actuar en la necesaria revisión del panorama literario español a través de la invocación de «los modelos estéticos clásicos, inspirados en escritores y teóricos grecolatinos y, más tarde, españoles, franceses e italianos del Siglo de Oro que en su producción literaria se habían ajustado a esos cánones»⁶⁷³. Siguiendo el curso de esta interpretación, el Neoclasicismo en España devino –precisamente por el apoyo recibido desde el gobierno– en la conveniencia de aceptar que la literatura se encontraba de alguna manera ligada a la propia política nacional; así, la renovación literaria del país quedaba al mismo nivel que cualquier otro de los procesos de modernización del Estado, de apertura de España hacia el exterior, o de vía de civilización social y cultural. Estábamos, por tanto, ante algo más que un simple movimiento o cultura estética. El Neoclasicismo, vinculado al «liderazgo de la razón» de procedencia ilustrada, aparece al fin como «única vía de progreso literario» para ese momento de la historia, marginando –precisamente por hallarse en medio de una transformación de orden no social, filosófica y cultural– a cualquier «otra posibilidad o alternativa expresiva»⁶⁷⁴.

En definitiva, el Neoclasicismo en España responde –como preceptiva– no solo a una función meramente estética, sino que además, representa una forma de «entender el arte y la vida» que adquiere una dimensión valorativa al presentarse como la única posibilidad correcta de «comunicar la experiencia artística»⁶⁷⁵. Al fin y al cabo se estaba reclamando la incorporación de un tipo de literatura validada por la crítica, vinculada a la razón, autorizada por una tradición literaria de prestigio e inserta en una tendencia modernizadora, como parte integrante del aparato del Estado y el desarrollo de la cultura civil que desde la política se intentaba promover.

Capítulo 5. La poesía *más* ingeniosa

5.1 El culto a la dificultad poética

⁶⁷³ Ibid. p. 189.

⁶⁷⁴ Ibid. pp. 189-190.

⁶⁷⁵ Ibid. p. 190.

No es fácil penetrar en la compleja estructura de sentido de un retablo barroco. El espectador, impresionado por la magnificencia, admira la pieza como si de una unidad simbólica se tratara. Desaparecen las anécdotas de la *vita christi*, las representaciones evangélicas, los pasajes referidos a la virgen, para dar paso a un estructura mayor, que sepulta en el laberinto la salida y la entrada de ese submundo de representaciones. Solo la evidencia del detalle nos salva de la incomprensión. Poco a poco, como si presenciáramos un inmenso puzzle, comenzamos a unir las piezas que nos permiten salir de la perplejidad anterior, para, al fin, reproducir una doble intensidad en la *admiratio* que gobierna el acto de contemplación: la belleza en sí misma, la que surge del artificio complejo; y, además, el placer, pseudo catártico, por haber desbloqueado el intelecto, abriéndolo a la comprensión del misterio. Así pues, no es fácil. Incluso, diremos más, lo que resulta fácil es perderse, desaparecer entre las grietas que nos permiten intuir significados. Pero solo son eso, intuiciones.

El lenguaje poético del Barroco –el más representativo, el ingenioso, el que a nosotros nos interesa por señalar un paradigma– es como un inmenso retablo. Los materiales retóricos con los que diseña el aparato lingüístico son relanzados desde una posición de estabilidad en la tradición clásica anterior hasta su nueva condición de trampantojo. La lectura se realiza sin esperanza de comprensión. Se juntan letras, versos, figuras retóricas, mitos, bestiarios, tópicos clásicos⁶⁷⁶, etc., que acaban por desplegar en el lector la admiración más profunda o el rechazo inmediato. La operación del ingenio ha producido un monstruo simbólico, un poema que es en sí mismo una pieza única –como el retablo– y del que es difícil escapar. Y es difícil escapar porque el lector advertido ha adquirido el vicio de dejarse persuadir por la posibilidad de deshacer el nudo, de apreciar el pliegue que disuelve el poema en dos entidades *siamesas*: la forma y su contenido. La trampa retórica, compleja e impenetrable, cautiva nuestra visión y a nuestro intelecto, pues, «Sólo lo difícil es estimulante; solo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento»⁶⁷⁷.

⁶⁷⁶ Rosa Navarro Durán examina la poesía compleja del Barroco desde el análisis de los distintos elementos de los que se sirve el poeta para generar el artificio. Entre ellos, Rosa Navarro señala las alusiones mitológicas, los animales literarios, determinadas flores y árboles, la geografía poética, lugares y tiempos tópicos, etc. Ver el capítulo 4 que lleva por título «El arte de la dificultad», *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*. Barcelona: Ariel, 1995, pp. 20-55. Con todos estos elementos, el poeta genera un código que solo es posible decodificar si el lector tiene «unos conocimientos previos indispensables para poder decodificar el texto». Ver también p. 18.

⁶⁷⁷ Y continúa Lezama Lima: «...pero en realidad ¿Qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su

De ahí la necesidad posterior de organizar un significado, de estructurar las ideas, de liberar la tensión emotiva que nos devuelve la satisfacción de una impresión sensual, sentimental. Adquirimos un conocimiento a través de la ordenación de unos materiales que ya conocíamos en su versión vulgar. Los fonemas, las palabras, las frases, los textos constituyen un lenguaje escrito que nos parece comprensible desde el análisis de sus unidades. Pero lo difícil consiste precisamente en deconstruir lo conocido haciéndolo irreconocible, dándole una nueva imagen, un disfraz que lo aleja y lo oscurece. De esa manera, las palabras que aisladamente significan, desaparecen bajo la obra crepuscular de un poeta febrilmente motivado por subvertir el orden natural del lenguaje. La distorsión se conjura a través de la implicación de distintos elementos compositivos. Todos ellos transfiguran el discurso, le otorgan una dimensión proteica que anuncia la emergencia de una mirada al mundo desde una mirada al poema. Los poetas del Barroco, cultivaron ese ejercicio de transposición del lenguaje hasta darle una fisionomía hasta entonces no vista en la historia de nuestra cultura occidental.

Por otra parte, ese culto a la dificultad poética sirve de argumento para, desde determinadas perspectivas de análisis, afirmar que esa práctica constituye el núcleo sobre el que giran las producciones poéticas del Barroco de sino ingenioso. Ya desde el surgimiento del Estado Moderno y la época de expansión imperial española, se tiene una clara conciencia de la necesidad –antes expresada por Nebrija– de hacer de la «lengua compañera del Imperio»⁶⁷⁸. En ese sentido, son numerosos los textos que durante el siglo XVI se realizan para exigir una lengua adaptada a la dignidad que tradicionalmente se adjudicaba al latín. El proceso, que ya tuvo sus antecedentes en la Italia de Dante⁶⁷⁹, deviene en una aspiración poética de alumbrar la elevación del castellano como lengua apta para la creación de la belleza o la profundización filosófica. Escribe Francisco de Medina a ese respecto:

Aviendo nos cabido en suerte una habla tan propria en la sinificación, tan copiosa en los vocablos, tan suave en la pronunciación, tan blanda para doblilla a la parte que mas quisiéremos,

apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica». Ver *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969, p. 9.

⁶⁷⁸ En el prólogo a la *Gramática Castellana*. Madrid: Fundación Antonio de Nebrija, 1992, p. 99. Corresponde al Folio 1r. a.ii del texto original.

⁶⁷⁹ Escribe Dante: «Per prima cosa dico che il volgare illustre italiano si può adoperare in prosa ed in poesia. Ma poiché accede che i prosatori ricevano di più dai poeti, e poiché il volgare della poesia sembra restare como modello per il prosatori, e non al contrario». En *De vulgaria elocuentia*. Italia: Oscar Mondadori, 2009, p. 71.

somos, diré un descuidados o tan inorantes que dexamos perder aqueste raro tesoro que poseemos⁶⁸⁰.

Medina sitúa en el centro del conflicto el estado de dejadez que sufre una lengua como la castellana. Se está, de alguna manera, enfatizando en la necesidad de conservación y elevación de estilo, en su diseminación por el habla, de tal manera que se garantice la calidad de la lengua que se habla y desde la que se escribe. Fernando de Herrera es más preciso en sus comentarios. Afirma el poeta sevillano:

Pienso, que por ventura no será mal recibido este mi trabajo de los hombres, que desean ver enriquecida nuestra lengua con la noticia de las cosas peregrinas a ella; no porque esté necesitada y pobre de erudición y doctrina; pues la vemos llena y abundante de todos los ornamentos y joyas, que la pueden hacer ilustre y estimada; sino porque atendiendo a cosas mayores lo que le pudieron dar gloria y reputación, o no inclinándose a la policía y elegancia de estos estudios, la desampararon de todo punto en esta parte (...) Pero los españoles, ocupados en las armas con perpetua sollicitud hasta acabar de restituir su reino a la religión cristiana, no pudiendo entre aquel tumulto y rigor de hierro acudir a la quietud y sosiego de estos estudios, quedaron por la mayor parte ajenos de su noticia; y a pena pueden dificilmente ilustrar las tinieblas de la oscuridad, en que se hallaron por tan largo espacio de años⁶⁸¹.

La primera parte de la cita defiende la validez de la lengua española como vehículo de transmisión de ideas eruditas y, al mismo tiempo, como un idioma donde brillan los elementos retóricos ornamentales. No obstante, Herrera expone el abandono que la lengua ha sufrido debido a la excesiva preocupación que el español ha mantenido con respecto a una tradicional y obligada inclinación belicista. El comentario, claro está, bien podría ser una extensión de las ideas de Nebrija que anteriormente citamos.

En cualquier caso, esta idea de una búsqueda de modelos imitables o de la necesidad de dignificar la lengua española a través del culto a la dificultad poética tiene muchos referentes durante el siglo XVI⁶⁸². Años más tarde, sin embargo, este asunto va

⁶⁸⁰ Del prólogo a las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso. En Fernando de Herrera: *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones*. Sevilla: Alonso de Barrera, 1580, p. 2.

⁶⁸¹ Lo tomo de *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. A. Gallego Morell (ed.). Madrid: Gredos, 1972. Ver p. 307 y 313.

⁶⁸² Podemos señalar el prólogo de la segunda edición a las *Anotaciones y Emiendas* a las obras de Garcilaso (1581) de Francisco Sánchez de la Brozas; el discurso de preliminar de Ambrosio de Morales al *Diálogo de la dignidad del hombre* (1585) de Fernán Pérez de Oliva; o el libro III de *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España* (1606) de Bernardo Aldrete. En todas estas obras se recogen párrafos que escenifican la preocupación por el estado de la lengua castellana y el interés en edificar los modelos autorizados para la posterior imitación de su práctica. Ver la

a encontrar una voz autorizada: escribe Góngora, en la *carta en respuesta de la que le escribieron*:

De honroso, en dos maneras considero me ha sido honrosa esta poesía; si entendida para doctos, causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina⁶⁸³.

El cordobés afina al señalar al público al que dirige su obra. No hay espacio en esta lectura para un lector ignorante, pues el ejercicio de la misma conlleva la aceptación del reto de desvelarla. Y eso exigirá un esfuerzo. Góngora apela, con ello, a un lector concreto, que sepa leer hacia adentro, en la espesura del discurso, en su dificultad: un erudito capaz de traspasar esa complejidad y obtener visión novedosa de la realidad representada. De ahí su valor único –el del lenguaje de Góngora–, pues convoca solo a aquellos que aceptan ser partícipes de un proceso de mitificación de la propia actividad poética; una elite, entonces, que comprenda «la pureza de lo inaudito»⁶⁸⁴. De igual manera, Góngora se vanagloria de haber contribuido activamente a elevar la lengua castellana hasta la altura del latín, alcanzando con ello el prestigio que le corresponde como lengua de una cultura⁶⁸⁵.

Así mismo, en esta tradición encaminada a elevar la lengua vulgar, los poetas adquieren un papel fundamental, pues serán ellos los encargados de realizar las composiciones en las que de alguna manera se perciba la ejecución de un poema complejo, de difícil penetración intelectual. Ese hecho, la dificultad, rompe la posibilidad del aprendizaje posterior a la lectura, el *prodesse* horaciano –al menos desde la perspectiva renacentista–, pues en su misma constitución como red analógica de

introducción de Rosa Navarro Durán al *Libro de la erudición poética* de Luis Carrillo y Sotomayor. Madrid: Castalia, 1990, pp. 78-80.

⁶⁸³ Tomo la carta de D. Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron en *Sales Españolas o Agudezas del Ingenio Nacional*. Recogidas por Antonio Paz y Meliá. En *Biblioteca de Autores Españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Madrid: Atlas, 1964, p. 306.

⁶⁸⁴ Dirá Steiner: «Una lengua secreta no se comunicará hacia fuera, y si pierde su misterio, si es adquirida por muchos, ya no podrá contener la pureza de lo inaudito». En *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 63.

⁶⁸⁵ Hecho que Jáuregui no pasa por alto, pues como señaló años después de que aparecieran *Las Soledades*, ciertas composiciones iban contra el espíritu de la propia lengua. Dice Jáuregui: «La entereza y buen lustre de nuestra lengua padece en manos de muchos que por no conocerla, no la respetan, y creyendo que la enriquecen, la descomponen». Y más adelante: «viendo el disfraz moderno de nuestra poesía, que siendo su adorno legítimo la suavidad y regalo, nos la ofrecen armada de escabrosidad y dureza». En *Discurso poético*, op. cit. p. 59 y pp. 61-62 respectivamente.

tropos y figuras de excesiva potencia retórica, aleja al lector de la obra⁶⁸⁶. Se establece, entonces, un interés por dilatar los recursos de la tradición hasta producir un sistema poético amplificado, profundamente retórico, complejo, en el que se recoge una forma de escritura que se muestra como el mejor representante de una lengua que ha alcanzado su madurez.

De alguna manera, eso es lo que vino a significar la aparición de *Las soledades* de Góngora. Como acabamos de ver al mencionar su carta, el poeta cordobés tenía una clara conciencia de la importancia de la obra que había realizado. Su lenguaje complejo, plagado de metáforas de difícil comprensión, de cultismos novedosos⁶⁸⁷, de elementos mitológicos, etc., constituye el máximo exponente de un tipo de obra que se impregna de una potencia lingüístico-poética de carácter monumental. En ese sentido, la poesía de Góngora, desde la perspectiva aquí establecida de un culto a la dificultad poética, constituye una cima en el proceso –como estamos viendo– iniciado durante el siglo XVI. En ese período, los poetas escriben siguiendo las pautas marcadas por la tradición clásica imbricada en Horacio y Aristóteles, así como en la tradición poética del Renacimiento italiano, principalmente como secuelas de los tópicos petrarquistas. De esa manera, adquiere protagonismo la presencia de un «código poético lexicalizado» que de alguna manera reducía «las posibilidades de creatividad en el poeta»⁶⁸⁸. En consecuencia, se activan las posibilidades de exploración provenientes de la combinación «original a partir de unos elementos tópicos»⁶⁸⁹, es decir, de generar sobre el material y la forma poética tradicional un nuevo impulso que dilatara o reconvirtiera el *vademecum* de topificaciones recogidas en el acervo poético del pasado. De alguna

⁶⁸⁶ Escribe Antonio Vilanova que el «cultivo sistemático de la inspiración artificial y literaria extraída de los más perfectos modelos de la antigüedad grecolatina y volcada en los poetas españoles hacia una denodada imitación de los poetas italianos, había de originar la constitutiva falsedad y amaneramiento de nuestros poetas del barroco, la aterradora repetición de tópicos y fórmulas estereotipadas, y la constante apropiación de temas e ideas de la tradición petrarquista que inspiran en su integridad el repertorio de los siglos XVI y XVII». Ver «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII». En *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, G. Díaz-Plaja (dir.). Barcelona: Vergara, 1968, p. 572. Antonio Vilanova otorga una importancia central a la influencia de la poesía renacentista italiana en la lírica española del Barroco. No dudamos de ello, pero en cambio, desde nuestra perspectiva de análisis, esa práctica imitadora se vio superada por la propia inventiva ingeniosa de los poetas del Barroco español, algo que finalmente consolidó un tipo de poema que se alejaba de su referente histórico inmediato. Adquiría su particular fisonomía identificable con la cultura española del momento.

⁶⁸⁷ Y al usar esta formulación no intercedo a favor de la separación tradicional entre culteranistas y conceptistas. A mi modo de ver, tal distinción –pese a los monumentales trabajos como los de André Collard– solo responden a un interés taxonómico. Prefiero, en todo caso, la visión actual que ya anuncia Pedro Ruiz Pérez al mencionar que la crítica y la historiografía han iniciado el camino para «reducir su oposición». Ver, *El espacio de la escritura*, op. cit. p. 68.

⁶⁸⁸ David Viñas Piquer, op. cit., p. 164.

⁶⁸⁹ *Ibid.* p. 164.

manera el poeta del Barroco lo que hace es precisamente iniciar ese camino renovador, y, al emprenderlo, manifiesta un cierto «cansancio» con respecto a las estrategias compositivas del Renacimiento, por lo que surge la necesidad de «encontrar nuevos caminos poéticos, pero, paradójicamente (...) aprovechando los materiales heredados» de la época anterior⁶⁹⁰.

El Barroco no es una revolución que inicia un cambio radical; es, en todo caso, un índice de una evolución. Sobre el material poético de la tradición se erigía una nueva forma de expresión de algunos de los temas más recurrentes en el Renacimiento. En este sentido, el culto a la dificultad poética adquirió un valor significativo, pues en su dimensión expresiva perturbó o distorsionó códigos hasta entonces estables, como pudo ser la el progresivo cambio de la línea clásica *ars-res-docere* a la más barroca perspectiva de *ingenium-verba-delectare*⁶⁹¹. Pero, desde nuestra perspectiva, además, este último esquema propuesto no se cerraría precisamente con el goce poético proveniente de la *admiratio* que se desprende de la hermosura o la belleza contenida en el juego de la *verba* y la potencia creativa del *ingenium*; a nuestro modo de ver, deviene también un *docere* en esta práctica, una enseñanza manifiesta en la revelación de la verdad oculta bajo la factura retórica de un poema difícil, oscuro.

Por otra parte, si bien aceptamos y compartimos –desde nuestro ángulo de visión– el hecho de que se pueda hablar de un culto a la dificultad poética motivado por el interés de algunos hombres de letras en elevar la lengua española a la altura del latín, sin embargo, no consideramos que sea ésta la razón sobre la que se fundamenta las composiciones más representativas del período barroco. Como hemos visto en un capítulo anterior, en el proceso de generación de una cierta complejidad en el poema barroco, el valor de la dificultad o la oscuridad es incuestionable; no obstante, cabría señalar una limitación. La aplicación de estos presupuestos solo afectaría al ámbito de las producciones literarias, pues, dentro de la perspectiva crítica que defiende el culto a la dificultad poética, son éstas las encaminadas a dignificar la lengua. No podemos negar que durante el siglo XVI y el XVII existe el interés, por parte de autores y críticos, en elevar el estilo de la lengua castellana a la altura del latín. Pero, desde nuestra posición, ese culto a la dificultad poética parte de la exhibición de un ingenio que se ve potenciado por las propias fuerzas inmanentes a todas la producciones

⁶⁹⁰ Íbid. p. 165. Comenta David Viñas a este respecto: «Los artificios sintácticos y estilísticos fascinarán al poeta barroco, que desafiará continuamente a su ingenio en busca del verso que exija un mayor esfuerzo interpretativo por parte del lector». Íbid. p. 166.

⁶⁹¹ Ver Carmen Bobes et alí, op. cit., p. 390.

artísticas del periodo. La literatura dignificará la lengua, pero solo como un accidente lateral, no como un objetivo previamente diseñado por los autores. Serán otras las pulsiones que lleven al poeta –como al pintor o al arquitecto– a diseñar un mapa conceptual, un laberinto simbólico que expresa la angustia existencial del hombre del barroco. Y esas pulsiones, esa «fiebre», es lo que dará origen a una forma particular-hispanizada de generar un imaginario colectivo condicionado por su propia dimensión socio-cultural e histórica⁶⁹².

Por ello –y eso es lo que hemos venido defendiendo a lo largo de esta disertación– la poesía española del Barroco –así como la literatura y en gran medida otras modalidades de representación artística– se caracteriza esencialmente por su tendencia o pulsión sistemática a insertarse en un código expresivo que proviene de la práctica y estimulación de la capacidad ingeniosa del poeta. En ese sentido, el ingenio constituye la figura esencial dentro de ese proceso, muy por encima de la forma en la que esta actividad intelectual ha participado en la creación artística en otros periodos históricos. Además, como una segunda confirmación y caracterización, hay que señalar que ese ingenio o esa disposición meditada a producir desde el propio ingenio, produce figuras, conceptos o artificios que generan una doble percepción. Por un lado convienen y se adecuan a una práctica literaria vigente, por tanto, encajan dentro de un modelo predicado desde las preceptivas autorizadas y emergentes en el período, hecho que finalmente confiere a la práctica ingeniosa una primera aspiración: su incidencia en la estética. Y por otro lado, dentro de la perspectiva que hemos desarrollado y que se ensambla dentro del pensamiento humanista que atribuye al ingenio una serie de capacidades intelectivas, esta facultad del hombre devendrá en un tipo de *actuación* filosófica, pues estimula y desarrolla la capacidad de percepción de una verdad a la que el discurso racional no puede acceder. Dentro del ámbito del pensamiento hispánico, el ingenio –en esa doble percepción– fijará y contendrá las características esenciales que lo identifican con una cultura, un período y una práctica poética.

En esa dirección, en el ámbito de una práctica conceptuosa de difícil penetración, nuestra tradición literaria tiene un magistral antecesor de Góngora. Nos referimos al también poeta cordobés Luis Carrillo y Sotomayor. Carrillo constituye un modelo ideal de poeta culto. Su obra, escasa debido a la temprana muerte del poeta,

⁶⁹² Retomo aquí la perspectiva que entendemos como más adecuada a la hora de formalizar nuestras hipótesis sobre las cuestiones generales que determinan las composiciones poéticas del Barroco y del imaginario en su totalidad. Ver el capítulo 2 de esta disertación.

constituye un claro exponente de los cambios que paulatinamente se estaban generando sobre las composiciones poéticas insertas en la tradición renacentista anterior⁶⁹³. En esa dirección, Rosa Navarro comenta que «Carrillo no defiende la oscuridad por sí misma, sino la poesía como imitación de la de los clásicos», circunstancia que lleva aparejada la necesidad de usar «una lengua distinta a la usual», que en su concepción «será difícil y oscura para aquel que no dedique el mismo cuidado en entenderla que el que el poeta ha puesto en crearla»⁶⁹⁴. Se establece, de esta manera, una distancia entre el texto y el receptor que solo puede ser salvada a través de la implicación de un interés por ir más allá de la superficie retórica del poema. Se exige, así, un lector comprometido con la actividad decodificadora. En ese sentido, Carrillo encaja dentro de una tradición clásica que defiende la idea de la necesidad de un lector erudito, capaz de remontar la dificultad propuesta en el discurso poético para acceder al sentido profundo del mismo⁶⁹⁵.

Carrillo y Sotomayor, a través de su *praxis* poética reclama o modela a un tipo de lector; por tanto, en un ejercicio que va desde el poema hacia su recepción, la obra se convierte en eje ejemplificador y aleccionador del gusto exigible para su correcta interpretación epocal. En esa dirección, Carrillo recuerda la necesidad de preservar el conocimiento atesorado en la poesía clásica, en sus mitos, en sus epígonos; pero, al mismo tiempo, su poesía propugna una «doble dificultad conceptual y estilística» que hace del poema un entramado de difícil comprensión⁶⁹⁶. Con él se instaura una modalidad ingeniosa que irá determinando el color y el brillo de una forma de escritura íntimamente ligada a lo español.

Eso mismo debió ser lo que apreció Gracián para que Carrillo apareciera como uno de los ejemplos paradigmáticos de la práctica poética que el aragonés defiende⁶⁹⁷.

⁶⁹³ Ver David Viñas Piquer: “Luis Carrillo y Sotomayor y el culto a la dificultad poética en la Edad de Oro”. En *Signos. Estudios de Lengua y Literatura*. Valparaíso. Ediciones Universitarias, Vol. XXVIII, núm. 37, 1995, p. 55.

⁶⁹⁴ Y continúa Navarro: «...Sólo los doctos la entenderán, de ahí que demuestre cuán necesarias son las “buenas letras” en los poetas». Ver la introducción al *Libro de la erudición...*, op. cit. p. 83.

⁶⁹⁵ «Pero a veces la oscuridad está en el entendimiento de lector, no en el poeta»; escribe Rosa Navarro en alusión a las ideas del propio Carrillo. La tradición clásica de la que hablamos tiene como fuente primera a Cicerón, quien sirve a Carrillo para hacer responsable de la interpretación del texto al lector y su necesaria participación en el acto de decodificación del poema. Ver *Íbid.* pp., 75-76.

⁶⁹⁶ Carrillo «propugna una poesía difícil basada en la docta dificultad de los conceptos tanto como en la dignidad y alteza de la expresión». Ver David Viñas, op. cit. pp. 166-167.

⁶⁹⁷ Hasta doce sonetos de Carrillo aparecen mencionados en la *Agudeza y arte de ingenio* (1648). Escribe Gracián: «Pero vengamos ya al estilo aliñado, que tiene más de ingenio que de juicio, atiende a la frase relevante, al modo de decir florido. Fue Fénix dél, no tanto por primero, pues ya en latín Apuleyo y en español don Luis Carrillo lo platicaron, cuanto porque lo remontó a su mayor punto don Luis de Góngora». Ver *Agudeza*, op. cit. p. 251. Carrillo y Sotomayor queda así unido a una tradición ingeniosa que culminará en España con la poesía gongorina.

Uno de esos sonetos que el aragonés felicita es *A la alteza del pensamiento y su consuelo*. Reza así:

Pues servís a un perdido, y tan perdidos,
dejadme, pensamientos desdichados.
Basten los pasos por mi mal andados,
basten los pasos por mi mal perdidos.

¿Qué, osados, me queréis? ¿A do, atrevidos,
montes altos ponéis de mis cuidados?
Mirad vuestros iguales fulminados,
mirad los robles de su piel vestidos.

Dan vida a mi mediano pensamiento
el ver un pino y una fuente clara
en esta soledad que el alma adora:

El árbol tiembla al proceloso viento,
corrida el agua, de humildad, no para;
que el alto teme y el humilde llora⁶⁹⁸.

En relación al poema, escribe el propio Gracián: «Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir y tanto tiene de perfección cuanto de sutileza, mas cuando se junta lo realzado del estilo y lo remontado del concepto, hacen la obra cabal, como lo fue este gran soneto de don Luis Carrillo»⁶⁹⁹. El aragonés sitúa al concepto como el motor que impulsa y determina el estilo y eleva, con ello, el tono de la escritura. De esa manera se establece un binomio necesario para distinguir o especificar la calidad poética de un texto: el estilo y el concepto. Ambos constituyen una operación poética derivada de la facultad directora del ingenio. Carrillo, como vemos en el soneto que Gracián menciona, ingresa de lleno en el espacio de las referencias de prestigio de una práctica poética.

Con una simple ojeada al soneto vemos que éste satisface las expectativas que un poema generado por un ingenio barroco sabe inducir en sus lectores. El primer cuarteto se inicia con un juego conceptista expresado a través de figuras de repetición. El yo lírico se expone a través de una apóstrofe. Son ellos, los pensamientos, entonces, los que permiten que aflore la voz del poeta, pues a ellos les habla. Desde el inicio, de esa manera, situamos la posición anímica del ego que motiva el conflicto: está perdido. En el segundo cuarteto las interrogaciones retóricas sitúan la dirección ascendente que se pretende significar a la hora de esgrimir la elevación del pensamiento. Los tercetos

⁶⁹⁸ Libro de la erudición..., p. 149.

⁶⁹⁹ En *la Agudeza*, Discurso LX, op. cit. p. 229.

encadenan la imagen positiva que emerge de la contemplación de elementos naturales. Pese a que el pensamiento se modera frente a esa imagen, no obstante sobresale la soledad que atesora el espíritu del yo lírico. Finalmente, el último terceto cierra la serie con la extensión metafórica del sujeto trasmutado en árbol. Aquí recobra su límite psicológico, el que marca o diseña el perfil del pensamiento y su propensión a la elevación sobre las cosas mundanas. El pensamiento es el centro del poema, constituye el eje vertebrador de la operación ingeniosa que lo narra o, mejor, que lo poetiza. En ese sentido, vemos que esa alteza con la que se asigna una cualidad al pensamiento adquiere un límite prudencial cuando se enfrenta al temor y se posiciona en la humildad. No hay soberbia, entonces, sino consuelo.

5.2 Quevedo o la intensificación ingenioso-conceptista

Dentro del ámbito de la demarcación de las prácticas conceptistas del Barroco español, el nombre de Francisco de Quevedo resuena con especial preponderancia. Pese a la fama que le precede dentro de la historia de nuestra literatura, su caso es curioso, si lo vemos desde una óptica graciana. Y es así porque resulta llamativo que uno de los nombres que más y mejor cultivó un tipo de poema dificultoso, complejo, en cuanto a su potencia conceptual, pase inadvertido para un preceptista como Gracián⁷⁰⁰. Pese a esa ilustre ausencia, la aportación quevediana a la tradición ingeniosa de la poesía española del Barroco es absolutamente incuestionable. En Quevedo se funden los temas provenientes de la mirada estoico-senequista⁷⁰¹ y el lenguaje poético del desencanto con una forma de escritura concebida como un arte generador de conceptos y juegos de palabras expresados como categoría de discurso poético de época. En su obra brillan con luz propia las figuras de oposición⁷⁰², de tal manera que constituyen una expresiva representación de su propio pensamiento, definido por Molho como una «dialéctica de

⁷⁰⁰ Hecho que Emilio Blanco considera inexcusable (ver introducción al *Arte de ingenio*, op. cit. p. 79.) y que M. Chevalier atribuye al hecho de que al «prolongado descuido de Quevedo en imprimir sus versos», pues, en «las fechas en que redacta Gracián su tratado, no dispone de una edición completa de la poesía quevediana». Chevalier señala que Gracián, que tampoco menciona *Los sueños* o *El Buscón*, sin embargo usa el «fondo común de chistes» con los que construye algunas de las citas de *El Criticón* y que Quevedo ya usara anteriormente. Chevalier, por último, presenta como hipótesis el hecho de que quizá Gracián no aprobara el «carácter trivial de la agudeza verbal quevediana». Ver *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 162-170.

⁷⁰¹ Fenómeno estudiado detenidamente por José Luis Abellán en *Del Barroco a la Ilustración*, op. cit. pp. 209-234.

⁷⁰² O los conceptos que Gracián denomina agudezas de improporción y disonancia o ponderaciones de contrariedad. Ver *Agudeza*, discursos V y VIII, respectivamente.

contradicciones»⁷⁰³. Ese procedimiento hace que en su obra se genere la tensión establecida por opuestos que recorren direcciones distintas en el plano del significado. De ahí que el concepto aparezca sostenido «sobre un difracción mental» que engendra una tensión extrema⁷⁰⁴. El ingenio de Quevedo, en ese sentido, produce conceptos que explotan las posibilidades semánticas de términos antitéticos, de tal manera que la unidad conceptual expresada en el verso constituye el marco de aparición de la tensión generada por el choque de sentidos. De ahí ese «Nací muriendo y he vivido ciego»⁷⁰⁵ que explora en un solo verso una dimensión del sentir senequista que domina al yo lírico. En un solo movimiento, la palabra sitúa en un mismo plano dos acciones antitéticas. Corresponden, así, a un juego en el que la temporalidad verbal gobierna un ritmo de oposiciones. El indefinido marca la acción terminada, pero en su realización se produce una acción simultánea –marcada con el gerundio–, pero, eso sí, que expresa un sentido opuesto en relación al significado y la proyección de la acción principal. Nacer a la vida, sin duda, es lo recto. Nacer, sin más, pues la inclusión de la propia vida es redundante, aunque enfático. Quevedo interfiere en ese proceso para indicar, precisamente qué tipo de vida esperaba al yo lírico. Hay una connotación negativa de la vida por parte del sujeto. De ahí la importancia de señalar el hecho con su opuesto inmediato. Quevedo cierra en el juego intensificador de la antítesis una dimensión del hombre frente a la vida, a un destino caracterizado, además, por el desconocimiento de una realidad del mundo. Eso es vivir ciego.

Oposición o paradoja, también, que se dibuja desde los sentidos cuando precisamente sentir ya no es posible. Hablo de la muerte como final de la vida, pero, pese a ello, de la constancia con la que el yo lírico permanece en la materia inerte. Solo así «serán ceniza, mas tendrá sentido / polvo serán, mas polvo enamorado»⁷⁰⁶. La estructura paralela de los dos últimos versos del poema, marca la cadencia final de la estrofa, en un acompañar lacónico, melancólico, que agudiza y potencia la inefabilidad de la muerte. La ceniza y el polvo adquieren un significado profundo que traspasa el límite de lo biológico. Son restos materiales, huellas de una vida, que adquieren sentido

⁷⁰³ En el pensamiento de Quevedo se hace visible «un ingenio al que la contradicción, en todas sus formas, es algo tan profundamente consustancial que le está casi prohibido pensar fuera de ella». Ver *Semántica y poética*, op. cit. p. 134.

⁷⁰⁴ *Ibid.* p. 134.

⁷⁰⁵ Corresponde a uno de los últimos versos de la canción «Oh tú, que inadvertido peregrinas». En *Poesía original completa*. José Manuel Blecua (ed.). Barcelona: Planeta, 1996, p. 10.

⁷⁰⁶ Final del célebre soneto «Amor constante más allá de la muerte», *Ibid.* p. 480. Dámaso Alonso – recoge Octavio Paz – considera a este soneto el más perfecto escrito en lengua castellana. Ver Octavio Paz: *Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo*. Madrid: La Palma, 1996, p. 19.

completo en la caracterización del significado que el poeta les otorga. Es ahí donde Quevedo rompe otra vez el molde. No solo realiza una personificación, sino que la materia que la recibe es la consecuencia de la muerte. Revive en ella un sentimiento profundo, humano, que queda colgado eternamente con esa acción que se establece después de la vida. Por eso, aunque «la postrera» pueda cerrar los ojos del yo lírico, no podrá en cambio acabar con el sentido profundo de una materialidad asida a un sentimiento humano que sobrevive en la significación, es decir, al margen de la conciencia de vida que se tenga. En todo caso, conciencia imposible después de la muerte, y con eso, en realidad, se reafirma la «no inmortalidad sino la vivacidad»⁷⁰⁷. De ahí el valor de la personificación que Quevedo establece sobre el polvo: ni siquiera la muerte acabará con un amor que se contiene, incluso, en la frágil materia.

Basta un acercamiento a su obra para descubrir hasta que punto Quevedo es capaz, con su ingenio, de crear la maravilla verbal, de hacernos tesoreros de un conocimiento profundo del sentir humano de un hombre de tu tiempo. Pongamos ahora los ojos en uno de sus sonetos más celebrados:

«¡Ah de la vida!» ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde,
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se ésta yendo sin parar un punto:
soy un fue, un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto⁷⁰⁸.

Quevedo no esconde la verdad que guarda el poema, al contrario, en este caso la hace traslúcida. Las figuras encajan dentro de un tono descendente que acompasa a un sujeto lírico en su fenecimiento vital, su desaparición paulatina, su extinción. Y, repito, Quevedo no lo oculta. *Tempus irreparabilis est* y esa evidencia significa una condena desde una perspectiva escéptica, pues indica, igualmente, el agotamiento del hombre, el

⁷⁰⁷ Íbid. p. 23.

⁷⁰⁸ En *Poemas originales*, op. cit. p. 4.

advenimiento de la vejez, el fin de la existencia. Pero, no solo desde un punto de vista biológico ese fin garantizado se convierte en el centro de la reflexión poética. Esa angustia la expresa Quevedo ya en la apóstrofe con la que construye el primer verso del poema. Se dirige a una vida que, conceptuosamente, constituye una metonimia en la que la totalidad sustituye a la voz humana, a la parte, a un alguien que conteste a la pregunta. Pero no hay respuesta. Así Quevedo se encarga de asegurarnos que existe también un final en vida, una muerte en vida.

En el segundo cuarteto se acentúa la pasividad de la voluntad de un yo lírico expuesto, incluso, al abandono al que lo han sometido su salud y su edad. El movimiento conceptual fija nuestros ojos en ese mismo hecho, pues estas categorías abstractas no son en rigor controlables por la voluntad del ser: son consecuencias naturales del paso del tiempo. Sin embargo, Quevedo las humaniza, las personifica, de tal manera que las hace incluso esquivas o huidizas con respecto al yo lírico al que se relacionan. De esa manera Quevedo expresa el nivel de afectación que sufre el yo poético debido al incontrolable paso del tiempo.

Ese tiempo del que hablamos rompe incluso las formas con las que lo referimos. De ahí el verso de mayor éxito y más profundo valor conceptista del poema: «soy un fue, un será y un es cansado»⁷⁰⁹. Las formas verbales del verbo *ser* conjugadas en pasado, en futuro y en presente constituyen los atributos verbales sintagmáticamente engarzados con el sujeto implícito –el yo lírico– y el verbo copulativo que los introduce, otra vez, *ser*. La lengua es maleada por Quevedo, tensionada, rota en cuanto a sus posibilidades expresivas inmediatas a través de un juego conceptista que constituye una poliptoton de una hermosura incuestionable. El tiempo se disuelve más que nunca en el hombre, en su interior, de tal manera que éste solo existe en una suerte de existencia temporalmente conjugada. El hombre habita en el verbo, es el verbo. Quevedo elide al hombre, lo elimina; y al hacerlo lo sustituye –metonímicamente– por un verbo conjugado que pretende ser el reflejo sustantivado del nombre al que sustituye: polariza al hombre, lo encubre en una forma verbal que no le corresponde, pero que lo define desde el punto de vista de la transitoriedad de la vida. Así mismo, en cada uno de esos momentos, el sujeto manifiesta una tendencia o una disposición frente a la vida: el hastío. El cansancio, un cansancio que se nos antoja escéptico y por tanto,

⁷⁰⁹ Verso «estremecedor», comenta Blecua, que se ejecuta siguiendo un ritmo intensificador, tan propio de Quevedo y que, como también afirma Blecua, «desafía las normas más severas de la gramática de todos los tiempos». *Ibid.* p. XXVIII.

existencialmente barroco, constituye el elemento identificador de los estados del sujeto en el tiempo que lo determina como entidad mutable. Pero solo en el tiempo se produce el cambio. El cansancio es, así, la entidad estable, la que da sentido al ser, la que lo determina como sujeto social de la época en la que Quevedo vivió. Si el verso, desde un punto de vista gramatical, resulta imposible debido a la *sustantivación* o *adjetivación* que Quevedo pretende realizar con los distintos tiempos en los que aparece el verbo ser, sin embargo, desde un punto de vista conceptual, adquiere un valor incuestionable, pues responde, perfectamente, a un juego retórico dispuesto para hacernos partícipes de una verdad encubierta.

Ese escepticismo tan característico de Quevedo se hace visible incluso en su faceta satírica. También dentro de esa línea, el hombre aparece en crisis, empequeñecido frente a objetos que lo degradan. Tal es el caso de ese «hombre a una nariz pegado»⁷¹⁰. Quevedo, para atacar la figura de su oponente literario, Luis de Góngora, recurre a una suerte de *insulto* poético que se ciñe o fija en primera instancia en una parte de la fisionomía del cordobés. La imagen no es compleja, al contrario, no requiere dificultad entender la dimensión del juego. La hipérbole es fácilmente reconocible y, en ella, precisamente, se halla la gracia, el chiste, la parte jocosa de la historia. Esto no es novedad, no debería serlo, pues la sátira se ajusta a unos parámetros retóricos más sencillos que la lírica de temas “serios”, pues de lo contrario difícilmente podría cumplir su misión primera: la ridiculización. No obstante, lo interesante de la figura que crea –visto desde un ángulo ingenioso, escéptico o desengañado– no es en sí mismo lo que subyace de la lectura superficial que emite la propia hipérbole, y que se concreta en que Don Luis de Góngora tenía una gran nariz, el motivo del chiste, de la burla; lo interesante emerge cuando interpretamos la figura del hombre, del sujeto, como elemento degradado frente al objeto, la nariz en el poema. En este caso estamos ante una lectura profunda, que sobrepasa el límite de lo satírico para instalarse en una suerte de drama. En esa nueva evidencia, el hombre queda humillado frente a una entidad subalterna de sí mismo. La física del sujeto queda pervertida, pues el todo cae frente a la *ultra-presencia* de la parte, que adquiere el protagonismo en la imagen, que es realizada, justamente porque en su eminencia es capaz de deteriorar o hacer sucumbir a quien la porta. El protagonista es el hombre aniquilado frente a la cosa, su invalidez en un mundo en el que no goza ya de las garantías humanas que lo fijan y determinan

⁷¹⁰ Me permito usar el verso de este poema satírico pese a que con ello apelo a un texto ampliamente comentado. Lo tomo de *Poesía original completa*, op.cit. p. 514.

como rey frente a la materia. Quevedo degrada a Góngora al reducirlo a anécdota de una nariz. El hombre cuelga de la nariz. Es su nariz lo que adquiere importancia, allí donde los ojos se fijarán para que se estimule el chiste, para que se dispare la risa. Y al hacerlo, a fin de cuentas, ubicamos al hombre en un grado de existencia secundario, menos relevante, olvidable.

Pero ese drama, otro drama del Barroco, al final será devuelto al lector que ha podido leer la perversión quevediana; esa tragedia, así constituye la mejor manera de reírse de todo, pues es la risa conformada y conformista de un escéptico pensamiento desengañado que se encuentra encerrado en su condición límite de hombre, de mortal. En ese sentido, Quevedo es el gran maestro barroco de la sátira. Su conocimiento de la lengua le hace tesorero de todo un arsenal lingüístico y retórico que usa convenientemente en cada concepto que gestiona desde su cátedra⁷¹¹.

En su obra, de manera ejemplar, se verifica la ponderación de un ingenio poético decididamente barroco⁷¹². A través de una hábil gestión de equívocos, manifestaciones curiosas del léxico⁷¹³, paralelismos y metáforas de todo tipo, consigue tensionar la lengua hasta generar un velo que cubre con especial sutileza el espacio de significación que custodia el concepto. Por ello esa «crespa tempestad del oro undoso»⁷¹⁴ donde el cabello de Lisis –a quien por supuesto no nombra– envuelve a un yo lírico que se deshace entre los pedazos conceptuales que emanan de metáforas tradicionales y figuras de la mitología. Ahí encuentra el poeta un espacio para la desaparición, para hundir en el magma metafórico cualquier esperanza de comprensión inminente. Habrá que hundirse con él, en él, para explorar el sentido que se escapa entre la referencialidad que nos abre la elección medida de figuras reconocibles. Ahí encontramos la esperanza de una posible resolución. El poeta ingenioso nos dicta, así, el camino de entrada y salida del poema, el ángulo de exploración, el secreto o verdad que alberga y que constituye, al fin, una vía de conocimiento nada despreciable.

⁷¹¹ Comenta Blecua: «Quevedo dicta el mejor curso de técnica conceptista y para eso dispone de un arsenal lingüístico sencillamente fabuloso, porque conoce todo en materia del idioma, desde la palabra más culta y bella a la más soez, las frases hechas, los refranes, el argot de los pícaros, las metáforas más degradadas de la realidad o las más ennoblecedoras». *Ibíd.*, p. XXVIII

⁷¹² También para Quevedo, el ingenio es la facultad primera que promueve la gestación de conceptos. Sobre este asunto y la vinculación de Quevedo al conceptismo, ver Antonio García Berrio: “Quevedo y la conciencia léxica del concepto”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 361-362, 1980, pp. 5-20.

⁷¹³ Léxico, por tanto, caracterizado, como dice Chevalier, por «fabricar palabras a partir de la lengua española». *Op. cit.* p. 114.

⁷¹⁴ *Poesía original*, «En crespa tempestad del oro undoso». *op. cit.* p. 465.

5.3 Góngora: paradigma de la poesía ingeniosa del Barroco español.

Góngora constituye algo más que un poeta. Su nombre contiene la potencia de un concepto entorno al cual gravitan los usos poéticos representativos de una época. Ese hecho determina un tipo de responsabilidad histórica y literaria, pues al pronunciar su nombre, al afiliarlo a una idea o a una teoría, se convierte en una metáfora del control o la vigilancia con la que se observará el discurso que lo refiere. Desde nuestra perspectiva, como ya hemos sugerido, estamos ante el paradigma de una práctica poética que por sí misma nos sirve para exhibir y concretar las características de la poesía española del Barroco. El mismo hecho de que la sola mención de su nombre disparara ya en el siglo XVII toda una controversia literaria, sitúa al cordobés en el centro de un tipo de teoría de la literatura que se esgrime desde las posiciones encontradas que acuden a él como coartada para la posterior discusión. Ya vimos anteriormente los ataques que recibió por parte de algunos de los críticos de prestigio de aquellos años. Nos toca ahora examinar algunas de las aportaciones que hicieron de él un icono, un modelo ejemplar en el cual se miraban los poetas que pretendían mantener el nivel de tensión al que Góngora supo llevar a la lengua española. Al hacerlo, al examinar a Góngora como modelo, estaremos igualmente ofreciendo el rostro de una práctica que, por ser paradigmática, constituye la identidad poética de una época en España⁷¹⁵. En Góngora, al fin y al cabo, el ingenio se hace excelso, rompe los moldes de

⁷¹⁵ Y no solo de España, sino del mundo hispano en general. No hemos mencionado en este trabajo aún la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Esta poeta constituye una de las cimas de la poesía en español del período barroco. *Primero sueño* no es un simple homenaje a Góngora, es mucho más, pues pese al estar inserto en la tradición hispana de la poesía conceptuosa, sin embargo alcanza ciertos niveles de autonomía debido a su intencionalidad cognitiva preestablecida. La obra de Sor Juana nos permite penetrar en un universo de imágenes encumbradas por la facultad de un ingenio inconmensurable. Ver Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982. En ese sentido, su obra no solo despierta admiración en cuanto al sensualismo que trasluce, a su precisa ornamentación retórica, a la cuidada amalgama de figuras que constituyen un velo de hermosura con el que cubre el enigma de la vida; además, bajo esa capa de sutil belleza, Sor Juana establece un camino de ascenso al conocimiento, o mejor, una auténtica aspiración al conocimiento. Ver Carlos González Salas: “*Primero Sueño* como teoría del conocimiento”. En *Sor Juana y su Mundo: Una mirada actual*. Carmen Beatriz López-Portillo (coord.) México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 228-235. *Primero Sueño* es eso, un camino de ascenso, de aprendizaje constante, un recorrido por la mente humana a través del *somnium* que oculta las distancias, confunde los sentidos, extravía la mirada o adormece la inteligencia. Ver José Pascual Buxó: *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura barroca de la poesía*. Sevilla: Renacimiento, 2006, p. 231; Pero no solo eso; desde esa perspectiva Sor Juana nos desvela la búsqueda esencial de una verdad encarecida en la cifra, dificultada por ella, atrapada en el manto de una *verba* que nos impide desatlarla. En este movimiento hay una loa implícita a la inteligencia, a la forma en la que adquirimos el conocimiento del mundo, incluso cuando después de despertar reconocemos al fin no haber podido acceder al mismo. Esa es, en todo caso, la revelación final. Para atender a las diferencias específicas entre el Barroco español y el Hispanoamericano, ver: Santiago Sebastián: *El Barroco iberoamericano*. Madrid: Encuentro, 2007; *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1994; Lezama Lima, op. cit.; *Relecturas del Barroco de Indias*. Mabel Moraña (ed.). Hannover: Ediciones Norte, 1994.

una metáfora anclada en el petrarquismo anterior, para ir más allá de la simple palabra, hasta constituir un binomio perfecto entre la belleza expresiva que la forma y la profundidad cognitiva que el ingenio le otorga. Una forma de filosofía bajo una coraza de alto valor estético se dan la mano en Góngora, y al hacerlo sobre ese paradigma, determinan una huella digital en la identidad de la poesía española del Barroco.

Anteriormente mencionamos como Saavedra Fajardo incluía en su *República Literaria* a algunos de los nombres más importantes de nuestras letras. Lógicamente uno de los nombres que entraban en esa nómina era el de Luis de Góngora. No hicimos alusión en aquel momento a las palabras concretas que Saavedra le dedica. Lo haremos ahora. Escribe Saavedra Fajardo en relación al cordobés:

...requiebro de las musas, y corifeo de las gracias, gran artífice de la lengua castellana, y quien mejor supo jugar con ella y descubrir los donaires de sus equívocos con incomparable agudeza. Cuando en las veras deja correr su natural, es culto y puro, sin que la sutileza de su ingenio haga impenetrables sus conceptos, como le sucedió después, queriendo retirarse del vulgo y afectar la oscuridad; error que se disculpa con que aun en esto mismo salió grande y nunca imitable. Tal vez tropezó por falta de luz su *Polifemo*, pero ganó pasos de gloria. Se perdió en sus *Soledades*, se halló después tanto más estimado, cuanto con más cuidado le buscaron los ingenios y explicaron sus agudezas.⁷¹⁶

Estas palabras de Fajardo son en sí mismas, no solo un tributo, sino un claro ejemplo de la teoría literaria española latente en el siglo XVII. Góngora, según la opinión de Fajardo, constituye uno de los grandes «artífices de la lengua castellana», es decir, de aquellos que ingresan en la nómina de autores que dignificaron la lengua a través de su creación poética. Pero además, Fajardo elogia al cordobés al situarlo como el autor que mejor usó de su agudeza para exprimir la gracia y la discreción que la lengua castellana había adquirido a través de sus estrategias compositivas. No obstante, pese a que los elogios se centran en elevar la figura de Góngora como el máximo exponente de un tipo de producción poética, sin embargo también se hace referencia a algunos vicios en los que incurrió el de Córdoba. Así vemos como Góngora puede resultar oscuro, complejo, difícil, cuando su sutil ingenio –que Fajardo atribuye a su «natural»– le permite componer de tal manera que el texto se abre a la comprensión del lector. En ese sentido, la grandeza del cordobés dependerá también del propio ingenio de sus intérpretes que, explorando su obra, logran trasladar al vulgo el sentido de la

⁷¹⁶ Ver *República Literaria*, pp. 86-87.

misma. Góngora, así, adquiere una posición privilegiada como argumento de época usado para significar una práctica poética en liza.

De esa manera, igual que durante el siglo XVII se genera una serie de comentarios críticos adversos a la poesía inaugurada con Góngora, por otra parte son muchos los textos que se encargan de dignificar y privilegiar el tono poético conceptual que el cordobés elevó hasta la categoría de paradigma de época⁷¹⁷. Pero será a mediados de siglo cuando un jesuita aragonés, Baltasar Gracián, definitivamente eleve a Góngora a la categoría de modelo español de la poesía más representativa del Barroco.

5.3.1 Un modelo de prestigio para Gracián

No ingenuamente –o por falta de otros nombres de prestigio– Gracián hace de Góngora –junto con Marcial– la autoridad más veces nombrada en su *Arte de ingenio*⁷¹⁸. El propósito Gracián se dirige a ensalzar aquellas producciones poéticas que encajan dentro del modelo retórico-ingenioso que él predica. En ese sentido, será el «Culto Poeta» cordobés un verdadero «Cisne de los conceptos, Águila de los Conceptos (...) en toda especie de Agudeza eminente»⁷¹⁹. Tal es así porque la manifestación literaria gongorina encajaba en el ideario artístico de Gracián, tanto en su carácter

⁷¹⁷ La nómina de defensores es amplia. Joaquín Roses Lozano destaca los trabajos del cordobés Francisco Martínez de Portichuelo. Su apología de Góngora constituye una suerte de legitimación de la inspiración poética en la obra de Góngora. Ver “La *Apología en favor de don Luis de Góngora* de Francisco Martínez de Portichuelo”. En *Criticón*. Toulouse. Université de Toulouse II- Le Mirail. Institut d’Etudes Hispaniques, nº 55, 1992, pp. 91-130. De igual manera, en este trabajo de Roses Lozano se recoge en nota al pie, una nómina nada despreciable de autores y obras que consagraron la práctica poética de Góngora. Entre ellos no figura el nombre de Portichuelo. Roses Lozano señala, entre otros, los siguientes trabajos: «Francisco Fernández de Córdoba elabora en su *Examen del Antídoto* (hacia 1617), publicado en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Tipografía de la "Revista de Archivos", 1925, pp. 400-467; nómina de defensores en pp. 419-420. Pero existen numerosas listas posteriores a 1627: las de Ángulo y Pulgar en *Epístolas satisfactorias* (1635), p. 67, y en la *Égloga fúnebre en la muerte de don Luis de Góngora* (1638), fols. 18v.-19; la de Juan Francisco Andrés de Ustarroz, *Defensa de la patria del invencible mártir san Laurencio*, Zaragoza, 1638, pp. 246-248. De fecha no precisa, después de 1642, es la extensa lista del Ms. 3893 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fols. 18-19v., que publicó parcialmente Artigas (pp. 238-240) atribuyéndola a Vázquez Siruela, y fue posteriormente editada y comentada por Hewson A. Ryan, que la considera obra de dos autores, *Una bibliografía gongorina del siglo XVII*, en *BRAE*, 33, 1953, pp. 427-467; reproducción de la lista en pp. 429-432. Por último, contamos con la nómina de Enrique Vaca de Alfaro, *La lira de Melpómene*, Córdoba, 1666, fol. 51 y ss. En ninguno de estos repertorios aparece citado Martínez de Portichuelo». Ver Roses Lozano, *Íbid.* p. 92.

⁷¹⁸ Góngora es mencionado en 49 ocasiones, hecho que le confiere ser el autor moderno –y español– que más veces aparece citado. Marcial, por su parte, es la autoridad clásica más nombrada. Representa la cima de la cima de la concepción poética conceptual, actividad manifestada en sus epigramas. La aparición en la obra de Gracián de tantas referencias clásicas, por otra parte, puede tener su origen, como intuye Emilio Blanco, en el hecho de que durante algún tiempo la *Ratio Studiorum* no incluía en sus prelecciones a los autores modernos. El jesuita bien pudo verse influido por esa inclinación hacia el pensamiento de origen clásico. Ver *Arte de ingenio*, op. cit. pp. 81-85.

⁷¹⁹ *Ibid.* pp. 157-158. En este caso Gracián se refiere a Góngora como ejemplo paradigmático en la elaboración de conceptos por improporción y disonancia.

puramente estético-ornamental como en su dimensión intelectual. El poeta cordobés, como fue Marino para Tesauro, encarna en Gracián la práctica de una actividad encaminada a «crear la maravilla»⁷²⁰, siendo con ello sus obras el cénit de un arte diseñado desde su anclaje metafórico y que, como tal, surge de la posibilidad de «expresarlo todo con todo» hasta hacer del poeta –a cambio– el poseedor de un cierto «visionarismo e intelectualismo de una mística racional» que será alabada por todos en cuanto a la capacidad que tiene para generar «cosas artificiales, que fascinan e ilusionan la mirada tanto del sabio como del inculto»⁷²¹. O lo que es lo mismo, Góngora es en la teoría graciana un ejemplo evidente del valor del pacto establecido, a través del poema difícil, entre lo estético y lo intelectual a partir de la mediación del ingenio; o como indica Hidalgo Serna, esta «transposición ingeniosa de correspondencias no es solamente una representación puramente estética y vacía sin sentido, sino por encima de todo una constatación significativa de contenidos de verdad»; y en el despliegue y descubrimiento de esa capacidad «Góngora será el máximo exponente»⁷²² para Gracián. Su poesía refleja ese compromiso de ir más allá del mero decir de las cosas, de traspasar el significante o superar el simple y ordinario lenguaje. La garantía de un secreto oculto, un conocimiento guardado bajo el velo *misterioso* de ese lenguaje figurativo, es definitivamente el argumento central que hace de Góngora uno de los paradigmas a los que se ciñe la práctica poética ingeniosa que triunfa en gran parte del periodo barroco. Por eso comenta Jorge Guillén que en su poesía existe una «prohibición de usar el lenguaje directo», donde, por ello mismo, la representación de la realidad se designa a través de alusiones implantadas en un cuerpo de metáforas y perífrasis que en su escenificación retórica –o su forma concluida en el poema– devienen en mecanismos de ocultación dotados de funcionalidad, es decir, serán «elementos constructivos» no simple y llano producto del *ornato*⁷²³. Ese es el Góngora graciano, por tanto, el conceptista, como lo fue sin duda aquel aragonés que al componer una obra dirigida al «entendimiento», «el ingenio» y la «metáfora» y no a la mera «sensibilidad», extendió su propuesta hasta el límite de hacer de esa práctica conceptista uno de los signos representativos de un modelo de cultura, hasta el punto de que se podría hablar de una cierta «españolidad del conceptismo»⁷²⁴; o, más amplificadamente todavía, como

⁷²⁰ Gustav René Hocke: *El mundo...*, op. cit. pp. 26-27.

⁷²¹ *Ibid.* p. 92.

⁷²² Emilio Hidalgo Serna: *El pensamiento ingenioso...*, op. cit. p. 150.

⁷²³ Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*, op. cit. pp. 52-56.

⁷²⁴ Guillermo Díaz-Plaja: *El espíritu del Barroco*. Barcelona. Crítica, 1983, pp. 117.

también refiere Díaz-Plaja parafraseando a Parker, «el conceptismo es la base del gongorismo: más todavía: es la base de todo el barroco europeo»⁷²⁵.

El modelo graciano, entonces, es presentado además, haciendo alusión a un pasado lejano y reciente en la escritura. Rebusca en las voces de los poetas hasta lograr determinar las características esenciales de ese rasgo fundamental de la actividad ingeniosa. Su obra, por tanto, no se proyecta hacia el futuro –como de forma preceptiva hace Luzán– sino siguiendo «los modelos anteriores»⁷²⁶. Y es en esa revisión del pasado literario donde encuentra ese paradigma nacional necesario en la figura de Góngora, poeta, que junto a otros muchos, supieron «transgredir» las reglas de la poética y estética clásicas hasta configurar con ello una suerte de nueva preceptiva, aquella que Gracián como «testigo excepcional de esas actitudes» logró finalmente «codificar y ordenar» hasta producir un auténtico «legado poético de su tiempo» como símbolo efectivo de la entrada de una nueva «preceptiva y una nueva retórica, nacidas en la obra de los poetas inmediatos»⁷²⁷.

La obra de Gracián pasa de esta manera a constituirse en un alegato a favor de la artificiosidad y, con ello mismo, incorpora el «fundamento del espíritu barroco» que supone la «aversión a la llaneza y a la claridad»⁷²⁸, donde Góngora supondrá definitivamente ese ejemplo paradigmático que garantiza el éxito de esa práctica conceptuosa. Sin embargo, Gracián interviene en su obra para pronunciarse de forma crítica contra los imitadores de Góngora, al considerar que éstos practican un «estilo culto bastardo y aparente, que pone la mira solo en la colocación de las palabras, en la pulideza material de ellas sin alma de agudeza»⁷²⁹; de igual manera, el aragonés «condena» insistentemente la «afectación» y «la extravagancia» que se percibe en las obras de aquellos imitadores, pues éstas son un mero ejercicio de diferenciación «de los demás»⁷³⁰, o lo que sería lo mismo, en una búsqueda de un ser distinto se cae en un tipo de pulsión retórica afectada y extravagante que singularmente solo deviene en mera frivolidad. Gracián en este caso arremete en cierto modo contra la superficialidad de un lenguaje retórico que no tiene una respuesta desde su aspecto cognoscitivo; es decir, su valor, entonces, se ceñirá a lo meramente decorativo o *apariencial*. No hay en esos

⁷²⁵ Ibíd. p. 117. La cita es de Parker: “La agudeza en algunos sonetos de Quevedo” en *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. III, pp. 345-360.

⁷²⁶ Aurora Egido: *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona. Crítica, 1990, p. 9.

⁷²⁷ Ibíd. p. 54.

⁷²⁸ Menéndez Pidal: *La lenguaza castellana...*, op. cit. p. 142.

⁷²⁹ Gracián hace alusión a este asunto en el discurso 62 del *Arte de ingenio*. Yo lo tomo de Menéndez Pidal, Ibíd. p. 141.

⁷³⁰ Ibíd. p. 141.

textos, en aquellas imitaciones, la profundidad conceptista ejercida por Góngora. Se trata de una práctica literaria engendrada desde la superficie, y en ella se disuelve. El *ornato*, ahora sí, supera al contenido, a la propia retórica como objeto funcional, como construcción. De esa manera, se exhibe solo como filigrana verbal heredera de la poética del cordobés, pero que no puede alcanzar –seguramente porque no lo pretende– la potencia ingeniosa de las correspondencias «exprimidas» por el genio cordobés. ¿Será acaso esa derivación del gongorismo lo que finalmente constituya un estilo que algunos críticos definen como barroquista? El mismo Hatzfeld define el barroquismo como una «hiperbólica *pointe* o rasgo de ingenio rebuscado», donde se pondera y exhibe la agudeza y el adorno de forma exagerada y donde se usa la metáfora como «sorpresa y fanfarronada»⁷³¹. De esa manera, el crítico alemán, como comenta Emilio Carrilla, distingue el Barroco del barroquismo, integrando una serie de aspectos positivos en el primero, y concediendo al segundo una connotación negativa, justo hasta hacer aparecer ambas tendencias «con valores casi totalmente opuestos»⁷³². Dejando al margen ahora la polémica que esa distinción pueda generar⁷³³, lo que sí resulta cierto es que Gracián ataca ese abuso generado por parte de los imitadores de Góngora en cuanto a la frivolidad de su ejercicio poético. De esa manera, el mismo aragonés establece los límites de la práctica literaria que él defiende. Siendo así, fijado el margen de esa práctica, cabría preguntarse qué opinión nos ofrecería Gracián de los imitadores de Góngora en el siglo XVIII, es decir, ¿encajarían éstos en el molde que él mismo impone al referir un arquetipo de producción ingeniosa autorizada por el estilo del cordobés? El caso es que los imitadores y defensores de Góngora aparecieron con la misma profusión que lo hicieron algunos de sus más acérrimos críticos. Y todo ello, en conjunto, iba a guiar el debate particular de una estética que periclitaba mientras contemplaba el ascenso –o retorno– de un cierto clasicismo.

5.3.2 A la sombra del gongorismo

El inevitable retorno al clasicismo se había señalado, desde la atalaya crítica de algunos intelectuales de peso, como algo necesario y fundamental para la rehabilitación

⁷³¹ Lo tomo de Emilio Carrilla: *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid. Gredos, 1983, p. 50.

⁷³² *Ibid.* p. 50.

⁷³³ Señalo aquí que en el caso de esta disertación hemos usado el término barroquismo como «corriente» del estilo de una época, sin necesidad, por tanto, de adjudicarle expresamente ningún valor negativo. Sigo con ello las ideas de Vittorio Santoli (*Manierismo, Barocco, Rococò*) que señala Emilio Carrilla. *Ibid.* p. 51.

de las letras españolas. La *Poética* (1737) de Luzán, que no tuvo realmente, como ya señalamos, el peso específico inicial que puede presuponerse, sin embargo constituía en sí misma un símbolo a través del cual se marcaba el punto de inflexión de un tránsito. El Neoclasicismo se apropiaba del espacio de la escritura para ajustarlo a los nuevos usos. Con ello, el tiempo de las composiciones «obscuras», de las *máscaras* retóricas, quedaba severamente estigmatizado y listo, al fin, para ser expulsado de los cánones impuestos por la nueva práctica literaria.

Pero no todos pensaban igual que Luzán. Un nutrido grupo de escritores seguía concibiendo el arte poético desde postulados barrocos, esto es, el de la creación artificial o «parto del ingenio» que procuraba un entramado de significación oculta y que, además, les debía parecer lo más propio del temperamento artístico hispano. Resistencia, por tanto, a las nuevas formas que muchos practicaban desde su propia escritura. A fin de cuentas, se estaba produciendo un tránsito en las prácticas estéticas españolas. El Barroco ocupaba su propio espacio dentro de las manifestaciones artísticas del siglo XVIII, en concreto en la primera mitad. En este periodo se producen en España una serie de manifestaciones artísticas –principalmente en la arquitectura y la literatura– que «hay que llamar barrocas»⁷³⁴. No se trataría en ningún caso de la «supervivencia de un modelo», de una especie de lastre del pasado que se mantenía soportado por la «inercia de poetas y artistas rezagados, ignorantes de lo que acontecía fuera de España» y que en su práctica se alejaban del gusto de la época en la que vivían. Se trataba, más bien, de «vivas y a veces potentes manifestaciones de un gusto general de época» y que en el nutrido campo de las representaciones culturales y artísticas cobraba su espacio escénico correspondiente, como lo atestiguan –comenta Emilio Orozco– «las fiestas civiles y religiosas, la vida pública y privada de todas las gentes, nobleza y pueblo, doctos e ignorantes»⁷³⁵. Esa «potencia» de algunas manifestaciones artísticas emergentes sirve de argumento sólido para confrontarlo con la idea de un «arte en decadencia», superviviente y agotado en sus formas. Emilio Orozco se cuestiona sobre la posibilidad de calificar de esa manera representaciones arquitectónicas como «la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago, el transparente de la de Toledo o la

⁷³⁴ Emilio Orozco Díaz: “El Barroco dieciochesco”. En *Historia y crítica de la literatura española* (dir. Francisco Rico): *Ilustración y Neoclasicismo* (ed. José Miguel Caso González). Madrid. Crítica, 1983, p. 29. El fragmento está tomado de un texto anterior de Emilio Orozco Díaz: *Porcel y el barroquismo literario del siglo XVIII*. Oviedo. Cátedra Feijoo, 1968, pp. 11-17.

⁷³⁵ *Ibid.* p. 29.

sacristía de la Cartuja de Granada»⁷³⁶. En todo caso, estaríamos ante algunas de las últimas grandes manifestaciones de un arte que, como es de suponer, no restringe sus límites al arbitrio de unas fechas concretas, sino a sus prácticas habituales en la acción artística y cultural de una sociedad determinada. Quedaba en el siglo XVIII una huella propia, una identidad concreta, hispana y barroca, que ocupaba su espacio de representación en las voces de los artistas de aquel tiempo. Así fue también en una literatura, que si bien reflejaba parcialmente –y en determinados autores– una significativa imitación de los procedimientos compositivos de Góngora; no obstante, como en el caso, por ejemplo, de Porcel, «no es solo el eco» del cordobés lo que resonaba en su obra, sino que además incorporaba a su producción algunos de los rasgos característicos de la poesía que le era contemporánea⁷³⁷.

Aún así, el nombre que permitía confrontar la práctica literaria seguía siendo, entonces, Góngora. Su participación en la historia de la literatura española debe ser incorporado, por su propia posición y condición representativa, a un tipo de *querella nacional* que acoge en su seno la bipolaridad del pensamiento estético hispano durante doscientos años; e incluso así, si aceptamos finalmente el desfase y *abolición* de su modelo a finales del siglo XVIII, las vanguardias del siglo XX se encargarán de hacer resurgir su nombre hasta elevarlo a la categoría de estandarte literario, práctica que resume un espíritu creativo, modelo olvidado y denostado que deberá resurgir a las puertas de la modernidad para confirmar «el barroquismo como aportación fundamental a las vanguardias»⁷³⁸; no en vano uno de los representantes de aquella generación del '27, Jorge Guillén, afirmó sin ambages que «nunca poeta alguno ha sido más arquitecto. Nadie ha levantado con más amplia voluntad un edificio de palabras»⁷³⁹; su barroquismo, por tanto, el de Góngora, como modelo imitable, como fenómeno literario singular que, sin embargo, en su descubrimiento deviene para muchos en verdadero baluarte del catálogo de las formas expresivas representativas del ámbito hispano y del que resultará hasta cierto punto imposible emanciparse, debido a esa tendencia

⁷³⁶ *Ibíd.* pp. 30-31.

⁷³⁷ *Ibíd.* p. 30.

⁷³⁸ Pérez Bazo, Javier: “Las «Soledades» gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar”. En *Criticón*, 74, 1998, p. 126. En la edición crítica que Hans Lauge Hansen realiza de *A cal y canto* de Rafael Alberti, comenta lo siguiente: «Pero el poema es más que una imitación del gongorismo barroco. Como queda demostrado en otro estudio, la *Soledad Tercera* trata sobre todo de una búsqueda de nuevos caminos para la poesía del siglo XX». La referencia es clara. En el siglo XX se produce la activación de la poesía gongorina, su aprecio histórico y su infinito valor como poesía universal, fuera de época. Ver la introducción que Hans Lauge hace de: Rafael Alberti: *A cal y canto*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002, pp. 48-50.

⁷³⁹ Jorge Guillén: *Lenguaje y poesía*. Op. cit. p. 38.

constante de los artistas hacia una suerte de barroco amoldado a un «espíritu y estilo español» y que, como signo de su identidad específica, manifiesta en contraposición al ámbito europeo un «heroísmo desmesurado, el paradójico entrelazamiento y asociación de ideas y palabras, el lenguaje intensamente figurativo»⁷⁴⁰. Y esto fue así, sin embargo, pese a que –como ya hemos referido– Góngora tuvo que bregar a favor de su apuesta literaria desde el mismo momento en que ésta hizo acto de aparición. Los ataques continuos por muchos de los críticos que le fueron coetáneos no impidieron la veneración practicada por otros. Son éstos últimos, los imitadores, los barroquistas gongorismos, los que en el desarrollo de su actividad literaria adquirirán, ya en el siglo XVIII, una posición singular que, en relación al canon de moda, se debe expulsar de las letras españolas. Secuela de Góngora, por tanto, condenada por muchos y admirada por algunos *resistentes* e incondicionales.

5.3.3 Medrano y la reivindicación del ingenio

Otro caso de ese apego a las formas ingeniosas iniciadas por Góngora lo constituye el texto que en defensa de su estilo publicó en Lima Juan Espinosa de Medrano, titulado *Apologético a favor de Don Luis de Góngora* (1662). Esta obra, inmersa dentro de la ya larga querrela entre los partidarios de Góngora y sus detractores, constituye, así mismo, una «defensa apasionada» del valor significativo del modo gongorino de componer, o, lo que en una voz crítica como la de Faria era una «lujuria de ingeniosidad»⁷⁴¹, una sobrecarga retórica. En cualquier caso, la aportación de Medrano supone una suerte de crítica literaria que se sostiene sobre la defensa de la praxis ingeniosa, la dificultad y el artificio. Sin duda, esta custodia y vigilancia de un modelo evidencia el claro divorcio producido entre el clasicismo dominante en el Renacimiento y el estilo de Góngora, quien a través de su poesía revela el distanciamiento «de la mimesis aristotélica, al postular una facultad del intelecto en función de ornato, una lógica estética», como dirá Guido M. Tagliabue⁷⁴². En ese sentido, los constantes ataques recibidos por esta especial forma de escritura se centraban esencialmente en determinar la imposibilidad de penetración intelectual al aludir a su condición de oscuras composiciones; esta oscuridad, principalmente, se

⁷⁴⁰ Helmut Hatzfeld: *Estudios sobre...*, op. cit. p. 504.

⁷⁴¹ Lo tomo de Ilemar Chiampi: *Barroco y modernidad*. México D.F. Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 214. Faria usa ese argumento para evidenciar el despego de Góngora con respecto a las ideas de verosimilitud, «mesura, funcionalidad y conveniencia».

⁷⁴² «Aristotelismo e barocco», en *Anatomia del barocco*. Palermo, Aesthetica, 1987. Lo tomo de *Ibid.* p. 216.

practicaba a través de recursos «filológicos»(hipérbatos, anacolutos, latinismos, etc), «las alusiones en perífrasis (...) cuyo empleo sistemático causaba espanto y abominación», y «conceptual», verdadero eje central del gongorismo en cuanto a lo que tiene de potente meta del entendimiento y mecanismo de ocultación encaminado a iluminar una verdad aún no liberada; y procedimiento, también, que Góngora se esmera en producir para generar «asociaciones inesperadas, especialmente las que exhiben aquella “artificiosa conexión de los objetos” que la contraposición y la disonancia suscitan»⁷⁴³. A fin de cuentas, el texto de Medrano no solo constituye una dilatada apología del cordobés; trata además de revitalizar la *agresión* que el modo ingenioso de componer destinó al sistema compositivo clasicista. No es por tanto únicamente la defensa de un hombre y una obra: es una protección del «hermetismo y el elitismo», de la dificultad expositiva frente a la claridad, hasta el punto de hacer que en esa secuencia creadora, «roto el canon aristotélico», la sustitución del *docere* por la *imitatio* y del *delectare* por la *inventio*, «abrió camino para la asociación de la dificultad con el placer». De esta manera, la brecha abierta por Góngora era, en sus defensores, el argumento ideal para manifestar su adscripción a un tipo de «lenguaje poético» y, como tal, constituía «la conciencia de la emergencia del cambio histórico y de su necesidad»⁷⁴⁴, a saber, entonces, la fijación y validez de una modalidad barroca de escritura y de su implantación como poética autorizada.

5.3.4 Imitación de Góngora o simple «pompa de color».

Góngora y el barroquismo en sus diferentes modos de escritura, con sus fluctuantes estrategias compositivas o personalismos estilísticos, se instalan en los cincuenta primeros años del siglo XVIII a través de su acomodación en la voz de unos «seguidores», «fervorosos o solapados» que solo en casos excepcionales aportaron «alguna nota personal al estilo del maestro»⁷⁴⁵. Basta repasar las obras de Álvarez de Toledo, Gerardo Lobo, León y Mansilla, José Antonio Porcel o de Torres Villarroel «uno de los secuaces más abiertos y deliberados de los autores del s. XVII», como lo llama Polt, para reconocer en sus textos las marcas del conceptismo, los surcos del culteranismo, las profusión del gusto por lo escatológico, la comicidad o burla barroca,

⁷⁴³ *Ibíd.* p. 218.

⁷⁴⁴ *Ibíd.* pp. 220-223

⁷⁴⁵ José Ares Montes: “Del otoño del gongorismo. Agustín de Salazar y Torres”. En *Revista de Filología Española*. Madrid. CSIC, 44, 1961, p. 283.

la obscuridad poética⁷⁴⁶. En ellos, si bien su producción no se puede ubicar a la altura de la de un Quevedo o un Góngora, no obstante, nos refiere la pervivencia de unos usos que aún debían servir de estímulo a los creadores de la época clasicista que ya llamaban a la puerta del *cuervo* literario español. A fin de cuentas, en ellos encontramos, como indica Ares Montes, algún «hallazgo poético que no merece quedar en el olvido», incluso por lo que –aun sumando las de menor calidad– tienen de «fenómeno literario-social» que señala la implantación de una corriente poética barroca en el siglo XVIII español⁷⁴⁷.

De aquel grupo de «pequeños amanuenses del Parnaso»⁷⁴⁸, por ejemplo, podemos señalar como figura representativa de un tránsito anterior en el siglo XVII, la producción de Agustín de Salazar y Torres. Ya de niño, nos comenta Ares Montes, mostró su ingenio asombrando a un auditorio del Colegio de la Compañía de Jesús, recitando las *Soledades* y el *Polifemo* y haciendo comentarios explicativos de los lugares oscuros que se diseminan por esos textos⁷⁴⁹. Esa admiración precoz por el maestro cordobés le hizo convertirse en un imitador carente de originalidad. No se trataba de un gran poeta, pero supo disponer los recursos literarios del gongorismo – sintácticos y retóricos–, la «frialdad» poética e «insinceridad» de Góngora, para configurar un obra que usaba «con destreza los tópicos de la poesía barroca en géneros, temas y recursos expresivos»⁷⁵⁰. Con todo ello, sumó su voz a la de los poetas ligados a los temas universales del barroco español, es decir, al tenebrismo, al desengaño, la mitología o la religión, tema este último que trata de forma «hinchada y vacua» en una pieza poética significativamente dedicada a Góngora y que lleva por título *Decrive la visión del capítulo doze del Apocalypsis, con sólo versos mayores de D. Luis de Góngora, siguiendo el método de sus «Soledades»*⁷⁵¹. Su obra, seguidora y endeudada con la producción barroca gongorina, es un intermedio, tránsito necesario que anuncia la continuidad, o mejor, la impresión de unos modos que cobrarán vigencia, con algunas características propias, en el siglo XVIII. A fin de cuentas, ese débito continuo, en el caso de Salazar y Torres, solo podía devenir posteriormente en una producción «proclive a la pompa del color, a los cultismos y a las imágenes y metáforas de todo

⁷⁴⁶ Ver John H.R. Polt, en su introducción crítica a: *Poesía de siglo XVIII*. Madrid. Castalia, 1994, pp. 19-23.

⁷⁴⁷ José Ares Montes: “Del otoño...”, loc. cit. p. 283.

⁷⁴⁸ Lo tomo de José Ares Montes, *Ibíd.* p. 283.

⁷⁴⁹ *Ibíd.* p. 285.

⁷⁵⁰ *Ibíd.* pp. 290-293.

⁷⁵¹ *Ibíd.* 299.

género» que finalmente, pese a algunas virtudes, «le falta en todo momento, y de esto no hay quien le salve, verdad, sinceridad, calor humano, algo que no sea un superficial juego de recursos expresivos que no deja en el espíritu del lector ninguna huella»⁷⁵². Vacuidad, por tanto, que se desarrolla en la etapa final del siglo XVII en voces como la de Salazar, pero que en sí mismas acogen como valor significativo la admiración por una forma del componer hispano. Ese puente que supone una voz como la de Salazar y Torres nos conducirá definitivamente al barroquismo literario que continuará manifestándose en las primeras décadas del siglo de la Ilustración.

5.3.5 Retorno al gongorismo desde una perspectiva política y psicológica

La pervivencia de la proyección de la *sombra* de Góngora en el siglo XVIII fue tanto un refugio para algunos como una evidencia execrada por otros. El hecho de que, como comenta Glendenning, en el siglo XVIII su obra fuera reeditada en «escasísimas» ocasiones, no impidió que, «pese a las agrias críticas que su obra recibió en la primera mitad del siglo», siguiera teniendo un nutrido grupo de imitadores y, por tanto «admiradores»⁷⁵³. Pero, al hablar de ellos, bien podemos hablar de una doble impregnación. Por un lado, estética, aquella que consistía en su resistencia a abandonar una forma de escritura consagrada desde el uso gongorino y que por muchos era considerada como el estadio supremo de la expresión poética española. Pero unida a esta idea, no debemos descartar la lectura que Glendenning realiza a colación de la interpretación política y social del mismo asunto. En este sentido, la pervivencia del gusto gongorino tendría además un matiz «psicológico» proveniente de una determinada ideología. El cambio de dinastía suponía –o al menos se sospechaba– la apertura de puertas al gusto francés. De una manera u otra, no resulta ingenuo imaginar que para algunos fue como entregar las llaves de acceso a la cultura nacional al enemigo histórico. En el terreno de las letras, desde el otro lado de los Pirineos se venía criticando –como ya hemos señalado– el gusto poético practicado por los españoles, de tal manera que hablamos de un auténtico desprecio hacia un tipo de poesía cuyo máximo representante seguía siendo Góngora. No es de extrañar, por tanto, que para algunos la entrada de los Borbones supusiera la amenaza –o la promesa– de un cambio, también, en cuanto a la introducción en España de las exigencias estéticas de corte

⁷⁵² *Ibíd.* p. 321.

⁷⁵³ Nigel Glendenning: “La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”. En *Revista de Filología Española*. Madrid. CSIC, XLIV, 1961, p. 323.

francés. De ahí, por ejemplo, los comentarios de Teófanos Egido, quien señala la pertenencia de algunos gongorinos «al llamado “Partido Español o Castizo”, un grupo anti-borbónico», entre quienes especialmente destaca la figura de José Antonio Butrón, autor que constituía «el verdadero representante de la expresión adversa a Francia» y quien en su práctica literaria empleaba su «estilo poético como arma de oposición política»⁷⁵⁴. La operación, compleja pero para algunos necesaria, consistía por tanto en desarrollar una *praxis* estética que de alguna manera mostrara lo que era connatural y propio al espíritu creativo español. Lo que estaba en juego, en cualquier caso, era la reafirmación de «los valores culturales asociados con España y no con Francia»⁷⁵⁵. Como ya hemos afirmado, el estilo barroco de carácter ingenioso, conceptuoso y artificial, constituía uno de los signos de identidad de una poética que en defensa de sus valores se había replegado hacia esas formas específicas relacionadas con el ámbito hispánico. Esa especie de giro o movimiento *endocéntrico* forma parte de todo el aparato discursivo accionado para salvaguardar a una determinada cultura y que, en el caso de España, quedó establecido a través de algunas de las distintas causas políticas, religiosas, sociales o históricas que ya hemos señalado. De cualquier manera, el caso es que en el siglo XVIII son muchos los literatos que no rompen las ataduras que los relacionan con los principios compositivos del gongorismo. El gusto francés, neoclásico al extremo, se podía ver como una intromisión cultural imposible de digerir para algunos. La entrada de la nueva dinastía bien podía suponer el resquebrajamiento total de una forma de escritura nacional. Amenaza, por tanto, que podía acabar con el lustre de una literatura y las razones poéticas de una de las cimas nacionales que todavía entonces algunos seguían defendiendo.

Por otra parte, conviene observar que estos gongorinos de la primera mitad del siglo XVIII formaban parte de las elites sociales en el orden de la política, la cultura o la religión. Esta vinculación, unida a esa idea de una recuperación o –mejor dicho– continuación de una poética particular española partiendo del barroquismo gongorino, hacía que, aplicando el molde freudiano al análisis de sus composiciones –como apunta Glendenning–, mostraran sin miramientos su anhelo hacia «una sociedad jerárquica», ya que en gran medida «aspiraban a una categoría social elevada que no tenían». Esto

⁷⁵⁴ Teófanos Egido: “La xenofobia, instrumento de la oposición aristocrática al gobierno en la España de Feijoo”, *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo* (Ponencias y comunicaciones). Oviedo. CF, 1983, pp. 139-157.

⁷⁵⁵ Nigel Glendenning: “El estilo gongorino en la poesía española del siglo XVIII, a la luz de la política y la estética.” En *Estudios Dieciochescos en Homenaje al profesor José Miguel Caso González*. Oviedo. Instituto Feijoo del Estudios del Siglo XVIII, 1995, pp. 365-379.

debió ser así porque aquel estilo elevado era el que aquellos autores consideraban como propio de «las altas jerarquías y las clases directoras» y, en este sentido, «al parecer», la imitación de Góngora bien «podría ajustarse a esa misma pretensión»⁷⁵⁶. En definitiva, se trataba de establecer una relación entre la clase alta dominante y el arte de componer de forma compleja –para minorías selectas– siguiendo la tradición de culto a la dificultad poética que tanto Carrillo y Sotomayor como Góngora ya defendieran en el siglo XVII.

5.3.6 Los imitadores de Góngora en el siglo XVIII

Entre los poetas representativos de esta tendencia, encontramos nombres como los del marqués de San Felipe, León y Mansilla, E. Gerardo Lobo o Pedro Nolasco de Ozejo⁷⁵⁷. El primero de ellos publicó en 1709 la versión poética de un texto apócrifo que intituló *Vida de los dos Tobías. Historia sagrada escrita en 500 octavas rimas castellanas*. En este texto, cuya segunda edición data de 1746 –escasamente 5 años después de la aparición de *Il Cannocchiale*–, el marqués señala como notas relevantes la necesidad de la práctica de la «elegancia latina» y la importancia concedida al hecho de «no escribir para muchos», lo que en consecuencia habilitaba el argumento de «no dejarse fácilmente entender», ya que de esa manera el autor estaba en disposición de «hacer más estudiosos a los lectores»⁷⁵⁸. Vemos en esa declaración otra vez la huella de Carrillo y Sotomayor y aquella apelación suya a un lector culto que acepte intervenir en el proceso de descodificación del entramado retórico. El marqués de San Felipe, en su práctica literaria, por tanto, incluye para dificultar esa conexión con el público lector –barrera final que exige la participación de una elite erudita– todo el andamiaje retórico preceptivo para aquella modalidad compositiva, esto es, los hipérbatos, la sinécdoque, la complicación sintáctica, los cultismos, etc, que «recuerda, desde luego, el estilo y la dificultad de Góngora»⁷⁵⁹.

Por otro lado, E. Gerardo Lobo, representa otro de los poetas inmersos en la corriente poética afín al gongorismo dieciochesco. Ya en su obra *Sitio, ataque y rendición de Lérida y la Conquista de Orán*, nos encontramos con algunos de los

⁷⁵⁶ *Ibid.* 367.

⁷⁵⁷ En estos autores se puede observar la «persistencia de géneros, metáforas, fórmulas retóricas y hasta aislados lexemas...». Para profundizar en este análisis, ver Joaquín Arce: *La poesía del...*, op. cit. pp. 105-114.

⁷⁵⁸ Vicente Bacallar y Sanna, marqués de San Felipe. 2ª edición, Madrid, Gabriel Ramírez, 1746, *Prólogo del autor*, 2.v. Lo tomo de *ibid.* p. 368.

⁷⁵⁹ *Ibid.* 369.

recursos expresivos anexionados al estilo del cordobés. En este caso, sin embargo, pese a las formas hiperbólicas y el uso del andamiaje metafórico, su «erudición no es tan rebuscada ni enrevesada» como lo era en el marqués de San Felipe⁷⁶⁰. Tanto es así que pese a que ambos escritores manifestaban con sus obras la exigencia de una elite a la que su poesía debía dirigirse, no obstante, en el caso de Gerardo Lobo esta pretensión no representaba un elemento de extremosidad. En ese sentido, había en él una necesidad «de ser entendido», hecho que le hacía incorporar algunas acotaciones a sus textos. Así vemos que «en algunos imitadores de Góngora en el siglo XVIII se allanaban los problemas de otra manera: evitando los excesos de erudición, disminuyendo la carga retórica, empobreciendo las riquezas de la lengua de Góngora e incluyendo, por otra parte, las notas marginales más precisas para entender bien el poema»⁷⁶¹. A fin de cuentas, pese a la dificultad exhibida desde la puesta en práctica de un estilo ya para muchos caduco, no obstante había en algunos poetas una seria necesidad de *comunicar*, algo que en cierto modo obligaba *flexionar* de alguna manera la composición del texto para que así el lector accediera a la comprensión de la obra.

Un caso curioso y digno de mención es el de Pedro Nolasco de Ozejo. En 1737 – año de la publicación de la *Poética* de Luzán– se edita su texto *El sol de los anacoretas, la luz de Egipto, el pasmo de Tebaída, el asombro del mundo, el portento de la gracia, la vida milagrosa de San Antonio Abad puesta en octavas*. En su estilo no solo no pretendía reducir la complicación retórica de origen gongorino, si no que ,además, no tuvo ningún reparo en opinar sobre la posibilidad de haber superado al cordobés, pues, como él mismo sugiere, deja en manos de la «posteridad» la decisión de quién de los dos poetas «lleva ventaja» sobre el otro⁷⁶². Según el propio Glendenning, atendiendo al uso de las metáforas que elabora Ozejo, se percibe en su práctica una cierta obviedad. Igualmente señala este crítico la existencia de versos «medianamente difíciles»⁷⁶³, por lo que en este sentido, se puede afirmar que Ozejo traba su obra con pretendida imitación del genio cordobés, pero, en su producción final, sus textos no alcanzan el grado de dificultad al que llegó Góngora.

Por otra parte, otro caso de importancia relevante lo constituye León y Mansilla, quien en 1718 publicó en Córdoba *La Soledad Tercera*. Este poeta, pese a estar incluido

⁷⁶⁰ Ibid. pp. 369-371.

⁷⁶¹ Ibid. p. 373.

⁷⁶² Ibid. p. 372. Ver nota 18 en la que se cita la ubicación y comentario de Ozejo, así en *Diario de los literatos de España*, IV, Madrid, Imprenta Real, 1738, p. 349.

⁷⁶³ Ibid. p. 373.

en la nómina de imitadores de Góngora, sin embargo se distancia del cordobés en los aspectos morales, pues en este sentido son «más convencionales y respetuosos para con las jerarquías morales y estatales» y, por tanto, se aleja de la cierta «ambigüedad» que mostrara Góngora en ese terreno; sin embargo, sí encontramos la imitación en los recursos metafóricos del cordobés, su complicación a través de paradojas, oxímoron, antítesis, incluso hasta el punto de dilatar su uso «más que el mismo Góngora»⁷⁶⁴. En este sentido, esta obra de Mansilla se adscribe completamente al modelo de escritura para minorías proveniente de las «teorías sobre la oscuridad y el hermetismo» ya iniciadas por Carrillo y Sotomayor⁷⁶⁵.

Por otra parte, como pseudo antítesis a esa pretensión expresada en Mansilla, podemos encontrar a Porcel, quien en el prólogo a su *Adonis* ya reconoce «sus deudas con Garcilaso y Góngora», especialmente con el segundo, hecho que patentiza en los recursos retóricos exhibidos; sin embargo, en una interpretación posterior –tomando esas dos autoridades puestas en conflicto por algunos críticos al usarlas como cabezas visibles de estilos contrapuestos– nos habla subrepticamente de una suerte de doble práctica o doble influencia. Así pues, podemos decir que el hecho de que «Porcel quiere ser claro más que oscuro»⁷⁶⁶, si lo comparamos, por ejemplo, con Mansilla –que planifica esa oscuridad– bien se puede deber a esa necesidad de aunar en su estilo las virtudes elogiadas de la mejor tradición literaria castellana, aquella que el mismo poeta nombra en su prólogo y que son representadas por las figuras de Garcilaso y Góngora⁷⁶⁷. Debido a esta contraposición, indiscutiblemente será Mansilla quien logre con mayor éxito integrar en su estilo imitador la presencia efectiva de Góngora. Mansilla se declara «seguidor del cordobés», en su léxico culto, aristocrático, en las formas retóricas o en la exigencia de una minoría selecta; tanto es así que podemos concluir, con Glendenning, que «faltan muy pocos elementos gongorinos en la *Soledad Tercera*», circunstancia que hace de ella «una verdadera obra de amor pedantesco»⁷⁶⁸.

5.3.7 Luzán frente a Góngora: acotaciones histórico-estéticas de un estilo español

A la hora de situar los anclajes estilísticos de la literatura española del Barroco, los trabajos preceptivos y críticos de Ignacio Luzán adquieren una gran relevancia. Sus

⁷⁶⁴ Ibid. p. 374.

⁷⁶⁵ Ibid. 374.

⁷⁶⁶ Ibid. 376.

⁷⁶⁷ Ibid. 377-378.

⁷⁶⁸ Glendenning: “La fortuna de...”, loc. cit. pp. 324-326.

ataques a Góngora y al estilo que éste representa, son un claro ejemplo de esta apreciación. La obra de Luzán, que igualmente constituye un paradigma de época, se encuadra –como es conocido– en el marco general de las letras españolas de los primeros años del siglo XVIII. En esa dirección, en opinión de muchos críticos de la época, la literatura española había degenerado por la influencia de un barroquismo tardío excesivamente ornamental y carente de profundidad que hacía de las obras literarias juegos retóricos sin referencialidad perceptible⁷⁶⁹. Ese panorama no solo fue motivo de rechazo por parte de muchos de los intelectuales españoles del momento, sino lo que fue peor: muchas de las críticas más contundentes se realizaban más allá de las fronteras del país. En este sentido, por ejemplo, como recoge Gabriela Makowiecka, se pronunció el Abbé Veyrac al opinar que los españoles «acostumbrados a las hipérboles y exageraciones», rechazaban «la poesía francesa por ser demasiado sencilla»⁷⁷⁰. Ese rechazo francés hacia las formas compositivas españolas se afianzó durante el siglo XVII debido al grado de expansión que había adquirido el conceptismo extremo inaugurado por Góngora. Escribía, por ejemplo, el Padre Bouhours:

Los poetas españoles tienen imaginaciones extraordinarias que aunque no carecen de ingenio (esprit) no son de nuestro gusto. Góngora imagina que un ruiseñor que varía su canto de tantas maneras [...] tiene cien mil ruiseñores en la garganta [...]. Góngora, al que los españoles admiran, al que apodan el maravilloso, está lleno de metáforas monstruosas⁷⁷¹.

Esta opinión retrata perfectamente las dos tendencias artísticas predominantes en las últimas décadas del siglo XVII en España y Francia. En términos concretos, el comentario habla de una diferencia sustancial en cuanto a un periodo específico de la historia de la estética y a su grado de incidencia o sometimiento a reglas en un país u otro. Nos referimos, claro, al Barroco. Francia, por aquellos años se hallaba vinculada de alguna manera a un cierto clasicismo promulgado ya desde el *Art poétique* (1674) de Boileau. Comenta David Viñas que en la concepción clasicista del francés predominaba un cierto «intelectualismo» que, usando a la razón como «guía y senda correcta», trataba de limitar los abusos de la imaginación. Las reglas de composición basadas en la

⁷⁶⁹ Luzán, con su *Poética*, se convierte en el pionero español al elaborar un trabajo que atienda a las carencias teóricas específicas de unas letras españolas sumidas en una «frénétique barbarie». Ver, Mercedes Blanco: *Les Rhétoriques de la Pointe...*, op. cit. pp. 446-447.

⁷⁷⁰ Gabriela Makowiecka: *Luzán y su Poética*. Barcelona. Planeta, 1973, p. 17.

⁷⁷¹ Bouhours: *Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*. Lyon. Hilarie Baritel, 1693, p. 38 et p. 82. Lo tomo de Mercedes Blanco: Blanco, Mercedes: “El mecanismo de la ocultación...”, loc. cit. p. 13.

tradición clásica, constituían una «férrea disciplina» encaminada a frenar una pulsión creativa desmesurada en cuanto a su sentimentalismo y exceso retórico y, con ello, a reconducir al poema a su equilibrio y «buen sentido». Estas últimas cualidades, por último, de aquella forma de componer anunciada por Boileau, debía tener como eje central de su práctica la «claridad expositiva», pues solo de esa manera la poesía, además, podría cumplir la función moral para la que estaba destinada. Se garantizaba, en suma, su utilidad⁷⁷².

Desde esa perspectiva, los ataques al estilo español, a su «mal gusto» se dirigían hacia la práctica extrema de un tipo de metáfora compleja, el «concepto», que se prolongaba, en su uso, «más allá de lo conveniente», constituyendo así de igual manera «una antítesis forzada, un juego de palabras, una falsa sutileza, etc.»⁷⁷³ No era de extrañar, por tanto, que el gusto francés, representado ahora por la búsqueda de una claridad expositiva, rechazara de pleno el *nervio* de la lírica española del Barroco, su tendencia a una cierta extremosidad o ruptura de los límites de la palabra poética, en un sentido clásico.

Algo parecido debía pensar a principios del siglo XVIII Ignacio Luzán. La visión que de la literatura española tuvo el aragonés se veía constantemente reflejada en los modelos extranjeros que le podían servir para referir un cierto agravio comparativo en el que las letras de España no podían salir bien paradas. En este sentido, la influencia francesa e italiana –más determinante la segunda, como bien estudia Sebold–, el recurso a las fuentes clásicas y a los mejores representantes de la lírica nacional del siglo XVI –especialmente Garcilaso y Boscán–, daban a su obra un cierto cosmopolitismo que en gran medida armaba un discurso integrado en un modelo comunitario de cultura occidental⁷⁷⁴, pero que, sin embargo, en su despliegue local, asistía al modelo de escritura nacional usando la inclusión de los valores clásicos –y generales en cuanto a movimiento internacional– como norma preceptiva de prestigio.

⁷⁷² David Viñas Piquer: *Historia de la crítica...*, op. cit. 183-190.

⁷⁷³ *Ibid.* pp. 14-15.

⁷⁷⁴ Para la mejor comprensión de ese cosmopolitismo y clasicismo español en Luzán, ver, Russell P. Sebold, “Prólogo” a Ignacio de Luzán: *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789). Barcelona. Labor, 1977, pp. 46-64. Yo lo tomo de los fragmentos escogidos en Rico, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española*. Caso González, José Miguel: *Ilustración y Neoclasicismo*. Barcelona. Crítica, 1983, pp. 171-180.

No cabe duda de que el tiempo que pasó en Italia fue determinante para la formación de un ideal estético en el pensamiento de Luzán⁷⁷⁵. Allí, además de recibir instrucción académica, entró en contacto con las elites culturales del país no solo a través de la amistad con figuras representativas de la escritura del momento –como fue el caso de su amistad con Pietro Metastasio–, sino que además participó en algunas de las tertulias de moda⁷⁷⁶. Fue también en Italia, además, donde pudo mejor acceder al conocimiento y la directriz de la producción preceptiva de Muratori, quien ya por aquellos años había mostrado su adhesión a las ideas esenciales en toda composición poética centradas en los criterios belleza, claridad y verdad⁷⁷⁷. Luzán, desde aquel retiro italiano, va alimentando sus esperanzas de recuperación de las letras de su país natal. Por tanto, formado en la cultura clásica, conocedor de la tradición clasicista francesa iniciada por Boileau, y nutrido ampliamente de aquel ambiente intelectual afín a sus criterios que respiró en Italia, Luzán decidió y diseñó en todo momento el perfil de hombre al que aspiraba. Ese modelo de hombre, al fin constituido, es el que finalmente trae a España en 1733 para que desde su retiro aragonés de Monzón comenzara a redactar la obra que le daría la fama.

Esa obra, *La Poética*, constituye una pieza fundamental a la hora de profundizar en el análisis de la identidad de la poesía española del Barroco, ya que, por oposición, Luzán caracteriza esas obras, las expone bajo otro prisma, otra luz, que finalmente la determina, la perfila. La censura luzanesca es, en este caso, un tipo de descripción de la práctica española del Barroco. Escribe Luzán:

⁷⁷⁵ Sobre el mayor peso de la cultura italiana con respecto a la francesa en la formación de Luzán, ver Makowiecka, *Luzán y su Poética*, op.cit. pp. 18-19.

⁷⁷⁶ En concreto resultó interesante su participación en las tertulias celebradas entre 1727 y 1728 en Palermo y en casa de Agustín de Pantó, donde Luzán escribió y leyó seis discursos que después presenta a la Academia del Buen Gusto bajo el título de *Ragionamenti sopra la poesia*. Estos textos, según esta especialista, son el anticipo a lo que después será su *Poética*. Ver Isabel M. Cid de Sirgado: “Introducción” a Ignacio de Luzán: *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Madrid. Cátedra, 1974, pp. 18-20. Yo lo tomo de Rico, Francisco: *Historia y crítica de la Literatura Española*. Caso González, José Miguel: *Ilustración y Neoclasicismo*. Barcelona. Crítica, 1983, p. 163.

⁷⁷⁷ Según Isabel M. Cid de Sirgado, la obra de Muratori *Tratado de la perfecta poesía* (1706) inspiró los discursos de Luzán presentados en el Academia del Buen Gusto con el título *Ragionamenti sopra la poesia*. *Ibíd.* p. 163. Sobre el carácter positivo e incluso legislativo que Luzán atribuye a Muratori, ver, por ejemplo, en la edición que manejamos, Ignacio Luzán: *La Poética (ediciones de 1737 y 1789)*. Madrid. Cátedra, Libro I, cap. I, 1974, p. 145, en donde afirma del italiano que «colocó la belleza poética en la luz y el resplandor de la verdad, que, iluminando nuestra alama y desterrando de ellas las tinieblas de la ignorancia, la llena de un suavísimo placer. Esta luz consiste en la brevedad, claridad, evidencia, energía, novedad, honestidad, utilidad, magnificencia, proporción, disposición, probabilidad y otras calidades, que pueden acompañar la verdad, calidades que, si bien se carean, se reducen a las mismas cinco que arriba hemos dicho». En gran medida, esta afiliación al pensamiento de Muratori, constituye gran parte del credo poético del propio Luzán.

Degeneró también de su primera belleza, con la elocuencia, la poesía española, y se perdió casi del todo la memoria de aquellos insignes poetas anteriores, que pudieran haber servido de norma y dechado a los modernos. Y éstos, con el vano, inútil aparato de agudezas y conceptos afectados, de metáforas extravagantes, de expresiones hinchadas y de términos cultos nuevos, embelesaron el vulgo; y, aplaudidos de la ignorancia común, se usurparon la gloria debida a los buenos poetas⁷⁷⁸.

Sin duda una cierta «nostalgia» envolvía esas declaraciones de Luzán; una nostalgia, al fin y al cabo, hacia la época clásica, pero también nostalgia hacia el modelo español que representaban los grandes nombres del siglo XVI⁷⁷⁹. En ese contexto la figura de Garcilaso se convertirá en el paradigma literario que aglutina en su seno lo mejor de la práctica poética nacional; modelo imitable, al fin y al cabo, que a partir del «sentido unitario» de su obra se instituye en «norma para las numerosas generaciones poéticas» posteriores que de alguna manera se conectan, a través de su propia producción o ideología manifiesta, con «el fenómeno neoclásico»⁷⁸⁰.

Luzán, al fin y al cabo, se halla inmerso en un proceso de restauración poética, de su necesaria revisión, que otros ya habían adelantado. Tal es el caso de una voz tan autorizada como la de Mayans. El valenciano, cabe citar siguiendo a Checa, fue el «primer estudioso del siglo XVIII que reaccionó de manera constructiva ante la degeneración del gusto barroco», pues, su crítica iba acompañada de recomendaciones concretas de carácter «cultural y lingüístico» que incorporó en una serie de obras en la que se intuía la implantación del gusto neoclásico y el «progresivo arrinconamiento del gusto posbarroco»⁷⁸¹. Por su parte, B.J. Feijoo, hace alusión al criterio del «buen gusto» dentro de unos márgenes que podemos interpretar como clasicistas, pues en referencia a éste, afirma Checa Beltrán, «es patrimonio de determinados individuos» que en su práctica o disfrute toman y aceptan a la belleza como entidad «objetiva y universal». Las opiniones de Feijoo en este sentido, por incidir en la *diferencia* al incluir el adjetivo

⁷⁷⁸ Ignacio de Luzán: *La Poética*, op. cit. p. 66.

⁷⁷⁹ Sebald: *Descubrimiento y fronteras...*, op. cit. pp. 65-67.

⁷⁸⁰ *Ibid.* p. 66.

⁷⁸¹ José Checa Beltrán: «Teoría literaria». En *Historia literaria de España en el s. XVIII*. Aguilar Piñal, Francisco ed. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Trotta, 1996, p. 429. De las obras de Mayans a las que Checa hace alusión destacamos –por ser especialmente reseñables en cuanto a nuestra investigación– la *Oración en alabanza de las obras de Don Diego Saavedra Fajardo (1725)* – donde critica el estilo hinchado y artificioso, pero reconoce el mérito de autores del siglo XVII, entre ellos Góngora; o la *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española (1727)* –en la que llega a asegurar que en «España se escribe mal».

de gradación, se centran justamente en identificar el «buen gusto» en relación al mero «gusto». La suma de ese criterio al de la universalidad de la belleza hace de sus comentarios un claro reflejo del pensamiento clasicista⁷⁸².

Ese clasicismo defendido, por tanto, por algunos de los comentaristas más relevantes del siglo XVIII, son la clara escenificación de un rechazo. En el centro de esa crítica, Luzán sitúa al poeta que sirvió de guía y modelo a un gusto de época, a un tipo de poesía que se atrevió a reformular los tópicos de la tradición renacentista desde una perspectiva conceptista, extrema, dilatada. Góngora, al fin, resurge como paradigma de poeta español del Barroco. Dice Luzán en referencia al cordobés:

Góngora, dotado de ingenio y de fantasía muy viva, pero desarreglada, y ambicioso de gloria, pretendió conseguirla con la novedad del estilo, que en todas sus obras (excepto los romances y alguna composición, que no sé cómo se preservaron de la afectación de las otras) es sumamente hinchado, hueco y lleno de metáforas extravagantes, de equívocos, de antítesis y de una locución a mi parecer del todo nueva y extraña para nuestro idioma⁷⁸³.

En cierto modo la crítica de Luzán se refiere a la actitud renovadora que parecía perseguir Góngora con su producción literaria. En este sentido, la actitud del aragonés es ciertamente conservadora, pues indirectamente favorece el estilo anterior autorizado por la práctica renacentista –es decir, recurre al pasado– y lo usa para atacar la actividad poética iniciada por el cordobés. A partir de esa puntualización, Luzán arremete contra la poesía gongorina por considerarla «sumamente» hinchada, de estructura compleja, en cuanto a su entramado retórico, y de contenido nulo o «hueco». Al margen de que en la valoración de Luzán la novedad de la poesía gongorina no resultaba positiva, el caso es que el trabajo del cordobés merece ser recompensado con el mérito de haberse atrevido a innovar de alguna manera los cánones poéticos establecidos. Esto, en cualquier caso, no bastó a Luzán para que ni siquiera atendiera positivamente al valor lingüístico del juego retórico propuesto en aquella manera de componer. Góngora, que no sale beneficiado en ninguna afirmación del aragonés, por oposición, recae inmediatamente en el modelo que identifica su discurso con un nuevo lenguaje figurativo que proviene de la manipulación, precisamente, de los niveles de la palabra; o dicho de otro modo, su

⁷⁸² Ibid. pp. 440-441. Para el análisis que realiza Checa Beltrán, se señalan principalmente las siguientes referencias feijoonianas: *Teatro Crítico Universal*: «Razón de gusto» y «El no sé qué» (1734); *Cartas eruditas*: «La elocuencia es naturaleza y no arte» (tomo II, carta sexta); «Respuesta a dos objeciones» (tomo III, carta quinta); y «Constitutivo esencial de la poesía» (Tomo V, carta 19).

⁷⁸³ Ibid. p. 80.

obra cobraba el rostro de una de las manifestaciones canónicas de las producciones ingeniosas. En ese sentido, es interesante ver como Luzán precisamente comienza este alegato reconociendo el ingenio y la fantasía con la que el cordobés está dotado. No obstante, es solo un espejismo. Acto seguido, Luzán denuncia el desarreglo de ese ingenio, es decir, según se infiere, su práctica fuera de una regla que lo modere, equilibre e incluso autorice.

Pero las críticas a ese estilo conceptuoso no recayeron exclusivamente en Góngora, sino que tuvieron eco también precisamente en uno de los máximos defensores del gongorismo, Baltasar Gracián:

Añadióse a esto el haber Lorenzo Gracián acreditado para con los españoles tan depravado estilo en su *Agudeza y arte de ingenio*, como para los italianos Emanuel Thesauro en su *Cannocchiale aristotélico*⁷⁸⁴.

Luzán, de esta manera, no solo denuncia una práctica a juicio suyo execrable, sino que de igual manera señala a los promotores intelectuales de tal fenómeno literario. Con ello, también, otorga a Gracián el papel central de autorizador de un estilo, le impone una responsabilidad desde el ámbito de la teoría literaria o preceptiva, pues definitivamente anexiona su nombre y su obra a una defensa de la poesía española del Barroco.

En cualquier caso, pese al esfuerzo de aquel hombre por concretar una obra que incluía –desde el punto de vista de la teoría literaria– la novedad del clasicismo y que, en su publicación se constituyó en la única pieza relevante dentro de este ámbito en los primeros cincuenta años del siglo XVIII⁷⁸⁵, no tuvo, según algunos críticos, el grado de influencia que a menudo se le concede. En este sentido, Lázaro Carreter apunta que «Luzán estuvo solo; no se sintió unido a la tradición de la preceptiva española», hecho que de forma determinante afectó al desarrollo de un auténtico clasicismo español en el siglo XVIII⁷⁸⁶, ya que de esa manera nunca se llegó a producir en los mismos términos

⁷⁸⁴ *Ibid.* p. 80.

⁷⁸⁵ J. Checa Beltrán compara este hecho con la significativa aparición de poéticas en los años finales del siglo XVIII. Ver, “Teoría literaria”..., op. cit. pp. 427-429.

⁷⁸⁶ Lázaro Carreter: Ignacio *Luzán y el Neoclasicismo*. Zaragoza. Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras. Serie I, núm. 39, 1960, p. 20. Sobre ese grado de influencia de Luzán en los autores de la época, recoge Lázaro las opiniones de Ménendez Pelayo y Quintana. El primero insiste en que el aragonés «gozó de autoridad de código por más de una centuria» (En *Historia de las ideas estéticas*. Edic. Nac. III, p 215. Yo lo tomo de *Ibid.* p. 6); en cuanto a Quintana, afirma Lázaro que en opinión de este crítico el influjo «de la *Poética* luzanesca en su tiempo fue “más bien nulo”» (Ver Quintana: *Sobre la poesía castellana del siglo XVIII*, en la Bib. Aut. Esp. , XIX, 146-147. Lo tomo de *Ibid.* p. 6).

en el que se desarrolló en otras latitudes. No obstante, los trabajos de Luzán tuvieron cierto eco en las obras de algunos continuistas. Tal es el caso de *Orígenes de la poesía castellana* (1754) de Luis José Velázquez. Este autor, dentro de la línea de Luzán, hizo hincapié en la necesidad de restauración de las letras españolas y, con ello mismo, volvía a arremeter contra el estilo barroquista practicado todavía en aquellos años por algunos literatos⁷⁸⁷. En ese sentido, al igual que hiciera Luzán, L. J. Velázquez señaló a Góngora y Gracián en España y a Marino y Tesauro en Italia, como los verdaderos artífices de aquella corrupción literaria⁷⁸⁸. Velázquez, de aquella manera, se unía a la divulgación de las ideas de Luzán, «no solo a través de la lectura directa de las páginas» del aragonés, sino «también mediante las paráfrasis»⁷⁸⁹.

De igual manera, la obra de Luzán recibió el veredicto favorable de autores de renombre como Moratín y Quintana, al reconocer «la solidez y gran valor de la *Poética*»; pese a ello –dentro de la línea que comentaba Lázaro– ambos autores negaban que su preceptiva hubiera tenido un grado de influencia general «sobre el conjunto del movimiento» neoclásico⁷⁹⁰. No obstante, como apunta Sebold, una obra desconocida del padre jesuita Antonio Burriel, pudo tener cierta responsabilidad en la «lectura frecuente» de las ideas de Luzán entre 1760 y 1780 realizada por autores como los ya mencionados Quintana y Moratín o Cadalso, Cienfuegos y Menéndez Valdés⁷⁹¹. Burriel, en general, realizó «pocas variaciones de importancia con respecto a la *Poética* de Luzán», haciendo con ello un seguimiento fiel de los postulados luzanescos en cuanto a las características esenciales de la poesía clasicista⁷⁹². En esta misma dirección, habría que tener en cuenta, además, el hecho de que la *Poética* se reeditó –en una versión amplificada– en 1789, ya muerto Luzán. Su obra, de aquella manera, volvía a aparecer en medio de aquellos años para reivindicar un modelo de escritura. Quizá por aquel entonces, extendida al fin en ciertos autores las líneas maestras del estilo

⁷⁸⁷ Checa Beltrán: “Teoría literaria”..., loc. cit. p. 451.

⁷⁸⁸ *Ibid.* p. 451.

⁷⁸⁹ R. P. Sebold, en Francisco Rico, *Historia de la literatura...*, loc. cit. p. 176.

⁷⁹⁰ *Ibid.* p. 177.

⁷⁹¹ Comenta Sebold que una obra de Burriel puede ser clave en el estudio de esa influencia luzanesca. La obra a la que hace alusión es el Compendio del arte poético sacado de los autores más clásicos para el uso de instrucción de los caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid (1757). Este libro de Burriel recoge hasta en diecinueve veces las opiniones y el nombre de Luzán, principal autoridad de referencia en el texto. El caso es que el libro se incorporó a los planes de estudio en el Seminario en el que Burriel ejercía sus labores docentes. Precisamente entre los años 1758 y 1760 José Cadalso estudió en ese seminario. A partir de ahí, la cadena de relaciones se establece desde el propio Cadalso y su influencia sobre Meléndez Valdés y otros llamados miembros de la Escuela de Salamanca. Ver Sebold, *Ibid.* pp. 177-178.

⁷⁹² Checa Beltrán: “Teoría literaria”..., loc. cit. pp. 451-452.

neoclásico y el pensamiento racional de corte ilustrado, tendría mayores posibilidades de ser atendida como lo que sin duda ya es desde nuestra perspectiva contemporánea: el libro regulador de la producción poética dieciochesca y neoclásica más relevante que forma parte de acervo cultural y literario español.

A fin de cuentas, aquella lucha por imponer un tipo de lenguaje poético, finalmente incidió en la eclosión de un Neoclasicismo que, afirma Makowiecka, nunca llegó a «su expresión perfecta en España». El tiempo de toma de conciencia de aquellas reglas de estética se vio inmerso en un periodo en el que la resistencia del «genio nacional» y el vislumbre de la ruptura normativa de origen romántico atenúo su propagación y arraigo⁷⁹³. En cualquier caso, como punto de partida de todo aquel proceso renovador, asumiendo incluso el posible fracaso de la tentativa, el mismo Luzán, refiere Makowiecka, manifestó una intención que bien puede representar el lema de toda su obra: «En las grandes empresas, aunque el exilio no sea feliz, sirve de galardón la gloria de haberse atrevido»⁷⁹⁴.

Pero, regresando a las veredictos que Luzán estableció sobre la obra de Góngora, merece la pena recordar uno de los trabajos donde el aragonés atacó al de Córdoba para, con ello –determinando el vicio–, resituar los valores elogiados de la poesía española. Nos referimos al *Discurso apologético de Don Íñigo de Lanuza* (1741). Esta obra aparece como respuesta a la crítica de la *Poética* luzanesca que en 1738 se realizó desde el *Diario de los literatos de España*⁷⁹⁵. Luzán, tres años después de las opiniones de los diaristas, se sintió en la necesidad de justificar alguno de los argumentos que ya había propuesto en su *Poética*, en concreto, a los que hacían referencia a temas específicos sobre los que Iriarte realizó puntualizaciones sobre algunas ideas de Luzán. Comenta Guillermo Carnero que estas «reservas» de Iriarte se centran en tres cuestiones que nunca «se declaran paladinamente», a saber: «adhesión al Barroco; rechazo de la pretendida universalidad de la preceptiva neoclásica; respeto a la tradición literaria española y afirmación de su entidad y legitimación de acuerdo con la historia y el carácter nacional»⁷⁹⁶. En este sentido, algunos de los aspectos que Iriarte revisó

⁷⁹³ Makowiecka: *Luzán y su Poética*, op. cit. p. 19.

⁷⁹⁴ Lo tomo de Makowiecka, *Ibid.* p. 90.

⁷⁹⁵ En concreto el Volumen IV de 1738 (pp. 88 y ss). Según Guillermo Carnero, parece ser que fue Juan M. Salafranca quien hizo el extracto y Juan de Iriarte el que escribo la crítica. Ver *Ibid.* p. 7.

⁷⁹⁶ *Ibid.* p. 11. Más concretamente, en el desarrollo de estas ideas, la respuesta de Luzán se centra en los siguientes aspectos reseñados por Iriarte: la supuesta universalidad y el carácter absoluto de las reglas neoclásicas; la censura de los defectos del teatro español; sobre el *Arte Nuevo de hacer Comedias* de Lope y la condena de este autor por alejarse del gusto renacentista; sobre la poesía del Barroco y la corrupción a la que la llevó Góngora; sobre la inadmisibilidad de la tragicomedia; sobre la unidad de tiempo en el

debieron suscitar el recelo de Luzán quien, finalmente tres años más tarde realizó sus consideraciones para así, finalmente, reivindicar sus postulados. Así pues, de la cita de Carnero nos parece relevante el hecho de que los diaristas hablaran entonces de un respeto hacia el pasado literario que en cualquier caso formaba ya parte de una tradición hispana de escritura. Lógicamente, si bien se incide en la producción de Lope de Vega, el núcleo central de aquella diatriba seguía siendo la figura Góngora. El poeta de Córdoba aparecía bajo la luz de los focos de mayor candencia de aquella discusión, para hacer referencia al rechazo de la poesía barroca por haber producido la «degeneración de la del siglo XVI» y para hacer de Góngora el gran «maestro» de aquel proceso de degradación⁷⁹⁷.

Así pues, la respuesta dada a los literatos le sirvió a Luzán para nuevamente fijar su posicionamiento ideológico con respecto a la literatura practicada en España: su adhesión y defensa de la claridad y la sencillez expresivas⁷⁹⁸. En este sentido, igual que hizo en su *Poética*, mantiene una cierta dureza en sus críticas hacia Góngora⁷⁹⁹. Frente a los usos poéticos del cordobés, Luzán vuelve a apostar por una línea de la claridad expositiva⁸⁰⁰ que se aparta –y denuncia– de la producción poética de origen conceptuoso y barroca. Luzán, en defensa de la crítica que ya realizó sobre Góngora en su *Poética*, llega incluso a comentar que no solo se quedó corto en sus comentarios hacia él, sino que además no se retracta e incluso llega a censurar a quienes lo idolatran⁸⁰¹.

teatro; sobre las comedias tanto en verso como en prosa; sobre los atributos de Júpiter, Juno t Venus; y sobre algunos comentarios acerca de la sátira. Ver *Ibid.* pp. 11-13.

⁷⁹⁷ *Ibid.* p. 12.

⁷⁹⁸ *Ibid.* pp. 18-19.

⁷⁹⁹ Comenta Luzán, desde la voz de su seudónimo en la obra: «Finalmente, tan lejos estamos Luzán y yo de congeniar con el espíritu poético de Góngora, sea espíritu bueno o malo, que antes bien, deseosos de que la elocuencia y la poesía española se vean algún día libres de su tiranía y restituidas a su antiguo lustre y esplendor...». En Luzán, *Discurso apologético*, op. cit. p. 140 (Capítulo IX). Cabe decir, además, que Luzán focaliza sus críticas partiendo del análisis de los tercetos del soneto que Góngora dedica al Doctor Babia.

Pluma, pues, que claveros celestiales
eterniza en los bronces de su Historia,
llave es ya de los tiempos, y no pluma. (Ver *Ibid.* pp. 115-127)

Ella a sus nombres puertas inmortales
abre, no caduca, no, memoria,
que sombras sella en túmulos de espuma. (Ver *Ibid.* pp. 132-133)

El análisis de las figuras retóricas que el cordobés usa en estos textos le sirve como argumento para ver hasta que grado de perversión ha llevado al lenguaje poético.

⁸⁰⁰ *Ibid.* pp. 88-90.

⁸⁰¹ *Ibid.* pp. 96-101.

Góngora se convierte, en gran medida, en el centro de una polémica que se extiende ya hasta mediados del siglo XVIII. Luzán, con sus quejas constantes hacia el estilo hinchado del poeta, reafirma una posición y delimita las diferencias específicas que caracterizan a los modos literarios en conflicto. De aquella manera se dibujaba la fisonomía literaria del rival poético. Para trazar ese perfil, Luzán señaló una vez más el abuso de las voces cultas de las que hacía gala la poesía gongorina; la no admisión de todas las metáforas⁸⁰² que el cordobés usaba por considerarlas excesivamente desproporcionadas; o la intervención de una imaginación frenética que atentaba contra el criterio de verosimilitud. En este sentido, el *Discurso apologético* constituye una obra que le sirve a Luzán para reafirmar sus postulados preceptistas solo cinco años después de la aparición de su *Poética*. De esa manera, éstos cobran una fuerza y una actualidad nueva que usa para volver a justificar sus planteamientos neoclásicos en función de un claro y visceral rechazo a las formas barrocas resistentes en la producción literaria española de mediados del siglo XVIII. Significativo, sin duda, pues el rigor y la contundencia de sus palabras, finalmente, nos hablan indirectamente de la pervivencia del modelo que él rechaza.

Poco después de la publicación de su *Discurso apologético*, Luzán vuelve a intervenir en el debate sobre los gustos literarios con su *Carta latina de Ignacio Philalethes*⁸⁰³. Pese a que el texto fue publicado en 1743, no obstante el aragonés lo firmó en 1742. Luzán redacta esta carta como un discurso en «defensa de la cultura española» y como respuesta –y ataque– al deán de Alicante Manuel Martí y a Mayans⁸⁰⁴. En este sentido, estamos ante la obra de un hombre que en cierto modo siente la necesidad de reivindicarse como miembro de una comunidad de prestigio, y con ello, al mismo tiempo, reafirmar los valores más significativos de la cultura que él

⁸⁰² Se sobreentiende, aquí, que habla de las metáforas ingeniosas que producen conceptos dentro de la línea alabada por Gracián o Tesouro y perfectamente reflejadas en las producciones de Góngora o Marino. *Ibid.* pp. 115-117.

⁸⁰³ Aparece con el título completo: *Carta Latina de Ignacio Philalethes a los PP. de Trevoux, sobre lo que se dice en las memorias del mes de marzo del año pasado de 172 acerca de las cosas Literarias de España*. Zaragoza. En la Imprenta de Francisco Moreno, Impresor, vive en la Plaza de la Seo. Año 1743.

⁸⁰⁴ Luzán, Ignacio de: *Carta latina de Ignacio Philalethes*. En *Obras raras y desconocidas*. Guillermo Carnero (Ed.). Zaragoza. Diputación de Zaragoza. Institución Fernando el Católico, 1990, p. 97. Las críticas a Martí, a quien llega a llamar «soberbio y desertor de su condición de español» se centran en aspectos relacionados con anclaje en una tradición «científica y de sabiduría» anterior, obsoleta. Uno de lo centro de la polémica tiene que ver con las opiniones de Martí con respecto a los cambios que se estaban produciendo en España por aquellos años. Ver *ibid.* pp. 99-105. Igualmente, pese a que Luzán está cerca de Mayans en cuanto a su rechazo al Barroco, no obstante difiere de él su posición frente a los jesuitas (Luzán tiene una actitud favorable mientras que Mayans los rechaza) y frente a Feijoo (el aragonés aprueba, respeta y alaba la obra del benedictino, mientras que Mayans rechaza alguno de los planteamiento de este autor, entre otros el de su poca talla como divulgador de ensayos científicos). Ver *ibid.* p. 108.

mismo representa frente a las críticas y «agresiones» de personalidades extranjeras – especialmente franceses– y algunos españoles⁸⁰⁵. Esta posición defensiva de Luzán parte, en cualquier caso, de la demostración previa del brillo que las letras españolas habían alcanzado a lo largo de su historia; como es altamente previsible, ese foco literario privilegiado por sus opiniones seguía siendo el mismo que es constantemente elogiado a lo largo de toda su producción, es decir, el del siglo XVI⁸⁰⁶. De igual manera, el aragonés vuelve a confirmar el tiempo de *oscuridad* y deterioro que sufrió la literatura española durante el siglo XVII, con lo cual, nuevamente incide en señalar al periodo barroco como el culpable de la mala opinión que se tiene en general sobre la producción literaria española⁸⁰⁷.

La operación de Luzán, en este caso, consistió en repasar someramente el tránsito literario español de los dos últimos siglos para de esa manera, a través de las pertinentes comparaciones, demostrar que las letras españolas, pese a haber estado durante un tiempo sin la regla adecuada, tuvieron un pasado glorioso. Luzán, con esta conclusión, pretendía criticar *justamente* a todos aquellos que atacan sin sentido ni fundamento a la tradición literaria española. Pero, claro, al hacerlo, para poder argumentar a favor del estilo que entra dentro de su plan de intereses, volvió a someter a un duro castigo al período literario en el que vivió Góngora.

A la hora de afilar las armas, Luzán exhibe una coherencia, en cuanto al discurso que emplea, del todo inequívoca. De esta manera, el rechazo al barroquismo que aún en su tiempo circulaba en las obras de algunos autores, sin duda era una constante en su producción crítica. De ahí que a la altura de 1741 en un texto como el *Discurso apologético* los ataques al estilo inaugurado por Góngora –aun cuando está claramente intentado moderar el tono que empleó en su *Poética* frente a los comentarios de los diaristas que le advertían de su desmesurado ataque a la figura del cordobés– vengan ahora incluso anunciados a través de un lenguaje impregnado de metáforas bélicas. Pero mejor que leer lo que escribió sobre este asunto:

⁸⁰⁵ En referencia a esta defensa de Luzán, ver también Gabriela Makowiecka: *Luzán y su Poética...*, op. cit. pp. 112-114.

⁸⁰⁶ *Ibid.* pp. 97-99.

⁸⁰⁷ Luzán entiende que se critique el periodo barroco (habla otra vez del periodo de barbarie en el siglo XVII y de los primeros intentos de restauración durante el reinado de Felipe V), pero al mismo tiempo ve injustas algunas de las críticas recibidas desde el extranjero. En su opinión esas críticas se deben en gran medida a las malas traducciones que en otros países se han realizado de las obras españolas. Escribe Luzán: «Los extranjeros acostumbran a despreciar todo lo nuestro, y tienen por seguro que cuanto nace en este país ha nacido ominosamente y con un destino adverso». *Ibid.* pp. 124-126.

Lo mismo pudo suceder en nuestro caso: entróse la censura de Luzán –digámoslo así– espada en mano y bayoneta calada por el estilo de Góngora; en el calor de esta acción no era fácil contener tan a raya todas las expresiones y voces que alguna, desmandándose de las demás, no excediese tal vez algún tanto, o en el objeto o en el modo. Pero, ¿qué es del caso? Lo que importa es que se gane la plaza y se desaloje de ella al enemigo; cuanto a lo demás no hay razón, a mi ver, para que por leves excesos de algún soldado, acabada felizmente una campaña, se le paguen a un general sus servicios, sus fatigas y sus mismas victorias con la más severas residencias⁸⁰⁸.

Aquel «soldado» finalmente estaba dispuesto a «desalojar la plaza». Su actitud activa con respecto a Góngora no ofrecía fisuras. Sentía que bajo el modelo que representaba un tiempo de la literatura española que fue mejor –el del siglo XVI–, así como con el retorno a las autoridades clásicas más egregias en el orden de la estética –al menos las que él defendía–, se podía restaurar el pulso de una escritura barroquizante y española ya agotada en sus formas. Pero del esfuerzo restaurador de Luzán y de sus constantes y ataques a la producción gongorina, se derivaba una interpretación positiva de lo que el aragonés criticaba. Góngora aparecía al fin como el centro de un tipo de composición poética, adquiriría el valor de lo representativo, de lo propio de un tiempo. El cordobés y la poesía que emanaba de su pluma, adquirirían un peso determinante en la historia literaria de España: significaron su paradigma barroco.

5.3.8 Góngora y el ingenio: la identidad de la lírica española del Barroco

A través de esa mirada retrospectiva que hemos realizado a una tradición poética envuelta por el influjo de Góngora, adquirimos conciencia del indudable valor que el cordobés tuvo como paradigma de un tipo de composición poética y en una época concreta. Los ataques que recibió, igualmente, justifican ese valor, pues lo caracteriza, lo margina y al mismo tiempo define como representante de un gusto, de una tendencia o una manifestación concreta. El mismo Ortega, al referirse a ese estilo, lo enmarca dentro de uno de los tres «amaneramientos» a los que «sin remedio tenía que llegar a Europa, dado el nivel de progreso lírico»⁸⁰⁹. Hay una cierta conformidad negativa en la palabras de Ortega, cuando dice «sin remedio»; pero el caso es que más que algo que pudiera evitarlo, al contrario, las condiciones históricas –sociales, políticas y religiosas–

⁸⁰⁸ Ignacio Luzán: Discurso apologético..., op. cit. p. 139.

⁸⁰⁹ En El espíritu de la letra, op. cit. p. 148. Los otros dos estilos, a parte del gongorismo, a los que Ortega se refiere son el marinismo y el eufemismo. Para el filósofo los tres «son fruta del barroco», época en la que «se sustantiva el ornamento». Ortega caracteriza así la poesía del Barroco, a través de un ejercicio de desarrollo y sustantivación del material lírico tradicional.

facilitaban la emergencia de nuevas maneras de exhibición poética, de ampliación de las fronteras a las que esas obras podían aspirar. Eso es lo que hace Góngora, al fin y al cabo: explorar el mundo con una mirada compleja, ingeniosa, para dar de él justamente la cara que más lo identifica con la cultura del momento, sus complejidades, sus entresijos, su gran encriptación simbólica.

Leer a Góngora es leer el Barroco español. Y por ende, Góngora mismo, al escribir, escribía algunas de las líneas maestras de una época de la historia literaria, le daba perfiles, matices, colores, confusión. Su poesía es un diario de bitácora en el que se escribe el proceso de construcción de una cultura; y no solo eso, se divisa en sus poemas el ángulo de penetración a través del cual dilucidamos o interpretamos una forma del pensamiento de sino hispano. Por ello, si su obra resulta «exuberante e inconfortable»⁸¹⁰, es porque también aquellos años lo eran. De ahí, quizá, el «fervor y terror» que causa en algunos de sus intérpretes⁸¹¹. Pero, de igual manera, esa admiración y rechazo no es ajena a otros mecanismos de expresión de la época. Desde nuestra perspectiva, entendemos ese rechazo, esa caracterización negativa, como una crítica desacorde con el modelo de pensamiento asentado en la España de aquella época. Al reducir el texto a su fisionomía ornamental, se pierde la parte más importante de su referencia histórica: el pensamiento del Barroco.

Y sin embargo, el Barroco español encuentra una de sus versiones más activas en la voz poética de Góngora. Sus sonetos, por ejemplo, son un inmenso entramado metafórico que administra de manera magistral e ingeniosa la palabra, el lenguaje, hasta hacerlo visible de una forma diferente –delirante, también, como sugiere L. Ascenchi⁸¹²–, otro lenguaje, se puede decir, que evoca una verdad deshecha en las migajas simbólico-retóricas o mitológicas que forman o configuran la totalidad del poema.

Del color noble que a la piel vellosa
de aquel animal dio naturaleza,
que de corona ciñe su cabeza,
rey de las otras, fiera generosa,

vestida vi a la bella desdeñosa,
tal, que juzgué, no viendo su belleza,

⁸¹⁰ Como define Ortega la poesía del cordobés. *Íbid.* p. 149.

⁸¹¹ Al menos eso dice Ortega: «No puedo leer a Góngora sin sentir a la vez fervor y terror (...) Es penoso, es azorante, recibir una imagen divina, como algunas de Góngora, arropada en un tufo labriego y de redil». *Íbid.* p. 150.

⁸¹² Ver op. cit. pp. 135-137.

(según decía el color con su fiereza)
que la engendró la Libia ponzoñosa;

más viéndola, que Alcides muy ufano
por ella en tales paños bien podía
mentir su natural, seguir su antojo,

cual ya en Lidia torció con torpe mano
el huso, y presumir que se vestía
del nemeo león el gran despojo⁸¹³.

Como en el soneto que acabos de ver, Góngora, elige desde el inicio –en el primer cuarteto– aquellos elementos necesarios que constituyen una perífrasis elusiva. Esconde con ello el referente, lo arropa retóricamente, de tal manera que hace casi invisible la presencia del león –cuya aparición en el poema se relaciona con la «corona» que lleva por ser el «rey» de las fieras – y de su piel, con la que se cubre la dama. La dama, por su parte, es «desdeñosa», algo que encaja con un tópico literario engarzado en la tradición cortés de la *belle dame sans merci* o, más antiguo todavía, el mito de Anaxárate.

El yo lírico establece después un doble juicio: por un lado, no viendo a la dama, hecho que le permite relacionarla con su origen –posible, pues no ve su belleza–, en este caso, con Libia, lugar en el que el tópico geográfico ubica la existencia de serpientes venenosas; por otro lado, el sentido del segundo juicio se ve enmascarado con a eclosión del pasaje mitológico. Esa segunda valoración comienza, entonces, con la decodificación que se establece bajo la figura de Hércules –Alcides. El héroe, seducido por la reina Ónfale, intercambió con ésta sus ropajes. Así ella vistió la piel de león nemeo que portaba Hércules, y el héroe, por su parte, vistió los «paños» de la reina. El intercambio se produce por capricho o antojo de la reina; ella es la que, por tanto, controla en este caso la voluntad del héroe. De esa forma, también el yo lírico, al ver vestida de piel de león a la amada, entrega a ella su voluntad, tal como hizo Alcides con la reina Ónfale.

Góngora escenifica un teatro de la imagen poética más íntimamente barroca. Perífrasis, mitos, metáforas, hipérbatos, constituyen un sistema que blindo el sentido profundo y permite, con ello, proyectar en el lector un desafío. En su obra tienen más sentido que nunca las palabras que Steiner escribe para celebrar la dificultad poética:

⁸¹³ En *Poesías*, op. cit. p. 56.

El discurso del poeta puede compararse con la ruta de una partícula cargada a través de una cámara de nubes. Un campo energizado de asociación y connotación, de armónicos y semitonos, de acertijos y homófonos rodea su movimiento y se desprende de él en el contexto de la colisión (las palabras hablan no sólo al oído, sino al ojo e incluso al tacto.) La multiplicidad de significados, «lo cerrado», son la regla antes que la excepción⁸¹⁴.

Esa disposición a hacer desvanecer la regla frente a «lo cerrado», lo oscuro y difícil, fue con lo que Góngora nos retó cuando en 1613 aparecen *Las soledades*. Esta obra constituye el cénit de la re-creación de la realidad –en clave poética– a partir de la una conciencia de mimesis –como nos dice Pedro Ruiz Pérez– que se manifiesta «en la opacidad de un lenguaje (artístico, poético), cuyo objetivo no es tanto transparentar y expresar la realidad, como manifestar la enajenación, expresar la melancolía y tratar de suturar la escisión y la pérdida»⁸¹⁵. Como ya vimos, el texto se convirtió inmediatamente en el centro de la más encarnecida controversia literaria. De alguna manera, Góngora provocaba, pero al hacerlo abría un camino en la poesía española del siglo XVII. La *soledad*, que en época de Góngora adquiriría el sentido poético de *selva*⁸¹⁶, se presenta con esa paradójica e interesante relación con lo frondoso de la vegetación, pero despoblado. El tópico del peregrino se enfrenta a ese espacio de lo psicológico connotado, sin embargo, con la flora exuberante. Se trata de una suerte de *Arcadia*, al fin y al cabo, espacio de «recogimiento y de ideal serenidad»⁸¹⁷, en el que la palabra poética, sin embargo, deshace la lengua tradicional de la silva para aparecer ésta vestida con la ornamentación que inauguraba la nueva pulsión del ingenio-conceptuoso del Barroco español, o como dirá Molho, «Góngora opera la transmutación poética del universo por medio del concepto: hay que aprender a leerle con los ojos de un Gracián. Se descubrirá entonces que el poema no es más que un juego de palabras, en el mejor sentido de la expresión: una armoniosa conjunción de vocablos (concento), evocadora de una construcción rigurosa del ingenio (concepto)»⁸¹⁸.

Desde el inicio de la obra, la perífrasis y el hipérbaton encierra una característica que reinará en todo su lectura: «Era del año la estación florida». El lenguaje será elusivo, tratará de enmascarar el esqueleto referencial que elude el concepto, aunque a

⁸¹⁴ Ver Sobre la dificultad, op. cit. p. 42.

⁸¹⁵ En *El espacio de la escritura. Entorno a una poética del espacio del texto barroco*. Berna: Peter Lang, 1996, p. 76.

⁸¹⁶ Como bien comenta M. Molho al recordarnos unos versos de Garcilaso: «Cerca del Tajo en soledad amena / de verdes sauces hay una espesura / toda de hiedra revestida y llena...» Ver op. cit. p. 49.

⁸¹⁷ *Ibid.* p. 51.

⁸¹⁸ *Ibid.* p. 62.

él se refiera. La dirección de sentido, entonces, deberá acudir a la trampa que sirve de parapeto del significante oculto. Siguiendo a Pedro Ruiz Pérez, solo así será posible descubrir que debajo del texto hay otro enteramente referido, una argamasa de significantes que han sido apartados del texto⁸¹⁹, pues su evidencia desentonaría con la pulsión ingenioso-conceptuosa que faculta al poema como paradigma de época, modelo de estilo⁸²⁰.

En la construcción de esa ficción poética, Góngora hace que el propio paisaje se transforme siguiendo el ritmo de las acciones. Adquiere, incluso, la capacidad de trasmutarse en la palabra, de sensualizarse, de revivir una experiencia humana en su fisionomía estática, pasiva. De esa manera el poema explora los resultados últimos de la propia sensualización de lo material. Así, también, lo ve John Beverley cuando señala que Góngora «sexualiza el paisaje» cuando aparecen los participantes en la boda⁸²¹. Por eso, el léxico que usa para expresar ese grado de sexualización, acaba por conquistar el lenguaje con el que un serrano nos traslada la epopeya trágica:

...los reinos de la Aurora al fin besaste,
cuyos purpúreos senos perlas netas,
cuyas minas secretas
hoy re guardan su más precioso engaste⁸²².

Góngora nos promete, en todo caso, un puente entre los extremos que trata de unir. En esa disposición, que a veces es imperceptible, se resuelven los enigmas que previamente ha planteado. La respuesta se hace evidente, pero solo después de haber forzado el ingenio para que participe en el acto de decodificación que se inicia desde el primer momento, desde el primer verso.

Ruda en esto política, agregados
tan mal ofrece como contruidos
bucólicos albergues, si no flacas
piscatorias barracas,

⁸¹⁹ Góngora rompe la relación estable entre *fisis* y *nomos*, entre la *concordancia* de un significante y un significado. El principio de verdad, que nos es más «que la adecuación entre un enunciado y referente», queda alterado en la poesía de Góngora, pues el Cordobés hace de sus conceptos una forma de sustitución del mundo, no una mera traducción del mismo. Ver *El espacio de la escritura*, pp. 76-77.

⁸²⁰ Ese alejamiento o separación del significante se convierte en una operación funcional. No rompe el lenguaje, desde una perspectiva estructuralista, sino que, como advierte John Beverley siguiendo a Molho, lo que hace es reconstruir el lenguaje, pues éste deviene en un acto de comunicación y «urgencia» por ser comunicado. Su lenguaje tiene la función integradora de un sistema autónomo, pero también una manera de ser y actuar en el mundo con el que el autor se halla comprometido. Ver la introducción de John Beverley a *Las Soledades*. Madrid: Cátedra, 1998, pp. 18-19.

⁸²¹ En la intro. de *Las Soledades*. Íbid. p. 49.

⁸²² Íbid. p. 94 (I, 457-60).

que pacen campos, que penetran senos,
de las ondas no menos
aquéllos perdonados
que de la tierra éstos admitidos⁸²³.

Según acabamos de ver, hay un desvelamiento cuando el peregrino encuentra una aldea despoblada en la *Soledad segunda*. Como confirma Beverley, la imagen anterior que Góngora había generado de la unión activa y simbólica entre «civilización y naturaleza», aparece ahora como reflejo de la «desolación e incertidumbre»⁸²⁴. La desolación que Góngora relata ocupa un lugar central en la impresión que causa sobre el peregrino. Logra hacernos partícipes del descubrimiento, de esa magnitud de la soledad que se ciñe sobre el espacio físico. Se resuelve esa tensión y manifestación del momento en una suerte de écfrasis que ocupa el estado de ánimo del protagonista, incluso del propio lector. El paisaje vuelve a ser tratado como un objeto de arte que describe o guía el proceso de recepción estética del asunto referido. En él se encuentra la dilatación de las formas, su colorido, la precisión de las figuras, todo ello, circunscrito a la idea de *crear con mayúsculas*, de inventar el momento de tensión que sufre el alma o la incertidumbre que abrumba al intelecto⁸²⁵.

Esta preeminencia de rasgos o figuras retóricas que estructura a la obra en núcleos de sentido, constituye una auténtica red metafórica que adquiere un valor poético y de época indudable. Así nos lo hace ver Alexander A. Parker cuando afirma que el *Polifemo* «es esencialmente de su período: no hubiera podido ser escrito un siglo antes o un siglo después»⁸²⁶. Para poder generar esa red de sentido, será necesaria la confabulación del ingenio como facultad capaz de designar la aplicación de un juego de agudeza sobre la gestación de conceptos. Esa misma acción deberá admitirse por parte del lector, quien se verá forzado a expresar su ingenio para examinar el camino retórico de ocultación iniciado con la práctica aguda. Así lo vemos, por ejemplo, en los comentarios que Alexander A. Parker realiza de dos momentos del *Polifemo*:

⁸²³ Íbid. p. 165 (II, 946-53)

⁸²⁴ Íbid. p. 54.

⁸²⁵ Escribe Ruiz Pérez en relación al Peregrino: «Al atender a la mirada de extrañamiento y no a un simple recurso ornamental, Góngora está sentando las bases de un nuevo lenguaje como expresión de una nueva manera de ver el mundo, pero está sancionando también el paso definitivo del plano de la retórica, en el que se venía manteniendo el discurso lírico, al plano de la poética, entendida como creación desasida de la obligación de referencialidad». De esa manera se confirma una separación, se reafirma y fija la independencia del concepto con respecto a su referencia que, pese a haberla, desaparece o es sustituida por la creatura poética, por la palabra conceptuosa. Ver *El espacio de la escritura*, p. 296.

⁸²⁶ En la obra de Góngora se produce una unificación de estilos que genera su particular poética barroca. Ver la introducción a la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 24-25.

Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisonjeramente
a la de viento, cuando no sea cama
de frescas sombras, de menuda grama⁸²⁷.

El poeta cordobés refiere el instante en el que el viento mueve las cortinas de la cama para despertar a la durmiente. El quiasmo inicial marca el ritmo de la aliteración con la que Góngora cautiva nuestra atención. A continuación nos deberemos enfrentar a la acción que poetiza, que inventa. Las cortinas constituyen el elemento físico, el objeto, sobre el que interviene la acción que expresa el verbo (correr). Precisamos en ese momento la soltura con la que esas cortinas parecen agitarse al viento. Pero, como afirma Parker, «las cortinas no son sólo descorridas por el viento: son el viento mismo y, como tal, no existen –transparentes e invisibles, su movimiento sólo se percibe cuando el viento susurra en los árboles o y agita la hierba»⁸²⁸. De esa manera Góngora poetiza el objeto material, transformándolo en imagen de una entidad invisible, solo perceptible a través de su efecto en la naturaleza. El viento, a su vez, materializa su forma, cobra con ello una representación simbólica o metafórica dentro del poema: son las cortinas y es la propia cama. En esa unión de términos se establece una ponderación, una evaluación de la congruencia de esa forma expresada y la de una hamaca, una cama que se mueve por el viento. Se genera así una unidad de sentido expresada a través de una auténtica «investigación intelectual»⁸²⁹. El cordobés recrea un juego conceptuoso que desfigura el lenguaje recto para decirlo todo de nuevo, otra vez, de otra manera. Lo podemos ver también en el siguiente fragmento:

troncos me ofrecen árboles mayores
cuyos enjambres, o el abril las abra,
o los desate el mayo, ámbar destilan
y en ruecas de oro rayos de sol hilan⁸³⁰.

La agudeza del poeta se dispone a presentarnos una imagen inédita del momento en que la miel es atravesada por los rayos del sol. La relación de los términos, como afirma Parker, «miel-hilos, rayos del sol-lino, panales-ruecas de oro son tan vagas que sólo la agudeza las puede acercar»⁸³¹. Prevalece una instancia sensorial que esgrime el inmenso valor poético del fragmento. Solo la facultad del ingenio podrá «concebir los

⁸²⁷ Íbid. p. 142 (213-16)

⁸²⁸ Íbid. p. 64.

⁸²⁹ Íbid. p. 65.

⁸³⁰ Íbid. p. 151 (397-400)

⁸³¹ Íbid. p. 65.

delicados surtidores de miel brotando de los alvéolos de los panales como hilos saliendo de la rueca». El poeta hace belleza de esa facultad; no erige un texto que pretende establecer una relación lógica con la causa y el efecto, sino que advierte lo inédito, lo no expresado antes, lo que surge de la mirada atenta de las cosas para, con ello, advertir su representación más poetizable, más ingenioso.

En esa complicación del lenguaje, aparece, también, la figura del misterio para –paradójicamente– hacer visible la desaparición del referente, su ni quiera previsible transitoriedad en algún sema que se hace evidente pero que solo informa lo justo. El límite trazado para realizar en enlace es hábilmente tejido con la finalidad de sellar la «verdad escondida y recóndita»⁸³². Como en el siguiente ejemplo:

Pero no son tan piadosos,
Aunque sí lo son, pues vemos
Que visten rayos de luto
Por quantas almas han muerto⁸³³.

Conviene, siguiendo a Gracián, que «aya algún fundamento sobre que fundar el Misterio», pues de lo contrario éste no permite establecer ponderación alguna, no reproduce el eco de la verdad que se haya inserta en su estructura poética de significado. De ahí la necesidad de crear el puente entre ambos elementos, pues será ese enlace el que a la postre, por ejemplo, permita revelar la conexión estable y ponderada que se genera al friccionar la piedad y los «rayos de luto» con la que se arrojan por cada alma fenecida.

Góngora nos proporciona un extenso repertorio de formas para mirar el mundo. Por eso conviene estar atento, despiertos, pues debajo de cada línea aparece una intención, una invitación a la mirada, que, curiosa, cae en el juego del desvelamiento propuesto. Ese inmenso repertorio gongorino se instala en los procesos generales humanos de adquisición del propio conocimiento. La comparación entre objetos es una de las formas en las que ese proceso se inaugura. De ahí la emergencia de semejanzas previsibles, intuitas o evidentes. La obra de Góngora constituye un claro exponente de esa actividad humana dispuesta a establecer relaciones de metafóricas en las que la «figuratividad verbal» es «concebida como un complejo entramado de significación donde tanto el término literal como el figurado se interrelacionan creando nuevos focos

⁸³² En Gracián, *Arte ingenio*, p. 166, donde el aragonés explica los conceptos de Misterio. El ejemplo lo usa Gracián en su *Arte de ingenio*. *Ibid.* p. 167.

⁸³³ Los versos los toma Gracián del *Del romance «En dos lucientes estrellas»*. Gracián lo cita en *Arte de ingenio* p. 166.

de sentido»⁸³⁴. El cabello y el sol, las cumbres altas doradas, el pelo rubio, conforman una red de significados que iguala los términos para crear un concepto por semejanza⁸³⁵ que, posteriormente, nos alerta de una realidad no expuesta directamente. Se trata, en todo caso, de ocultar, de obstruir el camino regular a través del cual accedemos al conocimiento. En esa acción, el poema deviene en objeto estético maleable desde la palabra que lo constituye. Se genera un lenguaje, como hace Góngora, que expresa sus posibilidades límites de una tensión que dilata al logos a fin de generar una imagen inadvertida que nos sirva de referencia para entrar en el sentido último del texto.

Gracián lo sabe ver cuando usa unos versos de Góngora, por ejemplo, para explicar *los Conceptos por Encarecimiento*⁸³⁶.

Al campo salió en Estío
Un Serafín labrador,
Que Sol en su mayor fuerza
No puede ofender al Sol⁸³⁷.

La potencia sutil de la hipérbole intensifica la expresión, sitúa nuestra mirada directamente en el motivo, que, por la fuerza en la que se insiste sobre él, queda iluminado. Esa fuerza es la que proviene del paralelismo que se establece entre el motivo y el objeto que le sirve para connotarlo. En ese confrontamiento sobreviene una equiparación total, una igualdad: el elemento de referencia, el Sol, se instala como entidad caracterizadora –o de sentido– del elemento connotado, el Serafín. De esa forma la potencia del Sol de verano, no «puede ofender» al Serafín. Góngora nos hace ver, a través de este «encarecimiento», una nueva perspectiva, ensalzada, del propio Serafín; o dicho de otro modo, el cordobés activa en nosotros un mecanismo comparativo que nos permite vislumbrar una caracterización connotada y establece, a través de ella, una valoración moral sobre la idea con la que el poeta juega. El juego retórico, nuevamente, se convierte en el protagonista de la práctica ingeniosa y poética.

⁸³⁴ Lauge Hansen, Hans; Jensen, Julio (eds): *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*. Actas del simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996. Sevilla: Alfar, 1998, p. 10.

⁸³⁵ Gracián, en su *Arte de ingenio*, usa unos versos de Góngora –a los que aquí aludimos– para ejemplificar los conceptos por semejanza. Ver, *Ibíd.* p. 181. Los versos que usa Gracián corresponden al comienzo del romance «Al nacimiento de Cristo, Nuestro Señor», y rezan así:

Nace el niño, y velo a velo
Dexa en cabello a su Madre;
Que esto de dorar las cumbres
Es muy del Sol quando sale.

⁸³⁶ *Arte de ingenio*, pp. 221-231.

⁸³⁷ Los versos constituyen el inicio del romance V. En Gracián, *Arte de ingenio*, p. 224.

Por todo ello, a la hora de trazar un mapa de significados de la poesía española del Barroco, no cabe duda de que son muchos los temas que la nutren. Los asuntos de ámbito religioso, el cierto estoicismo senequista o pirronista, la inclinación sobre tópicos como el *tempus fugit* –es decir, la fugacidad de la existencia–, y sobre todo, quizá el más importante de todos, la visión del mundo desde el prisma del desengaño, constituyen algunos de los temas centrales que dan identidad a la poesía española del período. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, al hablar de esos asuntos estamos haciendo hincapié en los temas que la definen, pero no en la forma en la que esos contenidos se hacen explícitos. Desde esa ausencia –en realidad lo digo de forma retórica, pues parte de la crítica ya ha indicado la aproximación que ahora realizo– señalamos aquí al ingenio como el signo de una identidad poética incuestionable⁸³⁸. Pero no solo por el ejercicio de esa facultad debemos situarlo en el centro de una caracterización; sino porque la poesía española del Barroco adquiere su especial tonalidad, su identidad constitutiva, debido al repliegue que establece en su disposición retórica –en el seno de su capacidad inventiva o emergencia ingeniosa– entre una suerte de filosofía del conocimiento al hispánico modo y una regla compositiva –una preceptiva– que exige esa forma de escritura de conceptuosa. O dicho de otro modo, la relación histórico-poética que caracteriza la producción literaria y crítica del binomio Góngora-Gracián, constituye una identidad infranqueable.

En conclusión, Góngora *hispaniza* la poesía, la sitúa en un marco histórico, el Barroco, en el que se acentúan todos los rasgos particulares de nuestra cultura. Leer a Góngora es leer la evolución de un modelo anterior, también hispano –el representado por la lírica de Garcilaso– pero enraizado en los usos y recursos –y sigo en esto a Pedro Ruiz Pérez– provenientes del Renacimiento Italiano y del mundo clásico⁸³⁹. El cordobés, como otros, también siguió esos modelos⁸⁴⁰ –por supuesto–, pero al hacerlo

⁸³⁸ Pues «la agudeza necesaria para idear metáforas, juegos de palabras y sutilezas de pensamientos en general se consideraba privilegio de la nación española». Así lo dice Andrée Collard que, comenta el hecho de que todos «los escritos teóricos están sembrados de comentarios sobre la adaptabilidad de la lengua castellana para los equívocos y sobre la propensión española para las agudezas» desde Juan de Valdés hasta Gracián. Ver op. cit. pp. 85-89.

⁸³⁹ Tradición que se hace visible en la obra de los poetas del XVII. Como afirma Pedro Ruiz Pérez, «Las alteraciones hiperbáticas, los cultismos léxicos o semánticos, la adjetivación atrevida, la metaforización o los juegos con la sustancia del significante forman parte del repertorio conformado por una tradición de siglos y accesible a los poetas del siglo XVII, aun de relativa cultura. Ninguno de ellos puede ser adscrito patrimonialmente o en exclusiva a un único registro expresivo, sino que se combinaban en todo ellos en mayor o menor medida y con una eficacia dependiente en esencia de la capacidad creativa del poeta». Ver El espacio de la escritura, op. cit. p. 71.

⁸⁴⁰ Y modelos hispanos a los que se refiere, incluso, en alguna décima burlesca. Escribe Góngora:

los hispanizó, les dio la forma más acorde a un temperamento y a una dimensión española del pensamiento de aquel tiempo. Su poesía emerge, como otras, de las protuberancias simbólicas que eclosionaron en el magma de una tradición providencialista, contrarreformista, imperial y proclive a una metafísica escolástica que cultivaba una suerte de retórica *nebulosa* que, finalmente, hacía de la propia realidad un silogismo invalidado por su propia condición de precariedad, teatral, misterioso. El mundo quedaba inserto en una gran cifra. El poeta, constituido en otro de los descifradores del enigma, adquiriría un papel fundamental a la hora de ejercitar una manera diferente de codificación y decodificación de la realidad que proporcionaba, al fin, una mirada al mundo, un acercamiento ingenioso a la *verdad* que se ocultaba en el entramado de significaciones simbólicas.

Y con Góngora, la poesía española se emancipaba al fin, adquiriría voz propia, se integraba definitivamente en el marco general de las manifestaciones poéticas más representativas de Occidente.

Musa mía, sed hoy Muza;
Si empuña, si embraza el Parnaso,
Defended el honor mío,
Aunque no está, yo lo fío,
En la Vega Garcilaso.

Ver, *Poesías*, op. cit. p. 174.

6. Ojos con mucha noche. Conclusiones

El verso de Góngora anuncia la cercanía de la muerte⁸⁴¹. La noche representa en el imaginario colectivo una puerta abierta a lo desconocido. Genera en el ánimo una cierta desconfianza, un temor –y terror a veces–, una suerte de desasosiego o incertidumbre. Surgen las cuestiones más profundas, melancólicas también, una agonía que se genera por la figurada presencia de un período –el nocturno– en desorden, de pérdida del control del espacio, del surgimiento de miedos ancestrales, de caos. Es el momento en el que la psique se vuelve vulnerable, *infantilizada* por un entorno que oculta bajo las sombras las imágenes que la luz ha hecho cotidianas. Todo cobra otro sentido.

Los ojos constituyen los auténticos *objetivos* que nos permiten iniciar una relación cognitiva-visual con el mundo. Por ello, conformamos una idea de ese espacio que es el mundo, *creamos* una poética de los lugares⁸⁴² que provienen de la capacidad sensitiva con la que instalamos el mismo espacio en la memoria y en la relación de lo propio y conocido. De ahí el inmenso poder metafórico de los ojos, su valor como elementos activos en el corpus de elementos que constituyen el conocimiento humano⁸⁴³.

El juego poético de Góngora intimida, aterroriza y admira, porque permite que la noche invada los ojos, cubre cada ángulo de un espacio destinado a percibir los contrastes que genera la luz. Desata su advertencia en el núcleo mismo de la comprensión visual del mundo. Estamos en él, existimos en ese mundo porque lo percibimos previamente: *esse est percipire*⁸⁴⁴. Los ojos configuran las auténticas puertas

⁸⁴¹ El verso forma parte del romance gongorino “En un pastoral albergue”. Y reza así en el contexto del poema. «Las venas con poca sangre / Los ojos con mucha noche / Lo halló en el campo aquella / Vida y muerte de los hombres». Tomo los versos de la edición: *Poesías*. Madrid: Emiliano Escolar, 1975, p. 282. Si bien el verso en sí mismo no esconde las huellas que nos llevan a su comprensión total, el resto de versos que le acompañan no dan lugar a dudas a esa misma interpretación.

⁸⁴² Como una «casa» o el propio «universo» que ésta constituye, pues la mirada permite vislumbrarlos, y la palabra poética los acerca, los humaniza, los hace nuestros. Ver Gaston Bachelard: *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 70-106.

⁸⁴³ La óptica, la visión, constituyen formas de conocimiento sensible. De ahí también la importancia dada a la trampa para los ojos, al trampantojo, que fija la vista en una suerte de pérdida de las referencias específicas y en una dificultad para conocer lo que los ojos nos muestra. Para conectar estas ideas con el período que estudiamos, ver Rodríguez de la Flor: *Pasiones frías...*, op. cit. pp. 279-280.

⁸⁴⁴ Al menos si nos situamos dentro de la órbita del pensamiento filosófico de Berkeley: «Ideas imprinted on the senses are real things, or do really exist; this we do not deny; but we deny they can subsist without the minds which perceive them, or that they are resemblances of any archetypes existing without the mind; since the very being of sensation or idea consists in being perceived, and an idea can be like

de entrada de las imágenes de la realidad, aquellas que gestionamos después para conocer y comprender el mundo. Ellos nos permiten dar forma al imaginario complejo que precisa los límites culturales del sujeto, lo humaniza, por tanto, con respecto a una comunidad en la que se reconoce. Y nos separa, también, por exclusión, de todo aquello que no conocemos. El concepto que hábilmente genera Góngora conduce, sin embargo, a otro tipo de reconocimiento: la relación tipificada oscuridad-muerte se apodera de ese espacio sensual y vital que es la mirada, que son los ojos. Invade, por tanto, el espacio de la percepción sensual de la realidad, para enfrentarlo a su correlato inevitable: la oscuridad y el desconocimiento de lo que entre su cartografía imaginada se genera.

De ahí la enorme potencia del verso, su valor simbólico y cognoscitivo indudable. La noche, la oscuridad, destruye cualquier posibilidad de explicación clínica sobre el destino del hombre moribundo, que se sabe cercano a su final. Conocemos ese final porque la sombra invade el espacio por el que percibimos la vida. En el verso se proyecta inmediatamente una imagen terminal, niega una posible reconciliación con la luz. Recuperamos con él nuestro ancestral miedo a lo oculto, a lo desconocido, a la muerte. Porque nos impide ver más allá de la noche, porque esa noche arrebatada al día cualquier posibilidad o esperanza de salvación: establecemos, así, nuestro vínculo especial con la existencia.

En ese momento que se debate entre el anhelo vital y la aceptación de lo inminente e irreversible, el hombre recupera su condición más humana. Se rechazan las líneas y curvas insertas en un cardiograma –que produce otro tipo terror– o de la explicación técnica que nos ofrece un idiolecto –el médico– que no entendemos. Es ahí, por el contrario, cuando resurge la poesía para confirmar que solo desde el poema se ofrece una esperanza transitoria, o, mejor dicho, una *morfina* más humana frente al deceso. El sujeto estabiliza la psique al recurrir al imaginario que le ha otorgado unos nexos con su propia identidad, con su cultura, con su pensamiento.

El verso de Góngora constituye un concepto, al fin, que expresa, por extensión, nuestra inseguridad frente a la noche, lo desconocido. Perdidos dentro de esa inmensa significación que es lo oscuro, sucumbimos, finalmente, frente a ello, a la contemplación de su monumentalidad. Ignoramos, porque a caso aún no lo hemos visto, el entramado que configura el aparato sobre el que ese concepto se sujeta. Un retablo barroco, por ejemplo, es una expresión unánime, es decir, un solo y atribulante

nothing but an idea. En, *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge. Philosophical Works*. London and Melbourne: Everyman's Library, 1975, p. 90

trampantojo que se constituye por la unión *compulsiva* de elementos simbólicos. Es una gran alegoría de la oscuridad, del artificio, del adorno, del propio Barroco⁸⁴⁵. La valoración negativa que habitualmente otorgamos a lo oscuro no es, sin embargo, más que una deformación histórica. Lo incomprendible es siempre oscuro⁸⁴⁶. Hemos asumido que esa debe ser la regla. Pero Góngora, como otros poetas del Barroco, demostró que esa impresión era un vicio normativo. La época daba cobijo y legitimación a esa penetración en la parte más inapreciable del concepto, aquella distorsión o unificación de elementos dispares que abruptamente generaba una forma nueva, un lenguaje sutil, un tropo novedoso, difícil, oscuro, pero lleno de sentido. Se hacía de lo falso una representación de lo verdadero, pues ese es el momento en que comienza la auténtica significación⁸⁴⁷.

Frente a este tiempo de aparente oscuridad estética, de distorsión de formas, extravagancia, aparecen en la historia los límites estilísticos temporales que lo constriñen y lo condenan a elevar un discurso apologético universal. El Renacimiento y la Ilustración, a modo de fronteras epocales, clausuran en las sombras al período barroco. Tanto renacer como iluminar acaparan unas connotaciones tradicionalmente positivas. Poco espacio le queda al Barroco para sugerir una defensa que se antoja imposible. La obsesión por etiquetar momentos y movimientos desnudó durante mucho tiempo cualquier posibilidad de salvación para esa época. Pero, también por eso, resurge después como una forma nueva de penetración en lo adverso, en lo oscuro. Cada construcción simbólica parecía estar condenada a esa dimensión, pues así, dotada de esa capacidad de intimidarnos frente al abismo, adquiriría un valor cognitivo especial.

El Neoclasicismo y la Ilustración conformaron un conjunto de ideas que, desde el ámbito de la estética y del pensamiento respectivamente, dieron forma coherente a

⁸⁴⁵ Barroco por sobrecarga, exageración de los recursos, adornos superfluos, que condenaría Croce. Ver *Breviario de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967, p. 48.

⁸⁴⁶ En este sentido, hemos querido ver a lo largo de este trabajo de investigación, cómo la oscuridad poética generó una controversia específica al ser ésta tan criticada como aplaudida por los comentaristas del momento. Nosotros hemos pretendido configurar una lectura positiva de esa oscuridad poética, pues entendemos, junto a Roses Lozano, que tanto esa idea, como la de dificultad, son una misma forma de expresión o aparición del concepto ingenioso, y, por ello mismo, consolida un tipo de obra y su precisión estética. Ver Roses Lozano: *Un poética de la oscuridad*, op. cit. pp. 102-151. De igual manera se expresa Steiner al ofrecer una imagen indulgente de la oscuridad, que, además, relaciona con la dificultad. Dice Steiner: «En un modelo semejante la “dificultad” sería, supuestamente, un efecto de interferencia entre la claridad subyacente y la formulación obstruida. Ésta es, aproximadamente, la lectura clásica y cartesiana de la opacidad, una lectura cuya inferencia es necesariamente negativa». Ver *Sobre la dificultad*, op. cit. pp. 37-38.

⁸⁴⁷ O como sugiere Guy Debord: «En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un momento de lo falso». Ver op. cit., p. 40.

todo el *organum* ideológico del siglo XVIII. Esa situación se producía según sus particulares desarrollos históricos, sociales y culturales en distintos países de Europa. España, asida a su propio modelo, producía una tensión hacia el interior de su fisionomía espiritual, su complejo modelo histórico, tamizado siempre por la observancia de un pensamiento religioso inmovible frente a los avances de la ciencia y de la filosofía. En cualquier caso, cuando nos referimos a la Ilustración y al Neoclasicismo, vemos en ambos conceptos la casación de algunas ideas comunes, como pueden ser equilibrio, razón, claridad o armonía. Y ello, además, exportado para establecer los discursos y ejecutar los proyectos de la vida civil, al menos en la teoría. Como oposición a ambos términos, encontramos el concepto de lo barroco. En dicho concepto, se integran las etiquetas estéticas y filosóficas. Es un concepto total, una suerte de metáfora histórica. Entorno al Barroco se ciñen una serie de caracterizaciones –de las que ya hemos dado cuenta– que lo definen y lo determinan. Se expande por todas las áreas de la vida, nutre los espacios civiles hasta darles, como en el caso de España, una textura especial, una forma concreta y particular de manifestación. En esos países en los que el Barroco constituyó algo más que un período artístico, el racionalismo o la ciencia nueva no podía marcar la pauta de los siguientes cambios axiológicos. No había unos cimientos de base que sostuvieran las nuevas propuestas, las nuevas condiciones en las que se iba a dirimir el discurso de la verdad.

De esa manera, hemos podido comprobar como la *Gloria hispánica*⁸⁴⁸ se forjó sobre un espacio metafísico, dominado por pulsiones o fuerzas teúrgicas que se enraízan en la historia particular de aquel pueblo⁸⁴⁹. De ahí su sencilla asimilación del Barroco, mejor aún, de representar el pleno Barroco en todos sus grados de expansión⁸⁵⁰. De lo inconmensurable, lo álgido, lo potente, surge la imagen de una España que se ve así misma entregada a la misión católica con la que escribe el guión de su particular visión

⁸⁴⁸ Ya hablamos de ello en el primer capítulo cuando mencionamos la dimensión imperial española y las consecuencias históricas que trajo consigo.

⁸⁴⁹ Se genera así una distancia con respecto a los países del entorno. Y con ello se afianza, quizá, esa imagen «desfigurada a los ojos extraños», esa «extravagancia de nuestro carácter» que ha hecho que desde el Renacimiento «el inmenso cuerpo histórico de la cultura hispana» haya visto «privado de la iniciativa y validez que presta el poderío político, y se ha visto obligado a gravitar, extravasando, sobre otros núcleos de cultura, superiores, si no en calidad, en eficiencia práctica». Ver Francisco Ayala: *Obras escogidas*. Madrid: Aguilas, 1972, pp. 1182-1183.

⁸⁵⁰ Como confirmara Hatzfeld, al situar al Barroco como algo intrínsecamente ligado a la cultura española. Ver *Estudios sobre el Barroco*, op. cit. pp. 503-508.

de la «historieta» de Cristo⁸⁵¹. Soberbia, se asoma al mundo mostrando su ejemplo de lealtad a la fe que defiende. En esa inclinación se produce un movimiento de cierre a lo nuevo. El Imperio niega el espacio de reflexión crítica que proviene de fuera de su propia maquinaria hermenéutica. Imperio metafísico, *esencialista* y religioso, entonces, que busca las respuestas a sus atribuciones en el argumento de fe, final, apodíctico. La providencia protege y organiza, también, la hoja de ruta del poder monárquico⁸⁵². No hay espacio para la innovación, para la novedad científica, para el racionalismo. La razón choca contra unos poderes reaccionarios, protectores, que examinan la novedad de su lógica axiomática, aséptica y dialéctica, con una buena carga de retórica enmohecida por el abuso del silogismo escolástico, banal⁸⁵³. Ese pensamiento, esa forma de exégesis, se vio vivamente condicionado, también, por la interpelación social que se extendía desde los altares ungidos con los postulados tridentinos⁸⁵⁴. Se reunían entorno a la vida social una serie de fuerzas que dirigían o limitaban el devenir histórico. Pero, al fin y al cabo, eran fuerzas inmanentes, ya asentadas de alguna forma en el perfil psicológico de aquella cultura. La condición de Imperio universal católico solo fue la manifestación de un deseo antiguo de imposición de una verdad según el patrón establecido por una historia a la que era imposible eludir.

Bajo ese paradigma metafísico, mágico y providencialista, las producciones simbólicas cobraban una dimensión especial⁸⁵⁵. Un concepto, por encima de todos, se asentaba en la lógica creativa de los artífices del barroco. El ingenio veía reforzada su

⁸⁵¹ Dice Lacan: «El barroco es inicialmente la historieta, el anecdotario de Cristo. Quiero decir con eso que relata la historia de un hombre». En *Del Barroco*. En *El Seminario de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Paidós, Libro 20, 1973, p. 130.

⁸⁵² L. Anceschi nos recuerda la relación paralela que existe entre el desarrollo imperial español y el del propio Barroco. En *La idea del Barroco*. Op. cit. pp. 129-130.

⁸⁵³ De hecho Antonio M. López Molina dirá que el «racionalismo europeo se manifiesta en España doblado de barroquismo. Ver *Pensamiento Filosófico Español*, op. cit. p. 269.

⁸⁵⁴ La lectura del *Catecismo para párrocos* redactado siguiendo las disposiciones de Trento informa eficazmente de la elaboración retórica y simbólica que operaba dentro del seno del discurso religioso del momento. Son las lecciones que los sacerdotes debían aprender, las que tenían que penetrar y cuajar en el imaginario social de la época. En ellas ya se sitúa la perspectiva de la Iglesia frente a las obras que suponían cambios en el pensamiento tradicional. Sirva como ejemplo las palabras de el Papa Clemente XIII recogidas en el Catecismo: «...sobrevendrán tiempos peligrosos, en que se levantarán en la Iglesia de Dios hombres perversos e impostores, por medio de los cuales el astuto tentador se esforzará en corromper las almas incautas con errores contrarios a la verdad del Evangelio». Ver op. cit. p. XVII.

⁸⁵⁵ Especial y generada desde las instancias religiosas autorizadas Escribe Gilbert Durand en cuanto a la influencia de Trento en el arte alegórico: «El arte católico romano es dictado por la formulación conceptual de un dogma. No conduce a una iluminación; se limita a ilustrar las verdades de la Fe, dogmáticamente definidas (...) Esta expresión quiere decir, simplemente, que la escultura, el vitral, el fresco, son ilustraciones de la interpretación dogmática del Libro. Si el gran arte cristiano se identifica con el bizantino y el románico (que son artes del icono y del símbolo), el gran arte católico (que sos-tiene toda la sensibilidad estética de Occidente) se identifica tanto con el realismo y la ornamentística gótica como con la ornamentística y expresionismo barrocos». En *La imaginación simbólica*, op. cit. pp. 44-45.

posición de prestigio dentro del ámbito de la creación. Esa posición, en todo caso, es la que le confiere un estatus especial dentro de las caracterizaciones de las representaciones de aquel período, pues éstas se ven incentivadas desde dentro de la propia cultura por una especial concepción de la vida, del mundo, de la misma idea de representación. El ingenio, de esa manera, se constituye, como hemos pretendido demostrar en esta disertación, en el eje central de la identidad poética del Barroco español, pues en él, en su núcleo como concepto rector de la creatividad, se asocian de forma ineluctable todas las dimensiones posibles de lo barroco, especialmente, como hemos visto, sus vínculos con la preceptiva y con el pensamiento filosófico de diseño hispano.

Para poder llegar a esta conclusión, hemos querido extender el mapa teórico sobre el que se sostienen distintas discusiones entorno al ingenio. Primero, ante todo, había que resituar el estado del pensamiento español de finales del siglo XVI y principios del XVII, para ver cómo éste, limitado por los avances del Renacimiento y el desarrollo posterior de las ideas ilustradas, contenía una serie de fuerzas internas que le otorgaban un margen de diferencia con respecto al de otros países de su entorno. El factor imperial, la sumisión frente a los postulados tridentinos, la especial tendencia a una explicación providencialista de los fenómenos, etc., configuraron aquel pensamiento al *hispanico modo* que se encuentra en el sustrato de una forma de eclosión del imaginario⁸⁵⁶. Sin duda alguna, la herencia imperial y católica que Carlos V deposita en manos de su hijo, determina, también, una forma de entender el poder y de dirigir el reino⁸⁵⁷. Se confirma la alianza de Dios con la política monárquica española, o dicho de otra manera, se legitima una verdadera «Política de Dios» y un «gobierno de Cristo», con el que Quevedo, anuncia la imbricación del poder estatal español con la fe que

⁸⁵⁶ Se potencia el valor de lo apariencial, la continuidad e implementación de la metáfora y el sueño como «seña de identidad». Escribe Ruiz Pérez: La conciencia de la naturaleza apariencial de la realidad percibida se perfila como una de las líneas de articulación de la diversidad de planos y facetas de la monarquía hispánica, su vida social y sus realizaciones culturales...». Ver, *El siglo del arte nuevo. (1598-1691)*. En *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Crítica, 2010. op. cit. p. 5.

⁸⁵⁷ Manuel Fernández Álvarez incide en el valor y profusión con el que el emperador, en su testamento, hace uso de «fórmulas religiosas» que, por otro lado «son habituales en la época». No obstante, Carlos V redacta también unas mandas pías que, según Fernández Álvarez, son una referencia directa al propio testamento de su abuela, Isabel la Católica. Como confirma el crítico, el testamento y Codicio de Carlos V «es un documento del más alto valor, que sobrepasa sus propios límites, para traernos el testimonio de un personaje y de una época. Aquí se nos manifiesta el Emperador de la Cristiandad, con su honda preocupación religiosa, y no ya sólo la personal, sino también la vinculada a la lucha por la fe». El testamento del emperador se debe incluir, como agrega Fernández Álvarez, en el corpus general de las instrucciones que Carlos V redacta a su hijo. Ver la introducción y comentarios de Fernández Álvarez al *Testamento de Carlos V*. Madrid: Editora Nacional, 1982, pp. IX y XXXVII respectivamente.

defiende y profesa⁸⁵⁸. Y es ese estigma, finalmente, con el que Felipe II inicia su andadura dentro del órgano rector de España, designio que transmite a sus sucesores y que indica, con respecto al pasado, una inclinación aún más reaccionaria hacia el patrón católico defendido desde los altares post-tridentinos. Al fin y al cabo, se producía o generaba una fuerza sinérgica que se sumaba y daba brío al misterio y dogmatismos tradicionales en el pensamiento español⁸⁵⁹.

Por otra parte, a lo largo esta disertación hemos considerado necesario hacer un examen de la evolución del concepto de ingenio a lo largo de la historia. De esa manera, hemos logrado resaltar la diferencia que existe entre la práctica poética –y lo que ésta significa– desde el período clásico y el Renacimiento, hasta el Barroco. El ingenio constituye una de las marcas de identidad de este último período, pues como ha quedado patente, se realza y exige que las producciones literarias se conciban como artificios que provienen del dominio y la práctica del propio ingenio. Esa capacidad y esa inclinación, que es histórica y natural, se manifiesta en el Barroco como algo aún más significativo, pues en el mundo simbólico, cifrado, en el que se haya inmerso el hombre, el ingenio conforma la manera más adecuada de aludir a la realidad, para disfrazarla, ornamentarla y, posteriormente, incluso poder comprenderla. El grado de instalación entre el significante y el sentido último de la expresión era mucho más visible en el Renacimiento. Los poetas ingeniosos del Barroco no solo no intentaron establecer un puente que permitiera ver la distancia entre ambos elementos, sino que en muchos casos eliminaron el puente, haciendo que su ingenio produjera conceptos de oscura aparición y difícil interpretación⁸⁶⁰. En esa dirección, para poder comprender mejor la diferencia

⁸⁵⁸ Para seguir estas reflexiones y su relación con la idea de Razón de Estado, ver Fernández-Santamaría, José A: *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640)*. Madrid: Centro de Estudio Constitucionales, 1986, pp. 53-56. Ver también, Francisco de Quevedo: *Política de Dios. Gobierno de Cristo*. Madrid: Imprenta de Tejado, 1868 (2 vols.).

⁸⁵⁹ España supone, como señala Dioguardi «Il bastione della cattolicità dogmatica, intollerante...». El crítico, además, hace alusión al papel que tuvo la Iglesia como uno de los factores que supuso el establecimiento del antimachiavelismo en España, o sea, vinculado a la idea de Estado según los postulados de Maquiavelo. Lo confirma así: «È stato già detto tutto, tutto viene dalla chiesa, compito primordiale è quello di liquidare qualsiasi pensatore che ardisca introdurre novità scandalose nell'eterno complesso delle verità: così si potrebbero caratterizzare i punti di vista ideali dell'antimachiavellismo spagnolo del Seicento». Ver *Viaggio nella mente barocca. Baltasar Gracián ovrero le astuzie dell'astuzia*. Palermo: Sellerio editore, 1986, pp. 133-134.

⁸⁶⁰ Se produce una verdadera dificultad para nombrar las cosas. Escribe Francisco Jarauta: «la dificultad del nombrar, de un nombre que nos dé la esencia de las cosas» produce «esa fuga y pasión representativas, ese gesto, delirio, invención, de las formas infinitas, laberínticas, retoricadas, de proporciones falsas, efectistas, que, en su conjunto, construyen un sistema otro, en el que –como si de una galería de espejos se tratara– se pierde la mirada sin esperar ningún reconocimiento verosímil». “Barroco y Modernidad”. En *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid. Fundación Argenteria. Visor, 1999, p. 48.

que marca la práctica ingeniosa en el Barroco, examinamos la obra española que más y mejor situó la posición del ingenio como mecanismo compositivo, inserto por tanto en una suerte de reglaje o preceptiva que indicaba la necesidad de su práctica y determinaba, finalmente, qué obras alcanzaban el grado de ingeniosas. Nos referimos, claro, al *Arte de ingenio* de Gracián. El autor aragonés representa un claro modelo de hombre barroco. Sus obras constituyen auténticos paradigmas representativos de la modalidad literaria de índole ingeniosa. Los personajes se insertan dentro de un mundo que el autor previamente ha cifrado. Vivir es descifrar el mundo, intentar o esbozar una comprensión del enigma, aunque se precaria, pues tras el desvelamiento de la cifra surgirá una nueva, dando a la realidad y al tiempo una textura artificial, existente solo en su condición de misterio por desvelar. El *Arte de ingenio* conforma un tratado encaminado a examinar y prescribir la forma en la que la conceptualización poética del mundo debe ser realizada, partiendo, eso sí, del ingenio como motor y guía que permite diseñar el discurso –el concepto– y, además, que nos otorga la capacidad de comprenderlo, pues al final logramos reconocer el camino que unifica en el concepto aquella parte de la realidad abstracta o concreta que él mismo elude por su condición de representación de la realidad⁸⁶¹. Desde esta perspectiva, no cabe duda de que el ingenio se halla, para Gracián, inserto dentro del ámbito de una preceptiva que se dispone a reglar su uso, a examinar la calidad de la representación en función de la capacidad ingeniosa que la mueve. Los poetas ingeniosos, aquellos que sentarán las bases de un paradigma nacional autorizado para el período, serán aquellos que finalmente luzcan en sus obras esa casación necesaria entre su propio ingenio –como generador del concepto– y el resultado poético final, su belleza, su misterio, su dificultad, su enclave histórico con respecto al gusto de moda. Pero, por otra parte, siguiendo la valoración que desde la perspectiva humanista estableciera Ernesto Grassi o Emilio Hidalgo Serna⁸⁶², suscribimos desde aquí que el ingenio constituyó –y constituye – una capacidad humana que estimula o se inclina sobre un tipo de composiciones que eluden el discurso racional para ofrecer, desde su especial diseño, una forma de indagación de la realidad. Desde esta disertación, hemos intentado defender que será precisamente la coalición de estos dos impulsos –el estético-preceptivo y el filosófico– los que promueven o señalan una

⁸⁶¹ Y, además, como Grande Yáñez, Gracián «rescató el conocimiento humano de los riesgos inherentes a la abstracción y al pensamiento apriorístico», con lo que acaba por configurar un método de acceso al conocimiento de claro sino barroco e hispano, alejado, por tanto, del incipiente cartesianismo. Ver “Gracián y la modernidad filosófica”, loc. cit. pp. 21-22.

⁸⁶² Como vimos ampliamente en el capítulo 3 y cuatro de esta disertación.

característica decisiva en la poesía española del Barroco⁸⁶³. Entorno a la práctica ingeniosa de un Quevedo o un Góngora se manifiesta tanto el uso y manejo de formas retórico-preceptivas que fijan y determinan el carácter estético de la representación, como el interés por llevar al lector, a través de esa misma acción representativa, a un punto de inflexión desde el que puede divisar el sentido profundo del texto, es decir, la comprensión de una parte de la realidad cifrada previamente en el concepto, en el propio cuerpo del poema. La poesía barroca española no es en sí misma, por tanto, filosófica: es ingeniosa; y ese hecho hace que colisionen en un mismo concepto su adscripción a una preceptiva de moda y su valor como mecanismo de conocimiento o indagación de la realidad del hombre del siglo XVII.

Para poder atender a esta especificidad, ha sido conveniente trazar el límite que separa a las producciones poéticas del discurso filosófico. A estas alturas no resulta complejo establecer tal distinción, pues el origen de la misma, como ya se ha dicho, proviene de las diferencias discursivas y de sus pretensiones iniciales. No obstante, en ambos casos estamos ante dos formas fundamentales de indagación y de conocimiento. El hombre se reconoce en la palabra, surge de ella, deviene en la auténtica columna vertebral de una cultura en toda su dimensión –política, social, identitaria–, pues, como afirma Quiñonero, ésta «crea la primera célula de relación social», se convierte en «la morada individual del hombre solo, consigo mismo» y, finalmente, «se convertirá pronto en el cimiento de todo el *tejido* social, a través del *hilo* de la lengua»⁸⁶⁴. Esa ecuación o fórmula de álgebra lineal que combina elementos abstractos con unidades materiales, constituyen una geografía por desvelar desde la palabra. La filosofía vacía a la palabra de cualquier contenido superfluo, pues nombra al mundo desde un léxico no comprometido con la efervescencia o la trampa ornamental. La poesía, por el contrario, reviste a la palabra con todos los artefactos retóricos posibles, ficcionaliza el mundo⁸⁶⁵. Para ello, como hemos visto a lo largo de este trabajo, el ingenio constituye la capacidad adecuada para provocar el concepto o la figura que origina y provoca una forma nueva de penetración en la realidad. La misma metáfora de origen agudo devendrá en «un

⁸⁶³ Y lo es porque, como señala L. Anceschi, al referirse a un Góngora o un Carrillo y Sotomayor, la práctica poética deviene en una «doctrina ontológica de la poesía como lengua del alma, que es al mismo tiempo invención y conocimiento a través de la imagen». Ver *La idea de Barroco*, op. cit. pp. 135-137.

⁸⁶⁴ De hecho, Quiñonero se suma a esta idea que, según afirma, comparte con otros: «Borges piensa, como Quevedo, como Juan, que la palabra construye al hombre». En *De la inexistencia...*, op. cit., p. 273.

⁸⁶⁵ Interpretar un discurso desde la práctica discursiva del otro, en cualquier caso, puede llevarnos a caer en un error de desajuste. La estética, eso sí, y la filosofía del lenguaje pueden entrar en un mismo campo de análisis, que permite ver, por otra parte, el enlace existente entre la propia filosofía y el lenguaje poético o de la fantasía. Ver, Croce: *Breviario...*, op. cit., pp. 48-50.

procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual»⁸⁶⁶. En el período barroco, se produce un auténtico vuelco sobre las producciones poéticas marcadas con el sino de ingeniosas. A ellas les toca distinguir y señalar un ejercicio de poder poético, de fuerza inventiva, de generación de una nueva mirada frente al aristotelismo dominante. No había en el Barroco español, como hemos visto, una etapa previa que sirviera de sustrato para la mejor asimilación de otras formas de conocimiento ajenas a su mundo.

Estas distinciones epistemológicas –tan establecidas en la actualidad– no eran distinguibles con tanta nitidez en las décadas previas al racionalismo cartesiano o al empirismo⁸⁶⁷. La división de especialidades y de perspectivas teóricas o de pensamiento comenzaba caminar en aquel tiempo⁸⁶⁸. El giro iniciado con Erasmo y la Reforma luterana daba pie a una serie de cambios dentro de la forma en la que occidente –el occidente cristiano– debía interpretarse a sí mismo. Los cambios paulatinos en la ciencia, debido a los grandes descubrimientos –principalmente en el campo de la astronomía y la física– constituyeron un acicate para generar una serie de estímulos que adelantaban un cambio de episteme generalizado en gran parte de Europa. La negación de esos avances constituía un verdadero discurso de resistencia, por tanto, una manera propia de entender y desarrollar las formas del pensamiento. Antes de ese anunciado cisma, esas formas de pensamiento se hallaban de alguna manera integradas dentro del ámbito del aristotelismo y la escolástica, así como por un Humanismo que se abría para acoger en su seno a todas las disciplinas del hombre y el conocimiento⁸⁶⁹. Las artes representativas, y específicamente la poesía, hicieron de sus artífices –de los propios

⁸⁶⁶ Así lo confirma Aurora Egido, que añade a renglón seguido: «La metáfora sería así como un suplemento añadido al brazo intelectual, una caña de pescar y hasta un fusil que hace asequible lo impensable, aquello que está en el confín de nuestras capacidades intelectivas». El comentario surge de la opinión que relaciona a la metáfora del Barroco con una categoría filosófica y no exclusivamente estética. Ver *El Barroco de los modernos. Despunte y Pespunte*. Valladolid. Universidad de Valladolid, 2009, pp. 129-130.

⁸⁶⁷ A lo largo de esta disertación hemos visto cómo el discurso racional y el retórico poético han ido marcando una gran distancia con respecto al modelo científico. No obstante, dentro de los discursos puramente humanísticos, también hemos señalado la gran diferencia que se ha producido entre el racionalismo y la retórica o la literatura. Este hecho comienza a hacerse más significativo después del Barroco, con la Ilustración, pues la entrada en escena del criterio de crítica permite que se comience a realizar un tipo de análisis sistemático de las propias condiciones en las que se generan los discursos y se conducen sus postulados. Ver Michel Foucault: *Sobre la Ilustración*. Madrid: Tecnos, 2006, pp. 78-81.

⁸⁶⁸ Y, en cualquier caso, el pensamiento español, su misma filosofía, se veía condicionada por su raíz teológica. Incluso las notables aportaciones que ya en el Renacimiento apuntaban hacia un cierto pensamiento español desde una perspectiva moderna, venían «más del campo de la teología que de la filosofía propiamente dicha». Ver Maestre Sánchez, *Pensamiento Filosófico Español*, op. cit. p. 201.

⁸⁶⁹ A caso así lo debió ver un Vive, por ejemplo, al escribir una obra como *De Disciplinis*. Ver *Las disciplinas*. Madrid: Orbis, 2 vols., 1985.

poetas– hombres doctos que eran tenidos en consideración en las esferas de poder⁸⁷⁰. El mecenazgo o el patrocinio por parte de monarcas y nobles se extendió sobre aquellos que reunían las calidades que se aunaban en el gusto de la época. Pero, a su inmenso valor estético, aquellas obras poéticas constituyeron verdaderos mecanismos de impresión de lo real, por tanto, examinadas desde una perspectiva crítica, impregnadas de vías abiertas al conocimiento e interpretación del mundo. Fueron, así, otra forma de expresión del pensamiento. Esta posición ideológica, a su vez, iba a cobrar una especial aparición –por contraste– durante el siglo XVIII, pues, una vez inaugurado un cambio general en el pensamiento occidental con la extensión de las ideas y los métodos ilustrados, se establecía una especial vigilancia sobre todas aquellas modalidades del pensamiento que se vinculaban con el pasado. Ser barroco en el siglo de la razón constituía un paradigma involucionado, condenado al fracaso, al ostracismo paulatino dentro del orden internacional. Y, como hemos visto, en España, aún dentro de la marcación ideológica nostálgica y agarrada a su pasado glorioso y a sus concepciones particulares entorno a la forma de interpretar el mundo, es decir, de adquirir y producir conocimiento, se veía excluida de aquellos avances iniciales, *motu proprio*, eso sí, y afirmaba su posición dentro de la órbita que más y mejor convenía a su modelo retórico-ingenioso de expresar la verdad⁸⁷¹.

La palabra poética, ingeniosa en el Barroco, por tanto, construye al hombre, lo hace participar activamente en el teatro que es el mundo, le da un papel protagonista en la historia de aquel tiempo⁸⁷². Desde la palabra inventiva, ingeniosa, se inspecciona el alma de la época, sus avatares, su melancólica caída a un vacío existencial que debía superar con las preguntas huecas de una metafísica escolástica que apuntaba a Dios

⁸⁷⁰ Los poetas adquieren un valor fundamental. Así lo ve, por ejemplo Juan de Jáuregui: «ya porque los poetas son maestros de la filosofía y censores de la vida humana, hablen en sublime estilo y toquen cosas arcanas y secretas». En *Discurso poético*, op. cit. p. 148.

⁸⁷¹ Tal vez el indicado por Unamuno: «De modo muy singular, el “pensamiento español” (...) ha sido pródigo en formas literarias por las que se han ido significando o “reflexionando” experiencias tan ricas como heterogéneas. Por eso Unamuno dirá que “nuestra filosofía, la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística sobre todo, y no en sistemas filosóficos (...) Esta ampliación del concepto de “pensamiento” y filosofía es particularmente aplicable al tiempo que nos interesa, en el que nobles y plebeyos se vieron motivados por profundas experiencias espirituales, estéticas, sociales, y jurídicas que se manifiestan por expresiones muy heterogéneas». Ver Alfonso Maestre Sánchez, *Pensamiento Filosófico Español*, op. cit. p. 199. La cita de Unamuno a la que hacemos alusión se ubica en *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Anaya, 1999, p. 311.

⁸⁷² Esa palabra poética constituye la base, igualmente de un modelo de pensamiento, «adámico», que carece de la unidad y metodología del pensamiento científico y que, por tanto, confirma su inclinación endémica hacia el «conocimiento poético e intuitivo» que lo caracteriza. Pensamiento español, forma de «conocimiento poético e intuitivo» que lo caracteriza. Ver Ana Bundgaard: *Más allá de la filosofía*, op. cit. pp. 185-186.

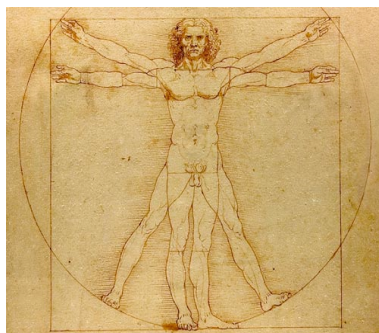
como respuesta final cuando el logocentrismo acababa por constituir una tautología insuperable. El *triumfo* del ingenio no se produce entonces sobre la razón, sino en la capacidad que éste tiene para asimilar, en pocas palabras –o en un solo concepto– todo el misterio del universo o el sentido práctico de una vida ritualizada, ordenada según los cánones sociales *performativos* de aquella época. Siendo así, el ingenio se impone, además, a cualquier otro factor identificativo, caracterizador de un momento y de una forma de escritura. La literatura española del Barroco contiene en su cuerpo textual las imágenes más informes o anamórficas que, sin embargo, nos conducen a una nueva forma de mirar el mundo. Hay en esa actuación o preeminencia del ingenio, una doble disposición: se genera y relaciona su poder estético, su dimensión ornamental, su efecto conmovedor, impreso; pero por otro lado, se dispara en el lector los mecanismos de atención que nos permiten dimensionar y acceder al interior del criptograma, pues como también conjeturó Leibniz, la realidad se conforma sobre un conjunto de mensajes codificados que tratamos de decodificar «de tal modo que las entidades que emergen se conserven bajo distintos cambios y transformaciones»⁸⁷³; habrá que conocer, por tanto, el secreto que guarda la cifra, pues de esa manera, ajustamos esa forma poética de ver el mundo con el mismo mundo y sus circunstancias variopintas en el Barroco, con su permanente *teatralización* o poetización de la misma vida, para, así, dejar que fluya o se revele un conocimiento preciso de aquel tiempo⁸⁷⁴.

Y si el mundo es una cifra, lo será porque también la imagen del hombre ha quedado inserta en el signo⁸⁷⁵. El hombre había adquirido una nueva posición en el Renacimiento, el lugar más significativo que podemos intuir en el universo. Desde ese nuevo centro adquiere una incuestionable potencia simbólica; se convierte en un símbolo de época y, al hacerlo, todas sus producciones devienen en otros símbolos que expresan su propia categoría o forma en la existencia.

⁸⁷³ La cita en relación de Leibniz es de Bronowski. En *Los orígenes del conocimiento...*, op. cit. p. 62.

⁸⁷⁴ Croce, que atacó al periodo barroco, a su artificiosidad excesiva, que solo era «desnudez», nos confirma, sin embargo, el valor cognoscitivo del arte, de la experiencia estética, pues las representaciones conllevan un querer ir más allá. Afirma Croce: «El arte es una verdadera síntesis estética a priori, de sentimiento e imagen en la intuición, de la cual puede repetirse que el sentimiento sin la imagen es ciego y que la imagen sin el sentimiento está vacía». Ver, *Breviario de...*, op. cit. pp. 38-40. El conjunto de todas esas experiencias que parten de la estética acercan al hombre a una mirada sobre la realidad, ladina, teatral, ficcional. Es justamente esa lateralidad lo que le permite trazar, desde esa distancia, un examen, una evaluación de la propia realidad. Y así, finalmente, logra conocer mejor el mundo.

⁸⁷⁵ Lejos de que el hombre se libere de sí mismo, se afianza una dialéctica de la propia idea de hombre, se vuelve hacia una cultura humanista que lo define. Ver George Uscatescu: *Proceso al Humanismo*. Madrid: Guadarrama, 1968, p. 21.



El hombre vitrubio (1492). Leonardo da Vinci.

El Barroco representa la manifestación de la crisis que emerge de esa nueva posición simbólica; el hombre renuncia a las esperanzas que se iluminaban desde el espacio céntrico que ocupaba. Se ve así contagiado por un escepticismo y una melancolía producto, entre otras cosas, de la desconfianza motivada por esa nueva posición que le atribuyen. El hombre queda des-ubicado, al menos transitoriamente; se genera un espacio ideal para la sospecha, para la duda, para el desengaño⁸⁷⁶, para la concitación del misterio o el enigma. Con ese trasfondo, el hombre muestra un intento por reubicarse en la palabra con la que nombra a la realidad. Genera, así, una gran ficción; hace del mundo el escenario idóneo donde teatraliza la vida, y con ello, el propio arte, la poesía, será uno de los reductos donde se exprese la nueva naturaleza de lo humano⁸⁷⁷. De esa forma, el símbolo que ya era desde el Renacimiento, dialoga más que nunca con su propia condición simbólica, ahora en lucha por re-conocerse en la cifra que lo disimula. Se establece, así, una dialéctica de signo a signo que genera, con

⁸⁷⁶Duda y desengaño que son, también, una manifestación de la sentimentalidad barroca que choca, sobre todo en España, contra el paradigma anterior –renacentista– y el racionalismo que se avecina. Escribe J.M. Aguirre: «El escritor barroco existe en un mundo que ha empezado a dudar, de aquí su tendencia al didactismo, que se debe, más que a los preceptos horacianos, a la existencia de una conflicto epocal entre fe y razón (...) El barroco español es el último dique puesto contra el torrente racionalista iniciado por la Reforma y la nueva filosofía, y es expresión, implícita o explícita, de una duda y de un desengaño». En “Agudeza y Arte de ingenio”, loc. cit. p. 182. Para precisar el sentido de ese desengaño, ver también Luis Jiménez Moreno: *La visión del mundo y de la vida en espíritu barroco*. En *Pensamiento Filosófico Español. Del Barroco a nuestros días*. Manuel Maceiras Fafián (ed.). Madrid: Síntesis, Vol. 2, 2002, pp. 29-31.

⁸⁷⁷Pedro Ruiz Pérez lo comenta al afirmar que el lenguaje aparece, entonces «como el único medio para restaurar el orden, para reconciliar la conciencia de alteridad que marca la posición del hombre, enajenado de la realidad objetiva. El intento de superar estas limitaciones conduce al terreno del arte, de la poesía, convertida así en elemento temático y estructural esencial en un texto con una fuerte impregnación, que condiciona toda su naturaleza». Ver *El espacio de la escritura*, op. cit. p. 296.

ello, la elisión definitiva del propio hombre. Estamos, de esa forma, ante una verdadera teoría de la representación⁸⁷⁸.

Y en aquella circunstancia histórica, el modelo de pensamiento español es el que más honestamente asumió su condición de cifra, el que con más arraigo fijó un modelo representativo que caracteriza hasta sus últimas consecuencias una forma de vivir y de hacer arte⁸⁷⁹. Movido y motivado por las fuerzas propias de su cultura, se potencia y consolida la estabilidad en la inestabilidad de lo representativo, en su fugacidad⁸⁸⁰. Se exploran todas las vías de conocimiento que son posibles desde esa ficción, desde los hallazgos que presumiblemente se eluden en los misterios se que han ido generando, desde las propias actitudes civiles de quienes ya han adquirido –y lo saben bien– el vicio o costumbre del disimulo, de borrar la profundidad de su ego para interponer en el mundo un *actante* que lo legitima desde esa posición teatral⁸⁸¹. Lo vemos en Góngora o Quevedo como voces que contribuyen a fijar la idea de elisión y alusión en el propio lenguaje poético; en Gracián, que instala esas ideas en el ámbito de la norma y uso autorizado y que, de igual manera, sentencia que la palabra poética será «más reveladora cuanto más intelectualmente sensible y compleja»⁸⁸²; en Calderón o Lope que lo expresan en la voz de sus personajes cuando se relacionan socialmente; en Cervantes cuando hace de la ficción la lectura de la realidad –o la confirmación de la literatura⁸⁸³–, para resituar al hombre en un espacio impreciso que aleja cualquier posibilidad de confirmación de la propia realidad; lo vemos, también, en un Ribera o un Sánchez Cotán, que contribuyeron a fijar la sombra con la que se precisaba la visualización del imaginario; los vemos igualmente en el artificioso y monumental trampantojo de un retablo de Churriguera o Gregorio Fernández, donde se hace evidente

⁸⁷⁸ Ver Roger Chartier: *El mundo como representación. Historia cultural: entre la práctica y la representación*. Barcelona. Gedisa, 1990, pp. 56-59. En estas páginas Chartier desarrolla la idea de la representación y su vinculación con el signo que la expresa, pues, deduce, que el exceso de signo puede señalar la desaparición del referente.

⁸⁷⁹ Pues «No sólo el barroquismo es radicalmente español; todo el arte y la literatura españolas en sus momentos culminantes, en sus expresiones más intensas, han sido sustancialmente barrocos». Lo afirma Guillermo de la Torre: *Del 98 al Barroco*. Madrid: Gredos, 1969, p. 398.

⁸⁸⁰ Y eso que Cacciari afirma que «España es (...) la poesía de la solidez, de la fidelidad, de la duración». Ver *Drama y duelo*. Madrid: Tecnos, 1989, p. 22. En ese sentido, eso es lo que damos en llamar «estabilidad», si bien, al indicar también el componente de inestabilidad o transitoriedad, nos referimos al ámbito de la interpretación que la obra puede recibir en un momento histórico determinado.

⁸⁸¹ Surge la máscara como elemento que permite disfrazar la realidad del sujeto. Se genera una mentalidad, por tanto, artificial, discreta, teatral o carnavalesca. Sobre este asunto, ver Rodríguez de la Flor: *Pasiones frías*, op. cit. pp. 129-133.

⁸⁸² Ver L. Ascenchi, op. cit. pp. 138-143.

⁸⁸³ Hago alusión aquí a la controvertida idea que mana de la siguiente afirmación de Michel Foucault: «Don Quijote lee el mundo para confirmar los libros de caballería». En *Las palabras y las cosas*, op. cit. p. 53.

la dificultad para acceder a una lectura lineal de los símbolos; lo vemos en la retórica conceptual de los sermones de un Paravicino, que desde el púlpito *hace literatura* que insta a una comprensión posterior del misterio religioso que elude⁸⁸⁴; o en la teatralización, incluso, con la Rodrigo Calderón escenificó su partida hacia el cadalso y los preámbulos de su ejecución⁸⁸⁵; lo vemos, sin duda, en la política de un Olivares empeñado en gestar un imperio universal representado por la potencia del signo planetario con el que inviste a la monarquía hispánica. Y lo vemos, por último, en los incipientes esfuerzos de un Fernán Núñez o un Peralta, de todos aquellos novatores o pre-ilustrados que indicaban un camino dibujado a contracorriente, pues en el rechazo de éstos, en la discriminación de sus trabajos y pensamiento, se configura y gestiona el discurso de lo propio: las posiciones que señalaron la tendencia general instalada en el pensamiento, su más honda y precisa constitución, su especial característica, su faz hispana.

Y en esa caracterización, el ingenio surge como el máximo exponente que indica y define la dirección de las manifestaciones que componen el imaginario⁸⁸⁶. Nuestra literatura barroca es fruto de una explosión de ingeniosidad⁸⁸⁷, de su instalación en el ámbito de una manera de aproximación a la realidad del mundo, a su cifra y contracifra, a su definitiva apuesta por crear complejas maravillas dotadas de significación⁸⁸⁸ y en las que la operación de búsqueda de la verdad –de la acción cognitiva del hombre– no

⁸⁸⁴ Dice Emilio Alarcos que «si damos crédito a testimonios de la época, acudía [el público cortesano] a los sermones, más que en busca de enseñanza o adoctrinamiento moral y religioso, en demanda de deleite literario». En “Los sermones de Paravicino”, loc. cit., p. 173. Para poder comprender mejor las características generales de aquella sermonística, ver también Jean Croizart-Viallet: “Cómo se escribían los sermones en el Siglo de Oro. Apuntamientos de algunas homilias de la Circuncisión de Nuestro Señor”. En *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 101-122.

⁸⁸⁵ Extraigo esta reflexión del Trabajo de Grado de F. Javier Castro Ibaseta: *Drama y privanza. Poética de la muerte de Rodrigo Calderón*. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia Moderna. Febrero 2005.

⁸⁸⁶ Con lo que confirmo aquí las palabras de J.M. Aguirre cuando afirma: «Ahora me atrevo a postular lo siguiente: «El barroco literario español (el Siglo de Oro español) es una unidad de pensamiento y emoción, así como de expresión, en cuyo centro, dando sentido a todas sus variaciones, se hallan, en lo relativo a su instrumento expresivo, el *concepto*, y, en cuanto a la unidad de pensamiento y emoción, el *desengaño*». En “Agudeza y Arte de ingenio”, loc. cit. p. 181.

⁸⁸⁷ Un auténtico estandarte. Ver Ruiz Pérez: *El siglo del arte nuevo...*, op. cit. p. 73.

⁸⁸⁸ García Berrio lo sabe leer al confirmar al ingenio como facultad inventiva del hombre: «Finalidad, pues, fundamental del arte en general y de la literatura en particular, es la de mantener siempre agudizada la capacidad humana del conocer a través de un procedimiento de curiosidad progresiva, alimentado por el desvelar las ocultas y maravillosas relaciones entre los seres. El papel de la maravilla, de la admiración, en este aprendizaje es fundamental, y como Gracián, Tesoro lo exalta de un modo continuo...». *España e Italia ante el conceptismo...*, op. cit. p. 81.

viene condicionada por la propia verdad, sino por el mismo procedimiento de decodificación, de revelación o de «desocultamiento»⁸⁸⁹

El verso de Góngora con el que iniciábamos estas conclusiones nos enfrenta de lleno con esa doble presencia. Hay belleza, hay incertidumbre, hay deseo de representar el advenimiento de la muerte de forma estética. Y hay misterio, una forma trascendente de admiración de un hecho, de su comprensión, de su asentamiento en nuestra conciencia como un mensaje que nos permite prever una verdad encarcelada inicialmente en la oscuridad del concepto. De esa manera –volviendo al juego inicial de este último epígrafe–, los ojos, cegados por una impenetrable oscuridad, adquirirán poder simbólico, constituirán un lenguaje, un momento del ingenio que rompe el molde de la simple ataraxia contemplativa con la que podríamos cerrar las puertas al entendimiento del concepto⁸⁹⁰. Por tanto, de esa nueva mirada activa –la nuestra, la del lector que siente que «las metáforas que afectan a la vista son mucho más vividas»⁸⁹¹– surgirán sin complejos las nuevas preguntas, aquéllas que como seres inteligentes y sensibles se adelantarán a la comprensión e impresión que nos devuelve el poema. Y así, al final, aventuraremos un epílogo adecuado, el que proviene del alumbramiento del saber y el goce que la cifra poética prometía. Borges, ya en otro tiempo, también descifró el misterio con el que aquella «mucha noche» de Góngora envuelve el final de un ciclo:

En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea⁸⁹².

⁸⁸⁹ Pues «el problema originario y preeminente no es la verdad (en tanto que relación entre los entes y el pensamiento, entre el sujeto y el objeto), sino el del desocultamiento». Ernesto Grassi realiza esta afirmación después de confirmar el valor que Heidegger da al discurso poético. En *Vico y el Humanismo*. Barcelona: Anthropos, 1999, p. 156.

⁸⁹⁰ Hacemos del concepto, de la propia poesía, el vehículo epistemológico que nos permite alumbrar una realidad del mundo, que hace del hombre el intérprete de esa realidad, pues en el desvelo del lenguaje poético, cobra sentido la propia esencia del hombre. Escribe María Teresa Bertelloni: «El impulso que anima y estimula al lector de la poesía tiene, pues, carácter epistemológico, ya que lo que desea es encontrar un camino seguro hacia la respuesta radical, aquel camino que Orfeo encontró gracias precisamente a su capacidad poética, tan cercana a la esfera de lo divino, que le permitió bajar al Hades para recuperar a Eurídice, su alter ego, la única cosa por la que vale la pena cantar y vivir. Su fracaso en el cumplimiento de la condición puesta por los dioses, es decir, su mirada, es la metáfora más densa que haya podido pensarse sobre el poder y la impotencia del hombre y de su palabra, porque mirar es el intento de ver, es el pecado original, ese pecado primigenio de soberbia, el único que los dioses no perdonan, porque ver significa desvelar, iluminar lo oscuro, colmar el abismo; significa, en definitiva, la muerte de los dioses (...) La poesía se instaura así en la historia, por la vía mítica, como quehacer humano, el más sublime de los quehaceres...». En *Epistemología de la creación...*, op. cit. p. 17.

⁸⁹¹ Marco Tulio Cicerón: *Sobre el orador*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2002, p. 449.

⁸⁹² Fragmento de “Poema conjetural”. Publicado en el diario *La Nación* el 4 de julio de 1943. Posteriormente fue incluido en el libro *El otro, el mismo*, (1969).

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis: *Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII). Historia Crítica del pensamiento español*. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- “Barroco y pensamiento español”. En *Diwan*. Zaragoza: Alcrudo Editor, 8/9, 1980, pp. 15-26.
- ADORNO, Theodore W: *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, Obra Completa, 11, 2003.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco: *La Ilustración española*. En *Historia literaria de España en el s. XVIII*. Aguilar Piñal, Francisco (Ed.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Trotta, 1996.
- *Bibliografía de autores Españoles del siglo XVIII*. Madrid: CSIC. Tomo VII (R-S), 1993.
- *Los comienzos de la crisis universitaria en España. Antología de textos del siglo XVIII*. Madrid: Magisterio español, 1967.
- AGUIRRE, J.M: “Agudeza o arte de ingenio y el Barroco”. En *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 181-190.
- ALARCOS, Emilio: “Los sermones de Paravicino”. En *RFE*, tomo XXIV, 1973, pp. 192-197.
- ALBERTI, Rafael: *A cal y canto*. Hans Lauge Hansen (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*. Madrid: Síntesis, 2005.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín; LÓPEZ, François; URZAINQUI, Inmaculada: *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995.
- ANCESCHI, Luciano: *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. Madrid: Tecnos, 1991.
- ARAGAY Y TUSELL, Narcís: *Origen y decadencia del logos. Giorgi Colli y la afirmación del pensamiento trágico*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- ARANGUREN, José Luis: “La moral de Gracián”. En *Obras completas. Estudios Literarios y Autobiográficos*. Madrid: Trotta, vol. 6, 1997.
- ARCE, Joaquín: *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra, 1980.

- ARISTÓTELES: *Poética del espacio*. Madrid: Istmo, 2002.
- *Retórica*. Madrid. Gredos, 1999.
- AYALA, Jorge M: “Ingenio, causa principal de la agudeza y complemento del juicio”.En *Conceptos: revista de investigación graciana*, nº 1, 2004, pp. 115-132.
- “La vida de Baltasar de Gracián”. En *Baltasar Gracián: Estado de a cuestión y nuevas perspectivas*. Aurora Egido y María Carmen Marín (coords.). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001, pp. 13-32.
 - “El discurso de la vida”. En *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Anthropos, Documentos A, núm. 5, 1990, pp. 10-13.
 - “La formación intelectual de Baltasar Gracián”. En *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Anthropos, Documentos A, núm. 5, 1990, pp. 14-39.
- AYALA, Francisco: *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1972.
- BACHELARD, Gaston: *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- *El compromiso racionalista*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1985.
- BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2002.
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009.
- *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
 - *Investigaciones Retóricas I. La antigua Retórica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.
- BATLLORI, Miguel: *Gracián y el Barroco*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.
- BAUDRILLARD, Jean: *A la sombra de las mayorías silenciosas. En Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978.
- BAUMGARTEN, Alexander G: *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Buenos Aires: Aguilar, 1975.
- BENASSAR, Bartolomé: *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2009.

- BENJAMIN, Walter: “El origen del drama barroco alemán”. En *Obras*. Libro I, vol. I. Madrid: Abada Editores, 2006.
- BERGAMÍN, José: *El disparate en la literatura española*. Sevilla: Renacimiento, 2005.
- *Calderón y cierra España*. Barcelona: Planeta, 1979.
 - “A propósito y despropósito de Góngora”. En *Diwan*. Zaragoza: Alcrudo Editor, 5/6, 1979.
- BERKELEY, George A: *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge. Philosophical Works*. London and Melbourne: Everyman’s Library, 1975.
- BERMUDO, José Manuel: *La filosofía moderna y su proyección contemporánea. Introducción a la cultura filosófica*. Barcelona. Barcanova, 1983.
- BERTELLONI, María Teresa: *Epistemología de la creación poética*. Madrid: Parteluz, 1997.
- BEVERLEY, John: “Gracián o la sobrevaloración de la literatura (Barroco y postmodernidad)”. En *Relecturas del Barroco de Indias*. Mabel Moraña (ed.). Hannover: Ediciones Norte, 1994, pp. 17-30.
- BLANCO, Mercedes: *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*. Genève: Editions Slatkine, 1992.
- “El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza”. En *Criticón*. Toulouse, nº 43, 1988, pp. 13-36.
 - “El criticón: Aporías de una ficción ingeniosa.” En *Criticón*. Toulouse: Université de Toulouse, nº 33, 1986, pp. 5-36
- BOBES NAVES, M^a del Carmen et al: *Historia de la teoría literaria*. 2 Vols. Madrid: Gredos, 1995.
- BODEI, Remo: “El lince y la jibia: observaciones y cifra en los saberes barrocos”. En *Barroco y Neobarroco*. Cuadernos del Círculo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993, pp. 59-68.
- BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1970, Tomo II.
- BREA, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos, 1991.
- BRONISLAW, Malinowski: *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- BRONOWSKI, Jacob: *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- BULLÓN, Eloy: *Los precursores españoles de Bacon y Decartes*. Salamanca: Imprenta Calatrava, 1905.

- BUNDGAARD, Ana: “Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento”. En *El ensayo, entre la filosofía y la literatura*. Juan Francisco García Casanova (ed.). Granada: Comares, 2002, pp. 67-94.
- *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico místico de María Zambrano*. Madrid: Trotta, 2000.
- BUSTOS GUADAÑO, Eduardo de: “La metáfora y la filosofía contemporánea del lenguaje.” En *Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica*. Barcelona: Anthropos, nº 129, 1992, pp. 37-42.
- CACCIARI, Massimo: *Drama y duelo*. Madrid: Tecnos, 1989.
- CANTARINO, Elena: “Cifra y contracifras del mundo: el ingenio y los grandes descifradores”. En *Gracián: Barroco y modernidad*. Miguel Grande y Ricardo Pinilla (eds.). Madrid: Universidad Pontificia Comillas, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 181-202.
- Caravaggio y la pintura realista europea*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional d’Art de Catalunya del 10 de octubre de 2005 al 15 de enero de 2006. Barcelona: Museo Nacional d’Art de Catalunya, 2005.
- CARRILLA, Emilio: *Manierismo y Barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos, 1983.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis: *Libro de la erudición poética*. Rosa Navarro Durán (ed.). Madrid: Castalia, 1990.
- CARVALLO, Luis Alfonso de: *Cisne de Apolo*. Medina de Campo: Iuan Godinez de Millis, 1602.
- CASCALES, Francisco: *Tablas poéticas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- *Cartas filológicas*. Madrid: Espasa-Calpe, vol. I, 1961.
- CASO GONZÁLEZ, José: “Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del s.XVIII”. En *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo. Oviedo: Universidad de Oviedo. Facultad de Filosofía y Letras, nº 22, 197
- CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas I: El lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- *Filosofía de las formas simbólicas III: Fenomenología del reconocimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- *Filosofía de la Ilustración*. México: FCE, 1993.

- *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Catecismo para párrocos, según el decreto del Concilio de Trento, mandado publicar por San Pío V, Pontífice Máximo, y después, por Clemente XIII. Madrid. Traducido a la lengua española de la edición hecha en Roma por la Sagrada Congregación de Propaganda Fide en 1886 y anotado en parte por el presbítero D. Anastasio Machuca Díez*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1971.
- CASTRO IBASETA, Javier: *Drama y privanza. Poética de la muerte de Rodrigo Calderón*. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia Moderna. Febrero 2005. (Trabajo de Grado).
- CENÁL, Ramón: "La filosofía española del siglo XVII". En *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Revista de la Universidad de Madrid, Vol. XII, núm. 42-43, 1962, pp. 373-410.
- CEPEDA ADÁN, JOSÉ: *La historiografía*. En *Historia de España. El siglo del Quijote (1580- 1680). Religión, Filosofía, Ciencia*. Ramón Menéndez Pidal (fundador); José María Jover Zamora (dir.). Madrid: Espasa-Calpe, vol. I, 1986.
- CHARTIER, Roger: *El mundo como representación. Historia cultural: entre la práctica y la representación*. Barcelona: Gedisa, 1990.
- CHECA CREAMADES, Fernando: "Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco". En *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria. Visor, 1999, pp. 49-65.
- CHECA, Jorge: *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*. Maryland (USA): Scripta Humanistica, 23.
- CHEVALIER, Maxime: *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1992.
- CHIAMPI, Irlemar: *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CICERÓN: *Sobre el orador*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, 2002.
- *La invención retórica*. Madrid: Gredos, 1997.
- COLLARD: Andrée: *Nueva poesía. Conceptismo, Culteranismo en la crítica española*. Madrid: Castalia, 1967.
- COMPAGNON, Antoine: *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007.

- CORNAGO BERNALI, Óscar: “Nuevos enfoques sobre el Barroco y la (Pos)Modernidad (a propósito de dos estudios de Fernando R. de la Flor)”. En *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2004, 22, pp. 27-51.
- COVARRUBIAS, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Felipe C.R. Maldonado (ed.). Madrid: Castalia, 1995.
- CROCE, Benedetto: *Breviario de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- CROIZART-VIALLET, Jean: “Cómo se escribían los sermones en el Siglo de Oro. Apuntamientos de algunas homilias de la Circuncisión de Nuestro Señor”. En *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 101-122.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la: *Poesía lírica*. José Carlos González Boixo (ed.). Madrid: Cátedra, 2007.
- CRUZ SUÁREZ, Juan Carlos: “Observaciones sobre el Barroco: funcionalidad estética y filosófica de la *oscuridad* y el *ingenio*”. En *Actas de Studia Romanistica Belania. Lenguas Románicas: estado actual y perspectivas*. Banska Bystrica (Eslovaquia). Universidad Matej Bel, 2009, pp. 70-79.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999.
- DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 2009.
- DEBRAY, Régis; BRICMONT, Jean: *A la sombra de la Ilustración. Debate entre un filósofo y un científico*. Barcelona: Paidós, 2004.
- DEGUY, Michel: “Crítica de la razón poética”. En *Barroco y Neobarroco*. Cuadernos del Círculo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993, pp. 13-21.
- DELEUZE, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo: *El espíritu del Barroco*. Barcelona: Crítica, 1983.
- DIOGUARDI, Gianfranco: *Viaggio nella mente barocca. Baltasar Gracián ovrero le astuzie dell'astuzia*. Palermo: Sellerio editore, 1986.
- DOGLIO, Maria LuisA: “Corona di delizie: Emanuele Tesauro e la parola che crea”. En *La Venaria Reale*. A cura di CSIPiemonte:
<http://www.lavenaria.it/reggia/it/storia/dipiu.shtml>
- DOMÍNGUEZ ORTÍZ, Antonio et ali: *El Barroco*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978.
- DORFLES, Gillo: *Naturaleza y artificio*. Barcelona: Lumen, 1972.
- D'ORS, Eugenio: *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 2002.

- DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1968.
- EGIDO, Aurora: *El Barroco de los modernos. Despuntos y Pespuntos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009.
- *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
 - *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica, 1990
- ELIAS, Norbert: *Humana conditio. Consideraciones entorno a la evolución de la evolución de la humanidad*. Barcelona: Península, 1985.
- ELLIOT, John H: *El conde-duque de Olivares*. Barcelona: RBA, 2005.
- *España y su mundo 1500-1700*. Madrid: Alianza, 1991.
- FERNÁNDEZ ALBADALEJO, Pablo: *La crisis de la monarquía*. En *Historia de España*. Josep Fontana y Ramón Villares (dirs.). Madrid: Crítica. Marcial Pons, Vol. 4, 2009.
- *Materia de España. Cultura política e identidad en la España moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2007.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M: “Política y religión. Instrucciones de Carlos V a Felipe II”. *Corpus Documental de Carlos V*. Salamanca: 1975, pp. 90-103.
- FERNÁNDEZ CORUGEDO, Víctor: *El ingenio desde los presocráticos hasta Gracián*. Stockholm: Institutionen för Spanska och Portugiska. Stockholms Universitet, 1998.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Amelia: *Una idea de maravillosísima hermosura. Poética y Retórica ante la Lírica en el siglo XVI*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2003.
- FERNÁNDEZ-SANTAMARÍA, José A: *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640)*. Madrid: Centro de Estudio Constitucionales, 1986.
- FICINO, Marsilio: *Sobre el furor divino y otros textos*. Azara, Pedro (Ed.) Barcelona: Anthropos, 1993.
- FINALDI, Gabriele: “La Gloria de Tiziano”, en *Tiziano y el legado veneciano*. José Álvarez Lopera (coord.). Círculo de lectores. Galaxia Gutenberg, 2005.
- FOUCAULT, Michel: *Sobre la Ilustración*. Madrid. Tecnos, 2006.
- *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1997.

- *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós, 1990.
- FRADEJAS LEBRERO, José: “Literatura barroca”. En *El Barroco*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1978.
- GALASSI PALUZZI, G: “La Compañía de Jesús y el Barroco”. En *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Revista de la Universidad de Madrid, Vol. XI, núms. 42-43, 1962, pp. 565-584.
- GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1996.
- GARAGALZA, Luis: *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra, 1989.
- *Formación de la teoría literaria moderna* (2). Teoría poética del Siglo de Oro. Murcia: Universidad de Murcia, 1980.
- “Quevedo y la conciencia léxica del concepto”. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 361-362, 1980, pp. 5-20.
- *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa. Planeta, 1977.
- *España e Italia ante el conceptismo*. Madrid: Revista de Filología Española. Anejo LXXXVII. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968.
- GARCÍA GIBERT, Javier: “Artificio: una segunda naturaleza”. En *Conceptos: Revista de Investigación Graciana*. A Coruña: Universidade da Coruña. Departamento de Filología Española e Latina, núm. 1, 2004, pp. 13-33
- GARCÍA RAMOS, Juan Manuel: *Antes de la literatura. Lo prelingüístico literario*. Barcelona: Artemisa, 2008.
- Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. A. Gallego Morell (ed.). Madrid: Gredos, 1972.
- GILMAN, Ernest B: *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*. New Haven and London, Yale University Press, 1978.
- GLENDENNING, Nigel: - “El estilo gongorino en la poesía española del siglo XVIII, a la luz de la política y la estética”. En *Estudios Dieciochescos en Homenaje al Profesor José Miguel Caso González*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1995, pp. 365-379.
- “La fortuna de Góngora en el siglo XVIII”. En *Revista de Filología Española*. Madrid: CSIC, XLIV, 1961, pp. 323-349.

- GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos: “Adaptaciones de la retórica eclesiástica: Fray Luis de Granada y Fray Diego Valadés”. Ver:
http://132.248.9.9/libroe_2007/0794590/08_c04.pdf
- GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos: “Retórica y Poética en los siglos XVI y XVII: la operación retórica de la memoria.” En *Edad de Oro*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, núm. XIX, 2000, pp. 121-130.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de: *Las Soledades*. Beverley, John (ed.). Madrid: Cátedra, 1998.
- *Poesías*. Madrid: Emiliano Escobar, 1975.
 - *Fábula de Polifemo y la Galatea*. Alexander A. Parker (ed.). Madrid: Cátedra, 1996.
 - *Carta de D. Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron*. En *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*. Antonio Paz y Melia (recopilador). Madrid: Biblioteca de Autores Españoles. Real Academia Española, 1964, pp. 306-307.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José M: “La cultura del Barroco: Figuras e ironías de la identidad”. En *Devenires*, IV, 7, 2003, pp. 117-154.
- GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990.
- GONZÁLEZ SALAS, Carlos: “*Primero Sueño* como teoría del conocimiento”. En *Sor Juana y su Mundo: Una mirada actual*. Carmen Beatriz López-Portillo (coord.) México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 228-235.
- GRACIÁN, Baltasar: *El criticón*. Santos Alonso (ed.). Madrid: Cátedra, 2007.
- *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*. Egido, Aurora (Ed.). Zaragoza: Gobierno de Aragón. Institución Fernando el Católico, 2005.
 - *Oráculo manual y arte de prudencia*. Emilio Blanco (ed.). Madrid: Cátedra, 2001.
 - *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza*. Blanco, Emilio (Ed.). Madrid: Cátedra, 1998.
 - *El discreto*. Madrid: Club Internacional del Libro, 1992.
 - *El político*. E. Correa Calderón (ed.); E. Tierno Galván (intro.). Madrid: Anaya, 1961.
 - *Agudeza y Arte de Ingenio*. Madrid: Espasa-Calpe, 1957.
- GRANADA, fray Luis de: Introducción al Símbolo de la Fe. José María Balcells (ed.) Madrid: Cátedra, 1989.

- GRANDE YÁÑEZ, Miguel: “Gracián y la modernidad filosófica”. En *Gracián: Barroco y modernidad*. Miguel Grande y Ricardo Pinilla (eds.). Madrid: Universidad Pontificia Comillas, Servicio de Publicaciones, 2004, pp. 15-29.
- GRASSI, Ernesto: *El poder de la fantasía. Observaciones sobre la historia del pensamiento occidental*. Barcelona: Anthropos, 2003.
- *Vico y el Humanismo. Ensayos sobre Vico, Heidegger y la retórica*. Barcelona: Anthropos, 1999.
 - *La filosofía del Humanismo: preeminencia de la palabra*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- GREEN, Otis H: *España y la tradición Occidental. El espíritu castellano en la literatura desde el Cid hasta Calderón*. Madrid: Gredos, Vols. I y III, 1969.
- GUILLÉN, Jorge: *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1961.
- GULLÓN, Ricardo: *Joaquín Casaldueiro: «Sentido y forma del Quijote»* En: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/gullon/12604842007046081865624/p0000001.htm#I_0
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Francisco: *El hombre práctico*. Madrid: Joaquín de Ibarra, 1764.
- GUTIÉRREZ NIETO, Juan Ignacio: Inquisición y culturas marginadas: conversos, moriscos, gitanos. En *Historia de España. El siglo del Quijote (1580-1680). Religión, Filosofía, Ciencia*. Ramón Menéndez Pidal (fundador); José María Jover Zamora (dir.). Madrid: Espasa-Calpe, vol. I, 1986.
- HATZFELD, Helmut: *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Gredos, 1973.
- “Three national deformations of Aristotle: Tesauro, Gracián, Boileau”. En *Studi Secenteschi*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, Vol. II, 1961, pp. 3-21.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte I*. Barcelona: RBA, 2005.
- HAZARD, Paul: *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*. Madrid: Ediciones Pegaso, 1988.
- HEIDEGGER, Martin: *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio: “Defensa de la retórica barroca”. En *Edad de Oro*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, núm. XXIII, 2004, pp. 41-51.
- HERRERA, Fernando de: *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones*. Sevilla: Alonso de Barrera, 1580.

- HERRERO, Javier: *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*. Madrid: Edicusa, 1973.
- HERRERO, Rosario: “Hacia una propuesta metodológica para la interpretación de la metáfora”. En Lauge Hansen, Hans; Jensen, Julio (eds): *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936)*. Actas del simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996. Sevilla: Alfar, 1998.
- HERSANT, Yves (ed. et intro.): *La métaphore baroque. D’Aristote à Tesaurus. Extraits du Cannocchiale aristotelico*. Éditions du Seuil, 2001.
- HIDALGO-SERNA, Emilio: *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*. Barcelona: Anthropos, 1993.
- “Origen y causa de la “agudeza”: necesaria revisión del conceptismo español”. En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Berlín. Vol. 1, 1989, pp. 477-486.
- HOCKE, Gustav René: *El mundo como laberinto I. El Manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1961.
- HOOK, J.W. Van: “Concupiscence of Witt: The Metaphysical Conceit in Baroque Poetics”. En *Modern Philology*, Vol. 84, nº 1, 1986, pp. 24-38.
- HORACIO: *Arte poética. Epístola a los pisones*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo, 1923.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W: *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2005.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan: *Examen de ingenios*. Guillermo Serés (ed.). Madrid: Cátedra, 1989.
- HUSSERL, Edmund: *Meditaciones cartesianas*. Madrid: Tecnos, 2006.
- JARAUTA, Francisco: “Barroco y Modernidad”. En *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argenteria. Visor, 1999, pp. 45-48.
- “La experiencia barroca”. En *Barroco y Neobarroco*. Cuadernos del Círculo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1993, pp. 69-73.
- JÁUREGUI, Juan de: *Antídoto contra la pestilente poesía de Las Soledades*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.
- *Discurso poético*. Madrid: Alfar, 1978.
- KAMEN, Henry: “From decline to enlightenment: Spain 1675-1725”. En *Dieciocho: Del barroco a la ilustración*. Actas del Simposio celebrado en McGill

- University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996. Anejos de Dieciocho I. The University of Virginia, Charlottesville, VA, 1997, pp. 11-18.
- KAMEN, Henry: *La Inquisición española*. Barcelona: RBA, 2005
- KLEIN, Robert: *La forma y lo inteligible*. Madrid: Taurus, 1980.
- KLIBANSKY, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz: *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza, 1991.
- KRABBENHOFT, Kenneth: *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993.
- KRAUSS, Werner: *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián*. Madrid: Rialp, 1962.
- KRISTEVA J.; Mannoni, O; et alii: *(El) Trabajo de la metáfora*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- LAKOFF, George; Johnso, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2001.
- LAUGE HANSEN, Hans; Jensen, Julio (eds): *La metáfora en la poesía hispánica (1885-1936). Actas del simposio celebrado en la Universidad de Copenhague, 25 y 26 de septiembre de 1996*. Sevilla: Alfar, 1998.
- LACAN, Jacques: *Del Barroco*. En *El Seminario de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Paidós, Libro 20, 1973, pp. 127-141.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Cátedra, 1992.
- *Ignacio Luzán y el Neoclasicismo*. Zaragoza: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras. Serie I, núm. 39, 1960.
- LEZAMA LIMA, José: *La expresión americana*. Madrid: Alianza, 1969.
- LLORENTE, Juan Antonio: *Memoria Histórica sobre qual ha sido la opinión nacional de España acerca del Tribunal de la Inquisición*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1812.
- LÓPEZ EIRE, Antonio: "Mito, Retórica y Poética." En *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*. Salamanca: Año II, nº 2, 2002, pp. 51-84.
- *Orígenes de la poética*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1980.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Philosophía Antigua Poética*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

- LÓPEZ PIÑERO, José María: *La ciencia y el pensamiento científico*. En *Historia de España. El siglo del Quijote (1580-1680). Religión, Filosofía, Ciencia*. Ramón Menéndez Pidal (fundador); José María Jover Zamora (dir.). Madrid: Espasa-Calpe, vol. I, 1986.
- *La introducción de la ciencia moderna en España*. Barcelona: Ariel, 1969.
- LORENZO ÁLVAREZ, Elena de: *Nuevos mundos poéticos. La poesía filosófica de la Ilustración*. Oviedo: Instituto Feijoo de Estudios del s. XVIII. Universidad de Oviedo, 2002.
- LUTZ, Heinrich: *Reforma y Contrarreforma*. Madrid: Alianza, 2002.
- LUZÁN, Ignacio de: *Discurso apologético de Don Íñigo de Lanuza*. En Guillermo Carnero (Ed.) *Obras raras y desconocidas*. Vol. II. Zaragoza. Institución Fernando el Católico Universidad de Alicante (ed.), 2003.
- *Carta latina de Ignacio Philalethes*. En *Obras raras y desconocidas*. Guillermo Carnero (Ed.) Zaragoza. Diputación de Zaragoza. Institución Fernando el Católico, 1990.
- *Poética* (ediciones de 1737 y 1789). Madrid: Cátedra, 1974.
- LYNCH, John: *La España del siglo XVIII*. Barcelona: RBA, 2005.
- MACEIRAS FAFIÁN, Manuel (ed.) et ali: *Pensamiento Filosófico español. De Séneca a Suárez*. Madrid: Síntesis, Vol. I, 2002.
- MAKOWIECKA, Gabriela: *Luzán y su Poética*. Barcelona. Planeta, 1973.
- MACOLA, Erminia; Brandalise, Adone: *Psicoanálisis y arte de ingenio: de Cervantes a María Zambrano*. Málaga: Miguel Gómez, 2004.
- MARAVALL, José Antonio: *Estudios de historia del pensamiento español. El siglo del Barroco*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- *Estudios de la historia del pensamiento español. Renacimiento*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- *Estudios de historia del pensamiento español. Edad Media*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.
- *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1998.
- MARINA, José Antonio: *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *La lengua castellana en el siglo XVII*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- MICHEL, Paul-Henri: "La querelle du géocentrisme". En *Studi Secenteschi*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, Vol. II, 1961, pp. 95-118.

- MILBURN, Judson: *The Age of Wit 1650-1750*. New York: The Macmillan Company, 1966.
- MOLHO, Mauricio: *Semántica y poética. Góngora, Quevedo*. Madrid: Crítica, 1988.
- MOREY, Miguel: *El hombre como argumento*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- MOYA CANTERO, Eugenio: “Filosofía, literatura y verdad (aproximación crítica al textualismo de Rorty)”. En *Revista de Filosofía*. Madrid: Universidad Complutense. Servicio de Publicaciones, vol. 27, núm. 2, 2002, pp. 305-306
- NAVARRO DURÁN, Rosa: *La mirada al texto*. Barcelona: Ariel, 1995.
- NIETZSCHE, Friedrich: “Humano demasiado humano”. En *Obras Inmortales*, tomo 4. Barcelona: Edicomunicaciones, 2000.
- OROZCO-DÍAZ, Emilio: *Lección permanente del Barroco español*. Madrid: Ateneo, 1952.
- ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte*. Madrid: Alianza, 2002.
- *Espíritu de la letra*. Madrid: Cátedra, 1985.
- *¿Qué es filosofía?* Madrid: El arquero, 1969.
- PASCUAL BUXÓ, José: *Sor Juana Inés de la Cruz. Lectura barroca de la poesía*. Sevilla: Renacimiento, 2006.
- “El resplandor intelectual de las imágenes: jeroglífica y emblemática. En *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 30-55.
- PAZ, Octavio: *Reflejo: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo*. Madrid: La Palma, 1996.
- *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- PÉREZ BAZO, Javier: “Las «Soledades» gongorinas de Rafael Alberti y Federico García Lorca, o la imitación ejemplar”. En *Criticón*, 74, 1998, pp. 125-154.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús: *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de la Lengua Española, 2002.
- “Modernidades divergentes: la cultura de los novatores”. En “*Fénix de España*”. *Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*. Pablo Fernández Albadalejo (ed.) Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, noviembre 2004. Homenaje a Antonio Mestre

- Sanchís. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Universidad de Alacant. Casa Velázquez, 2006.
- PIMENTEL, Juan: “La física de las cosas de España. Ciencia y representación de la nación que se quería ilustrada”. En *“Fénix de España”. Modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766)*. Pablo Fernández Albadalejo (ed.) Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid, noviembre 2004. Homenaje a Antonio Mestre Sanchís. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Universidad de Alacant. Casa Velázquez, 2006.
- PELEGRÍN, Benito: “Física y metafísica del estilo de Baltasar Gracián”. En *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Anthropos, Documentos A, núm. 5, 1990, pp. 46-67.
- “La retórica ampliada al placer”. En *Diwan*. Zaragoza: Alcrudo Editor, 8/9,
- PÉREZ LASHERAS, Antonio: “Arte de ingenio y Agudeza y arte de ingenio”. En *Baltasar Gracián: Estado de a cuestión y nuevas perspectivas*. Aurora Egido y María Carmen Marín (coords.). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001, pp. 71-88.
- PLATÓN: *La República o el Estado*. Madrid: Austral, 2007.
- QUEVEDO, Francisco de: Poesía original completa. José Manuel Blecua (ed.). Barcelona: Planeta, 1996.
- *Política de Dios. Gobierno de Cristo*. Madrid: Imprenta de Tejado, 2 vols., 1868.
- QUINTILIANO: *Sobre la formación del orador*. En *Obra Completa*. Salamanca: Univesidad Pontificia de Salamanca, Tomo III (libros VII-IX), 1999.
- QUIÑONERO, Juan Pedro: *De la inexistencia de España*. Madrid: Tecnos, 1998.
- QUIROZ-MARTÍNEZ, Olga: *La introducción de la filosofía moderna en España*. México: Colegio de México. Fondo de Cultura Económica, 1949.
- RAIMONDI, Ezio: *El museo del discreto. Ensayos sobre la curiosidad y la experiencia en literatura*. Madrid: Akal, 2002.
- RECKERT, Tina: “Metáfora y concepto metafórico en *Agudeza y arte de ingenio*”. En *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Anthropos, Documentos A, núm. 5, 1990, pp. 81-86.
- REGALADO, Antonio: *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Destino, Vol. II, 1995.
- RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*. Madrid: Trotta, Ediciones Cristiandad, 2001.

- RICHTER, Jean Paul: *Introducción a la estética*. Madrid. Verbum, 1991.
- ROBBINS, Jeremy: *The Epistemological Mentality of the Spanish Baroque, 1580-1720*. University of Glasgow. Routledge, 2005.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada, 2009.
- *Misantropías: Políticas de la enemistad entre el Barroco y la Ilustración*. Salamanca: Delirio, 2008.
 - "El mundo preternatural de Fray Antonio de Fuentelapeña." En *Prolija Memoria*. Estudios de Cultura Virreinal. México, 2, (2006), pp. 53-90.
 - *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Madrid: Marcial Pons, 2005.
 - *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra, 2002.
 - *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- RODRÍGUEZ-IBAÑEZ, José E: *El sueño de la razón. La modernidad a la luz de la Teoría Social*. Madrid: Taurus, 1982.
- ROGGIANO A., Alfredo: "Para una teoría de un Barroco hispanoamericano". En *Relecturas del Barroco de Indias*. Mabel Moraña (ed.). Hannover: Ediciones Norte, 1994, pp. 1-13.
- RORTY, Richard: *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós, 1991.
- ROSES LOZANO, Joaquín: "La Apología en favor de don Luis de Góngora de Francisco Martínez de Portichuelo". En *Criticón*. Toulouse: Université de Toulouse II- Le Mirail. Institut d'Etudes Hispaniques, nº 55, 1992, pp. 91-130
- "Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora". En *Criticón*. Toulouse: Université de Toulouse II- Le Mirail. Institut d'Etudes Hispaniques, nº 49, 1990, pp. 31-49.
 - *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*. Madrid: Támesis, 1984.
- ROSS, Kathleen: "Carlos Sigüenza y Góngora y la cultura del Barroco hispanoamericano". En *Relecturas del Barroco de Indias*. Mabel Moraña (ed.). Hannover: Ediciones Norte, 1994, pp. 223-239.

- RUIPÉREZ, Ángel: *Sentimiento y creación. Indagación sobre el origen de la literatura*. Madrid: Trotta, 2007.
- RUIZ PÉREZ, Pedro: *El siglo del arte nuevo (1598-1691)*. En *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Crítica, 2010.
- *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*. Berna: Peter Lang, 1996.
- RUIZ ZÁRATE, Arturo: *Gracián, Wit, and the Baroque Age*. New York: Peter Lang, 1996.
- RUSSEL, Bertrand: *Historia de la filosofía*. Barcelona: RBA, 2005.
- *La perspectiva científica*: Madrid: Sarpe, 1983.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de: *República literaria*. Madrid: Ediciones Libertarias-Prodhufi, 1999.
- *Idea de un príncipe político cristiano, representada en cien empresas*. Madrid: Espasa-Calpe, Vols. I y II, 1958.
- SAISSELIN, Rémy G: *The Enlightenment against the Baroque. Economics and Aesthetics in the Eighteenth Century*. Berkeley: California. University of California Press, 1992.
- Sales Españolas o Agudezas del Ingenio Nacional*. Recogidas por Antonio Paz y Meliá. En *Biblioteca de Autores Españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Madrid: Atlas, 1964.
- SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel: *El Arte Poética en Romance Castellano*. Madrid: Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos. CSIC, 1944.
- SÁNCHEZ MECA, Diego: “Filosofía literatura o la herencia del Romanticismo”. En *Filosofía y Literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica*. Barcelona: Anthropos, nº 129, 1992, pp. 11-27.
- SÁNCHEZ BLANCO, Francisco: *La Ilustración en España*. Madrid. Akal, 1997.
- *La mentalidad ilustrada*. Madrid: Taurus, 1999.
- SARDUY, Severo: *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.
- SEBASTIÁN, Santiago: *El Barraco iberoamericano*. Madrid: Encuentro, 2007.
- “Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica”. En *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 56-83.
- *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza, 1989.

- SEBOLD, Russell P: *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid: Fundación Juan March. Cátedra, 1985.
- SEGEL, Harold B: *The Baroque Poem*. New York: E.P. Dutton & Co., 1974.
- SIBILA, PAULA: *La intimidad como espectáculo*. Bueno Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- SÖRSTAD, Fredrik: *Conciencia y temporalidad. Un estudio sobre la concepción del tiempo en seis poemarios de José Hierro*. Stockholm: Stokholm Universitet, 2009.
- STEINER, George: *Sobre la dificultad y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- STRADLING, R.A: *Europe and the decline of Spain*. London: George Alle & Unwin ltd, 1981.
- SUBIRATS, Eduardo: *La Ilustración insuficiente*. Madrid: Taurus, 1981.
- TALVET, Jüri: “Gracián en la vanguardia de la estética y filosófica del Barroco”. En *Baltasar Gracián. El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Anthropos, Documentos A, núm. 5, 1990, pp. 98-103.
- TAPIE, Victor-Lucien: *El Barroco*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1981.
- TATARKIEWICZ Wladylaw: *Historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*. Madrid: Akal, 1970.
- TEDESCO: Salvatore: “La sirene del Barocco: Il nuovo spazio dell’estetico nel dibattito barocco italiano su dialettica e retorica”. En *Aesthetica Preprint*. Centro Internazionale Studi di Estetica, 68, agosto, 2003.
- “La retorica arguta di Emanuele Tesauro e il problema del paralogismo”. In *Il Corpo e la sue facultà. G.B. Vico*, a cura di G. Cacciatore, V. Gessa Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna e A. Scognamiglio, in <<Laboratorio dell’ISPF>>, II, 2005.
- TESAURO, Emanuel: *Il Cannocchiale Aristotelico, Anteojo de larga vista o idea de la agudeza, e ingeniosa locución*. Madrid: Antonio Marín, 1741.
- *Il Cannocchiale Aristotelico*. Cuneo. Torino: Editrice Artistica Piemontese, 2000.
- Testamento de Carlos V*. Edición e introducción de Manuel Fernández Álvarez. Madrid: Editora Nacional, 1982.

- TIERNO GALVÁN, Enrique: “El pensamiento científico en el Siglo de Oro”. En *Edad de Oro*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Servicio de Publicaciones, vol. 3, 1984, pp. 281-288.
- TORRE, Guillermo de la: *Del 98 al Barroco*. Madrid. Gredos, 1969.
- TRÍAS, Eugenio: *La edad del espíritu*. Barcelona: Mondadori, 2006.
- UCATESCU, George: *Proceso al Humanismo*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- UNAMUNO, Miguel: *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza, 1999.
- VALDÉS, Juan de: *Diálogo de la lengua*. Cristina Barbolani (ed.). Madrid: Cátedra, 1998.
- VALVERDE MUCIENTES, Carlos: *La filosofía*. En *Historia de España. El siglo del Quijote (1580-1680). Religión, Filosofía, Ciencia*. Ramón Menéndez Pidal (fundador); José María Jover Zamora (dir.). Madrid: Espasa-Calpe, vol. I, 1986.
- VERICAT, José: “Barroco como paradigma”. En *Barroco y Neobarroco*. Cuadernos del Círculo. Madrid. Círculo de Bellas Artes, 1993, pp.101-113.
- VILANOVA, Antonio: “Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII”. En *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. G. Díaz-Plaja (dir.). Barcelona: Vergara, 1968.
- VILAR, Pierre: *Historia de España*. Barcelona: RBA, 2005.
- VICO, Giambattista: *Ciencia nueva*. Rocio de la Villa(Ed.) Madrid: Tecnos, 1995.
- VILLARI, Rosario y otros: *El hombre barroco*. Madrid: Alianza, 1993.
- VIÑAS PIQUER, David: *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.
- “Luis Carrillo y Sotomayor y el culto a la dificultad poética en la Edad de Oro”. En *Signos. Estudios de Lengua y Literatura*. Valparaíso. Ediciones Universitarias, Vol. XXVIII, núm. 37, 1995, pp. 55-66.
- VIVES, Juan Luis: *El arte retórica. De ratione dicendi*. Emilio Hidalgo-Serna (intro.) Barcelona: Anthropos, 1998.
- Las disciplinas*. Barcelona: Orbis, 1985.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1991.
- ZAMBRANO, María: *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.