

En este Taller ofrecemos:

- a) Resumen del libro El barroco literario hispánico, de Emilio Carrilla. Ed. Nova, Bs., As., 1969
- b) El terror en la literatura y en el arte, artículo de Francisco Andrés Escobar
- c) "Sin aliento" o la tragedia del hombre Mass Media, por Reynaldo Echeverría
- d) Poemas de René Iván Morales

14  
7081  
-A1  
T147  
SIV1.  
V.2

Nº 48

## 1. Barroco y barroquismo - La Literatura barroca en España.

1. Sea que provenga del francés baroques (es decir, una de las figuras del si logismo entre los escolásticos y, como tal, utilizado posteriormente como sinónimo de confuso y pedante, de "raciocinio formalista y absurdo"), sea que provenga del portugués barroco (es decir, del hombre de la perla irre gular). Sea, en fin, como fusión de los dos vocablos, el caso concreto es que los primeros testimonios definidos aparecen a fines del siglo XVII, - en Francia, así como es también indudable que el significado apunta hacia la extravagancia y la pedantería. (p. 15)
2. Más tarde, siglo XVIII, se aplicó especialmente, con ese lastre, para deno minar un estilo arquitectónico, y con este signo se extendió por otras len guas. El concepto de lo barroco vivió mucho tiempo reducido a las artes - plásticas, y su extensión a las letras y su vigencia para abarcar una época de la historia de la cultura es fenómeno reciente.
3. Heinrich Wolfflin, en sus Conceptos fundamentales en la historia del arte señala que el arte renacentista se caracteriza por lo lineal, la forma ce rrada, la noción de superficie o plano, la unidad múltiple o pluralidad, y la claridad; contrariamente al arte barroco, caracterizado por lo pictó rico o pintoresco, la forma abierta, la profundidad, la "unidad única", y la no claridad o claridad relativa.
4. Algunos críticos han defendido la idea de un barroquismo permanente de España, por encima de las contingencias de épocas y períodos. Leopoldo Caste do, en The Baroque Prevalence in Brazilian Art, establecía una separación entre los ibéricos, "con su predisposición romántico-barroca" y los anglo-sajones, "con su predisposición apolíneo-racionalista".
5. Son manifestaciones de la literatura barroca española, en diferentes pers- perctivas, el cultismo, el conceptismo, la novela picaresca, el teatro de Lope, el de Calderón, la abundancia ornamental de Balbuena, la novela de aventuras (de raíz bizantina), la epopeya burlesca, y otras líneas menos - nítidas y perdurables (como la literatura de "emblemas").
6. De la misma manera son convincentes los nombres propios que se alinean pa- ra defenderlo: Góngora, Quevedo, Gracián, Lope, Balbuena, Calderón, Moreto Rojas Zorrilla, Tirso, Alarcón, Mateo Alemán, Espinel, Pedro Espinosa, Bo- cángel, Jáuregui, Polo de Medina, Enríquez Gómez, Melo, Saavedra Fajardo, Sor Juan Inés de la Cruz, etc., (Cervantes?).
7. Los caracteres esenciales del arte barroco (y, sobre todo, del barroco li- terario hispánico) serían:
  - a) La contención (y el alarde, lo ostentoso, dentro de los límites de esa contención).
  - b) La importancia de la oposición y la antítesis.
  - c) La significación de lo embellecido (más que lo bello), y la tendencia a la fusión o aproximación de las artes, como forma particular de lo embe llecido.
  - d) La importancia e individualidad que adquieren lo feo y lo grotesco.
  - e) El especial paralelismo y contraste entre el desengaño (dentro de lími- tes humanos o terrenos) y la trascendencia de ideales religiosos, a tra

3

vés de lo literario.

.....  
2. La contención (y alarde en la contención)

8. Para un escritor renacentista la imitación de una obra antigua, el retomar un tema clásico o acuñar un verso sobre un famoso modelo greco-romano, era establecer la continuidad con la tradición más brillante. Al mismo tiempo, era manifestar una admiración y fijar filicaciones literarias que daban lustre y honra. (p. 25)
9. En la época barroca se sigue imitando, pero, junto con las huellas, engarces o recreaciones, es bien perceptible que el poeta aspira, más que a brillar con lo prestado a un repetido torneo de alarde y suficiencia. Así, se retoma un tema muy usado, o se parte de una imagen o de un verso muy conocido, pero el anudamiento no persigue sólo el lustre del motivo antiguo o del verso originario: casi siempre bulle en la semejanza la intención de mostrar cómo, de lo muy gastado, puede surgir, una vez más, la poesía. (pp. 26-27).
10. La imitación temática que el poeta barroco se impone no es tanto el resultado de un desagaste impuesto por siglos de literatura y la falta de inventiva propia, como la consecuencia de limitaciones intencionadamente aceptadas: contenciones que marcan la religión, la política, la sociedad...
11. En el siglo XVII hay más rigidez, normas más severas, mayor vigilancia y a acumuladas prohibiciones comparándolo con la época del Renacimiento. Y el es critor acepta, si no la realidad que le toca vivir, las convenciones-religiosas, políticas, sociales- que regulan, oficialmente, su vivir.
12. Y en ellas tiene también su peso la situación de España en el mundo, por en cima de miserias y crisis: lo que España significa en el conjunto de los pueblos, el poderío propio (real o ficticio) y el convencimiento de la hostilidad u oposición de países vecinos y celosos rivales marítimos. (Dice Quevedo: ...caiga roto y deshecho el insolente/belga, el francés, el sueco, el germano).
13. La realidad político-social de la época nos muestra una libertad que se identificaba -y era sostenida- por un firme sentimiento religioso monárquico. Centrada en el "derecho divino" de los reyes. Y este sentimiento no como al go impuesto, sino como algo al cual el hombre voluntariamente se sometía. La monarquía absoluta, es para los españoles del siglo XVII (lo vemos en Quevedo y en tantos otros) la mejor forma de gobierno. Y el mejor rey será el que más cerca está de las virtudes de Cristo.
14. Aunque no coinciden exactamente los límites estéticos y los límites político-sociales hay una gran relación entre unos y otros. Y el escritor no es excepción. De ahí también un proceso de ajuste o acomodación; de ahí también convenciones y contenciones.
15. Y una derivación importante de esta actitud es el deseo de la variedad, de la original variedad que se apoya, como punto de arranque, en lo muy conocido o trillado. Es decir, lo repetido o conocido como espuela para lograr acentos nuevos, nuevos matices.
16. El procedimiento es particularmente llamativo en el campo de la lírica. Tal singularidad se vio favorecida por la abundancia de certámenes, homenajes rimados y torneos literarios, con temas o estructuras muchas veces fijados

(llegándose a imponer, en ocasiones, versos, o determinadas rimas o vocablos).

17. Ningún otro siglo ofrece en España y en América la abundancia de certámenes literarios que nos ofrece el siglo XVII. Los tornos literarios (ligados o no a academias) eran la consecuencia de costumbres literarias ya aceptadas, de formas o tendencias vigentes. También los singulariza el hecho de que no sólo poetas oscuros intervinieron en ellos, sino que más de un poeta importante (Góngora, Sor Juana, Lope) nació con el estímulo de un certamen..
18. La época barroca nos enseña a ver que cualquier tema es válido, dentro de las convenciones aceptadas. Se amplía el caudal de los motivos poéticos. - Por ejemplo: el homenaje cortesano destaca minucias que se relacionan con el rey y la familia real; la construcción de un puente o un dique se acompaña a menudo con homenajes rimados; la protección de un mecenas "obliga" a frecuentes versos de circunstancia, vinculados con aspectos insignificantes de la vida del mecenas; el poeta glosa episodios corrientes de la mujer amada (un dolor de muelas o un pasajero malestar reciben su adecuada cuota de versos); el poeta acompaña una cesta de frutas o dulces con el correspondiente papel rimado.
19. Dentro de la limitación y de la contención, dentro de un encerrarse voluntariamente en determinadas fronteras espirituales, las ansias de originalidad se centran en lo muy común o gastado. La explicación es doble: un acomodarse, en principio, a convenciones aceptadas y a límites impasables; por otro lado, un aspirar a lo original y propio por ese camino, y, como meta, mostrar el logro como alarde.
20. Buena parte de los procedimientos usados entran en lo que, con una denominación amplia, se llamó agudezas (Gracián). El poeta barroco buscaba "asombrar". "Maravillarse y hacer que las gentes se maravillaran fue el programa consciente de la poética barroca..." según Vossler.
21. Alarde, ostentación. Góngora escribe el Polifemo y lo dedica (intencionadamente, sin duda) al Conde de Niebla, a quien ya había dedicado Carrillo su poema, no para mostrar que él, Góngora, imita a Carrillo, sino, por el contrario, para destacar su superioridad.
22. Durante la época renacentista, el elogio y homenaje a los grandes poetas antiguos corría parejo con la forma en que se asimilaban excelencias poéticas y modelos. En cambio, la exaltación del poeta español del siglo XVII suele hacerse a través de nombres famosos de la antigüedad, pero de manera tal que se entiende que el poeta moderno por lo menos lo iguala. (Don Luis de Góngora considerado superior a Homero en el tratamiento de Polifemo, etc).

### 3. Particularización: antiguos y modernos en la literatura española

23. El fervor hacia los clásicos de la Antigüedad puede observarse en España en todas las épocas. Sin embargo, es indiscutible que alcanza a marcarse de manera rotunda en aquellos siglos señalados con nombres "culturales" como Prerenacimiento, Renacimiento y Barroco.
24. La tradición clásica se siente en el siglo XVII tan viva como en el siglo - XVI, pero en el estricto marco de las traducciones e imitaciones hay algunas diferencias dignas de notarse. En primer lugar - comparativamente- menos traducciones. No se debilitan, en cambio, las recreaciones de temas y - mitos clásicos, y, por el contrario, hasta puede hablarse de una intensifi-

cación. (pag. 48)

.....  
4. La oposición y la antítesis

25. Para el clásico y el clasicista el mundo aparece o es buscado en su claridad y armonía. Se procura destacar lo congruente. De tal manera, lo contradictorio u opuesto cede lugar al predominio de lo equilibrado y armónico.
26. El escritor renacentista ve las contradicciones, pero le interesa ante todo, el final del proceso y, dentro del proceso, lo que se vincula a ese mundo de claridades y equilibrio, que él pretende hacer resaltar, real o idealmente. La contradicción está en la naturaleza, pero, para él, tiende o debe tender a la armonía. O, como decía Leo Spitzer, "las edades clásicas aman lo fundido y lo integrado".
27. El escritor barroco vio en el juego de oposiciones y contrastes medios para avanzar en su camino y parte procurar encontrar respuestas a sus preguntas, tanto aquellas que le planteaba la vida (como existencia) como las que le planteaba el arte.
28. Dice Sor Juana:

Al que ingrato me deja busco amante;  
al que amante me sigue, dejo ingrata;  
constante adoro a quien mi amor maltrata;  
maltrato a quien mi amor busca constante.

29. La antítesis está en lo esencial del conceptismo. Una buena parte de los "conceptos" que gastan los escritores de la época aparece en forma de oposiciones: oposiciones de vocablos que, con frecuencia, se extienden a oposiciones de temas.
30. Hubo antítesis que gozaron de singular preferencia: vida y muerte, belleza y fugacidad, tierra y cielo (o humano y divino), sueño y realidad, belleza y realidad, eternidad y temporalidad, ilusión y desengaño, luz y sombra (o día y noche), verdad y mentira, nieve y fuego, etc. (Dice Quevedo: "Muriedo vivimos y vivimos en muerte, en horror, miseria y forzoso desprecio")
31. La antítesis entra también en las peculiaridades del cultismo, si bien no siempre resalta allí con la rotundidad que vemos en el conceptismo. Entre estos dos estilos barrocos, ésta sería la diferencia mayor: Cultismo = estilización plástica, belleza descriptiva; Conceptismo = sentencia y rasgo de ingenio, con ostentaciones expresivas.
32. En las Redondillas de Sor Juana Inés estamos ante un poema que no sólo está construido sobre el eje de una particular oposición (censura de los hombres a la mujer y apetencia de los hombres a la mujer) sino que, a su vez, ofrece el fenómeno de que cada estrofa muestra -simétricamente- una especial oposición, como labor consciente de Sor Juana:

... Si con ansiá sin igual  
solicitáis su desdén  
por qué queréis que obren bien  
si las incitáis al mal?  
  
Combatís su resistencia  
y luego, con gravedad,

6

decís que fue liviandad  
lo que hizo la diligencia...

Con el favor y el desdén  
tenéis condición igual,  
quejándoos, si os tratan mal,  
burlándoos, si os tratan bien.

33. Es evidente, pues, la significación de la antítesis o los contrastes en el Barroco. El recurso lo vemos con una exacerbación o extremosidad cuantitativa, entre otros, que en buena medida refleja particulares estados de ánimo y situaciones a través de la palabra.
34. Después del Barroco, fue el romanticismo el que se acercó, otra vez, a un preferente caudal de oposiciones y contrastes. Sin embargo, la utilización que entonces se hizo de esos elementos no alcanza a equipararse con la que llevó a cabo en el Barroco, época que hizo de la oposición, como se ha visto, uno de sus signos individualizadores.

.....

#### 5. Lo embellecido

35. No se puede decir tan tajantemente que Renacimiento equivaiga a belleza natural y Barroco a belleza artificial, pero algo de cierto hay en ello. Hay un ideal de belleza renacentista. Es el ideal que, por ejemplo, se trasunta en los tipos humanos. Particularmente en la descripción de la mujer pero que, por supuesto, también abarca al hombre,
36. Hay un ideal de vida, y, sobre todo, un ideal del paisaje: es el que copia o imita modelos clasicistas. Paisaje limado, suave, tal como se ve, entre otras cosas, en églogas y novelas pastoriles. Y, aunque esto de manera llamativa, de una realidad concreta, cercana, a pesar de afinaciones y aun estilizaciones.
37. El principio de "Imitación de la naturaleza", con sus ramificaciones, -- atraviesa un extendido tiempo, dentro del cual situamos al Renacimiento, el Barroco, y aun al Neoclasicismo. El Barroco superpone a ese principio las ideas de "arte", "artificio", y las posibilidades de que éstas se superpongan y superen a la naturaleza. El Barroco, pues, extrema la idealización, la estilización, la acumulación.
38. La época barroca es la época de la cultura humana donde el sentido del embellecimiento alcanzó su cima. La estilización alcanza, por supuesto, al elemento humano y más aún, si cabe, al contorno: el paisaje será materia fundamental en ese mundo de ornamentaciones y brillo.
39. A su vez, la acumulación de bellezas e idealidades alcanza límites insospechados: al describir la figura humana, en animales y vegetales, en la pedrería deslumbrante e inagotable (como un Góngora, en Balbuena, etc.). Y, en ocasiones, el poeta necesita, en su afán de perfecciones, del adjetivo redundante para subrayar su fin.

7

40. Ese intento de estilización y embellecimiento encontró sus medios apropiados en los siguientes elementos (que, en buena medida, constituyen una caracterización del cultismo):

a) Vocabulario y sintaxis con sentido plástico y eufórico: neologismos (=latinismo) e hipérbatos de clara intención idealizadora (las "locuciones maravillosas"). Escribe Bernardo de Balbuena en su Bernardo:

Para las soberbias torres sus almenas  
bellos cercos componen y guirnaldas,  
de varias luces de colores llenas,  
rojas, verdes, de azul, carmín y gualdas,  
contrahaciendo el brillar luces serenas  
mil zafiros, topacios, esmeraldas,  
amatistas, rubís, perlas diamantes,  
y otras nuevas bellezas semejantes.

b) El juego de elusiones y alusiones: se omite o evita lo vulgar y rústico; se lo reemplaza por lo brillante y bello, o se establecen -dentro de esto último- sustituciones o encadenamientos.

c) El proceso de sustituciones se realiza, sobre todo, a través de la presencia primordial de la metáfora. Con su secuela: la "metáfora de metáfora". La imagen no se justifica aquí, lugar donde se pretende mostrar el proceso concluido en las sustituciones; es decir, la sustitución ya realizada, dentro de un intento casi siempre ennoblecedor.

d) Otros tropos que la retórica de la época aporta (metonimia, sinécdoque), no llegan a alcanzar la importancia capital de la metáfora.

e) Completan ese perfil la abundancia mitológica, las enumeraciones ornamentales y, en general, los aportes "culturales". En el caso de las enumeraciones ornamentales con particular referencia a la naturaleza exterior.

41. Los poetas barrocos escriben poemas no sólo con acumulación brillante de metáforas, sino también con una metáfora central y ramificaciones de metáforas: metáforas encadenadas o metáforas en serie. Así, Góngora describe un arroyo en metáfora de sierpe, pero la descripción no se reduce a una única metáfora, sino a un encadenamiento de apreciable extensión. A su vez, el americano Hernando Domínguez Camargo escribió un romance a un arroyo (y salto) "en metáfora de potro", y su maestro Bastidas había escrito uno "en metáfora de toro".

42. La elaboración poética llega, a través de este proceso, a mostrarnos la realidad concreta que le sirve de estímulo, como un simple punto de partida o pretexto, y cuya nota está, necesariamente, en un total -y paralelo- juego de sustituciones embellecidas. Y éste es un aspecto esencial de la retórica cultista, sector donde alcanzó sus mayores virtuosismos y sus formas más inusitadas (aciertos y fracasos).

43. El embellecimiento y la estilización resultan así, recursos apropiados para aflojar ataduras, para agotar posibilidades frente a la contención o las vallas que el poeta encuentra o acepta... Posibilidades dentro de lo permitido o lícito, aunque es posible que algunos críticos prefieran, por un lado, hablar de conformismo, y, por el otro, de "escapismo" o evasión.

.....

6. Lo embellecido (Fusión o aproximación de las artes)

44. Sello distintivo del barroquismo es el desbordar hacia las diferentes artes. A ello le empujan de manera especial sus ansias de belleza, de embellecimiento. Por eso elige contactos con las "bellas artes" para lograr, de ese modo, nuevos, inéditos acentos.
45. Es característica notoria del Barroco el intento de establecer conexiones y aun fusiones entre las artes plásticas (arquitectura, escultura y pintura) en su búsqueda de nuevas formas. Así, los "Cristos" policromados y los sepulcros con mármoles de color.
46. Los mayores aprovechamientos plásticos de la lírica tienen que ver con -- los colores. Colores directos, matices y contrastes (luces y sombras). La estilización del paisaje, el virtuosismo del retrato, contribuyen a -- destacar la importancia concedida a elementos pictóricos.
47. Los mayores aprovechamientos musicales -palabra, sintagma, frase, verso, estrofa- los captamos como la eufonía y orquestación que el poeta busca y que el oído recoge. A la musicalidad ayudan, como una métrica que no sólo ha afinado formas nacionales (o de más larga tradición española) sino que también ha asimilado formas ajenas más recientes, y las ha hecho suyas al llenarlas de poesía.
48. Sor Juana Inés de la Cruz sabía de pintura, conocimiento que tiene oportunidad de manifestar en diferentes obras. Como sabía también de música y aun de música indígena mexicana. Pero lo que más importa es que estas artes se reflejan, se trasuntan, se utilizan, en recordadas poesías de Sor Juana. En fin, de la pintura parte Sor Juana para dejarnos un soneto de antología: "Este que ves, engaño colorido..."

7. Lo feo y lo grotesco

49. El hecho de haber defendido ya lo embellecido como uno de los caracteres del barroquismo no quita que podamos ahora destacar la importancia que en la literatura barroca adquiere la significación de lo feo y lo grotesco, con derivaciones que llegan hasta lo monstruoso. Y tal particularidad es evidente, ya sea que se la considere como elemento comparativo, ya sea -- con valor individual.
50. Esta penetración de lo feo (en pintura: Goya, Velázquez, etc.) es consecuencia, sin duda, de una búsqueda afanosa de lo extremado y de su urgencia de oposiciones. Y, no menos, del descubrimiento de la fealdad como -- un motivo que tenía mucho de nuevo y original, sin sobrepasar, por ello, los límites aceptados o permitidos. Se llega así, a la incorporación de lo feo con valor individual, y sin que sea necesario colocarlo siempre como comparación o para realce de lo bello.
51. En el siglo XVII se marca una diversificación entre dos nítidos extremos. Por un lado, lo feo en relación a una visión realista (excepcionalmente, hiperrealista), tal como se ve en la novela picaresca, obras costumbris--

tas, visiones caóticas (o del "mundo al revés") y formas inferiores (como las jácaras). Es decir, sin confrontaciones o realces.

52. Por otro lado, encontramos lo feo estilizado, hiperbolizado poéticamente, tal como se ven determinados poemas, como los "Polifemos" de Góngora y Carrillo, donde se procura destacar el contraste entre el cíclope y la belleza de Galatea y Acis.
53. También lo feo -"realismo estilizado"- aparece y da sello a una serie de poemas de asunto religioso. Poemas donde los autores -Lope de Vega, Villamediana, Bocángel, Quevedo, Domínguez Camargo- esmaltan la ofrenda lírica con inusitados detalles realistas.
54. Particularmente, en romances a la Pasión y Muerte de Cristo como si de esa manera exaltarán más hondamente, en su homenaje, el divino sacrificio: dice Lope:

"De su delicado brazo  
tiran todos con tal fuerza,  
que todas las coyunturas  
le desencajan y quiebran..."

55. Este procedimiento es un fenómeno que tiene raíces semejantes y desarrollo paralelo al que encontramos particularmente en las artes plásticas (pintura y escultura), dentro de la época. El artista extrema virtuosismos, por un lado, y crueldades (o fealdades) por otro, con especial aplicación a los motivos religiosos.
56. En esta importancia que adquieren lo feo y lo grotesco en la literatura barroca desempeña un papel importante y preponderante la dimensión que adquiere un mundo apoyado en los sentidos y que, en su afán de realismo, procura la integración de los llamados "sentidos inferiores"; en especial, el olfato y el gusto. El olfato, en relación a los malos olores, el gusto, en relación a imágenes de la gula. Las sensaciones olfativas se acumulan, sobre todo, en la zona de vida minúscula, o vulgar, que se pretende poner en evidencia.
57. A través de la sátira barroca llegamos a recomponer una abigarrada galería de retratos donde se incluyen, entre otros, la semblanza física y moral -- del hombre deformada hasta la caricatura, los afeites, y la fealdad de la mujer, los defectos físicos, las burlas a los médicos y abogados, las burlas a los alguaciles, las burlas literarias, las burlas a las ínfulas nobiliarias y ansias de figuración, las burlas a la pasión senil, al marido en gañado, a la "pureza" de la sangre, a la riqueza mal adquirida, a la fanfarronería, etc. Y en este mundo cabe también la burla al dolor, a la muerte y, en fin, todo un cúmulo de cosas y sentimientos que, dentro de este carácter, hoy denominamos "humor negro".
58. Una consecuencia digna de notarse, y que aparece como reflejo de esta atmósfera, es el descubrimiento de la belleza en la fealdad. Relación extremada en el juego de antítesis, tan caro al espíritu de la época. "Tu, hermosamente fea", escribe Quevedo en El Parnaso español.

59. Domínguez Camargo describe a Cristo en la Cruz:  
 Feo hermosamente el rostro,  
 a pesar de los rigores.
60. Lo feo, lo grotesco, lo monstruoso, se dan tempranamente en el arte, y poco cuesta encontrar testimonios anteriores al siglo XVII. Lo que destaca la significación barroca es su lugar de primer plano y, en ocasiones, su independencia (fuera ya de la comparación o el realce de lo bello).
61. Es esto lo que tiene especial y novedoso relieve, aparte de la abundancia respaldadora de ejemplos. Desde entonces, con explicables alternancias, acentuadas en etapas más o menos definidas, ha quedado la fealdad incorporada a las manifestaciones generales del arte, fuera ya del papel secundario o negativo que se le concedía en el arte clásico.
62. Sin embargo, en el Barroco no se alcanzan las dimensiones que lo feo y lo monstruoso han alcanzado en las letras de nuestro siglo y, particularmente, de los días que vivimos. El Ulises de Joyce, Divinas palabras de Valle Inclán, La metamorfosis de Kafka, La náusea de Sartre, etc., son algunos ejemplos.
- .....

#### 8. El desengaño (en límites humanos)

63. Si no rasgo exclusivo del barroquismo, el desengaño, como los otros rasgos anteriormente apuntados, es un signo distintivo y caracterizador. Y, de manera especial, un motivo cuya reiteración abrumadora no es, ciertamente, producto del azar.
64. En ninguna otra época como en el Barroco resonó con tanta frecuencia la palabra desengaño. Y como toda repetición suele determinar una retórica, aquí nos encontramos ante una retórica del desengaño durante el siglo XVII.
65. Dentro de la abundancia llamativa de los testimonios, vemos que tal abundancia en la época barroca es reflejo de una actitud anímica, de un sentimiento general; sentimiento que descubre el cansancio, el hastío, la insatisfacción; se cree haber gustado ya todo, y haber llegado al límite de las cosas en el ámbito estrictamente terreno.
66. Y hay, si no una complacencia, por lo menos algo así como un ineludible -deseo, casi obsesión, en mostrar -con realces literarios- el agotamiento de las ilusiones, las cuotas de vanidad y de vacío que se esconden en la vida humana, la debilidad en que se apoyan la pompa y la magnificencia.
67. Podrá decirse que estos temas trasuntan imágenes de pesimismo y vejez. Y, por supuesto, tal explicación puede aplicarse igualmente a nuestra época. Es indudable que el Renacimiento mostró, en general, un acento optimista, en cuanto la época se perfila, esencialmente, dentro de un afirmarse más en el hombre terreno, menos sujeta a la revelación y el trascendentalismo medievales. En que constituye una verdadera conciencia humanística.
68. El Barroco, si no descrece totalmente de ese sentimiento, está lejos de verlo ya con el fervor y la energía renacentistas. Y en esta visión pesi

mista del desengaño, que subraya aspectos del barroco español, confluyen tanto las consecuencias de una realidad político-social como la lección - religioso-moral que vuelve incesantemente sobre los motivos de la ilusión, el orgullo, sobre la vanidad de las cosas terrenas.

69. En el primer caso, bien sabemos que el siglo XVII español es un siglo de descenso político-social, a pesar de una grandeza más alabada que sentida, y en un vasto mapa que, por descontado, no se reduce a la península. Crisis de gobierno, inflación económica, miseria, derrotas militares y diplomáticas, fracasos, son mucho más palpables que los efímeros triunfos que se logran. Y esto es también lo que percibimos -más o menos declarado, - más o menos oculto en bellezas literarias- en tantas obras barrocas españolas.
70. En el segundo caso, la admonición severa, el sermón repetido, y aun la burla que fustiga, apuntan a la falsa grandeza, a la apariencias, a los extravíos del orgullo, al apartamiento de las normas morales y de la religión, al olvido de las enseñanzas del tiempo. El tema resulta en numerosos poemas de Góngora: De la brevedad engañosa de la vida, Alegorías de la brevedad de las cosas humanas, etc.
71. El desengaño es uno de los motivos fundamentales de la vida es sueño de Calderón. Y el tema no sólo alcanza a su protagonista sino que llega hasta todos los personajes importantes de la comedia: Basilio, Cleotaldo, Clarín, Rosaura, Astolfo y Estrella.
72. El tema de la soledad es, en el barroco, una nota importante vinculada al tema del desengaño: soledad como "purgación" amorosa o religiosa; como recogimiento; como única "libertad" posible; como oposición al boato y la apariencias; como enriquecimiento interior; como "ocio" útil.
73. El americano Francisco Alvarez de Velasco y Zorrilla (conocido, sobre todo, por su homenaje rimado a Sor Juana Inés) llegó a ligar los conceptos de desengaño y soledad en el poema: Desengaño que ofrece la soledad:

Ahora bien, retiro amigo  
pues desde mi juventud  
me fuiste fino en mis penas,  
que es el amor el non plus,  
hagamos las amistades,  
que es ya mucha ingratitud  
llamar destierro al asilo,  
y al que en sí es descanso cruz...

74. El soneto de Sor Juana, el "Soneto del retrato", marca el extremo de cierto nihilismo barroco. Comienza con el verso: "Este, que vez, engaño colorido.." y termina con la gradación conocida: "...es cadáver, es polvo, es sombra, es nada".
75. Ya antes de Sor Juana se había escuchado que el arte podía vencer al tiempo. Sor Juana nos dirá, en cambio, que el arte es, como la vida humana, igualmente perecedero. Con respecto a la construcción del poema es explicable su poner que Sor Juana tuvo como punto de partida la gradación final, esquema que, como hemos visto, subraya entonces una obsesionante visión de desengaño.
- .....

## 9. Desengaño terreno e ideales religiosos

76. El tema del desengaño aparece en el Barroco como consecuencia de ideales religiosos que afloran entonces en el arte con persistente firmeza, que producen una especial alternancia, y que concluyen por darle a lo sagrado perfil individualizador.
77. El Barroco es una manifestación -si no exclusiva, al menos importante- de una visión católica y, con más exactitud, al servicio de ideales de la Contrarreforma. Y aunque en España durante todas las épocas de su historia, los artistas reflejaron su fe, es particularmente en el Barroco - cuando llega a los extremos la ofrenda del escritor a la divinidad..
78. El siglo XVI había dado una serie de grandes personalidades religiosas, personalidades que habían llenado el verso y la prosa de extraordinarios acentos. Sin embargo, eran poesías, comentarios, tratados, alegorías y símbolos, que no pretendían superponerse a una vida activa, militantes, en la que cifraban su mayor ambición.
79. Las obras literarias nacían así, por lo común, como complemento, y no aspiraban más que al círculo reducido de los amigos o relaciones. Ejemplos son Fray Luis de León, Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Además, determinados temas y problemas no podían trascender más allá de un limitado ámbito o de las respectivas órdenes religiosas. De la misma manera que no podían difundirse en lengua vulgar determinados textos.
80. En comparación con ese brillo poco es lo que la mística y la ascética ofrecen en la España barroca. Como si se hubiera agotado su venero, sólo unos pocos atestiguan debilitados fulgores: Juan Eusebio Nieremberg, María de Jesús de Agreda, Miguel de Molinos, etc.
81. Dentro de límites, pues, más "humanos", la literatura religiosa del barroco no se proyecta tanto en función de su propia desnuda materia, como en relación a géneros literarios tradicionales a los que se procura inyectar renovado, original sello.
82. Grandes escritores barrocos ven en las letras el vehículo por excelencia de la fe y la propaganda. Y las letras, a través de los medios que pueden llegar más directamente a un público, a un receptáculo popular. De ahí, la significación que adquiere el teatro dentro de tales direcciones; de ahí, particulares resonancias en la lírica, en la novela; en obras ascéticas y sermones orales y escritos.
83. La literatura se convirtió así, con frecuencia, en reflejo de discusiones "teológicas". Fue el órgano popular que permitió la difusión en amplitud de problemas y debates restringidos hasta entonces a determinados sectores. Conviene destacar la importancia del teatro como canalizador del sentimiento religioso.
84. El ejemplo y culminación es Calderón de la Barca, y los tipos definidos de obras, los que corresponden a los autos sacramentales, las comedias de santos y bienaventurados y las comedias filosófico-teológicas.
85. Pero si el teatro contaba con apreciables ventajas de comunicación, también es cierto que sufría algunas oposiciones y trabas. Varias órdenes religiosas se opusieron a las representaciones escénicas. Desde la época de Felipe II hasta fines del Siglo XVII, en forma paralela a la culminación y posteriormente, lento descenso del teatro español, hay una incabable controversia acerca de la legitimidad de las representaciones.

86. Los principales ataques son los dirigidos por la Iglesia y, sobre todo, por los jesuitas, quienes apoyan su actitud negativa en la moralidad - discutible de obras y actores (en 1644, Felipe IV dictó unas ordenanzas para corregir los abusos del teatro. En 1646, el luto real determinó el cierre de los teatros, con el apoyo de los jesuitas, pero se reabrieron en 1649, etc.)
87. La fe común, la importancia de lo religioso en la vida, la ilustración y advertencia de sermones y catequesis, todo contribuía a que el pueblo - comprendiera y sintiera hondamente el misterio encarnado en el auto. Temas, símbolos abstracciones, fórmulas retóricas por una parte; novedades escenográficas, tramoyas, telones, trajes, por otra, forman un conjunto que autores y público imponen de manera unitaria.
88. Correspondía a la capacidad del autor barroco presentar en el escenario - e imponer desde él abstrusos o menos comunes problemas que los que ofrecían las comedias corrientes: el misterio de la eucaristía, el del pecado original, el de la salvación, etc.
89. Lo más característico de la lírica barroca religiosa está en su sentimiento de fe, en su homenaje y exaltación, en sus sutilidades conceptuales, en sus bellezas y afinaciones plásticas, en el relieve "realista" con que, a veces, describe escenas y personajes bíblicos (y, en primer lugar, a Cristo).
90. Como conclusión sobre el barroco se puede decir: lo que singulariza una época cultural no es siempre lo nuevo; también puede marcarla, y es lo que ocurre con mayor frecuencia, la especial estructura de líneas y planos ya existentes, que adquieren nuevo orden o lugar.

