

EL BARROCO DE LOS MODERNOS: DESPUNTES Y PESPUNTES

Aurora Egido

Junta de Castilla y León/Universidad de Valladolid, Valladolid

292 pp. 15,60 €

EL CRITICÓN (3 VOLS.)

Baltasar Gracián

Gobierno de Aragón/Institución Fernando el Católico, Zaragoza

506, 431 y 531 pp. 39 €

Recovecos y recurrencias del Barroco

Roland Béhar

1 octubre, 2010

Cierra, y con broche de oro, un largo recorrido «barroco» la doble entrega de Aurora Egido, investigadora benemérita del Barroco desde los tiempos de su tesis sobre *La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo* (Barcelona, 1972). Sendas obras nos hablan del Barroco: una desde la misma interioridad de una de sus principales obras, la otra desde la mirada creativa del siglo XX.

Desde el ya lejano 1985, la Institución Fernando el Católico ha venido publicando las obras completas del padre jesuita Baltasar Gracián (1601-1658) en versión facsímil (por orden de publicación): *El político don Fernando* (1985), *El discreto* (1997), *El héroe* (2001), *El oráculo manual* (2001), *El comulgatorio* (2003), *El arte de ingenio, tratado de la agudeza* (2005), y la *Agudeza y arte de ingenio* (2007). Esta serie llega a su fin, pues, con la pulcra edición de la trilogía de *El Criticón*, obra magna y testamento de Gracián. Publicado en 1651, 1653 y 1657, entre Zaragoza y Madrid, retrata la peregrinación vital por los caminos de perdición del gran bosque del mundo. No es el caso aquí ahondar en las andaduras de este *homo viator*. Baste recalcar que, en tres volúmenes revestidos en un estuche color azabache, la edición de Egido le restituye al lector el placer de hojear el texto en el formato original, un pulcro in-octavo. Cada tomo viene introducido con una esmerada presentación que aprovecha los resultados de una investigación histórica y literaria en pleno auge durante las dos últimas décadas, haciendo especial hincapié en aquellas (fundamentales) de la escuela de Zaragoza, aunque no sin ciertos silencios críticos que no dejan de sorprender. Traza una breve semblanza del autor, destacando, entre otros asuntos, su estrecha vinculación con los círculos del espléndido y tan celebrado prócer Juan Vincencio de Lastanosa (1607-1681), cuya figura aparece en trasunto narrativo en la segunda parte de *El Criticón*. Tampoco hace caso omiso de las figuras esenciales de la cultura literaria del Aragón de mediados del siglo XVII, como Uztarroz y otros, al mismo tiempo que sitúa el cuadro en el contexto de la cultura festiva de entonces. Destaca la historia de los volúmenes –en buena parte ya aclarada por los trabajos de Jaime Moll– y propone un elenco de (parte de) la densa red de alusiones y reminiscencias literarias que hacen que *El Criticón*, amén de viático entretenido en el camino del mundo, sea un mapa de la literatura de su tiempo¹.

De representación ideal del campo literario nos habla el segundo libro. Hablar de clásicos es hablar de uno mismo, como lo evidencia el gran debate actual –quizás intempestivo– sobre el canon literario. Como ya lo define Aulo Gelio, siguiendo una tendencia natural a la definición de sí mismo en clave aristocrática: «*classicus scriptor, non proletarius*». Si se define el gusto poético en el espejo del pasado literario, pocas veces lo nuevo se afirma tanto mediante el reclamo de lo antiguo. «Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos», afirma Azorín en 1920. Y si puede reivindicar a Berceo para su tiempo, nada debe sorprender que los del 27 reclamaran para sí, mediante una anexión programática y provocadora, a Luis de Góngora.

Resulta imprescindible, pues, volver a trazar los caminos intelectuales, los progresivos desplazamientos de fronteras, las paulatinas redefiniciones de la perspectiva histórica que produjeron, en el plano estético, el florecer de la generación de 1927, y, en el histórico, la recuperación de la noción, así como la rehabilitación de sus principales «clásicos»: Góngora, pero también Gracián y Calderón. No es la «invención» del Barroco lo que Aurora Egido nos regala en las apretadas páginas de *El Barroco de los modernos: despuntes y pespuntes*², sino los meandros de la (re-)elaboración de esta perspectiva. Si bien a veces peca por exceso de sinuosidad, presenta en apretados y conspicuos capítulos la visión de los autores barrocos, así como de «lo barroco», una

noción cada vez más hipostasiada hasta elevarla al nivel de categoría metahistórica. Cada capítulo, a modo de empresa barroca, se encabeza con un enigma cuya aclaración propone la glosa del texto, dibujando así el mapa aquilatado de una constelación cuyo astro principal fue Góngora: I. Neobarroco; II. Huecas naves y océano sin aguas; III. El más moderno; IV. Entre las dos orillas; V. Óptico y áptico. VI. Polifumo; VII. Homenaje y profanaciones; VIII. Escila y Caribdis; IX. Las Indias auténticas; X. Regla, cartabón y dado.

Desde finales del siglo XIX, Góngora aparece como el autor más representativo de aquello que se empieza a llamar «barroco». Para Menéndez Pelayo y otros tantos, no es sino una aberración del ingenio español. En palabras de Antonio Machado: «Si algún día se estudia el Barroco literario español –Góngora, Calderón, Quevedo–, se verá que es, en su mayor parte, un metaforismo conceptual, un *piétinement sur place* del alma española que retrocede ante las ideas, creando con conceptos tópicos, definiciones dogmáticas, un laberinto donde circular y que, concomitantemente, ciega las fuentes de la emoción humana».

El gusto por Góngora demostrado por los modernistas y, más aún, por sus émulos del 27, les viene desde Mallarmé o –no mencionado por Egido– por Rémy de Gourmont. En sus *Retratos antiguos* (1902), Antonio de Zayas cierra un soneto descriptivo del retrato velazqueño del cordobés:

Y a despecho de burlas, en sus versos
surge, a través de las centurias, joven
el ala de la lengua castellana.

En 1900, como en 1930, quienes reivindican la voz de Góngora anhelan la revivificación de aquello que al castellano le es más connatural. Si bien Valle-Inclán sentencia en 1902 que «en todas la literaturas –si no en todos los tiempos– hubo espíritus culteranos, y todos nuestros poetas decadentes y simbolistas de hoy tienen en lo antiguo quien les aventaje», los poetas de comienzos del siglo XX comulgan con los barrocos en el culto de la intensidad sensorial: la metáfora gongorina como preludio a las *correspondances* de Baudelaire. Lo pondera así García Lorca en «La imagen poética de Góngora», destacando el «matiz expresivo y la calidad del verbo hasta entonces desconocida en castellano».

Como nos recuerda Egido, Calderón y Gracián se benefician frente a Góngora del aprecio que se les tiene en Alemania, patria del Romanticismo elevado al rango de categoría estética –ahí están las consideraciones de Schlegel sobre los dramaturgos «nacionales» (Shakespeare, Calderón, etcétera)–, así como de la filosofía que cimienta el pensamiento decadentista: Schopenhauer y Nietzsche, que tanto aprecian a Gracián. El primero, más por su *Oráculo*; el segundo, más por su *Héroe*. Ahistóricas ambas, esas lecturas quedan resumidas en la posición de Azorín, quien anhela la recuperación de una crítica psicológica al estilo de Sainte-Beuve o Taine, dando así un impulso determinante a los estudios gracianos en el siglo XX³. No menos decisiva resulta su lectura de Góngora. Ya en 1921 ve en él una radical modernidad, contradiciendo así la visión del Barroco como época del vano escolasticismo y de la oquedad jesuítica. Contemporáneamente se alzan desde la otra orilla del Atlántico las señeras figuras críticas de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, quien alía conciencia modernista, desvelos de reforma y acribia de lector: no prescinde ni de los más doctos de sus comentaristas antiguos.

Testimonio de esta labor de valoración del cordobés promovida por el ejemplo de Foulché-Delbosc son las *Cuestiones gongorinas* (1928) de Reyes, que recogen trabajos elaborados desde la década de 1910 y abren el camino al interés por Góngora de Jorge Guillén o de Dámaso Alonso.

Éste no sería posible sin la invención concomitante del «barroco» como categoría de la historia del arte. Siendo la escritura barroca particularmente proclive al desarrollo de lo pictórico y, en términos más generales, de lo sensorial, la creación de un concepto –«barroco»– en este campo significa una profunda posibilidad de renovación de los estudios de la literatura áurea. Traducidos en 1924 a instancias de Ortega y Gasset, los *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* de Heinrich Wölfflin manifiestan nuevamente con su éxito la dependencia que se tenía del pensamiento germánico. El mismo Ortega, inspirándose en el ejemplo del Goethe crítico, no deja pasar la oportunidad de asentar sobre el concepto las bases de un interés estilístico por los autores «barrocos». Contribuye a asentarlo al relacionarlo con la noción de «época», concebida como «clima intelectual» que se describe en términos biológicos. Se hace eco, al mismo tiempo, de la noción de «voluntad artística», propugnada por el maestro de Wölfflin, Alois Riegl.

En una línea afín sitúa Egido a Eugenio d'Ors, cuyo *Lo barroco*, publicado en 1935 por Gallimard, ejerció un evidente y quizá soslayado ascendiente sobre su tiempo. Su aplicación al binomio clásico/barroco, «eones» estéticos, se proponía retomar la fascinación de Nietzsche entre lo apolíneo y lo dionisiaco, en tiempos en que un pensador tan influyente como Benedetto Croce lo vilipendiaba aún. Línea, esta, que quizá se prolongue hasta un Omar Calabrese con su *Era neobarroca*.

Desde su definición en la obra de Guillermo de Torre, las vanguardias son esenciales para la recuperación y la difusión activa de una estética que se reclama de «lo barroco»: en la estela de Mallarmé, Gómez de la Serna o Cocteau son barrocos, y más lo son los dadaístas, quienes «inician un estilo netamente barroco, y escriben en un francés deshuesado, antigramatical». Y Gómez de la Serna afirma que Góngora «sabía que el mundo se iba a desquiciar y por eso escribió con barroquismo y displicencia». Se reduce el estilo a una manera de sentir y de vivir: allende las declaraciones programáticas, se dibujan los contornos del paisaje intelectual del siglo XX, siendo la «Generación del 27» simplemente el reconocimiento de la ruptura con todo lo «clásico». Alfonso Reyes y Jorge Guillén, Miguel Artigas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego y José María de Cossío marcan entonces las pautas de una recuperación ya no estética, sino académica, del vate cordobés, emblema de un nuevo «sentir». El apego nunca llega a ser completo: hasta Dámaso Alonso advierte el peligro gongorino de no decir nada por lo «zarandeado», y Octavio Paz ve en Góngora un «gran y alto poeta, aunque poeta al fin de y para decadentes, no comparable a Dante, agitador de la esencia y del sentido de una época».

De eso se trata, pues: de dibujar el rostro de una época –¿aun la nuestra?– a través de sus ídolos, venerados y execrados, pero cuyo poder de fascinación no deja de renovar las ansias de acercarse a él. Ya sea «ángel de luz» o «ángel de tinieblas», Góngora parece dominar el paisaje poético castellano, como lo muestra Egido, y más si se considera, con Guillén, que «Góngora no existe allende la extensión misma de la lengua española»⁴.

-
1. Algunas erratas hacen tropezar al lector, pero sin mayores peligros: *Blüehr* por *Blüher*, o *éckprhasis* por *éckphrasis*.
 2. Esta invención ha sido objeto de un breve ensayo en *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2004, así como de algunos apuntes en la presentación que escribió para Felice Gambin, Azabache. *El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, trad. de Pilar Sánchez Otín, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
 3. Curiosamente, suele pasarse por alto que la fascinación germánica por Gracián se remonta a la traducción del *Político* por Daniel Caspar von Lohenstein (1676), en cuyas tragedias (*Trauer-Spiele*) se apoya Walter Benjamin –a cuya autoridad Egido apela en su introducción– en su malograda tesis sobre *El origen del drama barroco alemán*. Allí elabora erróneamente, en especial en torno a la noción de «melancolía», una teoría de lo barroco que experimenta en estos últimos años, también en España, un resurgimiento sorprendente que, por ser harina de otro costal, merecería una consideración aparte.
 4. Lástima que este bello recorrido quede afeado por erratas recurrentes, efecto probable de una impresión hecha con demasiada premura. Y eso desde la misma portada, donde la «l» del primer artículo, por ser minúscula cuando el título está en mayúsculas, debería leerse «l»: «Ei barroco de los modernos...». Otras parecen el efecto de lo peregrina que es la lengua de origen («Vexküll» por «Uexküll»), y algunas no dejan de ser sumamente jugosas: así, tan quevedianamente, «Perinola» en vez de «Perniola».