

UNIVERSIDAD DE MADRID

DISCURSO

CORRESPONDIENTE A LA SOLEMNE APERTURA
DEL CURSO ACADÉMICO 1962-1963

UNIVERSIDAD DE MADRID

DISCURSO

CORRESPONDIENTE A LA SOLEMNE APERTURA
DEL CURSO ACADÉMICO 1962-1963

POR

JOAQUIN DE ENTRAMBASAGUAS

CATEDRÁTICO NUMERARIO DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ESTADES. Artes Gráficas. MADRID

1962

Depósito legal M. 11.754 - 1962

EXCMO. SR., MAGNÍFICO Y EXCMO. SR. RECTOR,
ILUSTRES DOCTORES DEL CLAUSTRO UNIVERSITARIO,
PROFESORES, ESTUDIANTES, SEÑORAS, SEÑORES:

Al cumplir la honrosa misión que me ha confiado la Universidad, encargándome el Discurso Inaugural del Curso que comienza, 1962-1963, debo comenzar, como es tradicional y obligado, dando sucinta cuenta de los cambios sufridos en el personal docente y las causas que los han motivado.

No ha sido este curso pasado tan luctuoso para la Universidad como algunos anteriores. Solamente un catedrático numerario ha desaparecido para siempre: don Julio Rey Pastor, egregia figura de la Ciencia Matemática, ya jubilado en 1958, a quien su vocación científica, inagotable y generosa, le tuvo apartado casi siempre de esta su casa solar, entregado a difundir su saber en universidades hispanoamericanas y extranjeras, en nombre de España como magnífico representante de su patria, que tanto amaba.

Se han jubilado de la docencia oficial de la Universidad, mas no por fortuna de su labor científica, a la que tanto debemos y seguiremos debiendo, los siguientes catedráticos numerarios: don Pedro Pineda Gutiérrez, de Geometría y Trigonometría, Secretario que fue de la Facultad de Ciencias, que sigue felizmente desempeñando la Secretaría de la Mutualidad de Catedráticos de la Universidad; don Galo Sánchez y Sánchez, de Historia del Derecho, creador de una escuela de su especialidad e investigador insigne; don Ciriaco Mañes Retana, de Prótesis Dental, exce-

lente maestro inolvidable, y muy recientemente don Pascual Galindo Romeo, de Filología Latina, a quien, por ser miembro destacadísimo de la Facultad a que pertenezco, quiero dedicar un especial recuerdo, con el deseo de que nos siga acompañando muchos años con su ciencia y su bondad afectuosa.

Nuevos compañeros, en compensación de estas ausencias, que lamentamos todos, han venido a renovar la secular savia universitaria, tomando posesión de las cátedras que obtuvieron tras la lucha fecunda de la oposición, ganada en buena lid o por concurso de traslado, merced a sus relevantes méritos: don Antonio Gallego Fernández, de Fisiología General y Química Biológica y Fisiología Especial; don Angel Alcalde Inchausti, de Econometría y Métodos Estadísticos; don Eduardo García de Enterría y Martínez-Carande y don Laureano López Rodó, ambos de Derecho Administrativo, don José Aguilar Peris, de Terminología; don José Antón Oneca, de Derecho Penal; don Rafael Martín Roldán, de Anatomía descriptiva y Embriología y Anatomía topográfica, y don Antonio Quintano Ripollés, de Derecho Penal.

Por último, hemos de considerar una verdadera suerte para nuestra Facultad de Filosofía y Letras, la incorporación a ella, como Catedrático Extraordinario —nunca más justa la designación—, del doctor Arnaldo Steiger, doctísimo hispanista y sabio filólogo, que en el curso pasado comenzó ya con el acierto y la actividad de siempre, su nueva tarea universitaria, de la que tanto esperamos en el que comienza y en los venideros.

Y expuestas ya, como corresponde, las vicisitudes de nuestro personal docente en el pasado curso, no quiero que falte en estas páginas mi salutación en nombre de la Universidad que en este momento represento, obedeciendo gustoso una orden jerárquica, y en el mío propio, a los nuevos compañeros que formados en esta casa han sido nombrados catedráticos numerarios el pasado

curso para otras universidades españolas, a donde, estoy seguro, llevarán el recuerdo inolvidable de esta "alma mater" que les sigue tendiendo los brazos; a los nuevos Doctores y Licenciados, graduados en el curso anterior, que nos unirán gallardamente con la universidad futura y, en fin, a los nuevos estudiantes que, sin duda, con emocionada curiosidad y distintas esperanzas, que pido a Dios se cumplan para bien suyo, vienen a nuestras aulas para continuar y remozar la gran familia universitaria española, cada día más vigorosa y fecunda, tan presente en la cultura universal de todos los tiempos, aunque a algunos, por ignorancia o maldad, les cueste reconocerlo.

Pero no olvidemos, y menos en este año, que ya Lope de Vega, nuestro poeta nacional, había escrito para tales envidiosos, en plena Edad de Oro, tan cerca de nosotros en muchas cosas, estos versos que parecen proféticos, después de más de tres siglos:

Teme a Español, que todas las naciones
hablan de sí, y al Español prefieren,
Español tiene en obras las razones;
todos grandezas de Español refieren;
Español vence en todas ocasiones;
todos del Español defensa quieren;
el Español no envidia y, de mil modos,
es envidiado el Español de todos (1).

GONGORA Y LOPE EN LA COYUNTURA DEL
RENACIMIENTO Y DEL BARROCO.

Los catedráticos y los estudiantes, los universitarios todos, tenemos un calendario propio. No contamos la vida por años, sino por cursos. Nuestro pórtico del nuevo año es el del nuevo curso.

Por ello, para mi propia cronología de catedrático de Literatura Española, el curso pasado, de 1961 a 1962 fue, con el que se inicia, de 1962 a 1963, el cuatricentenario de dos extraordinarios poetas del Siglo de Oro de nuestras Letras: don Luis de Góngora y Lope de Vega (2).

¡Góngora y Lope, los dos colosos de nuestra poesía clásica, enlazando dos cursos universitarios! ¿Cómo no dedicar a ellos, tan vivos eternamente, este discurso que se pronuncia en la confluencia de sus dos conmemoraciones?

Pero ¡cuántos temas diversos se me agolparon a la pluma antes de comenzar a escribir estas páginas!

Al fin pensé que acaso pudieran tener la eficacia de una lección, el tratar de ambos poetas en un aspecto que la crítica literaria, por encogerse de hombros ante la indagación histórica, no ha estudiado todavía, pese a haber tenido tantas ocasiones para ello, sino con turbios y deleznable juicios, que han dado lugar a desdichadas confusiones, hartamente divulgadas en sus errores todavía.

Así pues voy a hablaros de *Góngora y Lope en la coyuntura del Renacimiento y del Barroco*, en que coincidieron también, como estos cuatricentenarios suyos, unidos por los goznes universitarios del curso pasado y de este que comienza.

LA GENERACIÓN ESPAÑOLA DE GÓNGORA Y LOPE Y LA SIGNIFICACIÓN DE AMBOS EN ELLA

Rigurosamente coetáneos ambos poetas, como es sabido, son los dos las figuras más representativas de su generación, de una generación dramática, de las pocas que, por causas diversas, han quedado definidas en España, como la que les precedió, o las de los Reyes Católicos, la de 1808 o la nuestra de 1936, que constituyen hitos incommovibles en la historia española.

En la segunda mitad del siglo XVI, dividiendo el reinado, tan intenso para los destinos de España, de Felipe II, el gran rey, se delinean de modo inconfundible dos generaciones, cuya diferenciación nos da la clave de la época de Góngora y Lope, y aún de las posteriores a ellos. Dos generaciones separadas por pocos años, pero por una inmensa distancia ideológica, a las que podrían aplicarse, invertidos, los dos términos —no menos próximos en morfología y lejanos en semántica— de una conocida frase de Baltasar Gracián, que parece simbolizar la oposición entre una y otra de las dos generaciones aludidas: «Contra milicia, malicia...» (3)

La generación, primera de ambas, que he designado ya en otra ocasión «la de Lepanto», es la generación renacentista, cuyo sentido de la victoria del Imperio hace escribir con noble orgullo militar a uno de sus hombres, Miguel de Cervantes, estas seguras y hermosas palabras, refiriéndose a sus heridas en la batalla famosa: «Las que el soldado muestra en el rostro y en los pechos, estrellas son que guían a los demás al cielo de la honra», (4) que no por conocidas, y a veces traídas y llevadas por el vulgo, sin meditar sobre ellas, pierden el alto y firme espíritu que tendrán eternamente.

En la segunda generación, que designé igualmente «de la

Invencible» —adoptando este adjetivo irónico del enemigo— la humillación de la derrota inopinada en el Canal de la Mancha, al añorar avergonzada y resentida los tiempos anteriores, adopta, encubriendo la amargura, una actitud despreocupada y burlesca, en todo diferente, como demuestran Góngora y Lope mismos, que pertenecen a ella, porque en ella transcurre la madurez de su vida, aunque han conocido la anterior. No como Quevedo, que no siente su nostalgia porque ha alentado la mayor parte de su vivir en la «generación de la Invencible», sin tener vivo el recuerdo de la «generación de Lepanto», como del mundo renacentista, si no es a través de su propia cultura en un saber sosegado, pero sin vida histórica (5).

Góngora muestra esa actitud en múltiples alusiones que no se han visto, o no se han querido ver, por sus espantáneos exéatas, tan aferrados comúnmente a la prodigiosa lengua en que escribe y no al pensamiento que la mueve (6).

En un antiheroico soneto *De la Jornada de Larache* (7) se burla del miedo de los soldados, quienes al dar «un ¡Santiago! de azabache, dio la playa más moros que veneras» (8), haciendo huir a los cristianos de modo cobarde y grotesco, según el malintencionado y gracioso texto gongorino.

Lope, en varios pasajes de su teatro y en otras obras suyas, muestra un tono semejante, tras su breve vida de soldado, nada brillante, ciertamente, aun contando su asistencia, ya que no su heroicidad, como la de Cervantes en Lepanto, a la conquista de la Tercera, bajo el glorioso mando del marqués de Santa Cruz y del Viso.

Y en su desentenderse de su fracasada vida de soldado, intentada por tres veces (9), escribía el poeta, con agria malicia, en aquella obra maravillosa de su juventud y de su vejez, *La Dorotea* donde da tanta cuenta de su vida y tanta prueba de su arte literario: «Dorotea, Dorotea, mientras eres niña, toma como vieja;

que cuando seas vieja no te darán como a niña. Deja de pensar en tus locuras, piensa en tu manteo; que ya me parece que te veo con él tan resplandeciente como estaba armado el señor don Juan de Austria en la Batalla Naval, entre *aquellos capitanazos honradores de su nación*» (10).

Pues bien, ambas generaciones, la de los soldados triunfadores, bajo el luminoso sol mediterráneo, en Lepanto, que conservan su espíritu al servicio de un Imperio, *los capitanazos* — ¡y tanto! — de España, con eco hasta hoy, y la de los apenas dominadores de Larache, en la ya inquietante Africa, o mejor los derrotados, bajo las brumas tenebrosas del Canal de la Mancha, marcan de modo claro, en la Historia y en la Literatura, el paso del Renacimiento al Barroco — en cuya coyuntura se hallan Góngora y Lope —, la separación de dos épocas, entre las que median, cronológicamente, muy pocos años, en verdad, como ya he dicho, pero alejadas una de la otra en la ideología española por una distancia gigantesca que las impedirá siempre comprenderse: los que se sentirán españoles íntegramente como vencedores y los que admirarán lo extranjero porque les venció: *Milicia y malicia*; valor y engaño. Y, como inevitable consecuencia, el intento de que ya no sigan unidas, como en los hombres del Renacimiento — Garcilaso, el modelo, el símbolo — las armas y las letras (11) y ni aun se valoren comparativamente sus fuerzas propias, integradas en aquéllos, conforme a lo que ya se va a perder sin remedio, a diferencia de como lo están en el célebre discurso de Cervantes, por boca de don Quijote, que pudiera ser el discurso de las dos generaciones: la renacentista y la barroca.

A esta y no a la otra pertenecen en su humano vivir, lo mismo Góngora que Lope, y como hombres de ella, reaccionan del mismo modo, prescindiendo de las maneras inherentes a su distinta

clase social y a su educación intelectual, que los diferencian esencialmente.

GÓNGORA Y LOPE EN LA VIDA SOCIAL E INTELECTUAL DE SU TIEMPO

La necesidad ineludible, aunque algunos atrasados críticos la nieguen todavía, de encuadrar a los escritores y a su obra, en el ambiente de su época, se hace más acuciosa todavía en los casos comparativos de Góngora y Lope y de éste y Quevedo, en los cuales, algunos de los que presumen de ser sus intérpretes y de hilar fino y sutil como nadie, en sus juicios, la verdad es que jamás se han preocupado hondamente, antes de acercarse a su creación literaria, de desentrañar las vidas de sus autores, en relación con la sociedad y la cultura de su tiempo, y las diferencias y afinidades que rigieron el de cada uno, cuya influencia en la realización de su obra fue siempre decisiva (13).

Como ya expresé en otra ocasión (14), es revelador y curioso, a la vez, pensar que si no hubiera sido por la poesía, Góngora y Lope, aun siendo rigurosamente coetáneos y reflejo de una misma generación, bien característica, es lo más seguro que se hubieran ignorado mutuamente, como tantos otros seres de su tiempo, y que fue la poesía quien los enfrentó y recibió luego las consecuencias de ello y de las posiciones que adoptaron uno y otro, dentro de idéntico ambiente literario.

Don Luis de Góngora y Argote, de aristocrática ascendencia de Córdoba, y emparentado con los más nobles linajes de la ciudad, que recibe la educación propia de un hidalgo y se somete a las disciplinas universitarias en Salamanca, por tradición familiar, con la categoría social que le corresponden, aunque trunquen sus estudios las deudas que contrae, de que no es pequeña

parte y culpa la maldita pasión del juego que le había de empobrecer y torturar toda su vida; Lope Félix de Vega —y Carpio, si se quiere complacer a su vanidad—, hijo de un bordador de Madrid, que aprende a dibujar y a pintar en el taller de su padre, para ayudarle, sin duda, en uno de los aspectos de su artística labor, el cual, abandonando la idea de sucederle en ella, apenas aprendió las primeras letras, entra a servir a señores y que, acaso, junto a uno de éstos, el Obispo Jerónimo Manrique, asomó alguna vez su privilegiada cabeza a las aulas de esta Universidad, cuando estaba en Alcalá y a las de Salamanca, sin que este mos muy seguros de ello. Góngora, formado en un refinadísimo ambiente humanístico, en que desde niño llamaba la atención, por su listeza, a los sabios contertulios de la bien abastecida biblioteca de su padre, y, aun adolescente, dominando la lengua latina, que escribiría con elegancia luego, a la vez que leía sus clásicos y se adentraba en los griegos, familiarizado con la preceptiva aristotélica y sus principales comentaristas; Lope, con innata inteligencia y elementales conocimientos humanísticos, aunque entonces los daban casi las primeras letras, procurando aprender, acá y allá, matemáticas, latín y otros idiomas, sabiendo, en realidad, muy poco, en sus comienzos, de la aún divulgada lengua del Lacio y menos todavía de lo demás, aunque presumiera de ello, pero improvisándolo, a veces, con conocidas y vulgares enciclopedias al uso —los *Florilegios*, las *Poliantheas*, la *Officina* de Ravisio Textor, etc.—, procurando formarse, al menos en proyecto, como un caballero de su tiempo, con lecciones de esgrima y de danza, y llegando a dominar algo la música, lo cual le permitió tocar el violín con soltura. Góngora, envuelto en un culto ambiente renacentista, que se compasa bien con su dignidad eclesiástica en la Catedral de Córdoba, y la tranquilidad cotidiana y respetable del vivir de los suyos, de que se zafa, de vez en cuando, para ir a los toros o a las comedias; que escribe poemas

para satisfacción suya y de aquellos con quienes convive; Lope, solo casi siempre o con sus amigotes de igual cariz, desasido del piadoso hogar paterno y entregado a la diaria aventura del vivir cotidiano y de la pasión amorosa que le domina; paseante en Corte o asiduo asistente a los corrales de comedias, que abastece con las suyas desde su adolescencia, para mantenerse... Dos vidas juveniles, coetáneas, pero encauzadas por tan opuestas rutas, ¿cómo hubieran podido encontrarse en la bien definida, por su inquebrantable gradación social del vivir de su tiempo?

Pero he aquí que por el milagro de los versos, que lleva a cada uno a la popularidad, van a coincidir los dos, como símbolos distintos, y afines, a la vez, en el mundo literario —que viene a ser común a ambos—, más complicado y vivo que la misma sociedad de su tiempo en que se desarrolla.

Góngora y Lope, como miembros de la «generación de la Invencible», coinciden exactamente también, al crear su obra, en la trascendental coyuntura del Renacimiento y del Barroco, ante la que reaccionan, a tiempo, como hombres de este último, pero en posiciones opuestas, que al fin presentan una afinidad que responde al propio sentido de la época.

Pero para comprenderlo con claridad es preciso despejar previamente un horizonte de brumas del que la crítica en general, y aun en particular, se ha desentendido, si no lo ha oscurecido aún más, con su ignorancia o su audacia, según los casos, sin cumplir su deber de aclararlo.

LA TRANSFORMACIÓN ESPAÑOLA DEL RENACIMIENTO EN EL BARROCO

Así como el exacto y firme sentido del Renacimiento está perfectamente claro histórica y estéticamente, el amplio y

por ejemplo, la actitud retrógrada de los comuneros —de antecedentes cidianos, frente a la mente clara de Alfonso VI—, sino animada de nuevas ideas y diversas tendencias que fueron transformando las esencias renacientes —no destruyéndolas, aunque se haya dicho— tras una fecunda y dura lucha que dio lugar a un período, característicamente español, en la vida, en el arte y en la literatura, que retardó, afortunadamente, más de un siglo su agotamiento: el Barroco.

Es un grave error que ha enturbiado no poco el concepto del Barroco Español —me referiré, en adelante, siempre a éste, prescindiendo del sentido primitivo de la palabra *barroco* y de su aplicación fuera de lo español— suponerle fundamentalmente, no de modo exclusivo, como una alteración o modificación de las formas renacentistas, cuando éstas, precisamente, y en la Literatura y en el Arte, con mayor intensidad, perduran casi en su totalidad, en la creación barroca.

La tardía aplicación de la palabra a las artes plásticas —desprovista cada vez más de su semántica original que va ensanchándose paulatinamente— de modo casi exclusivo; su extensión a la Literatura, más tardía aún y con nuevos significados, ya convencionales, y, en fin, su utilización para designar el período español derivado del Renacimiento, complejo hasta lo más, e inconfundible con épocas análogas de la cultura europea, ha llegado ya a un confusionismo fabuloso casi siempre, que no pueden aclarar, aunque lo intentan, ni quienes lo promovieron, por no estar documentados entonces para operar sobre tan delicado tema, y menos, quienes siguiendo concepto tan nebuloso, emperrados en él o por fetichismo, lo aplican con superficialidad y vaguedad absolutas casi siempre, aunándolo, por si fuera poco, con otros movimientos extranjeros, aparentemente semejantes al español, tan escasamente puntualizado.

En el Barroco Español, que se inicia en la segunda mitad del

siglo XVI, cuando reina Felipe II, para desarrollarse triunfal en el siglo XVII, hay una actitud ideológica, más que de expresión plástica, que es preciso definir y delimitar, dándole un verdadero y exacto sentido, como apoyo seguro. La expresión plástica se acentúa generalmente después que el sentido ideológico —en parte como consecuencia de éste— y admirará, más visiblemente, en el siglo XVIII con sus extremismos (16).

El hombre del Barroco, en España, es el individuo frente a la colectividad renacentista del Imperio cuando éste se va a disgregar. El mismo Estado no puede sustraerse a esa actitud, aunque procura desesperadamente retardarla, ya que combatirla es imposible. En el reinado de Felipe II, en que el movimiento barroco comienza, la eterna y ardua lucha del gran monarca español será la de conservar el imperio, de origen renacentista, en un ambiente de tendencia a la individualización de lo colectivo, que empieza a aparecer, aunque esa colectividad sea ya puramente española y no europea como la del reinado anterior.

La creación de El Escorial, con su arquitectura renacentista, que contiene, durante muchos años, con su ejemplo divinizado, la transformación barroca de ésta (17) y en cuyo simbólico edificio se acumulan bellezas de toda suerte, bajo la sombra predominante de Italia, y con un evidente anhelo ecuménico y renaciente, es la más clara demostración de la posición de su impulsor en este aspecto.

Pero el noble esfuerzo de Felipe II resultará estéril como ninguno de los suyos. Porque mientras la mayoría de los españoles tiene la consciencia todavía de la superioridad que representa sobre las demás naciones el pertenecer a la más poderosa entonces, otros se sienten desasidos de su unidad de destino.

La confrontación de dos textos de la misma época es por demás sugerente.

El primero pertenece a la curiosa obra *Cautiverio y trabajos*

de Diego Galán, natural de Consuegra y vecino de Toledo, 1589-1600 (18), un español cualquiera —aunque por ser español, no se es un cualquiera en aquella época, precisamente—; manchego, cautivo de los turcos, como muchos españoles, aunque él, como pocos, se salva, quien todavía, a fines del siglo XVI, escribe, al relatarnos cómo el venerable abad de un famoso monasterio ignoraba que era España: «... yo le repliqué que era un reino muy poderoso, cuyo rey era uno de los más ricos emperadores del orbe, y que competía con el Gran Turco, vencéndole en muchas batallas navales; respuesta que le causó admiración, no cesando de hacerse cruces, diciendo: «bendito seáis, Señor, que criasteis tierra tan dilatada donde os conozcan y adoren por el verdadero Dios y Señor nuestro»; yo no me maravillé menos de ver que un religioso tan anciano no tuviera noticia de un reino tan dilatado y nombrado por todo el orbe, como es el español, asilo de las armas y letras.»

El segundo texto es mucho más conocido. Es otro español, también, quien ha escrito antes, tempranamente, a mitad del siglo XVI, en una extraña novela, sin precedentes en la literatura y titulada *Lazarillo de Tormes*, unas palabras cuya idea irá creciendo, con la actitud negativa de la obra en que aparece: «Dije entre mí, verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues sólo soy, y pensar cómo me sepa valer» (19).

El texto último no puede ser más revelador, aunque la crítica no haya parado mientes en él desde este punto de vista. Tal vez en sus líneas está la primera ocasión en que un español se siente desasiado del apoyo de los demás; que presiente al menos ese desasimiento, aunque bastantes años después, otros sientan todavía, como Felipe II —tan unido a la múltiple España—, lo que vale formar parte de su unidad colectiva, que constituyó el imperio, conservando aún, a fuerza de espíritu y de sacrificio, por el Monarca universal, que cumple el destino his-

tórico de su patria de conquista y cultura, con guerreros y misioneros, que se confunden en un supremo ideal —como las letras y las armas en el Renacimiento —del «sentido ascético y militar de la vida», clave de lo hispánico, en bella y certera frase de nuestro José Antonio (20).

Y ahora, al llegar a la cima de tanto esfuerzo, de tanta sangre vertida por todos los ámbitos del mundo con la fecundidad que demuestra la Historia, cada español halla su imperio en sí mismo, como antes España; se siente señor de su alma y determina su propio camino; a veces a la ventura, abandonando la ruta de todos —por la que ha alcanzado la grandeza de ser español— para seguir la suya, con una clara posición individualista. Cada español se desentiende, al fin, como antes la nación, por otras razones, de una empresa colectiva y común de espíritu renacentista —al fin de canon clásico— que animó el desarrollo del Imperio Hispánico, desde este momento en lenta, pero inevitable, disolución barroca.

Y, sin embargo, en la Literatura, en el Arte, esta lucha entre el Renacimiento y el Barroco será de una asombrosa fecundidad y de una positiva belleza.

IDEAS Y FORMAS

Son barrocos por ese individualismo inconfundible, que se irá perfilando, con mayor fuerza cada vez, lo mismo el místico que el pícaro —como extremos opuestos de aquel momento, en que España ha vuelto sobre sí misma para disgregarse también—, aunque el primero, en ruta positiva, busque la salvación del alma, «el gran negocio», como se dice entonces, y el segundo, en ruta negativa, el mantenimiento del cuerpo que, obsesivo, percibimos hoy en su mente, dominando sobre todo; ambos, tan opuestos, con una misma tónica de persecución de un fin.

El místico busca esa salvación espiritual, con el acercamiento a Dios, al Imperio inmutable, que no perece como el terreno, a través de la perfección ascética de amor y caridad, por su esfuerzo individual, por su propio sacrificio, abandonado lo percedero por lo eterno. El pícaro procura mantener su cuerpo con el alejamiento de todo ideal que pueda ponerle en peligro, desentendiéndose del amor y de la caridad con su egoísmo personal, en su inercia para sacrificarse por nada ni por nadie, ajeno a todo anhelo de lo eterno, negándose a renunciar a lo percedero.

En ambos casos, con la radical diferencia entre uno y otro —el anhelo de la eternidad y la conformidad con lo transitorio, respectivamente— es indiscutible que las dos actitudes están desasidas de la empresa común colectiva, de impulso clásico, que animó a los hombres del Renacimiento en el reinado de Carlos V, para intentar la eternidad de lo transitorio en la unitiva posición ecuménica del Imperio de Europa. Y lo mismo los demás españoles, la mayoría, que ni aciertan con el camino hacia Dios, de unos cuantos elegidos, ni se dejan arrastrar como otros —no muchos tampoco y menos de los que se cree— por la picaresca, se sienten desasidos entre sí, también, aislados cada uno de sí mismo, y ante dos rutas individuales e irreconciliables: la positiva, que seguirán los menos, si les dejan, y la negativa, que, como puedan, seguirán los más. A la razón apoyada en el canon del Renacimiento, sustituirán las razones de cada uno, que se apoyarán en el ingenio individual del Barroco.

Y esta individualización del Renacimiento que constituye el Barroco Español —análogo a otros movimientos europeos, en su derivación renacentista, pero no en sus causas y consecuencias— no puede, precisamente por su carácter, hallar mutuas influencias, que no sean superficiales, sino paralelismos, en su mayoría, que confirman la explicación expuesta. Así, por ejemplo, España, que como el resto de Europa ha recibido el influjo de la

literatura pastoril del Renacimiento, opone a ella la novela picaresca típicamente suya y no común a las demás literaturas. Y en Velázquez, el creador más representativo quizás del Barroco, se confirma, en su actitud, esta posición ideológica barroquista— que no depende de las formas ya que éstas son en él sobrias, sencillas y cotidianas, más que las de ningún pintor de la época— acentuada en su realismo, porque mientras el hombre del Renacimiento se siente implicado en una empresa colectiva, como se ha dicho, más o menos utópica e ideal, que une espiritualmente a todos, el hombre del Barroco, en su individualismo, se siente solo —la soledad será un tema característico del movimiento en este sentido— y sin su aliento común de empresa idealista —imperio conquista, misión religiosa— pondrá sus ojos cansados en la realidad que le rodea y tendrá que enfrentarse agriamente con ella y salvarse de su violencia, convirtiéndola en arte. Y por ello, igual el pícaro que el bodegón, imaginados sobre motivos reales del vivir, tendrán una interpretación, lo mismo en la literatura que en la pintura, que en cualquier arte, temas análogos, insobornablemente realista.

Pero aunque el Barroco sea una reacción contra el Renacimiento, no puede olvidar sus antecedentes renacentistas y a la vez que rompe con su ideología, conserva, en parte, sus formas y se salvaguarda en sus preceptivas. Por eso se explica que, a menudo, los artistas del Barroco defiendan en sus teorías —Lope entre ellos, con la poesía narrativa— los cánones clasicistas que no cumplen, y que un fondo clásico, renaciente, exista bajo la ornamentación barroca que lo encubre.

Es duro para los hombres individualistas del Barroco —como Góngora y Lope y la mayoría de sus coetáneos—, solitarios y sobrecogidos, emocionadamente, ante la realidad de la vida, que imaginan más realista aun en el arte y en la literatura, carecer del apoyo de los demás hombres que fortificó al del Renacimiento;

renunciar a dogmas, que disuelve, sin sustituirlos por otros, que le convenzan, libres del claroscuro de la duda del Barroco, y convenzan a los demás; pero es más duro todavía para ellos, de un refinamiento tan decadentista que llega a creerse, cada uno, un mundo aparte de los otros, olvidar las bellas formas del Renacimiento, aunque se burlen de sus cánones, de sus reglas, de sus orondos dioses mitológicos —hombres como los demás, con cargos en el Olimpo— y opongan a su opulencia la ascética de un Dios sobrehumano a fuerza de ser hombre; torturado, como un pícaro por la justicia, por la realidad del vivir, que elevan a lo divino, con su realismo estético los imagineros del Barroco, como ese «a lo divino», también, de la poesía renaciente, que anuncia el barroquismo en la literatura.

Y esas aludidas formas renacentistas, que conserva el Barroco respetándolas y aprovechándolas, aparecen inopinadamente puras, planteando, en ocasiones, problemas estéticos e históricos, como en la arquitectura las líneas clasicistas que, en vano, encubren las ornamentaciones barrocas; o en la literatura, el soneto renaciente, utilizado, con su forma inmutable, para la expresión de la poesía en el Barroco, como ejemplos de muy fácil multiplicación (21).

Es de advertir que el confusionismo crítico al juzgar lo renacentista y lo barroco, a que ya aludí, nace muchas veces de esta convivencia de ambos, en que la ideología del Barroco se opone a los ideales renacentistas, pero respeta fundamentalmente sus formas apasionantes. Porque lo trascendental del nuevo movimiento al que se rinde el Renacimiento, no son esas formas, sino al servicio de qué ideas van a estar en adelante.

El Barroco, con su fuerza individualista, rechaza cuanto el Renacimiento exaltó como alma del mundo clásico, que resucitó en la cultura cristiana, por no hallar su realidad en ésta, y el hombre del Barroco, como ser que se siente aislado en la vida, piensa

en la realidad cotidiana y no en utópicas empresas con todos los demás, por bellas que sean, ya que incluso, sin un canon clásico, la belleza se individualiza también, y puede residir en múltiples expresiones, que antes no lo eran de ella, como en la pintura de un bodegón zurbaranesco o en la descripción quevediana del albergue del licenciado Cabra, lejísimos ya de las primaveras de Botticelli y de los idilios pastoriles.

En todo predominan los sentidos del hombre entregado a sí mismo, sobre los ensueños del alma, entregada a los demás. Y no en violenta oposición, sino en relajación suave, como puede explicarlo en el arte las pinturas que se hacen topiquistas, de las alegorías de los sentido humanos, de las vanidades humanas, sensualistas y ascéticas, a la vez, por el individualismo barroco, en los refinados ambientes renacentistas que, en la literatura, tienen múltiples repercusiones de complicada interpretación, no siempre acertada por los críticos.

Cuando Gracián, ya en pleno triunfo del Barroco —espejo de él es su *Arte de Ingenio*—, escribe sus tratados, parece que va recogiendo en ellos la herencia renacentista a pique de perderse definitivamente, incluso para él mismo, y la va contrastando con la nueva posición de España y de sus gentes.

El héroe renacentista de origen clásico, con su razón, con su razón suprema de la vida, por encima de todas las razones de ésta, resulta, sin perder su belleza anímica, desorbitado y loco ante las razones, las «discretas razones» de las gentes del Barroco, pues en éste, frente a la heroicidad, por una ideología colectiva, común a todos, se opondrá la *discreción* para no ponerse en peligro cada uno, porque para esas gentes nada hay que lo merezca ya (23). Y basta tomar el pulso, eternamente revelador, al *Quijote* —en la cumbre del ascenso renaciente y del descenso barroquista— para percibir, sin error, las corrientes que circulan, ya dominantes.

LAS ACTITUDES DE GÓNGORA Y DE LOPE

En este momento de la transformación del Renacimiento en el Barroco, que se produce desigual y paulatinamente, a finales del siglo XVI, desde la «generación de Lepanto» a la «generación de la Invencible», la actitud de Góngora y de Lope en tal coyuntura, como pertenecientes ambos a la segunda de ambas generaciones, la del nuevo movimiento, típicamente español, se produce en la Literatura de modo análogo, en un principio, aunque luego la evolución de cada uno de los dos sea diferente, individual, ya que por ello mismo responde al momento histórico en que se verifica.

Sobre los escritores del período barroco pesan mucho, principalmente, el mundo de la novela pastoril; el petrarquismo de Garcilaso de la Vega, considerado y comentado ya entonces como un clásico (24) y la perfección alcanzada por Fernando de Herrera que todos acatan, reverenciándole, como a maestro a quien siguen y aun imitan sin ocultarlo, con orgullo de acercarse a él (25).

Por ello, tanto Góngora como Lope no se desvían en un principio de estas tendencias poéticas, según puede comprobarse en sus primeras obras, si bien se unen a la vez el resurgimiento de la poesía popular de los romances —que se inicia en el Barroco como una reacción frente a frente a la poesía culta del Renacimiento— cuya tradición, desde la Edad Media, pudo disminuir, pero no oscurecer, totalmente, la poesía renacentista italianizante (26).

Solamente cuando, no mucho después, con la muerte de Herrera (1597) y la dispersión y evolución de la escuela poética sevillana, comienza el agotamiento y topiquismo del mundo lírico renacentista, no caben más que tres posibilidades en el quehacer poético de la época: primera: la de continuar hasta el ago-

miento total y el triunfo topiquista, la escuela italianizante, posición en que persisten los poetas mediocres, fundamentalmente, aunque algunos estimables se defiendan de perecer esforzando su originalidad y extremando su perfección (27); segunda: la de intentar que, como el Arte, la agónica poesía del Renacimiento, carente ya de nuevos recursos, prolongue su vida renovándose; arduo intento, casi imposible, reservado a un genio, y tercera: entregarse al naciente y arrollador espíritu del Barroco, para lograr con no menor esfuerzo que transforme en forma personal su propia evolución desintegrante.

Expuestas anteriormente las diferentes situaciones sociales de Góngora y Lope y la distinta formación intelectual de uno y de otro, no puede sorprendernos que adoptaran, respectivamente, las dos últimas posiciones evolutivas, propias de sus genios literarios, y no la primera de las tres citadas, destinada a las medianías, más o menos discretas, y así lo percibimos muy claramente a lo largo de cada una de sus creaciones poéticas (28).

LA ACTITUD LITERARIA DE GÓNGORA

Góngora, hombre del Barroco en todo, pero formado en una cultura humanística intenta, con éxito, el genial esfuerzo —inspirado, sin duda, en elementos y sugerencias esporádicas, que le muestran el camino a seguir, si tiene ánimos para ello (29), de continuar y dar nueva vida a la poesía del Renacimiento, creando lo que debiera llamarse Neorrenacentismo —desechando anticuadas e inexpresivas designaciones— (30) hasta elevarla a una posición más cercana a sus orígenes humanísticos y hallar aspectos nuevos en su contenido y su expresión literaria (31).

Así, en este aspecto la labor de Góngora —a quien, sin discusión, se le debe exclusivamente la técnica de este movimiento

contrabarroco— es más que de aportación nueva, de dar novedad a lo ya existente, agotando cuantas posibilidades le sugieren su cultura humanística renaciente y su genio poético, disciplinado por esta, aunque florezca vivificado por el Barroco.

En dos grupos se puede centrar científicamente la técnica del movimiento gongorino antibarroco o mejor dicho, continuador del Renacimiento, que para mayor confusión se presenta casi siempre dispersamente indefinido o apenas discriminado en ordenada clasificación, dando lugar no sólo a una indecisa consideración sino a patentes errores, sobre todo en las conclusiones que del examen de la obra de Góngora se deducen, por alejarse del rigor lógico que presidió siempre la creación poética del gran lírico cordobés. Estos dos grupos, de radical contorno, son: uno con respecto del idioma (32) y otro con respecto de la temática (33), que definen claramente la posición clarísima de don Luis.

La técnica de Góngora, casi matemática en muchos casos, siempre exacta en el empleo de los elementos poéticos, de factura apretadísima y sobria, contra lo que se crea por algunos; de meditadoísimo quehacer poético; de originalísima interpretación de lo insustituible, de metaforismo sin igual, en doble y triple y aún múltiple comparación gradual, hasta conseguir lo perfecto, contribuyó al éxito y también a dos tipos de crítica irreconciliables: el de sus amigos y admiradores que, de un modo o de otro, veían la trascendencia poética de la obra gongorina y el de quienes, casi siempre por falta de conocimientos humanísticos profundos, que ya iban escaseando, no podían entender las refinadas expresiones gongorinas, nunca oscuras —a diferencia de algunos conceptistas— sino difíciles, en su transparencia, y los envidiosos o rivales poéticos, como Lope o enemigos personales, como Quevedo, que no podían o no querían ver con su ceguera —de desconocimiento o de odio, respectivamente— lo que podían haber aprendido antes de juzgarlo, o lo que estaban bien capacitados

para comprender perfectamente. Aparte, aunque relacionados, en cierto modo, con unos o con otros, estaban los humanistas, quienes viendo su sabio latín al servicio de una lengua vulgar, el castellano, y en vez del consabido mundo clásico —traído y llevado, hasta convertirse en fórmulas, en la poesía renaciente— los nuevos hallazgos poéticos de Góngora, que no les eran familiares, trinaron contra él —como en nuestra época, por análogas razones, su lector Menéndez y Pelayo— o al menos lamentaron, en frase de Cascasles, que el «príncipe de la luz» se convirtiera en «príncipe de las tinieblas», idea esta a la que contribuyó mucho Lope, entre el público idocto, pese a la exacta claridad gongorina.

Es de advertir, finalmente, que el Neorrenacentismo creado por Góngora, tuvo seguidores anhelantes de estar al uso, desde el propio Lope, hasta su mentecato mecenas, el duque de Sessa, que al parecer se pirraba por la poesía gongorina, con gran disgusto de su secretario, aunque seguramente no penetrara el nuevo estilo en su reblandecido caletre (34).

LA ACTITUD LITERARIA DE LOPE

Lope, hombre de su generación, como Góngora también, pero sin la profunda cultura humanística y renaciente de éste, había de seguir el declinar renacentista, en aquello que podía, sin superarlo, para ser arrastrado por la corriente barroca de su tiempo, sin defensa posible, pero triunfando plenamente en el nuevo movimiento.

Por eso, en los comienzos de su obra, iniciada asimismo como la de Góngora, hacia 1580, percibimos el mismo respeto a las formas y temas del Renacimiento, aunque no los domine a fondo, no sólo en sus rotundos sonetos de raigambre italiana —también conviviendo como los de don Luis con romances y letrillas

tradicionales— sino sobre todo en sus poemas narrativos, que él consideraba épicos, tan autoestimados por el poeta que, en cambio, no daba trascendencia a su teatro prodigioso, dentro del barroquismo más absoluto, ni a su lírica que consideraba, esencialmente, una expansión de íntimo lirismo, tan cerca del de ahora por cierto, y no la suprema creación poética que admira sin reservas la posteridad.

Para componer sus poemas, en que intentó de continuo un imposible tono de epepeya, no escatimó Lope ni esfuerzo ni recursos literarios por arduos que fueran. Primero la adopción, no fácil para él, de temas y estructuras propias de los poemas renacentistas, evolucionando de Ariosto a Tasso; más tarde, ante el evidente fracaso de lo que pensó alcanzar —aunque no careciera de indiscutibles méritos y bellezas en la realización de la empeñada empresa— el intento de implantar en un poema, *Isidro*, la métrica predilecta del Barroco, siguiendo la tradicional, que arrumbó la italiana, salvo en lo popular, y la propia temática de las nuevas tendencias, fingiendo, para resguardarse de la posible crítica, que ciertamente no faltó, una erudición humanística y erudita, sacada de fáciles fuentes, harto conocidas, de la cual hacía pedantísimo alarde, dando que reír a Cervantes, muy de buena gana, con tal aparato bibliográfico, cuya oquedad descubrió fácilmente el autor del *Quijote* (35).

Lope, llevado además por la creación de su teatro nacional y popular, había de unirse sin remedio, y con decisión irrevocable, a la poesía dramática del Barroco, adoptando una posición, frente a Góngora —que intentó seguirle inútilmente en alguna comedia— (36) no definida bien por la crítica casi nunca, ni aun después de los siglos transcurridos, pero de claridad meridiana para quienes sin prejuicios y bien compenetrados con la época y las obras de ambos poetas, quieran observarla y puntualizarla: Góngora consciente de su creación poética originalísima, resucitando

con nuevo fulgor el mundo poético del Renacimiento, despreciaba a Lope, ya entregado a la corriente popular del Barroco, por faltarle en gran parte, los recursos que él poseía, sin alcanzar a ver en su odio, la superación personal de su rival en el nuevo movimiento literario de que vino a ser figura casi deífica; el *Fénix*, por su parte, nostálgico muy barrocamente de aquel mundo renacentista, cuyos últimos destellos había recibido en su adolescencia y, más comprensivo, admiraba la creación gongorina, en que resucitaba con más refinada y espléndida belleza, sin resignarse a no participar en ella, aunque hubiera de defenderse del lírico cordobés con la misma violencia satírica —ya que no con igual acierto y fina crueldad— que él le atacaba en aquella implacable y mutua persecución entre dos poetas geniales donde ha de reconocerse que Lope, por lo que fuera —admiración, temor— actuó con menos sectarismo que Góngora (37).

La actitud de Lope en la coyuntura del Renacimiento y del Barroco se define aun más claramente, en ese tardío seguir las huellas gongorinas, cuando don Luis —la *Fábula de Piramo y Tisbe* es clave de ello (38)— iba accediendo a la influencia barroca en que comenzaba a emplearse con su difícil y luminosa técnica poética.

Aparte de la imitación que de la poesía de Góngora solía hacer el *Fénix* a su manera —no desdeñable parte del estudio que debería realizarse sobre la poesía neorrenacentista de Lope (39)— en los sonetos que dedicó al poeta de Córdoba, ensalzándole siempre, sin hallar reciprocidad jamás por parte del autor de *Polifemo*, apenas este se partió de Madrid, en 1626, publicó Lope *La Circe*, donde se evidencia una poesía culta, que si no logra la técnica gongorina, apretada y rigurosa, es inconfundible de estilo. Y ya muerto Góngora, el *Fénix*, sin el temor de sus sátiras, y muy por encima de los imitadores topiquistas de su rival, que por entonces comenzaban a multiplicarse, empezó a publicar

poemas cultos, de más lograda factura neorrenacentista que, a veces, en muchos fragmentos suyos podrían pasar por obra de don Luis al que, con ellos su rival y admirador se sentía no inferior sino a su altura, si es que no creía superarle (40).

Pero no obstante este sacarse la espina del pecho, en lo fundamental de su obra literaria, Lope, al igual que en su vida, se unió completamente al movimiento e ideología del Barroco.

EL CONCEPTISMO EN EL BARROCO

Si he considerado necesario aclarar el verdadero sentido del Cultismo o Neorrenacentismo, dentro del movimiento barroco, creo igualmente preciso hacer lo mismo respecto del llamado *Conceptismo* —frente al infamante *Culteranismo*— que se une y opone a él todavía, como típico del Barroco.

Este, por su parte, como típico de la reacción de España frente al Renacimiento, había de encontrar y encontró en la poesía tradicional española cuatrocentista y en el popular Romancero, no sólo tipos de composiciones, que habían perdurado, más o menos durante el siglo XVI, al compás de la poesía italianizante, sino temas y formas de expresión.

Así, el movimiento barroco, por su individualismo ideológico y estético, no podía por menos de resucitar el Conceptismo —desdeñado por la poesía renacentista, tendiente a la imagen plástica—, cuya más elemental forma son los juegos de palabras que nacen casi con la Literatura, partiendo de una posición irónica, burlesca o complicadamente alquitarada, de modo singular en temas satíricos o amorosos, respectivamente, para luego ir afinando su equívoco semántico hasta alcanzar un valor metafórico, de análoga gradación al metaforismo renacentista, pero impulsado por el ingenio personal, individual, que es el talento del hombre del Barroco.

El Conceptismo no podemos, por ello, adscribirlo exclusivamente al Barroco —como de modo inexplicable ha venido haciendo la crítica—, considerándolo nacido con él y privativo suyo, ya que sin ir más lejos, aunque fuera fácil, podemos ver un ejemplo de lo que he dicho en la poesía cortesana del siglo xv, —por cierto culta y no popular, sin el sentido colectivo y unitario del Renacimiento que la superará ecuménicamente— donde, sobre todo en los temas eróticos y satíricos, hallamos la expresión conceptista, casi como forma exclusiva en que se busca un sutil equívoco de pensamientos, muchas veces conseguido de forma admirable. Una simple lectura de unos cuantos de los principales poetas cuatrocentistas demuestra esto suficientemente (41).

No obstante, es cierto también que el Barroco, al hallar en la técnica conceptista la apropiada expresión del ingenio de cada uno —una de sus características esenciales— dio lugar a que se desarrollara con una intensidad y opulencia que acaso no habría tenido antes sin la enseñanza del Renacimiento, pero no podemos considerarlo como descubrimiento característico del periodo secentista, y menos oponerlo al Neorrenacimiento como se ha venido haciendo, ya que siguen dos metas estéticas distintas, aunque presenten cierto paralelismo analógico.

Y así como el Cultismo o Neorrenacimiento —como debe llamarse, ya que es continuidad de la literatura renacentista— se difunde más en la poesía, facilitándolo el metaforismo y la persistencia de tipos clasicistas, mitológicos, históricos, anecdóticos, aunque fuera tan desvirtuado como puede estar en la pintura velazquiana, el Conceptismo se desarrolla por igual en la poesía que en la prosa, y aun en esta, con el nuevo campo de la picaresca y su lenguaje propio, halla todavía mayor difusión, de que puede dar ejemplo magnífico el *Buscón* de Quevedo (42).

No hay tampoco que olvidar el contenido fundamental de las dos tendencias que conviven, pese a su diferencial origen, en

el periodo del Barroco, pues en nada son similares desde este aspecto. Mientras el Neorrenacentismo, por su impulsor, Góngora, trata de conservar principalmente el mundo poético del Renacimiento, cuando ya aparecía agotado y vencido por el Barroco, dándole nueva vida con sorprendentes recursos, que sólo la técnica del gran lírico cordobés era capaz de emplear, el Conceptismo no aporta sino un limitadísimo vocabulario y mejor una serie de palabras compuestas, de efímera duración, personales casi siempre del escritor que las emplea, porque, como es natural, actúa sobre el ingenio, retorciéndolo hasta lo inverosímil, de tal modo que, a veces, resulta verdaderamente oscuro, como no se logre seguir la mente del poeta, en su busca de afinidades aparentemente semánticas, para dar el airoso salto ingenioso que las transforme en una más, desconocida hasta entonces, y por lo tanto del peculio exclusivo del escritor, que para ello no ha tenido que indagar cultura alguna generalmente, sino poner a prueba la sutilidad de su ingenio, el talento, como ya dije, del Barroco.

Si el Neorrenacentismo, opuesto por Góngora a la desmembración del Renacimiento, como final de éste y a la vez permanencia de su mundo poético, se había conseguido con la difícil elaboración realizada por el poeta cordobés, la literatura popular —el Romancero esencialmente, las letrillas cantadas por el pueblo, etc.— que tuvo entrada franca en el Barroco por su raigambre tradicional, ajena en absoluto al Renacimiento, fue sometida por las nuevas tendencias, tal vez por no olvidar del todo su origen renacentista, a un proceso de enriquecimiento similar, aunque opuesto a la poesía culta, que no pudiendo emplear elementos humanísticos como Góngora, lo resolvió recargando en ella, con su sensualismo característico, los colores, los aromas, los sabores, las calidades táctiles, las representaciones de los sonidos, con enumeraciones de animales, flores y plantas, de piedras, de cosas infinitas, cuando más raras o exóticas, mejor; con evocación de

los efectos sensoriales, que producen un recargamiento análogo al de la erudición humanística, en la poesía culta, en máxima tensión en la creación barroca, indiscutible, de la Novela Picaresca.

ZONA DE PENUMBRA ENTRE EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO, EN GÓNGORA Y LOPE

De la transición del Renacimiento al Barroco sería muy sencillo deducir las tendencias literarias en Góngora y Lope si conservaran su imposible pureza. Pero no sólo hay zonas de penumbra sino interferencias mutuas, nacidas de la utilización que hace el Barroco de las formas clásicas para expresar su ideología.

Por eso la literatura culta del tiempo de Góngora y Lope que debería de ser incommoviblemente renacentista por el distinto esfuerzo de ambos, lo es muchas veces sólo en la forma y en cambio, sus ideas, su estructura interna son absolutamente barrocas. En la poesía, que como sucede siempre en los movimientos literarios, suele ser la que presenta las características más claras, puede observarse fácilmente en sonetos de Lope, de Góngora, de Quevedo, etc., y en diversas composiciones de los mismos autores o de otros, que la versificación renacentista italiana se ha convertido en expresión poética del Barroco.

Ahora bien, ya he señalado como éste sustituyó la opulencia humanística del Renacimiento por un recargamiento sensualista de cuanto contempla el poeta en torno a sí, de que hay algunos ejemplos en Góngora e infinitos en Lope, causa principal de las continuas desviaciones de éste del retoricismo renacentista cuando se proponía seguirle, o no lograba dominar, como el poeta cordobés, el límite preciso, lo cual ha sido objeto de confusión en la valoración poética de ambos (43).

Así se puede explicar que algunos críticos que han percibido esta cargazón de cosas sensoriales de la poesía barroca, sin fijarse

en las diferencias radicales que presenta con la opulencia humanística de la poesía culta, han unificado ambas dentro del Barroco, arrastrando a él la principal parte de la poesía de Góngora, sino toda a veces, y con ella el nombre de su autor, por lo cual cualquier recargamiento o abundancia, sin parar mientes en qué es y para qué es, cuando menos, ha venido a convertirse en característica del Barroco indiscutible o casi única, y Barroco todo lo que representa este fenómeno, cerrando los ojos, en cambio, a la poesía de Lope, tan entregada a ello y a la prosa de Quevedo, tan recargada en este aspecto. Por otra parte, como el realismo del Barroco logra dar valor estético a lo que en el Renacimiento no lo tuvo —no se olvide la significación de los enanos pintados por Velázquez o alguna escena del *Buscón*, que hasta han repercutido en pintores contemporáneos, como Zuloaga, o en novelistas actuales, topiquísticamente—, lo monstruoso quedó adscrito por varios críticos al Barroco exclusivamente y hasta algunos monstruos mitológicos, poetizados por la literatura clásica o el Renacimiento, se han considerado, pese a esos antecedentes orientadores, como inherentes al barroquismo, aunque el ambiente y la factura de la obra en que aparezcan, sean rotundamente neo-renacentistas, esto es, renacentista agudizado, como por ejemplo sucede en el *Polifemo*, de Góngora, muy distinto en esto de sus *Soledades* —nuevo intento renovador del poeta— en que un pensamiento característico del Barroco trata de aunarse con las formas renacentistas. Así como la *Fábula de Píramo y Tisbe*, es un paso más, el decisivo, en esta posición, en que el Barroco triunfa mofándose —¡a qué distancia del *Polifemo* y aun de las *Soledades!*— de los más bellos y delicados matices del Renacimiento, lo cual obligó a Salazar Mardones, certeramente, a dedicarle un comentario, que en apariencia, no merecía tan breve y burlesca obra, clave en Góngora, con uno de sus sonetos «Mientras por competir con tu cabello», de su actitud en la coyun-

tura del Renacimiento y el Barroco, a que me voy refiriendo (44).

Otra cuestión a esclarecer es la dualidad culta y popular, neo-renacentista y barroca de la mayor parte de los poetas, entre ellos los más importantes, y naturalmente Góngora y Lope —más expresivamente aún que Quevedo—, en cuyas producciones poéticas respectivas aparecen ambas tendencias conviviendo, pero con un cierto sistema que conviene señalar.

Salvo alguna excepción que no recuerdo si la hay, Góngora y Lope y sus coetáneos, hombres del Barroco esencialmente, cuya ideología responde a la época en que viven, crean obras suyas dentro de la estética barroca, pero son las de temas cotidianos, intrascendentes en apariencia para ellos, que alcanzan trascendencia precisamente por su interpretación poética; temas en que el ingenio personal, más agudizado en Góngora, puede desarrollar mejor sus posibilidades aún que el de Lope, dominado casi siempre por un arrebatado lirismo emotivo.

Pero en cuanto se trata de obras de evidente trascendencia, serias o mayores, en que lo mismo Góngora que Lope quieren demostrar la consecución de un supremo arte poético, se acude unánimemente a las ruinas gloriosas del Renacimiento y se sigue a ser posible, el Neorrenacentismo gongorino, de una forma o de otra, cuando no se intenta restituir —Lope— por una fácil y enfadosa erudición, más o menos humanística.

Y si en el autor del *Polifemo*, queda esta cuestión perfectamente clara, a poco que se sometan sus obras con conocimiento y sin perjuicios, a un detenido análisis de sus elementos, valorándolos, por su significación en cada momento, desde los puntos de vista señalados, imprescindibles para ello, en Lope, tan representativo como Góngora en tal caso, se halla la plena confirmación de lo dicho, no sólo en el sistemático uso, para quedarse a salvo, de su seudónimo famoso *Tomé de Burguillos* (45), sino en la evolución de su obra de más empeño, en la que con des-

precio de su teatro inimitable y de su espléndida lírica, cifraba la inmortalidad de su creación literaria: los poemas narrativos que él consideraba épicos, hasta designar a alguno *epopeya*.

Su primera obra de este tipo, tras el ensayo renacentista de novela pastoril en la *Arcadia*, es *La Dragontea*, en la que su técnica prematura le hace fracasar en el intento de conseguir un poema conforme a las normas aristotélicas, seguidas por los modelos italianos. La reacción de Lope, como he indicado, fue el *Isidro*, escrito sobre un tema eminentemente popular y narrativo, en métrica tradicional y concebido con un espíritu barroco, perceptible en todo momento. El subtítulo de «poema castellano», oponiendo su carácter nacional a la influencia italiana de la poesía renacentista, no puede ser más expresivo (46).

Pero Lope no se resigna a renunciar a la creación de un poema renaciente que sin duda piensa que le puede elevar sobre su rival Góngora, y el nuevo intento, asegurando más el modelo en Ariosto, es *La hermosura de Angélica*, donde en medio de indudables bellezas no puede contener el *Fénix* el impulso barroco innato en él y rompe el molde, trabajosamente adoptado en su comienzo. La empresa poética de la *Jerusalén Conquistada*, tomando toda clase de precauciones y sin escatimar esfuerzo alguno a su labor y a la lima cuidada e insólita en él a que somete su obra, donde culmina todo el saber humanístico del poeta, ostentado en todo momento, hasta provocar la burla de sus enemigos así como el desbordamiento barroco del largo poema, ya fue objeto de un estudio mío (47), y la crítica adversa de toda suerte que sufrió la famosa «epopeya trágica» hizo desistir a Lope de nuevos intentos, que por otra parte, triunfante el Barroco, cada vez más, hubieran sido tardíos. Solamente dejando aparte sus poemas religiosos, como *Corona Trágica*, concebidos dentro de una temática y normas que quedan, en lo fundamental, al margen de la poética renaciente, vuelve a intentar ésta Lope de nuevo

mucho más tarde, pero siguiendo en lo que puede el Neorrenacimiento gongorino, que culmina en *La Circe*, tan significativa, en cruce opuesto, como el poema de *Píramo y Tisbe* gongorino.

Por último, hay que discriminar cuidadosamente cuando algunos formas cultas se emplean, deformadas o no, en la poesía popular, con un sentido de enriquecimiento barroco o cuando recursos de éste se utilizan, modificados o no, en la literatura culta, que nos hacen percibir, mejor que nada, esas zonas de penumbra características y reveladoras de la creación poética de Góngora y de la de Lope, que al fin se llegan a aproximar, hasta confundir frecuentemente a la crítica, en esa coyuntura del Renacimiento y el Barroco que fue tan fecunda para los dos grandes poetas de nuestra Edad de Oro.

“MIRAVALLE” - VALENCIA, *Junio de 1962*

NOTAS

1. *Jerusalén conquistada*. Epopeya trágica. Edición y estudio crítico de Joaquín de Entrambasaguas. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1951-1954. Tres tomos (T. I, pág. 251, versos 25-32).

2. Recordemos al lector de estas páginas lo que, sin duda, tiene archisabido, por evitarle la molestia de rectificar un olvido posible: Góngora nacería poco antes del día en que fué bautizado o en el mismo: 12 de julio de 1561. Lope recibió el bautismo el 6 de diciembre de 1562, probablemente once días después de nacer, el 25 de noviembre, ya que en éste es la fiesta de San Lope, que había de darle más renombre que el paternal Félix. En resumen, Góngora llevaba a Lope un año y cinco meses poco más o menos, pero en cambio el *Fénix* murió ocho años, tres meses y cuatro días después que Góngora.

3. La frase de Gracian, sin esta expresiva inversión de términos, merece recordarse con todo su comentario, verdaderamente revelador del momento histórico a que me estoy refiriendo:

«*Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre; pelea, la sagacidad con estratagemas de intención. Nunca obra lo que indica; apunta, sí, para deslumbrar; amaga al aire con destreza y ejecuta en la impensada realidad, atenta siempre a desmentir. Echa una intención, para asegurarse de la émula atención, y revuelve luego contra ella venciendo por lo impensado; pero la penetrante inteligencia la previene con atenciones, la acecha con reflejos, entiende siempre lo contrario de lo que quiere que entienda y conoce luego cualquier intentar de falso: deja pasar toda primera intención y está en espera a la segunda y aun a la tercera. Auméntase la simulación al ver alcanzado su artificio y pretende engañar con la misma verdad: muda de juego por mudar de treta y hace artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez. Acude la observación, entendiendo su perspicacia, y descubre las tinieblas revestidas de la luz; descifra la intención más solapada cuanto más sencilla. De esta suerte combaten la calidez de Pitón*

contra la candidez de los penetrantes rayos de Apolo." Y en otro lugar dice: "Está a la espera la malicia; gran sutíliza es menester para desmentirla" (*Oráculo, Manual y arte de prudencia, sacada de los aforismos que se discurren en las obras de Baltasar Gracián*. Huesca, 1653. Ed. Adolfo de Castro, en *Biblioteca de Autores Españoles* (T. LXV, págs. 571 y 572, respectivamente).

4. Las cuales venían a glosar, con más trascendencia, una frase que había escrito antes, reafirmando valientemente su propia ideología cuando pudiera parecer que iba a desdecirse de ella, por las conocidas razones que rodean el texto: "Las heridas que se reciben en las batallas antes dan honra que la quitan" (*Quijote*. Ed. Rodríguez Marín. Madrid, 1947-1949. T. IV, páginas 29-30, y T. I, pág. 415, respectivamente). Lo interesante, además de este pensamiento cervantino, tan noble como todos los suyos, es que al recibir el cobarde ataque del falso *Quijote* —¡y tan falso!— rectificaba con más fuerza lo que había dicho y había quedado bien grabado en su desconocido enemigo. No hay que insistir, conociendo la labor anotadora del consabido editor de la obra genial, que no comenta estos importantes pasajes. Antes bien, confundiendo lamentablemente el espíritu del primer texto, con otro de Lope, falto de él, lo trae a colación, como suele en todo caso, sin explicar su retoricismo hueco de lugar común, tan distinto del otro en que Cervantes echó toda su alma, como podrá apreciar el lector menos propicio a ello:

Bien dices; que en el soldado
oro las heridas son,
pues es el de la opinión
más que del sol estimado.

No obstante, por lo que voy a exponer más adelante, este texto del *Fénix* merece subrayarse desde otro punto de vista. Pertenece a su comedia *Los ramilletes de Madrid*, que se escribió, sin duda alguna, al finalizar el año de 1615, pocos meses antes de la muerte de Cervantes. ¿Sentiría Lope, pese a la falta de nervio de los versos transcritos, la grandeza de la actitud cervantina? Bien pudiera ser en las firmes raíces del alma del *Fénix*, que tanto le ayudaron a no dejarse arrastrar definitivamente por la vida española de su tiempo, cada vez más desarraigada de la época anterior, como veremos.

5. Sobre el tema, que creo subyugante, de ambas generaciones, a las que he aludido más de una vez, preparo un ensayo, donde he de exponerle más por extenso, con destino a la *Revista de Estudios Políticos*, correspon-

diendo al deseo de su director, mi buen amigo y compañero don Manuel Fraga Iribarne, nombrado, felizmente, cuando corrijo las pruebas de estas páginas, Ministro de Información y Turismo.

6. No he de insistir más en la vacuidad crítica que representa —con el precedente análogo de la poesía de Fernando de Herrera— la suposición de que en Góngora no hay más que formas poéticas, sin parar mientes en su ideología personalísima, aunque tan al compás de la de su tiempo. Creo que ya va siendo hora de estudiarla con el detenimiento y la profundidad que merece, para que la interpretación de su creación poética alcance mayor altura que el comentario de una convencional *estilística* que suele aplicársele, sin ahondar en el meollo de aquélla ni del poeta, avizor centinela de la época en que vivió.

7. Es el que comienza: “—¿De dónde bueno, Juan, con pedorreras?” (*Ed. Millé. Madrid, s. a., págs. 498-499*). Si se compara con el titulado *De la toma de Larache*, sobre el mismo tema (*Ed. cit., págs. 509-510*), lo que no desisto de hacer, por mi cuenta algún día, pueden confirmarse en sus profundas diferencias, bastantes de las observaciones que se hacen en las páginas que siguen a ésta.

8. La habitual lección de este pasaje, aceptada hasta ahora por la crítica gongorina, que me parece errónea, es la siguiente, conforme a la edición indicada, que utilizo, texto que, a todas luces, carece de sentido:

“que al dar un Santiago de azabache
dió la playa más moros que veneras”.

¡Santiago! es, naturalmente, el grito de guerra tradicional de España contra la morisma, que, al oírlo, huía aterrada legendariamente, y que ahora, escuchándolo, hace frente al enemigo, por superar su número al de las veneras de la Orden militar, creada para defenderse de los infieles. El “¡Santiago!... de azabache” —lección que creo correcta—, parece referirse, burlescamente, a que el guerrero grito se había convertido ya en un puro recuerdo, como las imágenes del Apóstol que se fabricaban en Compostela, en azabache y otras materias, de que hay curiosos y valiosos ejemplares en el Instituto de Valencia de Don Juan, de Madrid, entre otras colecciones (véase Ferrandis Torres, José: *Marfiles y azabaches españoles*. Barcelona, 1928, págs. 243-247.)

9. A sus conocidas intervenciones, sin sobresalir de la masa, en la conquista de la Tercera y en la derrota de la Gran Armada, contra Inglaterra (véase Entrambasaguas: *Vivir y crear de Lope de Vega*. Madrid, 1946, pá-

ginas 45-49 y 129-134), ha de añadirse ahora su alistamiento en el cuerpo de ejército formado por Felipe II bajo el mando del ilustre general Alonso de Vargas, enviado a Aragón para pacificar los tumultos producidos por la huída de Antonio Pérez, el traidor y miserable secretario del Monarca, refugiado en Francia, al fin, tras implicar en su rebuñante actitud al inepto y desorientado Justicia de Aragón Juan de Lanuza, quien hubo de pagar con la vida, justamente, su equivocación imperdonable, y al cual hoy se habría olvidado, casi, sin la ridícula exaltación de su vulgar persona por el nervosismo histérico del romanticismo y la cursilería declamatoria del liberalismo decimonónico. Acerca de esta intervención militar de Lope, la postrera y no más brillante que las anteriores, véase el excelente estudio de López Navío: *Lope de Vega estuvo en Zaragoza cuando las revueltas de Antonio Pérez*. (En *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, Zaragoza, núms. 10-11 (1960), págs. 179-226.)

10. Acto II, Escena 4.^a (Ed. Castro, Madrid, 1913, pág. 79). La "Batalla Naval", por antonomasia, fué la de Lepanto, y la cita tiene un resentido tono de burla.

11. El propio Garcilaso aludió a esa unión en él mismo cuando escribe en su *Egloga III*, refiriéndose a la creación de su poesía (Ed. Navarro Tomás, Madrid, 1924, pág. 123):

"Entre las armas del sangriento Marte,
do apenas hav quien su furor contraste,
hurté del tiempo aquesta breve suma,
tomando ora la espada, ora la pluma.»

Verso este último que, considerándolo muy representativo de Garcilaso, repitieron los poetas del siglo XVII, que le admiraban como a un clásico. (Véase Herrero García: *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, 1920, páginas 97-98.)

12. El conocidísimo discurso que pronuncia don Quijote sobre las armas y las letras, "que obligó a que por entonces ninguno de los que escuchándole estaban le tuviesen por loco: antes, como todos los más eran caballeros, a quienes son anejas las armas, le escuchaban de muy buena gana" (Ed. Rodríguez Marín, ya citada, T. III, págs. 152-165), refleja ya el momento en que torpe o perversamente se enfrentan ambas contra el pensamiento griego, al simbolizar en ellas, arbitrariamente, la fuerza y la inteligencia, como si una y otra no pudieran convivir vitalmente. La evolución

de esta idea en el pensamiento español, que con interferencias de fuera, más torcidas aún, llega hasta nuestro tiempo, no ha sido estudiada como precisa, aunque quizás nos explicara muchas cosas de esta época, entre ellas la aparición de este tipo llamado “intelectual” por antonomasia, sin adscribirlo a una actividad creadora —novelista, pintor, poeta, escultor, etc.—, indefinido en todo, que busca en la extravagancia una personalidad que le falta y en el fondo está al servicio de cualquier política que supone ha de serle productiva, o de algo más bajo aún, de que a veces salta la chipa descubridora de la delincuencia.

13. Aun, en muchos casos, con más error todavía, lo han considerado como desdeñable labor erudita, indigna de su privilegiada sesera, sin recatarse en despreciar lo que eran incapaces de hacer. Lo mismo que desdeñan interpretar eruditamente los textos, sirviéndose de ellos, sin más, para fingir, con finos camelos, una penetración crítica inexistente. Pero es de advertir, para desengaño de incautos, que cualquiera de estos sabios que desdeñan la investigación histórica y documental —la cual en nada puede dañar su pretendida sutilidad crítica— se huelga, con ridículas manifestaciones de júbilo y expresiones admirativas y sensibleras múltiples, cuando acierta, por azar, o por la negra tarca de un mercenario, a descubrir cualquier documento o dato histórico, de primera mano, aunque en realidad es de segunda, y lo publican, con dilatadísimo comentario en que suelen poner de manifiesto sus insospechadas lagunas de conocimientos, tan cacareados en otras ocasiones. ¿Y qué decir de quiénes como ellos, por ser autores de tales o cuales mediocres engendros literarios, a los que llaman con no poco optimismo “obra de creación”, juzgan indigno de llamarse así cualquier estudio crítico en que su autor, apoyado en firmes bases, desvela el misterio alucinante de la gestación de la obra literaria o da la noticia decisiva, demostrando su aguda inteligencia y su inconfundible personalidad, como en el caso de un Menéndez Pelayo, por ejemplo?

14. Véase mi estudio *Góngora y Lope o examen de un desprecio y de una admiración*. (En *Punta Europa*. Madrid, núm. 65, mayo de 1961, páginas 40-59), que voy a reimprimir muy ampliado.

15. No creo necesario insistir en que Carlos V —dando hasta el vulgo primacía al Emperador y no al Rey Carlos I— fué el prototipo del monarca imperialista y universal, concebido idealmente por el Renacimiento, sobre la antigüedad, que ilumina su mirada con la luz de una nueva visión de la vida y de la cultura —de que, como he indicado, es símbolo la representa-

tiva figura de Garcilaso de la Vega—, y lucha por intentar la unificación europea con la ideología religiosa propia de su época. Uno de sus soldados, el poeta Hernando de Acuña, refleja el espíritu histórico de entonces, mejor que nadie, en su famosísimo soneto, harto conocido y popular para reproducirlo aquí, dedicado desde la nación española *Al Rey Nuestro Señor* que hasta en su título no puede ser más expresivo. (Véanse sus *Varios poemas*. Madrid, 1591. Ed. Catena de Vindel. Madrid, 1959, en *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos*. Serie A. t. XXIV, pág. 341.)

Y como Acuña piensan entonces todos los españoles, que le siguen heroicamente en la “justa guerra”, a que alude el soldado y poeta, la cual pudo haber logrado la unificación religiosa y política del mundo, salvando razas y lenguas tan diversas como las que formaban parte de sus dominios de un modo o de otro.

Difícil era, sin embargo, para un grupo de españoles coetáneos, asiduos al señorío medieval independentista, comprender la trascendencia de la empresa histórica y política del Emperador. Del limitado y superado horizonte de los Comuneros, que forman ese grupo, participaban también, a no dudar, otros muchos españoles, quienes ante el fracaso de los supuestos héroes populares que los capitanean —en opinión liberalista del siglo XIX— se unieron a la política europea de Carlos V, o dejaron de oponerse a ella, frente a la realidad de un imperio que surgía ante ellos con toda su potencia mundial.

No puede negarse además la similitud de este fenómeno histórico con el del Cid, mozárabe y mercenario a ratos, frente a la figura de Alfonso VI, el gran rey castellano, que representa la unidad de su país y el sentido europeo.

Pero no hay que olvidar, volviendo a la época de los Austrias, cómo el mismo sentido imperialista que engrandece a España, continúa, trocada su ambición universal por ambición nacional, en el reinado de Felipe II —nacido y educado en España, de la cual es Rey, como título máximo—, quien es el fomentador de un imperio puramente hispánico, que los españoles, por diversos medios, han formado y seguirán formando —descubrimientos, conquistas, misión religiosa y civilizadora—, que depende de ellos y es puramente suyo. El anhelo, quizás utópico, de un imperio europeo se transforma en la realidad de un imperio hispánico, en el que no ha de olvidarse la expansión ultramarina, que le arrastra a veces fuera de Europa, la cual, pese a su desmembración material posterior, se conserva espiritualmente hasta nuestros días con pervivencia asombrosa.

16. Esto explica que en el campo de la historia artística, aun por los críticos de más renombre, que en ella distinguen perfectamente las características del Barroco, cuando aluden a la literatura se desorientan confundiendo *barroquismo* con *neorrenacentismo*, según puede verse infinitas veces.

17. La confirmación de esta influencia escorialense es la capilla de Nuestra Señora del Sagrario en la catedral de Toledo, entre muchos ejemplos bien conocidos, erigida, sin embargo, con sus líneas renacentistas en pleno período del Barroco.

18. *Ed.* de Serrano y Sanz. Madrid, 1913, pág. 260. (En *Sociedad de Bibliófilos Españoles*. T. XXXVII.)

19. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades...* Segunda impresión. Alcalá de Henares, Salcedo, 1554 (Tractado Primero. folio V, recto). No deja de ser curiosa la circunstancia casual de que la primera novela picaresca, que va a hacer olvidar a la novela pastoril del Renacimiento, adopta, en las líneas fundamentales de su arquitectura narrativa, técnica estructural análoga a la de los libros de relatos, de origen oriental, de la literatura española de la Edad Media, como un resurgimiento de ésta frente al movimiento renacentista que la superó. Lázaro, aun en la fugaz unidad de su vida, viene a ser, a cada momento, una figura que une, con su picardía en este caso, una serie de historias, a modo de cuentos, casi independientes, como moralmente el cercano y sapiente Petronio, de don Juan Manuel, o, por su interés, en continuo "suspense", como ahora se mal dice, la lejana y graciosa Scherazada.

20. Véase su *Discurso de la Fundación de Falange Española*, el 29 de octubre de 1933 (*Obras completas*. Recopilación y ordenamiento de los textos originales, por Río Cisneros y Conde Gargolla. Madrid, 1949, pág. 21). La misma idea se mantiene, naturalmente, en otros textos del hombre de la generación de 1936, que contempló España con la mirada más transparente y certera. (Cfr. la misma edición de sus *Obras completas*, págs. 72, 221, 243, 384, etc.)

21. Véase mi ensayo *Miradas sobre Velázquez: Una copa en "El Aguador de Sevilla"*, publicado con alteraciones de toda suerte, incluso en el título, en el *Blanco y Negro* —núm. 2558, 13 de mayo de 1961— que va a reeditarse pronto con su forma original.

22. La *Agudeza y Arte de Ingenio*, como luego se llamó en su segunda edición corregida (Huesca, 1648), no es según se ha dicho tantas veces por

los críticos, entre los que figura Cejador (*Historia de la Lengua y Literatura Castellana*, T. V, pág. 133), un “verdadero código de la retórica conceptista, del intelectualismo poético”, o como piensan Hurtado y González Palencia (*Historia de la Literatura Española*. Madrid, 1949, pág. 688), “una verdadera antología de poetas conceptistas y culteranos, sobre todo aragoneses”, sino algo mucho más complejo y significativo. Realmente constituye uno de los más completos documentos del barroco literario español, en que desentendiéndonos de las opiniones del autor, propias del momento, hallamos inapreciables juicios de perviviente certeza y claridad. Aunque falta en la obra el sentido ideológico de la época y sólo atiende en ella Gracián a las formas poéticas, esencialmente, hay toda una doctrina estética, pese a que el filósofo aragonés se nos aparece muchas veces con escasos conocimientos humanísticos —las citas latinas son inexactas o incompletas y, más reveladoramente aún, su espíritu está alejado en absoluto del renaciente—, representa también la misma transición del Renacimiento al Barroco, al intentar la inútil tarea de dogmatizar preceptivamente sobre el desarrollo del ingenio, como si este admitiera cánones y leyes. Y, no obstante, acierta en su valoración barroca de la acumulación de elementos y en concebir el arte escapándose de sus preceptos clásicos para diversificarse entre sus distintos cultivadores. Su alarde de erudicción no humanística, sino a la manera de Lope, y la preferencia por este y Góngora, Quevedo, etc..., como escritores representativos del ingenio, arrancando de Garcilaso, es harto elocuente y sí, efectivamente, puede considerarse en el aspecto puramente externo como un “estudio y catálogo de primores de ingenio” (Cossío: *Gracián, crítico literario*. En *Notas y estudios de crítica literaria. Siglo XVII*. Madrid, 1939, pág. 59), también es cierto, en su sentido trascendente, que por ello marca, como casi toda la obra de Gracián, la transición del universal Renacimiento al Barroco nacional. A su origen italiano, admitido generalmente, y a veces esquivando con él un estudio más directo y profundo de la obra de Gracián, no es posible darle mayor extensión que la posibilidad de que el título se lo sugiriera el de la obra de Mateo Pellegrini, *Delle Acutezze*, pero no su contenido, ya que el escritor italiano ataca el Conceptismo, cuya agudeza y espíritu le parecían “mera nobile buffonería”. Por otra parte, tampoco Gracián combate estas opiniones. Consúltese además sobre este aspecto gracianesco *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, de Romera Navarro, Madrid, 1935 (págs. 11-61.)

23. Está aún por escribir un estudio ideológico sobre el sentido de la *discreción* en el siglo XVII, esencialmente, en que se nos aparece como una verdadera

doctrina del Barroco, frente a otras actitudes mentales del Renacimiento, como un encerrarse prudentemente en sí mismos los españoles, muy de acuerdo con toda la posición del país. La semántica de la palabra ha sido estudiada en Cervantes, sin duda el autor en que puede encontrarse con más significativos matices por su situación cronológica viendo desaparecer su "generación de Lepanto", sustituida por "la de la Invencible", por Margaret J. Bates, «Discreción» in *the works of Cervantes a Semantic Study*. Washington, 1945, aportación excelente para discernir un comentario ideológico, en relación con la época, que naturalmente no es objeto del citado estudio, realmente útil.

Y así como en la obra de Góngora los textos referentes a la discreción presentan su semántica recta de "don de expresarse con agudeza y oportunidad", que consta en el *Diccionario* académico, (cfr. Alemany: *Vocabulario de las Obras de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid, 1930, págs. 343-344) en Lope, si se recogieran las expresiones semánticas que presenta la misma palabra o sus derivadas, darían matices distintos y complicados, pero concerrantes con el concepto especial que le da el Barroco. Y como muestra es suficiente la lectura de su comedia *La discreta enamorada*, en donde además, muy reveladoramente, se adscribe la peculiar *discreción* de la época, que en toda la obra campea, con plena claridad, a la Corte, a Madrid, donde, naturalmente, esta nueva actitud española, a que ya me referí en otra ocasión (véase *Un aspecto interpretativo de «El retablo de las Maravillas» (Picaresca, papanicia, discreción)*, en *Mediterráneo*, Valencia, N.^{os} 17 al 20 (1947), págs. 316-319) había de tener su origen y asiento, en torno al intrigar y el solicitar, en el derrumbamiento de muchas cosas que se avecinaba, con desoladora claridad. Véanse estos versos del Acto III, escena octava, en boca de la temiblemente *discreta* protagonista:

¡Ay mi Lucindo!
Si no me entiendes con aqueste enredo;
no eres discreto ni en Madrid nacido,
mas si me entiendes y a buscarme vienes,
tú naciste en Madrid, discreción tienes.

Lo más curioso es que más de una vez se ha dado a este verso, cuya torcida intención es evidente, un sentido elogioso de la Coronada Villa.

En fin, Gracián dedicó *El Discreto*, uno de sus más finos tratados, al tema de referencia, con consideraciones ideológicas sumamente aleccionadoras para su crítica desde el punto de vista señalado.

24. Cfr. Herrero-García: *Estimaciones...*, ya cit., págs. 61-105.

25. Frente a la escuela poética creada por Fernando de Herrera en Sevilla, que se extiende a Andalucía en primer lugar, con su terminal Góngora, y a toda España, difundiendo la poesía italiana del Renacimiento, no cuentan a estos efectos los otros dos grandes poetas del siglo XVI. San Juan de la Cruz, el extraordinario en todo, no sale de los manuscritos de sus obras, custodiados en los conventos de su Orden, hasta su primera edición de 1618, y aun el maravilloso *Cántico Espiritual* no se imprime hasta 1630. Los poemas de Fray Luis de León, el coloso de la lírica de la Edad de Oro, aunque corrían en copias manuscritas, harto estropeadas, según se lamentó él mismo, no vieron la luz, reunidos y correctos en lo posible, hasta 1631. No obstante, estos, aun en su limitada difusión, muestran su influjo, no en su inexistente escuela poética, reducida a Malón de Echaide, con absoluta independencia, sino en los poetas de la generación siguiente, entre ellos Lope, aunque en ningún caso pudieran competir con la influencia de Herrera y su evidente popularidad didáctica. Esto puede explicar muchos fenómenos de la evolución de la poesía renacentista en España, entre ellos las actitudes que luego veremos de Góngora y Lope.

26. Compárense las primeras composiciones poéticas de ambos autores, Góngora y Lope, que comienzan a escribir hacia 1580, cuando aún viven Fray Luis de León, Herrera y San Juan de la Cruz, entre otros poetas del siglo XVI, constituidas por romances, imitando las formas tradicionales, hasta el punto de confundirse con los antiguos, en muchos casos, cuando se mezclan con ellos en el *Romancero General*, y sonetos de estirpe herreriana en sus temas y perfección, aunque en cada caso se perciba la personalidad genial del lírico cordobés y la del madrileño, tan distintas.

27. Me refiero, con muy distintos valores estimativos, a poetas como los seguidores de la escuela sevillana, de modo tradicional, entre los que consiguen una obra lírica excelente, Arguijo, Jáuregui, Caro, Rioja, etc..., a los cuales, pese a que se han querido diferenciar, aunque sigan la misma técnica, en grupos distintos sin más características que las puramente personales, han de agregarse otros de la misma categoría poética, como los Argensola, Villegas, Liñón de Riaza, etc., con los que a veces se ha intentado arbitrariamente constituir otras escuelas poéticas. Los que siguen cronológicamente a Góngora o Lope, presentan las huellas poderosas de éstos en su mayoría, aunque sin alcanzar casi nunca la altura de sus modelos.

28. La que sí es sorprendente es la actitud de Quevedo, mediatizaba como sus propias obras, más o menos por lo social y lo político tan ajeno a

Góngora como a Lope, que, a pesar de su sólida preparación humanística, se entrega casi plenamente al movimiento Barroco. Quevedo es hasta en su propia vida, el hombre que se aleja del pasado, de la tradición, de sí mismo, hacia el futuro, hacia la cabeza de la vida de su tiempo. Y este es quizás el mayor interés del vivir y el crear del genial autor del *Buscón*, tan característico suyo.

29. Aun existiendo, como es sabido, antecedentes innegables de la actitud poética adoptada por Góngora, en la obra del poeta cordobés Carrillo Sotomayor —no estudiado aún en este aspecto con el detenimiento que se merece—, la técnica gongorina opera de modo enteramente distinto a la de su paisano.

30. Más perspicaces y certeros que la crítica de nuestro tiempo, tildando sin más, de barroca la poesía de Góngora, en general, anduvieron sus coetáneos al aplicar a una parte de ella la designación de *culta* —*culto* era entonces quien poseía la *cultura* del Renacimiento, extraída esencialmente de la *cultura* clásica— que los enemigos del poeta, con un fácil juego morfológico, convirtieron en *culterana*, con recuerdo de *luterano* de modo insultante. Delator de esto, más que otras alusiones, es el soneto de Lope *Conjura un culto y hablan los dos de medio soneto abajo* —“Conjurrote, demonio *culterano*”— tan conocido, el cual, aunque se imprimió por primera vez en 1634, en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, es, como otros muchos poemas insertos en el libro, de época muy anterior a él. Debió de escribirlo el *Fénix* en los comienzos del siglo XVII, cuando empezaba a encenderse más violentamente su lucha con la poesía culta gongorina. Opone a ésta el “nativo idioma castellano”, como en tantas ocasiones, y recoge algunas formas y expresiones cultas. (*Ed. Obras sueltas*, de Sancha. T. XIX, pág. 120.) Véase la nota 46, más adelante.

Crespo y su contrario *llano*, con una valoración, sin duda posterior, no exenta de parcialidad superficial, no pueden equipararse, con exactitud —aunque alguien lo hiciera por convencionalismo o error— a *culto* y su opuesto *popular* —a que respondía, sin embargo, la reiterada alusión a *castellano* o *nacional*, común al espíritu general del Barroco— por la carencia del empleo de su semántica actual, y su sentido inequívoco, si lo tuvo, no se ha aclarado todavía suficientemente en su limitación y su carácter, aunque parece referirse, en su origen, a un matiz de la técnica culta tan sólo. Otro tanto sucede de los, también posteriores, en la época, de *oscuro* y *claro*. Al margen de todas estas designaciones ha quedado ya, por fortuna, la valoración del *vicio lite-*

rario —común también al *Conceptismo*— con que el tremendo siglo xix subestimó lo que no entendía por diversas razones, y que perdura pomposamente en algún crítico rutinario. En todo caso una determinación cronológica de todas estas designaciones, que suelen confundirse, sería de evidente interés para aclarar puntos aun indecisos.

31. Más tardía que en la poesía, fue esta influencia del Neorrenacimiento gongorino, en la prosa —faltos sus autores de la técnica suprema de don Luis—, que el Barroco arrolló rápidamente con los renovados recursos conceptistas. Nótese la semejanza y paralelismo de este fenómeno con el sucedido en el movimiento del Modernismo novecentista, creado en la poesía por Rubén Darío y seguido, difícilmente, por la llamada “prosa poética” y aun por el excepcional don Ramón del Valle-Inclán, en sus *Sonatas* principalmente.

32. No está de más puntualizar aquí brevemente las innovaciones que en el idioma realizó Góngora, pues, aunque se ha aludido a ellas muchas veces, no siempre han quedado bien aclaradas y sobre todo sintetizadas por sus críticos, en raras ocasiones sistemáticos. Estas innovaciones pudieran enumerarse así:

Con respecto al idioma: la resurrección o la aplicación en el castellano de un vocabulario de cultismos, que en parte se habían a veces empleado, pero no con un sentido estético, buscando en ellos su semántica menos gastada y a la vez dando una semántica culta a palabras empleadas corrientemente en el lenguaje vulgar, renovación que se funda, en muchos casos, por una depuración metafórica, de tipo encadenado frecuentemente; el empleo en castellano de elementos sintácticos latinos —transposiciones fundamentalmente— que presentan tipos muy distintos y constituyen un sistema perfectamente lógico en su empleo, hartamente meditado, según los casos, y muchas de las licencias, con fines estéticos, de la retórica clásica, que adoptó y enriqueció el Renacimiento; la selección de palabras de máxima sonoridad, o de semántica bella, no gastadas, empleadas con preferencia, en cuidadosa sustitución de las que no reunían ya estas condiciones, sin gran ideología de motivos por otra parte.

33. Más complicado de resumir es este aspecto de la renovación gongorina, que para ser completo requeriría un detenido estudio, en tal sentido, de la obra total de don Luis, con respecto de la literatura culta de su época, pero, con no ser mucha su producción, sólo en una parte se ha realizado. (Véase Vilanova: *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*. Madrid, 1957.

Dos tomos), pese a su primordial interés. Señalaré las características más sobresalientes, de fácil comprobación:

La recreación poética de los mitos clásicos menos frecuentes, evitando los archiconocidos o aludidos repetidamente por los poetas renacentistas, ya agotados, elevándolos a la altura de los más famosos por una dilatación estética argumental y un enriquecimiento de elementos afines, demoradamente buscados, armónicamente enlazados con ellos; la búsqueda, por medio de una erudición humanística de sólida penetración, y su conservación, en una memoria naturalmente prodigiosa, de propiedades, alusiones, anécdotas, imágenes, afinidades, discrepancias, relaciones, etc., de todo lo que atañe al mundo mitológico e histórico clásico, desdeñando lo frecuente, lo topiquista que ya el Renacimiento había convertido en cansadamente popular y de esta manera pasó al Barroco, mereciendo su desprecio; la incorporación de elementos populares, de evidente proyección poética, que por ella se logran equiparar a los elementos cultos fundamentales.

34. Véase Entrambasaguas: *Vivir y crear de Lope de Vega*, ya citado, págs. 342-343.

35. Conocido es el uso y abuso, ya señalado, que hacía Lope de obras de tipo enciclopédico —*Florilegios, Polyantheas, Officina y Cornucopia*, de Ravisio Textor, la traducción de Plinio, por Gómez de Huerta, etc—, con que suplía sus escasos conocimientos humanísticos en la época de su juventud. Con sus datos, al alcance de cualquier fortuna, redactaba numerosas notas e índices copiosos de nombres que figuran en muchos de sus libros (*Arcadia, Isidro, El peregrino en su Patria, Jerusalén conquistada*) y desataron las burlas de Cervantes en su *Quijote*. (Véase Entrambasaguas: *Estudios sobre Lope de Vega*. T. I. Madrid, 1946, págs. 123-126.)

36. No necesita encarecerse a quien las lea que las dos comedias escritas por don Luis, *Las firmezas de Isabela* (1610) y *El doctor Carlino* (1613), intentan seguir inútilmente algunas de las fórmulas dramáticas de la técnica lo-piana, aunque todavía no han sido estudiadas por la crítica gongorina.

37. Véase mi estudio *Góngora y Lope o examen de un desprecio y de una admiración*, ya citado.

38. Véase Entrambasaguas: *Un misterio desvelado en la bibliografía de Góngora*. Madrid, 1962, págs. 65, 72-75.

39. El interés que ello presenta es digno de subrayarse aquí con unos datos bien aleccionadores de la consideración, que habrá de hacer algún día, con el detalle que se merece, de los aspectos del problema: casi coetánea-

mente, a comienzos del siglo xvii, podía escribir Lope en un soneto, *A la muerte de una dama representanta única*: “Yacen en este mármol la blandura”, dedicado seguramente a Micaela de Luján, esto es, *Camila Lucinda*, muerta hacia 1613, esta violenta transposición:

La grave del coturno compostura.

y reírse, sin embargo, de semejante figura poética, en *La Gatomaquia*, el bello poema compuesto por entonces, probablemente, o acaso un poco antes:

En una de fregar cayó caldera
(Transposición se llama esta figura).

(Véanse *Obras sueltas*. Sancha. T. XIX, págs. 47 y 221, respectivamente.)

Por estos y otros muchos datos semejantes cabe pensar que Lope no escribió decididamente en culto, cuando ya sus conocimientos humanísticos se lo permitían, por miedo a Góngora simplemente y no porque lo desdeñara o no pudiera, en lo posible, imitar la técnica neorrenacentista, como lo había de hacer, muerto ya el poeta cordobés, según se indica más adelante.

40. La actitud de Lope, muerto Góngora, creyendo poder superarle en análogas empresas poéticas —*El Polifemo*=*La Circe*, por ejemplo bien claro—, es evidente y muy de acuerdo con el carácter del *Fénix*, nada humilde en tales ocasiones, por el alarde que muestra en este sentido de continuo. Lope, en su madurez y más al fin de su vida, había logrado penetrar a fuerza de su genio poético y de su ya aludida admiración secreta por Góngora, ayudado de sus desordenadas pero numerosas lecturas, en la técnica humanística del poeta de Córdoba, pero le faltaba en este esfuerzo el buen gusto y el arte de don Luis, que él, en cambio, demostraba en su poesía barroca, de un fino lirismo popular que a veces falla en Góngora, lo mismo que éste no acertaba tampoco a dramatizar poéticamente —aun en un solo sector de Lope, el costumbrista— con el absoluto dominio *del Fénix*, ni aun en lo más elemental, según ya he indicado anteriormente.

41. Véanse unos cuantos ejemplos, reunidos al azar, de este elemental conceptismo —afinado luego hasta el máximo por el Barroco— que demuestran un curioso aspecto de la poesía cuatrocentista, no señalado todavía al parecer, aunque convendría estudiarlo detenidamente:

Juan Alvarez Gato, el poeta madrileño, al venir de Trujeque —Trijueque (Guadalajara), en forma popular quizás—, escribe estos versos:

De lugar vengo, señores,
do traje que no debiera,
tales heridas d'amores...

Llevando, él mismo, un collar hecho de limas sordas, compuso esta letra:

Estas que vedes aquí
callando cortan en mí.

Y su composición *Al Crucifijo* termina con este juego mental:

... do el Señor de los señores,
que con tres clavos sostienes,
dando fin a sus dolores,
dió comienzo a nuestros bienes.

Hernán Mexía acaba así una *esparsa* amorosa:

... hallo cosa conocida,
que estoy por pena más fuerte
transportado yo en la vida,
después de muerto, en la muerte.

Gómez Manrique, el excelente poeta, declara su amor a una de dos bellísimas hermanas en estos versos, donde alude también a su desdén, conforme al tópico lírico de entonces:

... nascidas por mal de mí
a quien hizo la fortuna
tan *servidor* de la una,
que soy *contrario* de mí.

Su sobrino Jorge Manrique, el extraordinario autor de las *Coplas a la muerte de su padre*, se queja así de que una *prima* suya le estorbe unos amores:

Cuanto el bien temprar *concierta*
al buen *tañer* y conviene,
tanto daña y *desconcierta*
la *prima falsa* que tiene...

Un poeta, Soria, se queja de una dama que le quebró una promesa:

¿Qué es de la vida y la fe,
señora, que vos me distes?
Fe sin fe me prometistes,
vida sin vida hallé.

Y y glosa de esta forma sus sufrimientos de amor:

Pues con la muerte me place,
y me pesa con *vivir*,
para acabar de *morrir*,
hace *bien* quien *mal* me hace.

Otro poeta. Quirós, juega prebarrocamente con la morfología de las palabras en estos versos:

Porque razón lo *desprecia*,
tu valer yo no lo *aprecio*,
que pues naciste sin *precio*,
quien no te *precia* te *aprecia*.

En fin, García Sánchez de Badajoz, el admirado lírico de los poetas del Barroco, escribe:

... que bien vi que era el Amor,
al cual le dije: «Señor,
yo vengo *en busca mía*
que *me perdí* de amador.»

Y de modo análogo en estos otros versos:

En *dos prisiones* estoy
que me atormentan aquí:
la *una me tiene a mí*
y la *otra tengo yo*.

(Véase *Cancionero castellano del siglo XV*. Ordenado por Foulché-Delbosc. Madrid, 1912-1915. Dos tomos. En *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*. Tomos XIX y XXII. T. I, págs. 223, 226, 251 y 280, y T. II, págs. 154, 243, 264, 270, 308, 631 y 644, respectivamente.)

Los popularísimos versos con que comienza una canción del Comendador Escrivá —acaso no de él y sí anteriores (en *Cancionero general*. Valencia, 1511, núm. 392)— muestran un fino conceptismo que habría de repercutir con entusiasmo en la época del Barroco, y aun Calderón los inserta en su comedia *El mayor monstruo, los celos*, con ligeras variaciones.

Sin solución de continuidad ha de enlazarse este aspecto conceptista de la poesía del siglo xv con la del siguiente, en que Cristóbal de Castillejo —un avance más del Conceptismo, que lo mismo podríamos rebuscar en épocas anteriores a las aludidas—, queriendo resucitar, renovado, el mundo poético cuatrocenista, frente a la lírica italiana del Renacimiento, desempeña un papel análogo al de Góngora, un siglo después.

42. Especialmente determinados pasajes en que pueden descubrirse los aspectos más significativos y diferentes del Conceptismo en el período Barroco. (Véase *Ed. Américo Castro*. Madrid, 1927, págs. 16-19; 29-30; 34-41; 92-96; 141-145; 181-182, y 268-272.)

43. Distingamos en Góngora, para mayor claridad, dos tipos de recargamiento por acumulación del señalado por Gracián como elemento estético: uno de cosas, de imágenes sensuales, valoración individualista, barroca, de un mundo que el Renacimiento ignoró, como por ejemplo, entre muchos, el conocidísimo romancillo de los primeros poemas que de don Luis se conservan, "Hermana Marica" (1580) (*Ed.* Millé Giménez. Madrid, s. a., págs. 7-9); otro de opulencia humanística, propia de la cultura renaciente, que el poeta se complace en depurar y realzar con nuevas interpretaciones, con su sutil imaginación y su rigurosa técnica, como por ejemplo, entre otros no menos numerosos, que aparecen en sus obras neorrenacentes, las actavas 2 ó 14 del *Polifemo* (*Ed.* cit., págs. 645 y 648). A veces, en este poema mismo puede verse también, pese a su estructura y expresión neorrenacentistas, la enumeración de tipo barroco, en su valoración de elementos secundarios para la poesía renacentista, pero sometidos a una culta interpretación. Muy reveladora de ello es la octava 11 (*Ed.* cit., pág. 646). En Lope, en cambio, sobre todo en su primera época, lo más frecuente es que se fundan ambos recargamientos, unificados en una acumulación de expresión popular, que lo mismo acumula elementos descubiertos por el barroco, con su realismo inconfundible (véase, por ejemplo, *Isidro*, Canto VI. *Ed.* Entrambasaguas, págs. 105-106), donde hay unas quintillas enumeradoras de frutos, curiosamente comparables, en este sentido, con la citada octava 14 del *Polifemo*, que los elementos extraídos de su erudición humanística, a través de *florilegios* y *polyanteas*, sin otra interpretación propia que versificarlos diestramente, como en ciertos pasajes de su más cuidado poema *Jerusalén conquistada*, donde las octavas reales se convierten en verdaderos catálogos de animales o frutos, interesantes de comparar con los textos anteriormente aludidos (*Ed.* Entrambasaguas, ya citada. T. I, págs. 356, 1-16 y 268, 17-269, 1-16). Otras enumeraciones acumulativas en el mismo poema podrían completar la orientación sobre estas clases de recargamiento, de distintos matices: de ciudades, de nombres, de personajes, por ejemplo (*Ed.* cit. T. I, págs. 53, 9-24; 99, 17-31; 165, 1-13; 200, 25-32, y 380, 1-8).

44. Véanse mi estudio y lugares citados en él *Un misterio desvelado en la bibliografía de Góngora* y el próximo a publicarse —objeto de una conferencia mía en el Ateneo de Madrid, con motivo del IV centenario del poeta cordobés, el 20 de marzo de 1961—, *Góngora desde un soneto*, que es el que comienza "Mientras por competir con tu cabello", precisamente, cuya verdadera puntuación, así como el mejor texto, fijé en esta ocasión y ha sido

reproducido de igual forma en el reverso de la placa conmemorativa del IV centenario del nacimiento de don Luis, realizada por el insigne escultor Pérez Comendador en su acierto habitual.

45. Véanse mis ensayos *Siete perfiles de Lope de Vega* (en *La determinación del Romanticismo Español y otras cosas*. Barcelona, 1939, y *Cronos en el metaforismo de Lope de Vega* (en *Estudios sobre Lope de Vega*. T. III, Madrid, 1958, págs. 487-490) y mi obra *Lope de Vega y su tiempo* (Madrid, 1961. T. I, págs. 147-149).

46. Véase la nota 30 anteriormente. La reiteración vuelve a hacerla Lope en la portada del poema *Orfeo*, en “lengua castellana”, publicado a nombre de Pérez de Montalbán (Madrid, 1624), pero atribuible al *Fénix*, con toda clase de probabilidades (véase *Ed.* Pablo Cabañas. Madrid, 1948, en *Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos*. Serie A, T. XIV, pág. 7), a las cuales parece lícito añadir la que sugiere la coincidencia que aquí comento. En todo caso, la inspiración de Lope en ello es evidente. La misma idea de acusar, al vocabulario culto, de extranjero, de no castellano, aparece en otros textos del *Fénix*, como, por ejemplo, en los sonetos que comienzan “Das en decir Francisco y yo lo niego” y “Si cumplo con la lengua castellana”, los cuales aunque publicados en las *Rimas de Burguillos* (Madrid, 1634), son, como otras muchas composiciones incluídas en ellas, de época muy anterior. En este caso del tiempo en que la lucha entre Góngora y Lope estaba más encarnizada, en los primeros años del siglo XVII, lo mismo que el soneto *A la nueva lengua*, que comienza “Boscán, tarde llegamos. ¿Hay posada?”, sobre el propio tema, aparecido mucho después de escrito, a no dudar, en *Laurel de Apolo* (Madrid, 1630) (*Ed. Obras sueltas*. T. XIX, págs. 73 y 139, y T. I, págs. 271-272, respectivamente). A ellos parece responder el de indiscutible atribución a Góngora, en que defiende las *Soledades* y ataca a Quevedo y a Lope “Con poca luz y menos disciplina”, de 1613 (*Ed.* Millé, ya citada, página 561), donde se lee:

No hay paso concedido a mayor gloria
ni voz que no la acusen de extranjera.

Los más seguro es que Lope no se atreviera a publicar a su nombre —igual que Góngora en casos análogos— estos sonetos, compuestos cuando se indica, y luego, muerto su enemigo, los imprimiera.