

HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

AL CUIDADO DE
FRANCISCO RICO

III

BRUCE W. WARDROPPER
AURORA EGIDO, LUCIANO GARCÍA LORENZO,
PABLO JAURALDE POU, MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO,
JUAN MANUEL ROZAS, GONZALO SOBEJANO,
CARLOS VAÍLLO, DOMINGO YNDURÁIN

SIGLOS DE ORO: BARROCO

EDITORIAL CRÍTICA
Grupo editorial Grijalbo
BARCELONA

Preliminar

TEMAS Y PROBLEMAS DEL BARROCO ESPAÑOL

BRUCE W. WARDROPPER

Hoy en día la expresión «Siglo de Oro» es comúnmente usada para referirse al más grande de los períodos de la literatura española, pero carece de precisión. Si tanto Garcilaso de la Vega (1503-1536) como Francisco Bances Candamo (1662-1704) pertenecen al Siglo de Oro, sin duda alguna lo más adecuado es emplear el plural, Siglos de Oro (como se hace en los títulos de *HCLE*). El marbete «Siglo de Oro», acuñado en España en el siglo XVIII y consolidado en Alemania en el XIX, aún no ha sido adoptado de una manera sistemática: ha coexistido con Edad de Oro, Renacimiento y Barroco, los números de los siglos correspondientes y con algunas otras denominaciones que se comentarán más adelante. Fueron los poetas pertenecientes a la generación de 1927 (muchos de ellos también catedráticos de literatura) los que hicieron que el término arraigara en España, transmitiéndolo así a la mayor parte de los hispanistas extranjeros. Debido a su tufillo de antiguo mito y de gloria imperialista, la expresión suscita complejas cuestiones en las mentes de los españoles conscientes de su historia, cuando vuelven la mirada hacia aquella época de gran florecimiento cultural. Fue entonces cuando la nación consiguió su unidad (aunque siguió habiendo leyes distintas en Castilla y Aragón) y logró su poderío, por más que no tardó en llegar el declive. Sin duda se produjeron genios singularísimos, pero su nombre va vinculado a la imagen de la Inquisición y el racismo, así como a una rígida estratificación social. Para los españoles modernos es un período turbador que tiende a provocar en ellos a un tiempo vergüenza y orgullo. Todo este problema ha sido objeto de un brillante estudio, todavía provisional, pero ya de admirable sensibilidad (Rozas [1976]; véase también Parker [1967] y ahora Pelorson [1982]).

Si pensamos en los grandes poetas líricos —Garcilaso, fray Luis de

León, Herrera, san Juan de la Cruz—, sentimos la tentación de considerar el siglo xvi como el verdadero Siglo de Oro. Pero no hay que olvidar que otros líricos no menores, como Lope de Vega, Góngora y Quevedo, escribieron sus obras maestras en el siglo xvii. El teatro y la novela no alcanzaron su apogeo hasta el xvii. El predominio de todos los géneros mayores en este último período es la causa de que cuando decimos «Siglo de Oro» tendamos a pensar menos en el xvi que en el xvii, que muchos estudiosos de la literatura llaman «la edad del Barroco», término que tiene la ventaja de usarse internacionalmente en la historia literaria, pero que tampoco carece de inconvenientes.

Hay que empezar por reconocer que la palabra *barroco* ha dado origen a tanta confusión como luz ha aportado. Por este motivo algunos hispanistas eminentes evitan emplearla, mientras otros van mucho más lejos y recomiendan con la máxima energía que no se use (Vossler [1942], sobre todo pp. 134-135; Curtius [1948]; Wilson [1967], en nota). Américo Castro (véase Maravall [1975 a], p. 15) afirma que es una abstracción impuesta arbitrariamente, que resulta engañosa por cuanto encaja las cuestiones literarias en un molde rígido. El término ya había sido usado, con valor peyorativo, por Menéndez Pelayo, pero hasta que ciertos panoramas de la literatura española escritos por alemanes (Pfandl [1929], Vossler [1934]) no se tradujeron al castellano, no se incorporó con un valor positivo al vocabulario de los especialistas en el dominio, y luego a libros de divulgación y manuales (como el útil repertorio de Alborg [1966]). Esta denominación se usa habitualmente en relación con la literatura alemana, pero los estudiosos de la literatura inglesa suelen evitarla, mientras que los franceses hasta fechas relativamente recientes (véase Rousset [1954]) no descubrieron su Barroco en toda su plenitud. Los hispanistas extranjeros tienden a reflejar la simpatía o antipatía que existe en sus países de origen respecto a la palabra: los alemanes e italianos la manejan con mucha más afición que los franceses, británicos y norteamericanos.

El vocablo *barroco* puede ser útil si se usa para designar un *Zeitgeist* claramente definido, y si puede aplicarse por igual al estilo y a la ideología (Wellek [1946]). Por desgracia, la mayoría de los especialistas no emplean la palabra con tal precisión. Se han hecho grandes esfuerzos para definir el Barroco, hasta el punto de que ha sido posible estudiar la historiografía del Barroco literario (Macrí [1960]), y no falta algún meritorio intento de síntesis aplicado al mundo hispánico (Carilla [1969]). Pero hasta hace poco tiempo la relación entre ideología y estilo ha permanecido borrosa.

La noción de barroco es un trasplante a los estudios literarios de la historia de las artes plásticas. Por esta razón empezó a existir en los estudios literarios como un medio de referirse a las características formales.

Incluso en la historia del arte la palabra fue imprecisa hasta que Wölfflin [1915] empezó a caracterizar sistemáticamente formas renacentistas y barrocas en la pintura. Estableció sus famosos «principios» con los cuales podían reconocerse y diferenciarse dos sistemas de formas. El arte clásico del Renacimiento es lineal, plano, cerrado, múltiple y claro; en contraste, el arte barroco es pictórico, profundo, abierto, sintético y oscuro. Algunos de estos términos pueden ser útiles en crítica literaria. Podemos decir, por ejemplo, que la obra de Calderón *El médico de su honra* es «abierta» (en el sentido de que el desenlace —y por lo tanto la totalidad de la obra— queda abierto a diversas interpretaciones), mientras que todos sus autos sacramentales son «cerrados» (en el sentido de que su arte impone una interpretación dogmática única). Pero de esta terminología sería absurdo sacar la conclusión de que el mismo autor escribe obras renacentistas y barrocas. Al propio tiempo, términos como «pictórico» y «profundo» tienen que violentarse si se extienden a la literatura. Algunas desafortunadas tentativas para aplicar los principios de Wölfflin al análisis de los textos literarios han terminado en el más completo de los fracasos (Roaten-Sánchez Escribano [1952]).

Después de cierto escepticismo inicial, hoy está comúnmente admitido que, al igual que otros países europeos, España tuvo un Renacimiento (véase *HCLE*, II, cap. 1). Sin embargo, los límites históricos del Renacimiento español son difíciles de fijar, y en este aspecto hay diversidad de opiniones. Aquí sólo nos afecta el *terminus ad quem*. Algunos especialistas (Bell [1930], Bataillon [1937], Green [1963-1966]) identifican el Renacimiento con la Edad de Oro, sosteniendo que escritores como Mateo Alemán y Quevedo son figuras renacentistas. Otros, admitiendo que hay una visión del mundo fundamentalmente distinta que separa a escritores como Herrera y Gracián, hablan de un «primer Renacimiento» y de un «segundo Renacimiento». A diferencia de «Barroco», el vocablo «Renacimiento» apenas necesita justificación, dado que no pocos escritores de este mismo período emplearon ya la palabra para expresar el entusiasmo que sentían al participar en una revolución cultural (Garin [1981]). Pero, sin poner en duda la validez del concepto, hay que ser escépticos ante los intentos de aplicarlo al siglo xvii, sobre todo por lo que se refiere a España. Es cierto que, del mismo modo que el Renacimiento español (en palabras de Dámaso Alonso [1942]) «no se volvió de espaldas a la Edad Media», su Barroco asimiló su Renacimiento: sin Garcilaso no hubiera existido Góngora, sin el *Lazarillo* no hubiera sido posible el *Buscón*.

La continuidad entre el Renacimiento y el Barroco se manifiesta de un modo evidente en la abundancia de traducciones e imitaciones de autores clásicos (Beardsley [1970], Lida de Malkiel [1975]), y sobre todo de los latinos. Entre los poetas, indudablemente fue Horacio quien ejerció una influencia mayor (según muestra el magistral panorama de Menéndez

Pelayo [1877], perfilado en trabajos como Rivers [1954]; y véase *HCLE*, II, cap. 1 y s. v.). El segundo épodo de Horacio —el famoso *Beatus ille* que Garcilaso, fray Luis de León y otros poetas renacentistas habían reinterpretado (haciendo oídos sordos a los cínicos cuatro versos finales) como un «menosprecio de corte y alabanza de aldea»— siguió inspirando a poetas barrocos como los Argensola, Lope de Vega, Góngora y Quevedo (Agrait [1971]). La presencia de Ovidio en la poesía española también fue grande, pero ha sido poco estudiada: Schevill [1913] dedica escasa atención al siglo xvii. Por supuesto, las *Metamorfosis* de Ovidio fueron la fuente principal de los mitos que los poetas barrocos a un tiempo fomentaron y escarnecieron (Cossío [1952]). A pesar de que —por ejemplo— en 1615 y en 1618 Cristóbal de Mesa realizó espléndidas e influyentes traducciones de las obras de Virgilio, ninguna monografía amplia que se ocupe de las numerosas alusiones, citas e imitaciones de ellas en el período barroco, se ha publicado aún (véase sin embargo Rodríguez Moñino [1930]). En cambio, Marcial ha sido bien estudiado (Giulian [1930]) como modelo del epigrama.

En la imitación del estilo de la prosa clásica, por el contrario, los escritores barrocos tienden a apartarse de lo que se había hecho en el Renacimiento. En el siglo xvi los humanistas reconocían la grandeza del lenguaje exornado de Cicerón, constantemente ordenado y disciplinado por un extraordinario dominio intelectual. Este tipo de expresión se imitó en el latín renacentista y se adaptó asimismo a todas las lenguas vernáculas de Europa, sin excluir la castellana (La Ville de Mirmont [1905], Asensio [1978]). No obstante, la autoridad de Cicerón fue discutida con el argumento de que su estilo era demasiado artificial, sobre todo cuando se imitaba en las lenguas vulgares, a cuyo ritmo coloquial se consideraba forzoso adaptar la prosa literaria. Algunos eruditos abogaban por la brillantez epigramática y las paradojas de los escritores «áticos», como Séneca y Tácito (Williamson [1951], Sanmartí [1951]). En el siglo xvi hubo una gran controversia acerca de los méritos de ambos estilos, y hasta el siglo xvii la polémica no se decidió en favor del ático (que en más de una ocasión vino a convergir con la rica tradición de los emblemas; véase A. Sánchez [1977]). Aunque el estilo ciceroniano no iba a desaparecer, la prosa de autores barrocos de la talla de Quevedo y Gracián condujo el estilo ático hasta los últimos límites de la concisión. La influencia de Séneca sobre Quevedo —por su pensamiento estoico y también por su estilo— ha sido objeto de importantes monografías (Rothé [1965], Blüher [1969], Ettinghausen [1972]).

El estudio del estilo —retórica y poética— es una disciplina de carácter muy tradicional, basada en normas inmovibles establecidas en la Antigüedad, sobre todo por Aristóteles, Horacio y Quintiliano. Sus principios duraron durante toda la edad barroca, sin más cambio que

alguna variación menor (Lausberg [1960]). Sin embargo, la teoría literaria clásica fue modificada en el Siglo de Oro español por importantes teóricos (García Berrio [1977-1980]): la *Philosophía antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano (Carballo Picazo [1953], Shepard [1962]) y las *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales (García Berrio [1975]), aunque puedan parecer muy innovadoras respecto a los preceptos antiguos, no dejan de ser conservadoras si se comparan con lo que hacían en la práctica los poetas, los dramaturgos y los novelistas. Las direcciones seguidas por el estilo literario en el Barroco español (Rico Verdú [1973]) se entienden mejor en el contexto más amplio de su desarrollo en Europa desde la Antigüedad hasta el presente (Scaglione [1972]).

El Barroco español hereda también la mayor parte de sus temas del Renacimiento, que a su vez había tomado muchos de la Antigüedad (sobre todo ello hay copiosos materiales en O. H. Green [1963-1966]). Así, por ejemplo, la idea, fecundísima, de que el hombre es como un universo en miniatura, tema —con muchas variantes— que ha sido brillante y extensamente estudiado por Rico [1970 b]. Esta compleja noción, relacionada con la antigua medicina, la astrología y otras pseudociencias, inevitablemente se esfumó en la literatura del siglo XVIII ilustrado, y no volvió a reaparecer en su forma originaria. Algo semejante puede decirse de otra idea muy peculiarmente española y característicamente barroca, el sentimiento del «desengaño», es decir, la conquista de un conocimiento de sí mismo y de un conocimiento de la verdadera naturaleza de este mundo temporal al ir arrancando la corteza de la ilusión y del engaño (Rosales [1966], Schulte [1969]); la palabra y el concepto nunca más volverán a aparecer con tanta frecuencia y de un modo tan obsesivo como los encontramos en la literatura del siglo XVII español. Como las apariencias nos engañan continuamente, el corolario del desengaño es la admisión de que el mundo del hombre está desquiciado (por ejemplo, los indignos gobiernan a los dignos) o que necesita que se inviertan sus valores (por ejemplo, los hombres pueden ser mejor guiados por un loco juicioso que por un cuerdo previsor) (Lafond-Redondo [1979]). Al igual que el tema del «pequeño mundo del hombre», el del «mundo al revés» tiene una historia que se remonta a la Antigüedad; pero a diferencia del primero, este último ha sobrevivido hasta el siglo XX en el arte popular (Grant [1973]), ya que el instinto de las saturnales es una constante humana. Tampoco la locura está ausente en ninguna época, pero, como Foucault [1961] demostró claramente, es, en particular, una de las mayores preocupaciones de nuestro período. Los múltiples aspectos de la simpleza, la necedad y la locura conocen un amplio y variadísimo despliegue en la literatura española del Barroco, y se encuentran lo mismo en tratados que en comedias y novelas (Bigeard [1972], Redondo-Rochon

[1981]). Muy reveladores del cambio de sensibilidad son algunos motivos analizados por Orozco [1947] (desde la «nostalgia del paraíso perdido» hasta «la nueva concepción del espacio y sentido del tiempo como raíz del estilo»), así como el tratamiento literario del tema de la soledad del hombre, comunión con la naturaleza y con Dios en el siglo xvi, fuente de desengaño en el Barroco (Vossler [1941]). Igualmente significativo es el caso de la elegía fúnebre, que en el Renacimiento intenta recuperar por medio del arte de la poesía la belleza y el significado de una vida perdida, mientras que en el siglo xvii aparece más a menudo como un «escarmiento» de lo inevitable que es a fin de cuentas perder los valores de este mundo, enseñanza ejemplarizada en la espantosa corrupción del cadáver (Wardropper [1967], Camacho Guizado [1969]). A la inversa, la divinización de la poesía profana, tanto popular como culta, disminuye ahora en importancia, después de haber alcanzado su apogeo en el siglo xvi (Wardropper [1958]).

Hemos insistido en la continuidad entre Renacimiento y Barroco. Existe, sin embargo, una sensible diferencia entre estas dos concepciones del arte, y esta diferencia ha de atribuirse a cambios sobrevenidos en los horizontes generales de todo el país. A una época de expansión política, social e intelectual había sucedido otra de retracción (Maravall [1975 a]). El *Quijote* es ya trasunto del «contraste tragicómico entre las superestructuras míticas y la realidad de las relaciones humanas», «en el declive de una sociedad gastada por la historia» (P. Vilar [1956]). Un período caracterizado por la investigación crítica en todas las empresas humanas por parte de humanistas como Nebrija (Rico [1978, 1981]) y Erasmo (Bataillon [1937]) había sido sustituido por otro en el cual se desaconsejaba la crítica de los textos bíblicos y de las tradiciones sociales y eclesiásticas. El nuevo período está dominado por un conformismo que suele asociarse, en parte, con la *Ratio studiorum* de los jesuitas (Batllori [1958]), quienes habían reemplazado a los humanistas como educadores de la nación (Gil [1981]). Por encima de todo, el intento de reformar la Iglesia desde dentro (la *reforma católica*), como respuesta a la Reforma protestante, había cedido su lugar a la Contrarreforma, que reafirma e intensifica la tradición eclesiástica. Muchos especialistas, sobre todo católicos, consideran que es precisamente la Contrarreforma lo que proporciona el impulso del Barroco (Sebastián [1981]). Sólo alguna que otra voz aislada pide cautela respecto a tal convicción (Russell [1978]).

No hay la menor duda acerca de que el hecho histórico del siglo xvi que tuvo más influencia en los escritores y artistas católicos de la segunda mitad del siglo fue el sínodo que promovió la Contrarreforma, el Concilio de Trento (Maldonado [1945]). Sus efectos se dejaron sentir de un modo particular en España. Los obispos españoles habían tenido una gran intervención en Trento (García-Villoslada [1979]); y cuando los

decretos del Concilio se publicaron en 1564, por orden de Felipe II se incorporaron a las leyes españolas. Algunas de las consecuencias de este hecho para los escritores tuvieron un carácter muy concreto, como la prohibición de presentar suicidios en obras literarias. Mientras que en el primer Renacimiento Juan del Encina y Fernando de Rojas podían introducir impunemente suicidios en sus obras (*Plácida y Vitoriano, Celestina*), después de Trento Cervantes tiene que ocultar el de Grisóstomo (*Quijote*, I, 13-14) usando las palabras clave *desesperar* y *desesperación* (Avalle-Arce [1961]). Otras consecuencias directas de los decretos tridentinos sobre la literatura fueron menos decisivas. El matrimonio secreto, que se toleraba en la vida real antes de Trento, sigue apareciendo en obras teatrales y en novelas, aunque suele situarse en un ambiente histórico remoto o muy vago (Ruiz de Conde [1948], Castro [1925]); es mucho más frecuente en la literatura del siglo XVII que las bodas se celebren en una iglesia, en presencia de testigos y después de la publicación de las amonestaciones (Bataillon [1947]). Pero la influencia del Concilio en los escritores es más sutil y menos fácil de advertir de lo que podría suponerse por estos ejemplos. La Contrarreforma impuso a los autores la conciencia de la necesidad de ser moralmente responsables de sus obras. La mayor parte de la literatura que llamamos barroca se adapta a este principio.

Esta literatura es también profundamente religiosa, incluso en sus manifestaciones profanas. Expresa la trascendencia por medio de la sensualidad, y hasta de la carnalidad. El arte español expresa mejor que el de cualquier otro país el *Verbum caro factum*, el principio de la Segunda Persona de la Trinidad, que, según un gran especialista, está en el mismo corazón de la literatura barroca española: «El fenómeno humano, concreto, primordial, del Barroco español es la conciencia de lo carnal, juntándose con la conciencia de lo eterno» (Spitzer [1943-1944]). Desde esta perspectiva, el español es la quintaesencia del Barroco europeo (Weisbach [1921]).

Hasta hace relativamente poco, los estudiosos de la literatura española han tendido a usar la palabra barroco de una manera imprecisa, designando ya una parte, ya todo el conjunto del siglo XVII. Sin embargo, Valbuena Prat [1937] considera que es una herramienta útil para establecer paralelos entre la literatura y las artes plásticas. Eugenio D'Ors (por ejemplo, en [1951]) puso en circulación la idea de que el barroco es una constante de todas las culturas, que surge de un modo natural e inevitable después de un período de estabilidad clásica con objeto de contrarrestar esta tendencia: «Debe llamarse en arte *clasicismo* la tendencia a la supremacía de las formas que se apoyan, y *barroquismo*, el culto de las formas que vuelan». Cioranescu [1957], más bien con escasa fortuna, trata de situar el Barroco español en un contexto general europeo. Mucho después de que Dámaso Alonso (en la introducción a su

edición de *Las Soledades* de Góngora [1927]) hubiese puesto en guardia a sus lectores sobre los peligros inherentes a la palabra barroco, él mismo llega a la conclusión [1950] de que «es insustituible para designar una época del arte europeo que en literatura española tiene su máximo florecimiento en la primera mitad del siglo XVII». Ahora ve al hombre barroco como una gigantesca *coincidentia oppositorum* de gran belleza y gran monstruosidad; estas oposiciones se mantienen en una tensión que está muy bien simbolizada por Lope de Vega, en quien la atormentada interacción de arte y vida produce una gran diversidad de estilos poéticos. Joaquín Casaldueiro, en la mayoría de las páginas que ha escrito de [1943] a [1969], aplica términos de arquitectura (gótico, primer barroco, etc.) al análisis de las obras literarias, en particular a las de Cervantes. Después de deducir pragmáticamente por su lectura los rasgos de cada período, aplica el término apropiado, de un modo seguramente demasiado dogmático y mecánico, a unos textos concretos. Orozco Díaz [1947, 1970, 1977, 1980] insiste en los efectos sensoriales producidos en el estilo barroco, especialmente en el de su Granada natal, y ve al hombre barroco atraído y repelido simultáneamente por su mundo. Guillermo Díaz-Plaja [1940], cuya temprana contribución fue bastante influyente, ha sido sin embargo más ecléctico que original o sistemático. Maravall [1975 a] considera el Barroco, mejor que como un estilo, como una estructura cultural que es «dirigida, masiva, urbana y conservadora».

Ninguno de estos enfoques parciales del Barroco reúne el requisito previo para que el término sea válido, según estableció Wellek: el que pueda aplicarse conjuntamente a la ideología y al estilo. En este sentido, la primera brecha se produjo cuando Alexander A. Parker [1952] demostró que la distinción formal entre culteranismo y conceptismo, que los manuales de historia literaria habían estado difundiendo durante un siglo y medio, era falsa: habíamos estado confundiendo la enemistad personal entre Góngora y Quevedo con las diferencias estilísticas. El «idealismo» no es privativo de Góngora, ni el «infrarrealismo» de Quevedo. Como demostró Parker, el proceso metafórico es idéntico en los estilos conceptista y culterano: el «ingenio» que engendra «conceptos» opera con la misma «agudeza» en las *Soledades* que en el *Buscón*. Es este conceptismo el que forma la base del estilo de Góngora, incluso en sus poemas largos; la afectación latinizante que se encuentra en ellos no pasa de ser una fase transitoria en la obra de Góngora. El «conceptismo» resulta ser la clave de toda la literatura barroca europea (véanse también García Berrio [1968], Mazzeo [1964]). La cuestión de los valores en el Barroco (la «ideología» de que habla Wellek) queda resuelta cuando Parker demuestra que depende del grado de éxito con que los «conceptos» transmitan la experiencia humana. El mejor ejemplo de ello se encuentra en el soneto de Quevedo «En crespa tempestad», en el cual los «conceptos» se com-

binan para mostrar al poeta completamente entregado a la experiencia de la vida, con sus sentidos, su mente y su criterio moral. Parker ha reivindicado triunfalmente este precoz e importante descubrimiento en su estudio sobre el *Polifemo* [1977] (y ahora en [1982]), sabiendo ya que se ha convertido en la nueva ortodoxia (véase también Rivers [1962]). Hay que volver a los problemas fundamentales del conceptismo; pero antes conviene analizar otro término que los estudios literarios han tomado de la historia del arte; nos referimos al *manierismo*.

La mayoría de los historiadores del arte consideran el manierismo como un estilo de transición entre los del Renacimiento y el Barroco. Así es como lo entiende Helmut Hatzfeld [1964], que ha escrito más que cualquier otro acerca de estas cuestiones. El esquema con el que clasifica los diversos estilos, dando «el nombre de un ilustre representante de cada estilo en cuestión», se propone demostrar la función iniciadora de Italia y la tardía adopción de estos estilos literarios por Francia. Ilustra también los peligros que acechan al aplicar términos de la historia del arte a la literatura.

	<i>Italia</i>	<i>España</i>	<i>Francia</i>
Renacimiento	1500-1530 Ariosto (1474-1533)	1530-1580 Luis de León (1527-1591)	1550-1590 Ronsard (1524-1585)
Manierismo	1530-1570 Miguel Ángel (1475-1564)	1570-1600 Góngora (1561-1627)	1590-1640 Malherbe (1555-1628)
Barroco	1570-1600 Tasso (1544-1595)	1600-1630 Cervantes (1547-1616)	1640-1680 Racine (1639-1699)
Barroquismo	1600-1630 Marino (1569-1625)	1630-1670 Calderón (1600-1681)	1680-1710 Fénelon (1651-1715)

No es difícil advertir las incongruencias de esta división: las fechas elegidas excluyen a Garcilaso del Renacimiento español; sitúan a dos poetas casi contemporáneos y que tienen tantos rasgos comunes como Góngora y Marino en dos categorías diferentes. La confusión es completa cuando nos enteramos de que «manierismo» es un «Renacimiento amanerado» y «barroquismo» un «amanerado Barroco». Evidentemente, pese a su abundante uso (Stunding-Kruz [1979]), parece aconsejable abandonar el tér-

mino «manierismo» para designar un estilo literario y el período al que corresponde.

Al igual que para D'Ors, para Curtius [1948] el manierismo «representa simplemente el común denominador de todas las tendencias literarias que se oponen al clasicismo ... Entendido en este sentido, el manierismo es una constante de la literatura europea». En esta misma acepción usa Hocke [1957,1959] el término; y así puede reunir bajo este epígrafe ejemplos del arte pictórico y literario, no sólo de los siglos xvi y xvii, sino también del xx, que representan una ruptura respecto a las normas y reglas del arte clásico o regular. De este modo, cuando la norma aristotélica de la *imitatio*, que prevalece desde su época hasta el final del Renacimiento, es sustituida por otra nueva, la de la *inventio*, se da una situación artística completamente distinta: en vez de limitarse a ser una copia de la naturaleza, la obra de arte responde a la idea que el artista tiene de la naturaleza. El artista ya no imita a la naturaleza tal como es, sino siguiendo su propia «manera» individual. Por eso trata de representar «correspondencias» entre realidades aparentemente desvinculadas entre sí, expresándolas de una «manera» insólita que producirá *admiratio* en su público (Monge [1966], García Berrio [1980]). Ahora bien, ese género de manierismo puede coexistir con otros estilos dentro del mismo período y del mismo autor. En Góngora, que tenía una formación clásica, este manierismo produce un nuevo fermento que es claramente barroco. Por otra parte, en un Calderón, de formación barroca, este manierismo impone una nueva regularidad en la exuberancia barroca (Monge [1966]; véase también Kossoff [1977]). En este sentido el manierismo es coetáneo del Barroco (véase aun Hauser [1965], Baader [1973], Dubois [1980]).

Ya hemos visto que el conceptismo es la esencia del arte literario barroco. Nos queda todavía analizar los términos con los que tiempo atrás se describían tres estilos del siglo xvii que se consideraban claramente diferenciados: el «estilo llano», el «conceptista» y el «culterano». Se decía que Lope de Vega ejemplarizaba el «estilo llano», la manera sencilla de escribir que se fundaba en el buen uso de la lengua y en rehuir excesos y aberraciones lingüísticas. Quevedo se citaba como el mayor exponente del «estilo conceptista», al que se atribuía una exageración en los juegos de palabras; este estilo se relacionaba de un modo especial con la prosa, aunque solía admitirse que letrillas como «Poderoso caballero / es don Dinero» también pertenecían a su ámbito. Se suponía que el «estilo culterano» caracterizaba principalmente la poesía de Góngora, de un modo particular sus poemas largos, las *Soledades* y el *Polifemo*. Hoy en día reconocemos que en la obra de ese Lope que imaginábamos tan directo de expresión —su teatro, su prosa, su poesía, sus géneros innovadores— abundan los *concectti* y los cultismos léxicos, y que los poemas culteranos de Góngora también están llenos de *concectti*. El con-

ceptismo es el denominador común de los tres escritores. Ya no podemos estar de acuerdo con Menéndez Pelayo cuando dice que «nada más opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la escuela de Quevedo». No había tales escuelas (Sarmiento [1958]). Incluso antes de que se publicara el renovador artículo de Parker, los especialistas empezaban a dudar de la teoría de los tres estilos diferentes: Croce [1929] había negado la distinción de Menéndez Pelayo entre «vicio de contenido» y «vicio de forma», sosteniendo que ambos movimientos literarios eran casos particulares del «vicio de forma». Dámaso Alonso [1935] había demostrado que en la poesía de Góngora había muchos elementos conceptistas; Menéndez Pidal [1942] había afirmado que el conceptismo y el culteranismo eran «estilos al fin y al cabo hermanos», y el propio Curtius [1948] había negado la posibilidad de tratar los dos estilos «viciosos» como entidades separadas. Independientemente de Parker, Lázaro Carreter ([1956]; véase también [1974]) había llegado a la misma conclusión en un artículo por desgracia publicado con mucho retraso: «El culteranismo aparece ... como un movimiento radicado en una base conceptista».

El escritor barroco se propone sorprender a su lector con novedades nunca vistas. Al igual que el escritor renacentista que le precedió, se esfuerza por seguir el ideal horaciano de «lectorem delectando pariterque monendo», pero lo hace de una manera muy personal. Es su ingenio, caracterizado por la agudeza y la versatilidad, lo que produce efectos insólitos de extrañeza, y éstos proporcionan a un tiempo agrado e instrucción. El ingenio consigue estos resultados sorprendentes relacionando cosas muy distintas, es decir, por un procedimiento de carácter análogo al metafórico. El color retórico de la metáfora es así la base del «concepto», que en palabras de Gracián puede definirse como una «metáfora ingeniosa». La sacudida que recibe el lector se debe al hecho de que el escritor renuncia al justo medio de Aristóteles: ha abandonado la mesura, la propiedad y la verosimilitud (Monge [1966]).

El culteranismo (palabra formada por analogía con *luteranismo*, como término insultante: Collard [1967]) se caracteriza por un abundante uso de latinismos léxicos y sintácticos, destinados a dar al castellano algo de la dignidad, la sonoridad y la concisión de la lengua latina. Abunda en alusiones mitológicas que, debido a la omisión de nombres propios, a menudo son difíciles de descifrar. Este arte literario *alusivo* es deliberadamente *elusivo* (Alonso [1928]), especialmente en sus metáforas, que, por ser «ingeniosas», son también «conceptistas» (J. M. Blecua [1961], Rivers [1961]). Las metáforas van mucho más lejos de lo que hasta entonces se había intentado en poesía. Sólo un contexto determinado y el propio ingenio del lector le permiten interpretar «nieve» como significando no ya sólo 'blancura' (como hubiera ocurrido en el Renacimiento), sino más específicamente 'las manos blancas de una campesina'. El culteranismo es

«la síntesis y la condensación intensificada de la lírica del renacimiento, es decir, la síntesis española de la tradición grecolatina» (Alonso [1935]). Aunque Paravicino usó el culteranismo en sus sermones y otros autores trataron de repetir los experimentos de Góngora, sigue siendo un estilo primordialmente asociado a la no muy extensa poesía lírico-narrativa de Góngora, y por lo tanto con un área de influencia más bien reducida, aunque duradera.

Por su parte, el conceptismo invadió todos los géneros literarios: la narrativa, el teatro y la poesía épica y lírica. Su propósito era usar el «ingenio» con «agudeza», para producir «conceptos» que podían ir desde el simple juego de palabras gratuito a toda la gama de las metáforas, desde la simple comparación a la más compleja de las alegorías. Los españoles siempre se han considerado como especialmente dotados con «agudeza» (Collard [1967]). Al igual que en el culteranismo, en el caso del conceptismo encontramos una falta de la mesura y la proporción clásicas, desplazadas a beneficio de un rico despliegue del ingenio (Molho [1977]).

Así, pues, tanto el culteranismo como el conceptismo llevan a sus últimos extremos unas técnicas que las generaciones anteriores habían usado con moderación. Lo que empuja a los escritores barrocos a incurrir en estos excesos es su visión del mundo como una *coincidentia oppositorum*, que a su vez fomenta su propensión a la yuxtaposición y a la antítesis. En el *Polifemo* de Góngora conviven lo monstruoso y lo bello. En el *Buscón* de Quevedo los reiterados fracasos de un maltratado trepador social se producen ante el telón de fondo implícito de una complacida aristocracia que se sabía a salvo de todas las amenazas procedentes de sus inferiores (Cros [1975]). En ambas obras, representativas de los dos estilos, encontramos un mundo ficticio que es una desrealización de la realidad. Si Góngora recrea su mundo dándole una belleza superlativa que el mundo real no posee, Quevedo recrea el suyo con una forma grotesca, a veces con una fealdad, igualmente exageradas. Pero no hay que cometer el error de creer que el culteranismo idealiza, mientras que el conceptismo degrada. El *Píramo y Tisbe* de Góngora y el ciclo de sonetos que Quevedo dedica a Lisi descartan toda hipótesis de ese tipo. Lo que vemos en la literatura barroca es un procedimiento metafórico destinado a reunir cosas que son conceptualmente distintas.

Explicar todos los conceptos, salvo los más elementales, requiere un esfuerzo mental, y por lo tanto es justo decir que la literatura barroca es difícil. Cuando a esta dificultad se añaden las alusiones y elusiones del culteranismo, no es exagerado afirmar que engendran oscuridad (Menéndez Pidal [1942]). El propio Góngora admitía que las *Soledades* era un poema oscuro. Pero defendía su oscuridad con los mismos argumentos con los cuales los conceptistas defendían la dificultad (Molho [1977]): exigía al lector una flexibilidad y una agilidad que provocaban en él un placer

estético y que le guiaban hacia las nuevas verdades ocultas en esta *nueva poesía* (Collard [1967]).

El arte barroco español, que en literatura está dominado por el conceptismo, es producto de una sociedad y de una época que la mayoría de los intelectuales españoles contemporáneos, siguiendo en esto a la generación de 1898, preferirían que no hubiese existido, porque juzgan que fue un período de decadencia represiva. Efectivamente, fueron tiempos de inquietud social, una «edad conflictiva» (Castro [1961]). Sin embargo, si el conceptismo se funda en una visión del mundo como *coincidentia oppositorum*, hemos de considerarlo como una respuesta a un arraigado deseo, a una profunda necesidad de reconciliación. ¿Qué elementos de la sociedad necesitaban reconciliarse?

Probablemente, la división más honda y más dolorosa que existía en esta sociedad era la existente entre cristianos viejos y cristianos nuevos. Los judíos que en 1492 decidieron convertirse al cristianismo y seguir llevando su vida habitual en España en vez de afrontar las incertidumbres de una nueva diáspora, no tardaron en comprobar que iban a sufrir una serie de limitaciones debidas a su origen racial. La Inquisición iba a impedirles, a ellos y a sus descendientes, que volvieran a la fe de sus antepasados; pero a esta restricción se añadía la de los estatutos de limpieza de sangre, factor destinado a impedir que los cristianos sinceros que descendían de judíos pudiesen ocupar puestos de poder y de respetabilidad en la Iglesia y en el Estado (Sicroff [1960]). Antes de que un converso pudiese entrar en una orden militar o religiosa (Wright [1969]), recibir una ejecutoria de hidalguía o aspirar a un empleo en la corte, «primero le espulgan el linaje», como dice el cínico perro cervantino. Probar que se había tenido un solo abuelo judío equivalía a la descalificación. Dado que en los años relativamente tolerantes de la Edad Media los judíos y los moros raras veces se casaban con campesinos, los Sancho Panza de la vida real podían jactarse confiadamente, al igual que su equivalente literario, de que, por muy humilde que fuera su posición social, como mínimo eran cristianos viejos. Su jactancia se convertía fácilmente en insultos dirigidos a los caballeros, que en el *Peribáñez* de Lope se oyen llamar «judíos» e «hidalgos cansados», es decir, cansados de esperar durante tanto tiempo la venida del Mesías (Silverman [1971]). De este modo, si el hidalgo podía expresar públicamente su orgullo por la antigüedad y distinción de su abolengo, este orgullo siempre podía estar amenazado por un campesino que afirmase la limpieza del suyo. La atmósfera fomentaba la división social originando desconfianza, envidia y odio.

Este hecho de la vida del siglo XVII hasta años bastante recientes no había formado parte de la historia intelectual de España. Durante siglos los españoles habían considerado que su país era problemático y que carecía de identidad. Pero la cuestión se planteó en términos vagos e im-

precisos hasta que Américo Castro [1948], en una serie de libros y artículos, se empeñó con la máxima energía en imponer al lector de todos los niveles intelectuales y de exigencia una original tesis basada en gran parte en este fenómeno histórico. Al asegurar que «el español» (en idea y en hecho histórico) no empezó a existir hasta que en la alta Edad Media las tres castas de musulmanes, judíos y cristianos no aprendieron a tolerarse entre sí con recelos, Castro trata de explicar la historia posterior de la nación en términos de lo que él llama el «vivir desviviéndose» que se produjo en los siglos siguientes debido a esta situación. Para él, España es algo más que uno cualquiera de los países neolatinos, como Francia e Italia. Su constitutiva herencia medieval consiste en una sutil interacción, por una parte, de las tradiciones normales europeas de carácter eclesiástico y popular, y de otra de las tradiciones exóticas de origen semítico de judíos y árabes, y de mudéjares y mozárabes. El resultado, por lo que respecta al siglo xvii, fue una «edad conflictiva» [1961] —expresión adoptada por los discípulos de Castro (véase Rodríguez-Puértolas [1972])— en la cual los cristianos viejos y los cristianos nuevos tenían que enfrentarse. Un importante número de intelectuales era de origen converso, en parte porque los cristianos viejos no quisieron «empañar su honra castiza cultivando tareas intelectuales y técnicas, consideradas nefandas desde fines del siglo xv, por ser propias (y por ser *juzgadas* propias) de las castas hispano-hebrea e hispano-morisca». Según esta teoría, la sociedad española de la época que estudiamos estaba estratificada e inmovilizada por prejuicios raciales que interferían en los prejuicios de clase comunes a todas las monarquías europeas. Desde este punto de vista la sociedad española es más complicada que otras de Europa. El sentido del honor, que en el resto de Europa era una difícil mezcla de la virtud romana y de la gloria del Antiguo Testamento, en España resultaba algo aún más inquietante por ser sinónimo de la «opinión», el caprichoso grado de crédito que recibe por parte de los demás la afirmación que hace un individuo de ser lo que es. El honor llega a ser algo tan sutil que se convierte en artículo de fe, en una religión vicaria, con una teología vicaria, pero no una divinidad (Dunn [1960], Maravall [1979]).

El vigoroso alegato de Castro en favor de un Barroco conflictivo en España (concebido bajo el signo de la «angustia» existencialista que siguió a la segunda guerra mundial en toda Europa) sin duda alguna ha agudizado nuestra comprensión de este período y de su literatura. Aunque por desgracia ha adoptado algo de la intolerancia de otro fenómeno del siglo xx, la «cruzada» impía. Castro —claro está— no era racista ni hitleriano, sino más bien filosemita, pero hay que admitir que desde que se produjo la matanza de los judíos, la raza se ha convertido en un tema malsonante, casi inmanejable. A pesar de sus buenas intenciones, con objeto de apoyar su tesis Castro se vio empujado a imponer el manto de

la ascendencia judía a escritores (como Cervantes y Góngora) cuya sangre parece haber sido (por así decirlo) «gótica» en su «limpieza». Bastantes entre sus lectores sacaron la impresión de que había algo morboso en la insistencia del gran erudito acerca de los orígenes semíticos de muchos de los escritores considerados importantes de los Siglos de Oro. En realidad, Castro en sus esfuerzos por imponer su teoría sobre la historia española, fue más lejos de lo que le permitían las pruebas documentales. Para algunos de sus discípulos más exaltados sus sugerencias de que algunos grandes escritores podían llevar sangre judía en las venas se convirtieron en algo más que sugerencias: en artículos de fe; los indicios acabaron por considerarse como hechos.

Los excesos cometidos por Castro han sido contrarrestados unas veces con desmesura (Sánchez Albornoz [1956]; véase también Russell [1975] y Gómez-Martínez [1975]) y otras en un tono mucho más equilibrado de discusión académica (Asensio [1966, 1967, 1972, 1976], frente a Sicroff [1972]). Su tesis se ha revelado, no equivocada, pero sí vulnerable, cada vez que un presunto hecho ha tenido que negarse, o que se ha comprobado que una suposición era engañosa. Lo grave de la influencia de Castro en la historiografía literaria española es que la presentación de su tesis tenía por objeto encender pasiones partidistas que encresparan los ánimos: el bando al que se pertenece a veces parece tener más importancia que la verdad. La *reductio ad absurdum* de este capítulo de la historia intelectual es el rechazo absoluto que hace el ensayista García Sabell de todo argumento científico que pueda abonar la tesis de Castro: «No nos importa, o nos importa sólo en forma muy secundaria, si tal hecho aconteció en aquel o el otro año, o si este documento ha de interpretarse en una u otra forma. Lo que importa es el esquema general». Con gran pesadumbre hay que decir que el espíritu polémico de Castro ha inducido a especialistas de menor talla a entregarse a su ideología como si se tratara de unas sagradas escrituras intocables. Al mismo tiempo hay que reconocer que la insistencia de Castro en las bases protojudaicas de gran parte de la literatura barroca y en las tensiones que éstas originaron en ciertos escritores, tanto cristianos viejos como nuevos, por los requisitos que se exigían para ocupar puestos destacados en la monarquía de los Habsburgo, ha arrojado nueva luz sobre esta literatura.

Una de las impropiedades en que han incurrido algunos de los discípulos más extremistas de Castro ha sido la identificación de cristiano nuevo con judío, la misma en que incurre el labriego racista Belardo (disfraz del propio Lope de Vega) en *Peribáñez*. Como es obvio, en el siglo xvii los únicos judíos que escribían en español y que se confesaban fieles a esta religión vivían en el extranjero. Los estudiosos de la lengua del siglo xv, de los romances y de otras formas folklóricas hace ya tiempo que son conscientes de lo que debemos a los judíos sefarditas que con-

servaron su idioma español, sus costumbres y la literatura oral durante un destierro de siglos. Menos conocidos, pero muy importantes, fueron una serie de escritores de relieve como Francisco de Castro y Miguel de Barrios, que cultivaron las letras judeoespañolas en ambientes extranjeros (Wilson [1949, 1963], Scholberg [1958, 1962], Glaser [1965]). Más interesante aún que el caso de los expatriados totales, es el de Antonio Enríquez Gómez, alias *Fernando de Zárate*, un converso relapso que con estos dos nombres desde su destierro en Francia escribió obras teatrales para que se representaran en España; aunque condenado a muerte *in absentia* por la Inquisición, volvió clandestinamente a España, y es posible que incluso presenciara la ceremonia en la que se le quemó en efigie en un auto de fe en Sevilla (Révah [1962]; véase también Caro Baroja [1962], Domínguez Ortiz [1971] y Díaz-Plaja [1982]).

En el siglo xx la Inquisición ha sido justificada por escritores ansiosos por desmentir la leyenda negra española. El hecho de que algunos de sus procedimientos legales no fueran muy distintos de los que se usaban en instituciones similares destinadas a la vigilancia de las ideas en otros países por estos mismos tiempos no es un argumento muy sólido, a menos que todo se funde en la patriotería. Hoy la mayoría de los españoles están dispuestos a aceptar las afirmaciones científicas y objetivas acerca de la Inquisición, como las de Kamen [1965], que explican el verdadero efecto que tuvo el Santo Oficio en la cultura del país (véase también Bennisar [1981]). Sin embargo, escritores de la talla de Lope de Vega estuvieron dispuestos a respaldar esta institución con su prestigio intelectual, convirtiéndose en uno de sus «familiares» (es decir, siendo al propio tiempo cómplices y dignatarios) (Márquez [1980]). En parte debido a tales connivencias, España fue el único país europeo en el que apenas se oyeron voces autorizadas de discrepancia religiosa.

Lope de Vega fue, pues, familiar de la Inquisición. No hay razones para poner en duda la sinceridad de sus creencias. En 1614 fue ordenado sacerdote. Y sin embargo confesaría en una epístola dirigida al último de sus amores, Marta de Nevares, que tomaba tan grave decisión sobre todo por motivos terapéuticos:

Dejé las galas que seglar vestía;
ordenéme, Amarilis, que importaba
el ordenarme a la desorden mía.

La anécdota es útil para no abandonarse a generalizaciones excesivas al tratar de la vida religiosa en la España del siglo xvii. En un libro muy convincente, Caro Baroja [1978] ha demostrado que la España del barroco no sólo no fue una nación en la que sólo existía la fe del carbonero, sino que en ella se manifestaba una incontable diversidad de for-

mas de experiencia religiosa, incluyendo el ateísmo, la casuística, la hechicería, el iluminismo, los milagrosos, los mendigos falsos y la «hipocresía sincera» de pequeños grupos delictivos (como el de Monipodio en *Rincónete y Cortadillo*) (véase también Caro Baroja [1967]). Estas «formas complejas de la vida religiosa» en los textos literarios sólo aparecen como anomalías, porque únicamente era factible la expresión de la doctrina ortodoxa o de la opinión permitida. No obstante, conviene tener en cuenta que los autos sacramentales de Calderón, que se proponían entre otros fines devolver a la fe verdadera a aquella parte de su público que podía haberse apartado de ella, reconocen implícitamente que el dominio de la Iglesia sobre la conciencia de los españoles no era monolítico. El teatro era un importante medio de propagar el *status quo* no sólo en la Iglesia, sino también en el Estado (Maravall [1972 a], Díez Borque [1976]).

Al igual que la Iglesia, el Estado a primera vista parece haber tenido una estructura jerárquica muy definida. La aristocracia estaba claramente dividida en nobles, caballeros e hidalgos, todos ellos gozando de los privilegios de esperar el respeto de los inferiores sociales y de no pagar impuestos (Domínguez Ortiz [1963, 1973]). Los que trabajaban en poblaciones y ciudades también estaban organizados en tres grupos: maestros, oficiales y aprendices (Herrero [1977]). Los labradores, tanto ricos como pobres, eran su equivalente rural (Salomon [1965]). El clero y los religiosos formaban una parte muy visible de esta sociedad, lo mismo en la ciudad que en el campo (Cobos Ruiz [1976]). Pero incluso en el aspecto de la estratificación social hay que ir con cuidado antes de hacer caracterizaciones generales. Cuando un hidalgo se empobrecía, podía entrar al servicio de un noble, convirtiéndose en poco más que un criado. Ya hemos visto qué escaso respeto podían tener de hecho los labriegos a los hidalgos. Hay noticia de hidalgos tan poco respetados, que llegaron hasta a ser amenazados y físicamente maltratados por sus arrendatarios; cuando iban a los pueblos a cobrar los arriendos, a veces se hacían acompañar por criados armados (Bennassar [1975]). Estaban además los trepadores sociales, representados en obras como *El perro del hortelano*, de Lope; se ha comprobado que tales obras reflejaban una realidad histórica (Sage [1973]). Con dinero y una prueba de limpieza de sangre, era posible comprar una ejecutoria de hidalguía (Kamen [1980]), algo que Pedro Crespo se había negado orgullosamente a hacer (en *El alcalde de Zalamea*). Después de haber prestado servicios señalados a la corona, se podía engrosar la turba de pretendientes del palacio real, con la esperanza de ser admitido algún día en una orden militar o de ser recompensado con un empleo o una sinecura en el mar sin fondo de la burocracia.

Sin duda alguna, los que trataban de mejorar su situación social eran la excepción más que la regla. La vida cotidiana permanecía relativamente invariable, modelada por las costumbres, por el ritmo de las estaciones y

las fiestas, y por los trabajos de temporada (Defourneaux [1964], Ben-nassar [1975]). En esta sociedad severamente patriarcal, las mujeres constituían el hogar (Bomli [1950], Aubrun [1965-1967]). Casi todas ellas eran analfabetas (Kagan [1974]).

Un sector de la sociedad que aún no se ha mencionado es el que formaban los pobres, los vagabundos y los mendigos. Parias de ese género los había en todas partes. En toda Europa, pero en cantidad aún mayor en España, donde en el curso del siglo xvii la economía se encontraba en un estado muy precario (Domínguez Ortiz [1960]). En España la importación de metales preciosos de las Indias había creado —ya en el siglo xvi— la clásica situación de la inflación galopante, un exceso de dinero para la cantidad de mercancías demasiado exigua que producía el país (Hamilton [1934]). Debido a la necesidad que tenía el tesoro real de disponer de dinero contante para pagar a las tropas, costear la institución real y otros gastos, los cargamentos de la flota del tesoro eran hipotecados a los banqueros genoveses antes de que llegaran a Sevilla. La economía se subordinó a «los imperativos de una política exterior dinástica» (Domínguez Ortiz [1960, 1969]). El despilfarro de la corte y la inmensa población que se acumuló en la capital generaron la necesidad de servidumbre y de artesanos, y ello atrajo a muchos labradores que privaron así a la tierra de su trabajo productivo. Hasta los últimos años del siglo (Kamen [1980]) la aristocracia no podía ocuparse en el comercio. La pequeña y opulenta clase mercantil era despreciada. Semejante economía estaba pidiendo a gritos una reforma. Desde 1621 una Junta de Reformación aconsejó a Felipe IV que tomara medidas con las que se confiaba mejorarla. Las recomendaciones de la Junta fueron en su mayor parte ineficaces, porque no era posible separar la ética de la economía (Grice-Hutchinson [1978]). Tuvieron como resultado que proliferaran las pragmáticas contra el lujo, y su misma abundancia demuestra que no se cumplían. Turbas de particulares, ridiculizados en toda clase de textos literarios, aspiraban también a aconsejar al rey, proponiendo soluciones rápidas y fáciles para problemas económicos, sociales y militares de los que posiblemente entendían muy poco (Vilar Berrogain [1973]). Aunque la mayor parte de estos «arbitristas» eran ignorantes e irresponsables, no era el caso de todos; y había además voces enérgicas —Pedro de Valencia, Caxa de Leruela, el conde de Gondomar, González de Cellorigo, Saavedra Fajardo, entre otros— que denunciaban alarmadamente, a modo de oposición leal, la errónea política en materia fiscal, económica y social; pero no se les escuchó (Maravall [1972 b, 1981]). Desde el año 1600 todos los españoles veían la decadencia en la que se encontraba España. Después de su derrota en Rocroi (1636), la infantería española perdió su reputación de invencible. La despoblación del campo era un hecho que todos podían ver, aunque hacia fines del siglo la población rural empezó

a aumentar ligeramente (Kamen [1980]). Los agobios fiscales y económicos eran especialmente sensibles para los contribuyentes. La realidad de la decadencia nacional no podía pasar inadvertida. Sin embargo, hay que hacer notar que el fenómeno era tan complejo que algunos historiadores muy prestigiosos consideran que el concepto de decadencia española es engañoso (Elliott [1961], Domínguez Ortiz [1969], Kamen [1978]). En cualquier caso, hay una intensa conciencia del declive de España en gran parte de la literatura, sobre todo en la sátira y en los escritos políticos de Quevedo. Por otro lado, la calidad de esta literatura no pareció disminuir. Aun así, exceptuando a Gracián (nacido en 1601), ninguno de los grandes escritores cuyo nombre va unido al esplendor literario del siglo XVII nació exactamente en este siglo (Cruikshank [1978]).

La misma vida en la corte era un síntoma de la decadencia general. El gradual acaparamiento de poder político por parte de Olivares representaba una sutil usurpación del que correspondía al rey. Parte de su estrategia para distraer a Felipe IV de los asuntos de Estado consistió en aficionarle a las artes, y luego en condescender en la pasión que sentía por ellas (Brown-Elliott [1980]). Aunque la arquitectura (la construcción del palacio del Retiro) y la pintura (el nombramiento y ennoblecimiento de Velázquez como pintor de la corte y el fuerte impulso que recibió la colección de cuadros que más tarde albergaría el Museo del Prado) fueron las artes que más se beneficiaron del ansia de poder de Olivares, la literatura también recibió alguna ventaja accidental. Los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho y los tratados análogos de Francisco Pacheco están llenos de comparaciones literarias y de poesía sobre pintura y pintores. Las artes plásticas y la literatura se complementan tan bien entre sí, no sólo en los estudios de iconología, sino en general en el campo de la historia intelectual (Gállego [1972], Brown [1978], Sebastián [1981], Calvo Serraller [1981], Marías-Bustamante [1981]), que el Barroco ha llegado a definirse programáticamente como una simbiosis o integración de las diversas artes. El desarrollo de los mayores adelantos técnicos introducidos en el teatro español en la sala del palacio del Retiro condujeron a encargar obras que permitieran aprovechar sus inmensos recursos. De no haber existido éstos, no tendríamos las comedias mitológicas del último período de la vida de Calderón (Shergold [1967], Arróniz [1977]). Los decorados de Cesare Lotti fueron muy admirados, incluso por visitantes que procedían de su Florencia natal; y no menos se celebraron los elementos musicales, que cobran en Calderón un relieve superior, incluso, al ya muy destacado que tienen en toda la cultura de la época (Querol [1981]). Aunque los autos sacramentales de Calderón (Shergold-Varey [1961]) no fueron encargados por la corte sino por el municipio de Madrid, sus primeras representaciones siempre fueron honradas con la asistencia del rey y de sus cortesanos.

Estos últimos podían disfrutar regularmente de diversiones literarias en el Alcázar y en el Retiro, así como en la residencia veraniega de Aranjuez. Antonio Hurtado de Mendoza llegó a ser virtualmente el mayordomo poético de la corte (Davies [1971]).

Al mismo tiempo que el teatro florecía en la atmósfera protocolaria de la corte, conocía también sus mayores éxitos en los teatros públicos, los corrales. La historia de estos corrales empieza en el siglo xvi, pero fueron evolucionando paulatinamente en el xvii hasta convertirse en instituciones públicas con sus peculiares estructuras y costumbres (Shergold [1967], Allen [1980]). Con una asistencia que comprendía a hombres y a mujeres, a personas de alta condición y a las masas, los corrales fueron un foro nacional en el que se expresaban tanto las ideas aceptadas como las nuevas. Aunque en la mayoría de los casos lo que se exaltó en ellos fue la ética de la lealtad al Rey, a la Iglesia y a la Patria (Díez-Borque [1976]), hubo excepciones que debieron de resultar turbadoras para gran parte del público, por ejemplo, las heterodoxas opiniones de Calderón respecto a la realeza (Fox [1981]). Hacia el fin de siglo, en el mismo palacio real, Bances Candamo, en una trilogía de comedias, no vacila en aconsejar a Carlos II acerca de su sucesor, algo que debía de resultar muy poco agradable para el rey (Moir [1970]).

Las actividades públicas, oficiales y privadas, contribuyeron a que se escribieran obras literarias (Simon [1982]), y a su vez fueron incorporadas a ellas. En la vida real, por ejemplo, había certámenes literarios (Alenda [1903]); en la ficción dramática, a menudo anacrónicamente, como en *El José de las mujeres*, de Calderón, se dan certámenes similares. Las procesiones del Corpus Christi estaban íntimamente vinculadas a los textos de las loas sacramentales y a sus autos. Las fiestas populares (Bennassar [1975]) y las de ceremonia (Varey [1971], Maravall [1975 a], Bonet Correa [1979]) constituyen la base de una parte considerable del teatro y de la narrativa. Hechos e instituciones más externos —tan diversos como los torneos, las academias literarias (J. Sánchez [1961], King [1963]), las universidades, la corte, la Compañía de Jesús, el arbitrio, el retorno de los indios, el carnaval (Caro Baroja [1965])— fueron recreados por la imaginación de los escritores para producir mundos poéticos que eran una representación, una reinterpretación y a veces una crítica del mundo español en el que vivían.

Es probable que hasta cierto punto esta literatura modelara las ideas y la conciencia de los españoles del siglo xvii. Indudablemente, el teatro influyó en la mayoría de las esferas sociales en zonas urbanas como las de Madrid y Valencia, dada la fuerza de la palabra hablada, sobre todo cuando está gráficamente subrayada por la acción y el gesto. Pero, por otro lado, prácticamente todas las formas literarias de nuestra época parecen haber tenido una importante difusión oral (Frenk [1982]). A medida

que avanzaba el siglo, «se acicalaron los auditorios» (Green [1959]): los autores se quejaban cada vez más del creciente poder e influencia del «vulgo», que según ellos favorecía la afición al sensacionalismo, una insistente demanda de novedades, el gusto por los conceptos extravagantes y por las artificiosidades de lenguaje y retórica (Aubrun [1968], Sentaurens [1974]). Pese a estimables aportaciones parciales (por ejemplo, de Simón Díaz [1981] sobre los escritores al servicio de la aristocracia o la realeza) y al sugestivo intento de N. Salomon [1974] de trazar algunas grandes líneas de fuerza, estamos lejos de poseer un conocimiento adecuado de la sociología literaria de la época. Para estudiar el público lector de la España del Barroco, sin embargo, contamos ya con una excelente metodología (Chevalier [1976 a]); y, gracias a ella, el estudio de los lectores —en los dos siglos de la Edad de Oro— de los libros de caballerías (véase también Eisenberg [1973]), la epopeya renacentista, *La Celestina* y el *Lazarillo* ha permitido hacer ya algunos descubrimientos preliminares de gran interés. Todavía se obtienen resultados más sorprendentes cuando se calcula de un modo razonable, es decir, con toda la precisión que nos permite la escasa información que tenemos de la vida editorial del siglo xvii (González de Amezúa [1951], Cruickshank [1976], Moll [1979 a, 1982]), el verdadero número de ediciones y la tirada de cada una de las obras en concreto. El *Libro de la oración* de fray Luis de Granada, por ejemplo, deja muy atrás en las listas de *best-sellers* a *La Celestina*, la *Diana* de Montemayor, el *Quijote* e incluso a la *Guía de pecadores* del mismo fray Luis (Whinnom [1980]). Es evidente que el canon de los textos literarios que leemos hoy en día guarda poca semejanza con lo que realmente se leía entonces en cantidad. No debe preocuparnos este hecho, ya que la obra de arte literaria es a un tiempo ella misma y la aportación de siglos de lectura crítica. Con todo, no dejan de desazonar los juicios literarios que hacen Cervantes (en su *Canto a Calíope*, y, un cuarto de siglo después, en el *Viaje del Parnaso*), Lope (en el *Laurel de Apolo*) y Gracián (en *Agudeza y arte de ingenio*). Leyéndolos descubrimos que apreciaban la poesía de autores que hoy casi no conocemos, y que en algunos casos nos son completamente desconocidos.

Mucha de la poesía de esta época ha sido olvidada o se ha perdido. En parte este hecho puede atribuirse al descuido con que los poetas trataban su obra (Reyes [1927]). En vida de Góngora, ninguna recopilación representativa de su obra estuvo al alcance del público general. Unos cuantos poemas cortos aparecieron en antologías como el *Romancero general*; exceptuando estos raros casos de publicación, los lectores de Góngora tenían que conformarse con copias manuscritas de copias manuscritas. Semejante difusión escrita de los poemas de un autor muy conocido creaba inevitablemente un desconcertante surtido de textos adulterados e indignos de confianza; éste es el procedimiento que originó tantas varian-

tes en la transmisión oral de los romances y del resto de la poesía tradicional. El caso de Góngora está lejos de ser único (Rodríguez-Moñino y Brey [1967], Rodríguez-Moñino [1968, 1976], J. M. Blecua [1970], y, en especial, A. Blecua [en prensa]). Algunos poetas renunciaban deliberadamente a la oportunidad de publicar su obra. En estos casos la publicación póstuma podía dar textos corrompidos si algún piadoso editor trataba de mejorar el original. Durante mucho tiempo se creyó que esto era lo que había ocurrido con los versos de Quevedo en manos de González de Salas; pero esta teoría hoy está descartada (J. M. Blecua [1963, 1969-1971], Crosby [1967]). No todos los poetas disponían de medios para publicar su poesía. Era difícil conseguir publicar un libro, a menos que se contara con un mecenas que sufragara parte de los gastos.

Había otros obstáculos entre autores y lectores. Estaba, por ejemplo, el complicado proceso que había que seguir antes de que un libro se publicara, incluyendo la obtención del necesario «privilegio» y la aprobación de los censores (González de Amezúa [1951], Simón Díaz [1971], Moll [1979 a, 1982]). La censura de libros y de comedias correspondía a los Consejos de Castilla y de Aragón; pero los censores inquisitoriales también intervenían en el proceso. Cervantes capta muy bien el núcleo de la cuestión en «el grande escrutinio de los libros» (*Quijote*, I, 6): los libros personificados se entregan con destino a la hoguera «al brazo seglar del ama», o se salvan de la destrucción por razones morales, estéticas o de prejuicio, cuando no por el simple motivo de que quien hace el escrutinio está cansado. Jamás se ha hecho una acusación más rotunda y convincente de la arbitrariedad inquisitorial. La censura de comedias y de obras escritas no solía perjudicar el texto del autor, aunque en alguna ocasión sí mejoraba su teología (Wilson [1973]). Por otro lado, los padres Horio y Pineda, que trataron de conseguir que se prohibiera la edición Vicuña de las obras de Góngora después de haberse publicado (1627), no hicieron más que demostrar su estrechez mental (Alonso [1963]). La economía del comercio librero probablemente contaba más que cualquier restricción política o eclesiástica a la hora de decidir qué es lo que se permitía leer al público español del Barroco (Cruickshank [1978]). Pero también a los impresores se les ponían límites, sobre todo durante el decenio 1625-1634, cuando atendiendo a la Junta de Reformación, el Consejo de Castilla prohibió que se publicaran «libros de comedias, novelas ni otros de este género» (González Palencia [1946], Moll [1974]). Uno de los efectos que tuvo esta draconiana medida fue favorecer las imprentas de Aragón y de más allá de las fronteras de España: otro fue tentar a los impresores castellanos a falsificar sus portadas, poniendo en ellas fechas falsas o lugares aragoneses de publicación (véase Lope de Vega, «Prólogo» [*AL TEATRO*, de don Francisco López de Aguilar] a *La Dorotea*; Moll [1979 a, 1982], Cruickshank [1981]).

Algunos autores parecen haber reaccionado ante esta disposición castellana inventando géneros nuevos que no pudieran considerarse incluidos en la categoría vedada. Sin embargo, muchas de estas obras de carácter híbrido se burlaban del objeto de la prohibición intercalando fragmentos narrativos o dramáticos. Tirso de Molina (contra quien iba dirigida de manera principal la acción de la Junta) sin duda había leído el bando cuando publicó sus inclasificables *Cigarrales de Toledo* en 1621; buen aprendizaje para una miscelánea más cautelosa, *Deleitar aprovechando*, de 1625. *La Dorotea* de Lope de Vega (1632), llamada «acción en prosa», es posible que fuese también otro de los resultados del edicto (Moll [1979 b]). Lo curioso respecto a este período es que, si se impedía a los dramaturgos que publicaran sus obras en Castilla, no se les prohibía escribirlas, y seguía habiendo empresarios que las hacían representar. Varias de las obras maestras del teatro español pertenecen al decenio durante el cual en teoría la literatura de imaginación había quedado suspendida. Precisamente en estos años fue cuando Tirso consiguió burlar el edicto publicando sus cinco *Partes*. También hay que admitir que las experiencias con géneros híbridos (por ejemplo, *El peregrino en su patria*, de Lope, de 1604, e incluso el *Quijote* de 1605) se habían producido mucho antes de que hubiese una injerencia oficial en la libertad del escritor para publicar obras de ficción. La *imitatio* del Renacimiento estaba cediendo su lugar a la *inventio* barroca, y el culto de la novedad formaba parte del ambiente intelectual del siglo XVII. En materia de innovaciones audaces, nadie desconcertó tanto al público lector como Góngora, quien, en el curso de un mismo año, 1613, dio a conocer —en manuscrito— *Las soledades* y *La fábula de Polifemo y Galatea*. Ambas obras habían sido compuestas para entendidos, para aquellos cuya cultura y agudeza mental podía permitirles el exquisito goce minoritario de admirar sus calidades estéticas a medida que iban desentrañando sus complicaciones. Obras que exigían, y que no tardaron en tener, comentarios eruditos, al igual que la poesía de Dante y de Garcilaso (Gates [1960], y véase cap. 4).

Hay una cierta arrogancia en el hecho de que alguien se proclame a sí mismo miembro de una minoría. Por lo tanto no es sorprendente que Góngora fuese objeto de sentimientos hostiles por parte de los escritores que creían fundar su valor artístico en la moderación clásica o en el aplauso popular. Uno de estos enemigos fue Lope de Vega, quien comprendía perfectamente a las masas y se comunicaba con ellas por medio del teatro. Otro enemigo fue Quevedo, que era tan elitista como Góngora, y alguna de cuyas obras es igualmente intrincada. Su animosidad literaria de hecho fue sobre todo *ad hominem*: intercambiaron agrios insultos poéticos. Pero, como hemos visto, desde el punto de vista literario tenían más cosas en común que diferencias. Ninguno de los dos, ni tampoco

ninguno de sus discípulos, cultivaron la orgullosa dificultad de un Gracián, que fue el verdadero elitista del Barroco español.

Aunque Góngora y Quevedo apelaron a menudo a una minoría selecta, también tuvieron grandes éxitos populares con algunas de sus obras, especialmente sus romances, algunos de los cuales llegaron incluso a figurar, en formas corrompidas, en los pliegos de cordel (Wilson [1955, 1957]). De la misma manera que las canciones populares inspiraron a grandes escritores, el pueblo absorbió el arte de los grandes escritores de la época (Torner [1966]). Los romances viejos y nuevos, reproducidos en el folio doblado que constituía un pliego de cordel, que se vendía a bajo precio y en grandes cantidades, fueron a menudo la salvación económica de impresores faltos de recursos (Caro Baroja [1969], García de Enterría [1973]). Y, entre tanto, la antigua tradición de la difusión oral de canciones (Frenk [1971, 1978]), romances (Menéndez Pidal [1938, 1951, 1953]), cuentecillos y refranes (Ynduráin [1969 a], Combet [1971]) se mantuvo entre los campesinos y los moradores analfabetos de las ciudades, de modo semejante a como había existido ya en la Edad Media y en el Renacimiento.

La presencia de lo popular no sólo se manifiesta en obras en las que parece previsible, como comedias y novelas. Los escritos más rebuscados y enigmáticos de Gracián, como la *Agudeza y arte de ingenio*, están llenas de anécdotas populares (Chevalier [1976 b]). Gracias sobre todo a la obra de Chevalier [1971, 1975, 1978], conocemos la ubicuidad de un género popular y oral en prosa, en todas las clases de la literatura escrita, incluso en verso: el cuentecillo tradicional, por fin identificado, clasificado y explicado (véase también Buchanan [1909-1910], Lida de Malkiel [1976], Soons [1976], McGrady [1977]). Se trata de un paso importantísimo hacia la comprensión de las misceláneas en las que se recogían tales cuentecillos —como la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz y los *Cuentos* de Juan de Arguijo (Chenot-Chevalier [1979])— y de las obras más elaboradas que los incorporaban a su texto (como *El pintor de su deshonra*, de Calderón, en la que el gracioso Juanete es aficionado a aducirlos).

Se consiguió una visión mucho más completa de cómo se fundían lo popular y lo culto en la literatura española cuando Menéndez Pidal [1927] acuñó y difundió la expresión «poesía de tipo tradicional» para designar a un tiempo a la verdadera poesía popular y a sus imitaciones, a menudo muy difíciles de distinguir, a cargo de poetas cultos. Aunque la expresión se proponía incluir los romances narrativos, se suele aplicar principalmente a la lírica. Se han publicado ya varias importantes antologías (algunas con importantes estudios preliminares) de ese tipo de lírica (Alonso [1942], Alonso-Blecua [1956], Frenk [1966], Alín [1968]). Muchos de los materiales que contienen pertenecen a la Edad Media y al Rena-

cimiento, pero algunas de las canciones aparecieron por vez primera en forma impresa en nuestro período, en obras de Lope de Vega, Calderón (Wilson-Sage [1964]) y otros.

La poesía lírica de tipo tradicional, a la que M. Frenk prefiere llamar sencillamente popular, por lo que respecta al siglo xvii ha sido examinada con gran brillantez por dicha estudiosa [1978]. El romancero nuevo (o artístico, como suele llamársele) (Menéndez Pidal [1951]) se publicó en su mayor parte en los romancerillos de fines del siglo xvi (Rodríguez-Moñino [1957]), que más tarde se agruparon en el *Romancero general* del año 1600 (González Palencia [1947]). Esta compilación y las que le sucedieron gozaron de gran popularidad en el siglo xvii. El romance mantenía su verso octosílabo y su asonancia continuada, pero cada vez más fue adoptando un movimiento cuaternario; tendía a convertirse en un conjunto sistemático de coplas. Por lo que respecta al contenido, el romance nuevo se enriqueció con temas tales como el morisco y el pastoril. Además de romances, la vasta antología del *Romancero general* contiene una multitud de interesantes composiciones populares que merecen un estudio más detenido: por ejemplo, géneros líricos menores como chanzonetas y ensaladillas, así como canciones de danza tan conocidas como la zarabanda, la chacona y otras. Entre los géneros poéticos no narrativos que figuran en el *Romancero general* y sus secuelas, aún predomina el villancico (Sánchez Romeralo [1969]), que igualmente sigue introduciéndose en otros géneros literarios, lo cual prueba su persistente popularidad. En el Barroco, el villancico evolucionó hacia el género poético característico de esta época, la letrilla, forma que no se definió con claridad hasta que Jammes [1963] publicó la importante introducción a su impecable edición de las de Góngora.

Así, pues, en el siglo xvii había géneros literarios estables, que mantenían una notable continuidad respecto al pasado, y otros innovadores, ya fuera por causa de hibridación o como consecuencia de audaces experiencias. Gran parte de la prosa de ficción permanece fiel a la antigua tradición —predominante en el siglo xvi— de la sátira menipea, mezclando la poesía con la prosa narrativa. Sin embargo, la novela picaresca mantiene el prototipo del *Lazarillo*, aunque insertándolo de forma distinta en la serie literaria (Guillén [1971]) e introduciendo variaciones que pueden ser incluir secciones explícitamente moralizadoras (*Guzmán de Alfarache*) o acentuar los aspectos grotescos y escatológicos (el *Buscón*) (Rico [1970 a]). La novela pastoril sobrevive difícilmente en el siglo xvii, tal vez debido a las audaces novedades que introduce en ella Lope de Vega (*La Arcadia*, *Los pastores de Belén*). Lope se revela como el inventor de un tipo de cuento original, distinto del modelo cervantino al mostrar en las llamadas *Novelas a Marcia Leonarda* una intimidad casi embarazosa con la amada para la que se escribieron (véase cap. 1). Quizá

la invención narrativa más trascendental del Barroco sea la novela de ideas de Gracián, *El criticón*.

El teatro sigue el paradigma inicial desarrollado por Lope de Vega; pero incluso en las obras del propio Lope adquiere una flexibilidad que ha de considerarse proteica. Las variaciones de su característica polimetría en épocas diferentes de la carrera del dramaturgo han permitido datar sus obras con una notable precisión (Morley-Bruerton [1940], Marín [1962]). Aunque la polimetría es más escasa en la obra de los sucesores de Lope, éstos amplían considerablemente el paradigma básico, sobre todo Calderón. El entremés (Asensio [1965], Bergman [1965]), es considerado por Lope como el heredero, a través de Lope de Rueda, de la «comedia antigua» de Grecia (Rozas [1976]). El término «comedia» se había ampliado hasta designar toda obra dramática extensa, dejando la popularísima comedia de capa y espada como el principal vehículo propiamente cómico, después del entremés, a lo largo del siglo XVII. La teoría dramática nunca se emancipó del todo del ya superado neoaristotelismo, y por ello no llegó a reflejar la práctica real de los dramaturgos (Newels [1959], Sánchez Escribano-Portueros [1965]).

En la lírica, además de la aparición de la letrilla, hubo cierta renovación en los géneros que procedían de la Antigüedad (como la oda anacreóntica adaptada al castellano por Villegas), la métrica conoció y consolidó nuevas estrofas (la décima, formada originariamente por la fusión de dos quintillas, se considera invención de Vicente Espinel, y, por ende, a veces es llamada espinela) e incluso se advierten cambios relevantes en el manejo de la rima (Ynduráin [1969 b]). Un aspecto menos conocido de la poesía del Siglo de Oro es el que se refiere a la escatología y a las alusiones sexuales. Recientemente, Jammes y otros eruditos franceses han llamado la atención sobre este punto publicando una importante antología (con valiosas notas y un glosario con el equivalente latino de las palabras españolas) (Alzieu *et al.* [1975]; véase también Whinnom [1967]). La mayoría de los textos que contiene esta recopilación son del siglo XVI, pero es una herramienta útil para explicar y justificar este aspecto de la poesía de algunos escritores del siglo XVII, principalmente los poemas menores de Góngora y Quevedo. La obscenidad apenas disimulada aparece en gran parte de la literatura barroca, incluso en comedias de apariencia tan inocente como *Los melindres de Belisa*, de Lope. Esta vertiente vulgar de graves escritores barrocos merece más atención de la que ha recibido hasta ahora, si queremos comprender plenamente la cultura de este período.

La literatura *escrita*, incluso en su forma más popular y barata de pliegos de cordel (y prescindiendo ahora de la amplia divulgación oral que a menudo hubo de tener; véase Frenk [1982]), en cualquier caso era una prerrogativa de sólo un pequeño porcentaje de la población.

Es difícil dar cifras de analfabetismo con cierta aproximación. Los historiadores se limitan a proporcionar ejemplos de sorprendentes casos individuales de analfabetos y de datos fortuitos para tal o cual pueblo. Sin embargo, si todavía en 1860 sólo el 75 por 100 de los españoles sabía leer y escribir (Kagan [1974]), es probable que en el siglo xvii fueran aún menos. Los que habían tenido el privilegio de una educación, la habían recibido en una diversidad de formas que dependía de las decisiones de los padres y de los recursos económicos. Después de cierta instrucción primaria, un estudiante ingresaba en la escuela de gramática, donde aprendía latín; casi todas las poblaciones que contaban al menos con quinientas familias, tenían una de esas escuelas. Era preciso trasladarse a un centro urbano mayor si se quería entrar en un «colegio», la mayoría de los cuales en el siglo xvii estaban regidos por jesuitas. Para la mayor parte de los lectores de literatura, la educación se interrumpía al graduarse en tales «colegios». Las universidades, de las que había treinta y tres en toda España, hacía tiempo que habían dejado de contribuir sustancialmente a la vida cultural, y se limitaban casi siempre a proporcionar burócratas al Estado (Kamen [1980]). Este fenómeno era general en toda Europa; pero así como más allá de los Pirineos las universidades se iban haciendo cada vez más laicas, en España caían cada vez más bajo la influencia de órdenes religiosas cuyo objetivo era mantener la pureza de la filosofía tradicional católica (Kagan [1974], Gil [1981]). En las instituciones españolas, las que recibían el nombre de las siete «cátedras raras» —correspondientes a disciplinas como cirugía, matemáticas y astronomía— a menudo permanecían vacantes por falta de aspirantes cualificados (López Piñero [1979]). De este modo, la vida intelectual en sus niveles superiores se encontraba en España desvinculada de la Europa de Descartes, Comenius, Spinoza y Hobbes (Maravall [1975 a]; Abellán [1979 y 1981] debe manejarse con mucha cautela). De un modo más concreto, no participó como hubiera podido hacerlo en la revolución científica europea que se estaba produciendo en el siglo xvii.

Durante el Renacimiento había florecido una ciencia española (López Piñero [1969, 1979]) que se adelantó a Europa en el terreno de la mineralogía, la navegación o la botánica. Era además receptiva a las ideas extranjeras. La teoría copernicana del universo se enseñaba en Salamanca en la segunda mitad del siglo xvi (Green [1966]). Pero ya en este siglo se ponían obstáculos a esa apertura mental. Los españoles no podían estudiar en el extranjero, salvo en determinadas universidades. El miedo al contagio de la herejía —incluso en Francia— disuadió a muchos aspirantes a viajeros. La crisis política, social y económica que sufría Europa a fines del siglo xvi, en España resultó ser particularmente aguda (López Piñero [1979]). Las clases dominantes acordaron tácitamente dirigir la cultura de tal modo que protegieran sus intereses (Maravall [1975 a]); y

ello en España representaba la represión de las nuevas ideas y el dominio de las conciencias. La teología, el derecho, la filosofía, la ciencia y la tecnología quedaron así paralizadas en una ortodoxia dogmática, y hasta los estudios filológicos se resintieron sensiblemente (véase Gil [1981], aunque ahí se eche muy en falta una periodización adecuada). La pureza doctrinal fue salvaguardada por el Santo Oficio y por los índices de libros prohibidos. Los primeros índices (1559, 1583, 1584) contenían los títulos de relativamente pocos textos científicos. En el siglo xvii se operó un cambio espectacular. «Puede afirmarse sin hipérbole que tres cuartas partes de los científicos importantes del siglo xvii figuran en ... los índices de Sandoval (de 1612) y Zapata (de 1632) *como tales científicos*» (López Piñero [1979]). A pesar de todo, los libros prohibidos eran conocidos y leídos, especialmente durante el reinado de Carlos II, cuando la censura se había tornado un poco más laxa (Kamen [1980]). Los mercaderes de las ciudades portuarias no tenían dificultades para hacérselos traer del extranjero. Hacia finales del siglo hubo incluso un esfuerzo consciente para abrir la vida intelectual española a influencias extranjeras. Las academias privadas, los salones y las tertulias ya no se ocupaban solamente de literatura. En ellas se reunían miembros eminentes de la nobleza y notables eruditos (Arco y Garay [1950]), tales como Nicolás Antonio, cuya *Bibliotheca hispana nova*, publicada en Roma en 1672, proporcionaba los nombres y las obras de millares de escritores que habían escrito en España entre 1500 y 1670. El hermanastro de Carlos II, don Juan José de Austria, tomó la iniciativa de invitar a sabios y científicos extranjeros a venir a trabajar a España. El país no sólo no sufría un estancamiento intelectual, sino que, durante el reinado del último monarca Habsburgo, se estaban echando los cimientos de la Ilustración del siglo siguiente (Sebold [1967], Kamen [1980]; y véase cap. 10).

Puede, pues, afirmarse que la nueva ciencia llegó sin duda alguna, aunque de un modo tardío y clandestino, a la España barroca. Pero casi no hay ningún rastro de ella en la literatura de imaginación. La cosmología ptolemaico-escolástica, con su idea de una tierra estática, alrededor de la cual el sol, la luna y los planetas giran en círculos, permaneció invariable en la poesía barroca (Green [1966]). En 1616 Galileo trató de vender sus instrumentos de navegación a la corona española, y mantuvo cordiales negociaciones con los representantes del rey en Nápoles, el virrey conde de Lemos y su secretario, el poeta Bartolomé Leonardo de Argensola. El trato no se cerró. Pero las consecuencias de los descubrimientos de Galileo, a pesar de ser bien conocidos, sólo parecen haber tenido un único eco en la literatura barroca: en *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, el demonio cita el nombre de Galileo y alude irónicamente a un astrónomo aficionado español como uno de «estos señores antojadizos que han descubierto al sol un lunar en el lado izquierdo, y

en la luna han linceado montes y valles, y han visto a *Venus cornuta*». Aunque la alusión sea humorística, es evidente que Vélez conocía algunos de los descubrimientos que Galileo había realizado con su telescopio. Pero ni Vélez ni ningún otro escritor barroco muestra la menor preocupación por las implicaciones de esta ciencia nueva. En términos de historia intelectual, tal como se refleja en la literatura, es difícil establecer diferencias entre los siglos xvi y xvii: la física y la cosmología de Calderón, expresadas con gran claridad en sus autos sacramentales, son esencialmente las mismas que las de Garcilaso (Rivers [1967]).

Un nivel de ideas más bajo que el de la erudición y la ciencia —pero más representativo— es la opinión pública. En el siglo xvi, las Cortes en cierto modo la reflejaban y la daban a conocer al rey. En la edad barroca las Cortes se reunían con mucha menor frecuencia, y no lo hicieron ni una sola vez durante el reinado de Carlos II. El único indicador de la opinión pública es hoy en día el análisis de los arbitristas (Kamen [1980]). Aunque estos consejeros políticos espontáneos fueron ridiculizados en la literatura (Vilar Berrogain [1973]), su discusión de los problemas nacionales resulta interesante porque probablemente es un eco de opiniones generalizadas. Eran muy conscientes de los problemas económicos con los que se enfrentaba la nación: devaluación de la moneda, desigualdad de las cargas tributarias, preponderancia de las importaciones sobre las exportaciones, holgazanería, exceso de consumo acompañado de hambre, y sobre todo inflación. Sus escritos revelan la «conciencia de crisis general», la noción de que el país estaba enfermo (Maravall [1981]). La ideología de los arbitristas y de otros analistas de la enfermedad nacional, dice Maravall, «es un elemento real incorporado a la estructura y que aparece ... en la mentalidad de una época, que es nada menos que la manera de estar esta misma abierta a la realidad». Si la aparición de la nueva ciencia no afectó para nada a los hombres de letras, no puede decirse otro tanto de «la conciencia de crisis general». Ésta es una de las grandes preocupaciones de Quevedo, como lo había sido años atrás de Cervantes. Pero se manifiesta también en las letrillas satíricas y en la poesía utópica de Góngora (Jammes [1967]), en la imagen que Calderón da de los reyes, implícitamente en muchos de los escritos de Gracián y en la crítica que hace Tirso de Molina de la institución de la privanza. Finalmente, las malas costumbres nacionales y las malas condiciones económicas que producían el sentimiento general de malestar, forman «una base social para la picaresca» (Maravall [1981]).

Es posible que —aun después de la Ilustración, la revolución romántica y el retorno del realismo clásico— la «crisis de conciencia general» sea la herencia más significativa que el Barroco legó a la España del siglo xx. En una época en la que el conjunto de Europa ha aprendido de nuevo a apreciar el Barroco en pintura, arquitectura, música y literatura,

los españoles de hoy a menudo aún tienden a mantenerse recelosamente en guardia respecto a gran parte de su herencia barroca. Por lo que respecta a este recelo, gran parte de la responsabilidad incumbe a la generación de 1898. El *alter ego* de Antonio Machado, Juan de Mairena, define el Barroco en poesía «como un tránsito de lo vivo a lo artificial, de lo intuitivo a lo conceptual, de la temporalidad psíquica al plano intemporal, como un *piétinement sur place* del pensamiento... (Mairena) vio claramente que el tan decantado dinamismo de lo barroco es más aparente que real, y más que la expresión de una fuerza actuante, el gesto hinchado que sobrevive a un esfuerzo extinguido». Ramón Pérez de Ayala (en *El curandero de su honra*) y Valle-Inclán (en *Los cuernos de don Friolera*) parodian y se burlan del «gesto hinchado» que dicen ver en Calderón. Ortega y Gasset afirma orgullosamente que él, como los mejores españoles, no evoca el nombre de Calderón cuando oye pronunciar la palabra «España». Los ensayos de Azorín sobre literatura revelan una acusada preferencia por el Renacimiento e incluso por el pálido siglo XVIII español sobre el Barroco. Los españoles que (al margen de su afiliación a partidos políticos, aunque frecuentemente con cierta conexión en su afinidad por los ideales de la Institución Libre de Enseñanza) se consideran a sí mismos liberales y progresistas a veces se avergüenzan del fanatismo religioso y el absolutismo político que según creen caracteriza el arte de Calderón y de algunos otros escritores del siglo XVIII. Sus reacciones forman parte de la perpetua preocupación nacional —que es única y paralizadora— por la cuestión de saber en qué consiste ser español (Russell [1959]). Junto con muchos hispanistas extranjeros, son víctimas de la misma trampa en que cayó Américo Castro. No están seguros de si España ha de sentirse orgullosa o avergonzada por el hecho de que en la figura de don Juan Tenorio el español barroco Tirso de Molina crease el mayor y uno de los pocos mitos modernos que es además de carácter universal. El resultado de esta insatisfacción respecto a la literatura barroca española ha sido el relativo olvido de alguno de los aspectos capitales del Barroco por parte de muchos especialistas españoles, que de esta manera han dejado el campo libre a los hispanistas extranjeros.

Afortunadamente, los escritores barrocos que en sus obras parecen menos relacionados con la Iglesia, el Estado y la corte han suscitado admiraciones entre los intelectuales españoles de nuestro siglo. Las comedias de Lope de Vega son generalmente estimadas, aunque raras veces se representan ni siquiera en los teatros oficiales. La generación poética de 1927, compuesta en su mayoría por poetas universitarios, se fundaba en el amor y la admiración por Góngora: Gerardo Diego publicó una *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío* (1927); García Lorca dio una conferencia en la Residencia de Estudiantes sobre «La imagen poética en don Luis de Góngora». La universalidad de inte-

reses de Jorge Guillén le permitió incluir en *Homenaje* (1967) poemas no sólo sobre fray Luis de León y Góngora, sino también sobre Villamediana, Quevedo y Calderón.

El hecho de que se advierta cierta presencia del Barroco en la literatura española e hispanoamericana contemporánea (véase, por ejemplo, *Diwan* [1979]) permite albergar esperanzas en cuanto al futuro del Barroco en la vida intelectual y erudita de España. El Barroco es una parte de la historia española que no puede dejarse perder. Sus grandes valores esperan un reconocimiento, una aceptación y una valoración más amplios en su país de origen.

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, II: *La edad de Oro (siglo XVI)* y III: *Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979 y 1981.
- Agrait, Gustavo, *El «Beatus ille» en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Editorial Universitaria, San Juan de Puerto Rico, 1971.
- Alborg, José Luis, *Historia de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1966 ss.; vol. II: *Época barroca*.
- Alenda y Mira, Jenaro, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1903.
- Alín, José María, ed., *El cancionero español de tipo tradicional*, Taurus, Madrid, 1968.
- Alonso, Dámaso, «Alusión y elusión en la poesía de Góngora», *Revista de Occidente*, XIX (1928), pp. 177-202; reimpr. en *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1955, pp. 92-113.
- , *La lengua poética de Góngora*, Revista de Filología Española, Madrid, 1935, 1950².
- , ed., *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, Losada, Buenos Aires, 1942.
- , *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1950.
- , «Prólogo» a *Obras en verso del Homero español [Góngora]*, que recogió Juan López de Vicuña, ed. facsímil, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1963.
- y José Manuel Blecua, eds., *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1956.
- Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yves Lissongues, eds., *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro con su vocabulario al cabo por el orden del a.b.c.*, France-Ibérie Recherche, Toulouse-Le Mirail, 1975; ed. aumentada: Crítica, Barcelona, en prensa.
- Allen, John J., «Toward a conjectural model of the *Corral del Príncipe*», en *Medieval, Renaissance and folklore studies in honor of John Esten Keller*, ed. Joseph R. Jones, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 1980, pp. 255-271.

- Arco y Garay, Ricardo, *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1950, 2 vols.
- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Gredos, Madrid, 1965.
- , «Américo Castro historiador: reflexiones sobre *La realidad histórica de España*», *Modern Language Notes*, LXXXI (1966), pp. 595-637; reimpr. en [1976], pp. 21-83.
- , «La peculiaridad literaria de los conversos», *Anuario de Estudios Medievales*, IV (1967), pp. 327-351; reimpr. en [1976], pp. 85-117.
- , «En torno a Américo Castro. Polémica con A. A. Sicroff», *Hispanic Review*, XL (1972), pp. 365-385; reimpr. en [1976], pp. 119-178.
- , *La España imaginada de Américo Castro*, El Albir, Barcelona, 1976.
- , «Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)», *Revue de littérature comparée*, LII (1978), pp. 135-154.
- Aubrun, Charles Vincent, «L'Espagnole du x^ve au x^{viii}e siècles», en *Histoire mondiale de la femme*, ed. Pierre Grimal, Nouvelle Librairie de France, París, 1965-1967, 4 vols., II, pp. 455-488.
- , «Nouveau public, nouvelle comédie à Madrid au xvii^e siècle», en *Dramaturgie et société*, ed. Jean Jacquot, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1968, 2 vols., I, pp. 1-12.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Grisóstomo y Marcela (La verdad problemática)», en *Deslindes cervantinos*, Edhigar, Madrid, 1961, pp. 97-119; reed. en *Nuevos deslindes cervantinos*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 89-116.
- Baader, Horst, «Zum Problem des Manierismus in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters», *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, eds. Karl-Hermann Körner y Klaus Rühl, Francke, Berna, 1973, pp. 47-62.
- Bataillon, Marcel, *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle*, Droz, París, 1937; trad. cast. aumentada: *Erasmus y España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1950, 1966² (con nuevas adiciones).
- , «Cervantès et le "mariage chrétien"», *Bulletin Hispanique*, XLIX (1947), pp. 129-144; trad. cast.: «Cervantes y el "matrimonio cristiano"», en *Varia lección de clásicos españoles*, Gredos, Madrid, 1964, pp. 238-255.
- Batllori, Miguel, *Gracián y el Barroco*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1958.
- Beardsley, Theodore S., *Hispano-classical translations printed between 1482 and 1699*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1970.
- Bell, Aubrey F. G., «Notes on the Spanish Renaissance», *Revue Hispanique*, LXXX (1930), pp. 319-652; trad. cast.: *El Renacimiento español*, Ebro, Zaragoza, 1944.
- Bennassar, Bartolomé, *L'Homme espagnol. Attitudes et mentalités du XVI^e au XIX^e siècle*, Hachette, París, 1975; trad. cast.: *Los españoles. Actitudes y mentalidad*, Argos, Barcelona, 1976.
- , *Inquisición española: poder político y control social*, Crítica, Barcelona, 1981.

- Bergman, Hannah E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Con un catálogo de los actores citados en sus obras*, Castalia, Madrid, 1965.
- Bigeard, Martine, *La folie et les fous littéraires en Espagne 1500-1650*, Centre des Recherches Hispaniques, París, 1972.
- Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, en prensa.
- Blecua, José Manuel, «Don Luis de Góngora, conceptista», *ABC* (27 diciembre 1961); reimpr. en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, 1977, pp. 83-90.
- , «Imprenta y poesía en la Edad de Oro», en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Gredos, Madrid, 1970, pp. 25-43.
- , «Introducción» a Francisco de Quevedo, *Obras completas*, I, Planeta, Barcelona, 1963, y a la *Obra poética de Quevedo*, Castalia, Madrid, 1969-1971, 4 vols.
- Blüher, Karl Alfred, *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*, Francke, Berna-Munich, 1969.
- Bomli, P. W., *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Nijhoff, La Haya, 1950.
- Bonet Correa, Antonio, «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, n.º 5/6 (1979), pp. 53-58.
- Brown, Jonathan, *Images and ideas in seventeenth-century Spanish painting*, Princeton University Press, Princeton, 1978; trad. cast.: Cátedra, Madrid, 1981.
- y John H. Elliott, *A Palace for a King. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1980; trad. cast.: Alianza, Madrid, 1982.
- Buchanan, Milton, «Short stories and anecdotes in Spanish plays», *Modern Language Review*, IV (1909), pp. 178-184 y V (1910), pp. 78-79.
- Calvo Serraller, Francisco, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981.
- Camacho Guizado, Eduardo, *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969.
- Camamis, George, *Estudios sobre el cautiverio en el Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1977.
- Carballo Picazo, Alfredo, ed., Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953, 3 vols.
- Carilla, Emilio, *El Barroco literario hispánico*, Nova, Buenos Aires, 1969.
- Caro Baroja, Julio, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Arion, Madrid, 1962, 3 vols.
- , *El carnaval*, Taurus, Madrid, 1965.
- , *Vidas mágicas e Inquisición*, Taurus, Madrid, 1967, 2 vols.
- , *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.
- , *Las formas complejas de la vida religiosa (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Akal, Madrid, 1978.
- Casaldueiro, Joaquín, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1943.
- , «Algunas características de la literatura española del Renacimiento y del Barroco» (1969), en *Estudios de literatura española*, Gredos, Madrid, 1973^a.

- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Centro de Estudios Históricos, Madrid, 1925; reed. ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez-Puértolas, Noguer, Barcelona, 1972.
- , *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Losada, Buenos Aires, 1948, y Crítica, Barcelona, 1982. 2.^a versión: *La realidad histórica de España*, Porrúa, México, 1954; nueva ed. (incompleta), 1962³.
- , *De la edad conflictiva (El drama de la honra en España y en su literatura)*, Taurus, Madrid, 1961, 1963².
- Cioranescu, Alejandro, *El Barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de la Laguna, La Laguna, 1957.
- Cobos Ruiz de Adana, José, *El clero en el siglo XVII (estudio de una visita secreta a la ciudad de Córdoba)*, Escudero, Córdoba, 1976.
- Collard, Andrée, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Brandeis University, Waltham, Mass., y Castalia, Madrid, 1967.
- Combet, Louis, *Recherches sur le «Refranero» castillan*, Les Belles Lettres, París, 1961.
- Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.
- Croce, Benedetto, *Storia dell' età barocca in Italia*, Laterza, Bari, 1929.
- Cros, Edmond, *L'aristocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le «Buscón» de Quevedo*, Centre d'Études Sociocritiques, Montpellier, 1975; versión española, revisada: *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón»*, Cupsa, Madrid, 1980.
- Crosby, James O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Castalia, Madrid, 1967.
- Cruikshank, Donald W., «Some aspects of Spanish book production in the Golden Age», *The Library*, V, n.º 31 (1976), pp. 1-19.
- , «“Literature” and the book trade in Golden-Age Spain», *Modern Language Review*, LXXIII (1978), pp. 799-824.
- , «The first edition of *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review*, XLIX (1981), pp. 443-467.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke, Berna, 1948; trad. cast. aumentada: *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- Chenot, Beatriz, y Maxime Chevalier, eds., *Cuentos recogidos por Juan de Arguijo y otros*, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.
- Chevalier, Maxime, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux III, Talence, 1971.
- , ed., *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1975.
- , *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976.
- , «Gracián y la tradición oral», *Hispanic Review*, XLIV (1976), pp. 333-356.
- , *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978.
- Davies, Gareth A., *A poet at Court. Antonio Hurtado de Mendoza*, Dolphin, Oxford, 1971.

- Defourneaux, Marcelin, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Hachette, París, 1964; trad. cast.: *La vida cotidiana en España en el Siglo de Oro*, Hachette, Buenos Aires, 1966.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *El espíritu del Barroco* (1940), ed. aumentada, Crítica, Barcelona, 1983.
- , *Rembrandt y la sinagoga española*, Plaza y Janés, Barcelona, 1982.
- Díez-Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Cátedra, Madrid, 1976.
- Diwan, n.º 5-6 (1979) y 8-9 (1980): extraordinarios dedicados al Barroco.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *Política y hacienda de Felipe IV*, Editorial de Derecho Financiero, Madrid, 1960.
- , *La sociedad española en el siglo XVII*, vols. I y II, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1963 y 1970.
- , *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Ariel, Barcelona, 1971².
- , *Los judeoconversos en España y América*, Istmo, Madrid, 1971.
- , *El Antiguo Régimen: los Reyes Católicos y los Austrias*, vol. III de la *Historia de España Alfaguara*, ed. M. Artola, Alianza, Madrid, 1973.
- , *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Istmo, Madrid, 1973.
- , *Esplendor y decadencia. De Felipe III a Carlos II*, vol. VII de la *Historia de España de Historia 16*, extra XIX (octubre 1981), pp. 62-72.
- D'Ors, Eugenio, *Tres horas en el Museo del Prado*, Aguilar, Madrid, 1951.
- Dubois, Claude-Gilbert, *Le maniérisme*, Presses Universitaires de France, 1979; trad. cast.: *El Manierismo*, Península, Barcelona, 1979.
- Dunn, Peter N., «Honour and the Christian background in Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVII (1960), pp. 75-105.
- Eisenberg, Daniel, «Who read the Romance of Chivalry?», *Kentucky Romance Quarterly*, XXII (1973), pp. 209-233.
- Elliott, John H., «The decline of Spain», *Past and Present*, XX (1961), pp. 52-75.
- Ettinghausen, Henry, *Francisco de Quevedo and the Neostoic movement*, Oxford University Press, Oxford, 1972.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie*, Plon, París, 1961; trad. cast.: *Historia de la locura en la época clásica*, FCE, México, 1967.
- Fox, Dian, «Kingship and community in *La vida es sueño*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII (1981), pp. 217-228.
- Frenk, Margit, ed., *Lírica hispánica de tipo popular*, Dirección General de Publicaciones, México, 1966, y Cátedra, Madrid, 1977.
- , *Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua*, El Colegio de México, México, 1971.
- , *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978.
- , «Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed., Giuseppe Bellini, Bulzoni, Roma, 1982, vol. I, pp. 101-123.
- Gállego, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Aguilar, Madrid, 1972.
- García Berrio, Antonio, *España e Italia ante el conceptismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1968.

- García Berrio, Antonio, *Introducción a la poética clasicista: Cascales*, Planeta, Barcelona, 1975.
- , *Formación de la teoría literaria moderna*, vol. I, Cupsa, Madrid, 1977; vol. II, Universidad de Murcia, Murcia, 1980.
- García de Enterría, María Cruz, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.
- García-Villoslada, Ricardo, ed., *Historia de la Iglesia en España*, III, 1: José Luis González Novalín, ed., *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1980.
- Garin, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*, trad. D. Bergadá, Crítica, Barcelona, 1981 (estudios selectos).
- Gates, Eunice Joiner, ed., *Documentos gongorinos*, El Colegio de México, México, 1960.
- Gil Fernández, Luis, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Alhambra, Madrid, 1981.
- Giulian, A. A., *Martial and the epigram in Spain in the sixteenth and seventeenth centuries*, University of Pennsylvania, Filadelfia, 1930.
- Glaser, Edward, «Two notes on the Hispano-Jewish poet Don Miguel de Barrios», *Revue des Études Juives*, 4.^a serie, IV (1965), pp. 201-211.
- Gómez-Martínez, José Luis, *Américo Castro y los orígenes de los españoles. Historia de una polémica*, Gredos, Madrid, 1975.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín, «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», en *Opúsculos historicoliterarios*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951, t. I, pp. 331-373.
- González Palencia, Ángel, «Quevedo, Tirso y las comedias ante la Junta de Re-formación», *Boletín de la Real Academia Española*, XXV (1946), pp. 43-84.
- , ed., *Romancero general*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947, 2 vols.
- Grant, Helen F., «The world upside-down», en Royston O. Jones, ed., *Studies in Spanish literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, Tamesis, Londres, 1973, pp. 103-135.
- Green, Otis H., «Se acicalaron los auditorios. An aspect of the Spanish literary Baroque», *Hispanic Review*, XXVII (1959), pp. 413-422; reed. en *The literary mind of Medieval and Renaissance Spain. Essays by Otis H. Green*, ed. John E. Keller, Univ. of Kentucky Press, Lexington, 1970, pp. 124-132.
- , *Spain and the western tradition. The Castilian mind in literature from El Cid to Calderón*, University of Wisconsin Press, Madison, 1963, 1964, 1965, 1966, 4 vols.; trad. cast.: *España y la tradición occidental. El espíritu castellano desde El Cid hasta Calderón*, Gredos, Madrid, 1969, 4 vols.
- Grice-Hutchinson, Marjorie, *Early economic thought in Spain 1177-1740*, Allen & Unwin, Londres, 1978; trad. cast.: *El pensamiento económico en España (1177-1740)*, Crítica, Barcelona, 1982.
- Guillén, Claudio, «Toward a definition of the Picaresque» y «Genre and countergenre. The discovery of the Picaresque», en *Literature as system. Essays toward the theory of literary history*, Princeton University Press, Princeton, 1971, pp. 71-106, 135-158.
- Hamilton, Earl J., *American treasure and the price revolution in Spain 1501-*

- 1650, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1934, 1965²; trad. cast.: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*, Ariel, Barcelona, 1975.
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1964.
- Hauser, Arnold, *El manierismo. La crisis del Renacimiento y los orígenes del arte moderno*, Guadarrama, Madrid, 1965.
- Herrero, Miguel, *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Castalia, Madrid, 1977.
- Hocke, Gustav René, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1957; trad. cast.: *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650*, Guadarrama, Madrid, 1961.
- , *Manierismus in der Literatur*, Rowohlt, Hamburgo, 1959.
- Jammes, Robert, ed., Don Luis de Góngora y Argote, *Letrillas*, Ediciones Hispanoamericanas, París, 1963; versión cast., abreviada y renovada: Castalia, Madrid, 1980.
- , *Études sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Féret, Burdeos, 1967.
- Kagan, Richard L., *Students and society in early modern Spain*, The John's Hopkins University Press, Baltimore, 1974; trad. cast.: Tecnos, Madrid, 1981.
- Kamen, Henry, *The Spanish Inquisition*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1965; trad. cast.: *La inquisición española*, Crítica, Barcelona, 1979, 1980².
- , «The decline of Spain. A historical myth?», *Past and Present*, n.º 81 (1978), pp. 24-50.
- , *Spain in the later seventeenth century 1665-1700*, Longman, Londres, 1980; versión cast., aumentada: *La España de Carlos II*, Crítica, Barcelona, 1981.
- King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Real Academia Española, Madrid, 1963.
- Kossoff, A. David, «Renacentista, manierista, barroco: definiciones y modelos para la literatura española», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Université de Bordeaux III, Burdeos, 1977, pp. 537-541.
- Lafond, Jean, y Augustin Redondo, eds., *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, Vrin, París, 1979.
- Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegen der Literaturwissenschaft*, Max Hueber, Munich, 1960; trad. cast.: *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Gredos, Madrid, 1966, 1967, 1968, 3 vols.
- La Ville de Mirmont, H. de, «Cicéron et les espagnols», *Bulletin Hispanique*, VII (1905), pp. 13-33, 93-127, 330-359.
- Lázaro Carreter, Fernando, «Sobre la dificultad conceptista», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, VI (1956), pp. 355-386; reimpr. en [1974], pp. 13-43.
- , *Estilo barroco y personalidad creadora (Góngora, Quevedo, Lope de Vega)*, Anaya, Salamanca, 1967; nueva ed. aumentada, Cátedra, Madrid, 1974.

- Lida de Malkiel, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975.
- , *El cuento popular y otros ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1976.
- López Piñero, José María, *La introducción de la ciencia moderna en España*, Ariel, Barcelona, 1969.
- , *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Labor, Barcelona, 1979.
- Macrí, Oreste, «La historiografía del Barroco literario», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XV (1960), pp. 1-70 = «La storiografia sul barocco letterario», *Lavori ispanistici*, Università degli Studi di Firenze, Ed. D'Anna, Messina-Florenzia, 1979, pp. 41-103.
- Maldonado de Guevara, Francisco, «La teoría de los estilos y el período tren-tino», *Revista Internacional de Estilística*, III (1945), pp. 473-494.
- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.
- , *La oposición política bajo los Austrias*, Ariel, Barcelona, 1972.
- , *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Ariel, Barcelona, 1975, 1980².
- , *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera: siglo XVII*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1975.
- , *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Siglo XXI, Madrid, 1979.
- , «Interpretaciones de la crisis social del siglo XVII por los escritores de la época», en *Seis lecciones sobre la España del Siglo de Oro (Literatura e historia). Homenaje a Marcel Bataillon*, eds. Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano, Universidad de Sevilla-Université de Bordeaux III, Sevilla, 1981, pp. 111-158.
- Marías, Fernando, y Agustín Bustamante, *Las ideas artísticas de El Greco*, Cátedra, Madrid, 1981.
- Marín, Diego, *Uso y función de la versificación en Lope de Vega*, Castalia, Valencia, 1962.
- Márquez, Antonio, *Literatura e inquisición en España 1478-1834*, Taurus, Madrid, 1980.
- Mazzeo, Joseph Anthony, «A seventeenth-century theory of metaphysical poetry» y «Metaphysical poetry and the poetic of correspondence», en *Renaissance and seventeenth-century studies*, Columbia University Press, Nueva York, 1964, pp. 29-43, 44-59.
- McGrady, Donald, «Notes on the Golden Age Cuentecillo (with special reference to Timoneda and Santa Cruz)», *Journal of Hispanic Philology*, I (1977), pp. 121-145.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Horacio en España*, Medina, Madrid, 1877; hay reediciones.
- Menéndez Pidal, Ramón, «La primitiva poesía lírica española» (1919), en *Estudios literarios*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1938, 1942³, pp. 197-264.
- , «Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española», en *El romancero*, Páez, Madrid, [1927].
- , «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», *Romanische Fors-*

- chungen*, LVI (1942), pp. 211-218; reed. en *Castilla: la tradición, el idioma*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945, pp. 219-232.
- , «El romancero nuevo», en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1951, pp. 71-96.
- , *Romancero hispánico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, 2 vols.
- Moir, Duncan W., ed., Francisco Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, Tamesis, Londres, 1970.
- Molho, Maurice, «Concept et métaphore dans Góngora», *Europe: Revue Littéraire Mensuelle*, n.º 577 (1977), pp. 91-139; trad. cast., revisada y abreviada: «Sobre la metáfora», en su *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Crítica, Barcelona, 1977, pp. 13-20.
- Moll, Jaime, «Diez años sin licencia para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla 1625-1634», *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), pp. 97-103.
- , «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), pp. 49-107.
- , «¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?», 1616, II (1979), pp. 7-11.
- , «El libro en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, I (1982), pp. 43-54.
- Monge, Félix, «Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián», en *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht*, Van Goor Zonen, La Haya, 1966, pp. 355-381.
- Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *The chronology of Lope de Vega's comedias*, The Modern Language Association of America, Nueva York, 1940; trad. cast., revisada: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1968.
- Newels, Margarete, *Die dramatischen Gattungen in den Poetiken des Siglo de Oro*, Steiner, Wiesbaden, 1959; trad. cast.: *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Tamesis, Londres, 1974.
- Orozco Díaz, Emilio, *Temas del Barroco. (De poesía y pintura)*, Universidad de Granada, Granada, 1947.
- , *Manierismo y Barroco*, Anaya, Salamanca, 1970; Cátedra, Madrid, 1975².
- , *Mística, plástica y Barroco*, CUPSA, Madrid, 1977.
- , «Características generales del siglo XVII», en J. M. Díez Borque, ed., *Historia de la literatura española*, Taurus, Madrid, 1980, vol. II, pp. 391-522.
- Parker, Alexander A., «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1952, III, pp. 345-360.
- , «An Age of Gold. Expansion and scholarship in Spain», en *The Age of the Renaissance*, ed. Denis Hay, McGraw Hill, Nueva York, 1967, pp. 221-248; trad. cast.: *La época del Renacimiento*, Labor, Barcelona, 1969, pp. 235-248; extracto en *HCLE*, II, pp. 54-70.
- , «Introduction» a Luis de Góngora, *Polyphemus and Galatea. A study in*

- the interpretation of a Baroque poem*, ed. A. A. Parker, con traducción de Gilbert F. Cunningham, University of Texas Press, Austin, 1977.
- , «“Concept” and “Conceit”...», *Modern Language Review*, LXXVII (1982), fascículo 4.
- Pelorson, Jean-Marc, «La noción de “Siglo de Oro”», en M. Tuñón de Lara, ed., *Historia de España*, vol. 5, Labor, Barcelona, 1982, pp. 295-301.
- Pfandl, Ludwig, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Herder, Freiburg i. Br., 1929; trad. cast.: *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Gili, Barcelona, 1933.
- Querol, Miquel, *La música en el teatro de Calderón*, Diputación de Barcelona-Instituto del Teatro, Barcelona, 1981.
- Révah, I. S., «Un pamphlet contre l’Inquisition. La seconde partie de “La política angélica” de Antonio Enríquez Gómez (Rouen, 1649)», *Revue des Etudes Juives*, CXXI (1962), pp. 81-168.
- Redondo, Augustin y André Rochon, ed., *Visages de la folie (1500-1650)*, Université de Paris III, París, 1981.
- Reyes, Alfonso, *Cuestiones gongorinas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927.
- Rico, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- , *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Castalia, Madrid, 1970; ed. aumentada: Alianza, Madrid, en prensa.
- , *Nebrija frente a los bárbaros*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978.
- , «Un prólogo al Renacimiento español. La dedicatoria de Nebrija a las *Introducciones latinas* (1488)», en *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (Literatura e historia). Homenaje a Marcel Bataillon*, Universidad de Sevilla-Université de Bordeaux III, Sevilla, 1981, pp. 59-94.
- Rico Verdu, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.
- Rivers, Elias L., «The Horatian Epistle and its introduction into Spanish literature», *Hispanic Review*, XXII (1954), pp. 175-194.
- , «El conceptismo del *Polifemo*», *Atenea*, CXLII (1962), pp. 102-109.
- , «Nature, art and science in Spanish poetry of the Renaissance», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIV (1967), pp. 255-266.
- Roaten, Darnell H., y F. Sánchez Escribano, *Wölfflin’s principles in Spanish drama 1500-1700*, Hispanic Institute, Nueva York, 1952.
- Rodríguez-Moñino, Antonio, *Virgilio en España. Ensayo bibliográfico sobre las traducciones de Diego López (1660-1721)*, Centro de Estudios Extremeños, Badajoz, 1930.
- , ed., *Las fuentes del Romancero general (Madrid, 1600)*, Real Academia Española, Madrid, 1957, 12 vols.
- , *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid, 1968.
- , *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, Ariel, Barcelona, 1976.
- y María Brey, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos de The Hispanic Society of America (Siglos XV, XVI, XVII)*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1967.

- Rodríguez-Puértolas, Julio, *De la Edad Media a la edad conflictiva*, Gredos, Madrid, 1972.
- Rosales, Luis, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Cultura Hispánica, Madrid, 1966.
- Rothe, Arnold, *Quevedo und Seneca. Untersuchungen zu den Frühschriften Quevedos*, Droz, Ginebra y Librairie Minard, París, 1965.
- Rousset, Jean, *La littérature de l'âge baroque. Circé et le paon*, José Corti, París, 1954; trad. cast.: *Circe y el pavo real*, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976.
- , «Siglo de Oro. La acuñación del término», en *Historia de la literatura española en la Edad Media y Siglo de Oro*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1976.
- Ruiz de Conde, Justina, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar, Madrid, 1948.
- Russell, Peter E., «The Nessus Shirt of Spanish History», *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVI (1959), pp. 219-226; trad. cast. en *Temas de «La Celestina» y otros estudios del «Cid» al «Quijote»*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 479-491.
- , «El Concilio de Trento y la literatura profana. Reconsideración de una teoría», en [1978], pp. 441-478.
- Sage, Jack W., «The context of comedy. Lope de Vega's *El perro del hortelano* and related plays», en *Studies in Spanish literature of the Golden Age presented to E. M. Wilson*, ed. Royston O. Jones, Tamesis, Londres, 1973, pp. 247-266.
- Salomon, Noël, *Recherches sur le thème paysan dans la «comedia» au temps de Lope de Vega*, Féret, Burdeos, 1965.
- , «Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española», en J.-F. Botrel y S. Salaün, eds., *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974, pp. 15-39.
- Sánchez, Aquilino, *La literatura emblemática española (Siglos XVI y XVII)*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1977.
- Sánchez, José, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961.
- Sánchez Albornoz, Claudio, *España, un enigma histórico*, Emecé, Buenos Aires, 1956, 2 vols.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo, eds., *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1965; nueva ed. aumentada, 1972.
- Sánchez Romeralo, Antonio, *El villancico*, Gredos, Madrid, 1969.
- Sanmartí Boncompagni, F., *Tácito en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1951.
- Sarmiento, Edward, «Sobre la idea de una escuela de escritores conceptistas en España», en *Homenaje a Gracián*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1958, pp. 145-153.
- Scaglione, Aldo, *The classical theory of composition from its origins to the present*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1972.

- Schevill, Rudolph, *Ovid and the Renaissance in Spain*, University of California Press, Berkeley, 1913.
- Scholberg, Kenneth R., ed., Francisco de Castro, *Metamorfosis a lo moderno y otras poesías*, El Colegio de México, México, 1958.
- , *La poesía religiosa de Miguel de Barrios*, Ohio State University Press, Columbus, 1962.
- Sculte, H. F., *The Spanish press 1470-1966*, University of Chicago Press, Chicago, 1968.
- Schulte, Hansgerd, «El desengaño». *Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, Fink, Munich, 1969.
- Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- Sebold, Russell P., «A statistical analysis of the origins and nature of Luzán's ideas on poetry», *Hispanic Review*, XXXV (1967), pp. 227-251; trad. cast.: «Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán. Sus orígenes y su naturaleza», en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochesca*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1970, pp. 57-97.
- Sentaurens, Jean, «Sobre el público de los "corrales" sevillanos en el Siglo de Oro», en *Creación y público en la literatura española*, ed. J.-F. Botrel y S. Salaün, Castalia, Madrid, 1974.
- Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1962.
- Shergold, N. D., *A history of the Spanish stage from Medieval times until the end of the seventeenth century*, Clarendon, Oxford, 1967.
- y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681*, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, Madrid, 1961.
- Sicroft, Albert A., *Les controverses des statuts de «pureté de sang» en Espagne du XV^e au XVII^e siècles*, Didier, París, 1960.
- , «Américo Castro and his critics. Eugenio Asensio», *Hispanic Review*, XL (1972), pp. 1-30; trad. cast. en *Papeles de Son Armadans*, n.º 199 (1972), pp. 5-50.
- Silverman, Joseph H., «Los "hidalgos cansados" de Lope de Vega», en *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 693-711.
- Simón Díaz, José, «El libro español antiguo. Análisis de su estructura» y «Algunas censuras de libros», en *La bibliografía. Conceptos y aplicaciones*, Planeta, Barcelona, 1971, pp. 119-226 y 269-308.
- «Los escritores-criados en la época de los Austrias», *Revista de la Universidad Complutense*, 1981, pp. 169-177.
- , ed., *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1560)*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1982.
- Soons, Alan S., *Haz y envés del cuento risible en el Siglo de Oro. Estudio y antología*, Tamesis, Londres, 1976.
- Spitzer, Leo, «El Barroco español», *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, Buenos Aires, XXVIII (1943-1944), pp. 12-30; reed. en sus *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Max Niemeyer, Tübingen, 1959,

- pp. 789-802; y en su *Estilo y estructura en la literatura española*, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 310-325.
- Studing, Richard, y Elizabeth Kruz, *Mannerism in art, literature and music: A bibliography*, Trinity University Press, San Antonio, 1979.
- Szarota, Elida Maria, *Künstler, Grübler und Rebellen. Studien zum europäischen Märtyrerdrama des 17. Jahrhunderts*, Francke, Berna, 1967.
- Torner, Eduardo M., *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid, 1966.
- Valbuena Prat, Ángel, *Historia de la literatura española*, Gili, Barcelona, 1937, 2 vols. 1960^o, 3 vols.
- Varey, John E., «La creación deliberada de la confusión. Estudio de una diversión de Carnestolendas de 1623», *Homenaje a William L. Fichter*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Castalia, Madrid, 1971, pp. 745-754.
- Vilar, Pierre, «Le temps du Quichotte», *Europe* (enero 1956), pp. 1-16; trad. cast. en su libro *Crecimiento y desarrollo*, Ariel, Barcelona, 1974².
- Vilar Berrogain, Jean, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Revista de Occidente, Madrid, 1973.
- Vossler, Karl, *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Cruz y Raya, Madrid, 1934.
- , *La poesía de la soledad en la poesía española*, Revista de Occidente, Madrid, 1941.
- , «Trascendencia europea de la cultura española», en *Algunos caracteres de la cultura española*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1942, pp. 87-150.
- Wardropper, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (La evolución del auto sacramental 1500-1648)*, Revista de Occidente, Madrid, 1953; nueva ed. revisada: Anaya, Salamanca, 1967.
- , *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.
- , ed., *Poesía elegíaca española*, Anaya, Salamanca, 1967.
- y Elder Olson, *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*, Ariel, Barcelona, 1978.
- Weisbach, Werner, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Cassirer, Berlín, 1921; trad. cast.: *El Barroco, arte de la contrarreforma*, Espasa-Calpe, Madrid, 1942.
- Wellek, René, «The concept of Baroque in literary scholarship», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V (1946), pp. 77-109; ampliado en sus *Concepts of Criticism*, Yale University, 1963; trad. cast.: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1968.
- Whinnom, Keith, *Spanish literary historiography. Three forms of distortion*, University of Exeter, Exeter, 1967.
- , «The problem of the "best-seller" in Spanish Golden-Age literature», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVII (1980), pp. 189-198.
- Wilson, Edward M., «The poetry of João Pinto Delgado», *Journal of Jewish Studies*, I (1949), pp. 131-143; trad. cast.: en *Entre las jarchas y Cernuda. Constantes y variables en la poesía española*, Ariel, Barcelona, 1977, pp. 221-244.

- Wilson, Edward M., «Quevedo for the masses», *Atlante*, III (1955), pp. 151-166; trad. cast. en [1977], pp. 273-297.
- , «Tradition and change in some late Spanish verse chapbooks», *Hispanic Review*, XXV (1957), pp. 194-215.
- , «Miguel de Barrios and Spanish religious poetry», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 176-180.
- , *Some aspects of Spanish literary history*, Clarendon, Oxford, 1967; trad. cast. en [1977], pp. 15-54.
- , «Inquisitors as censors in seventeenth-century Spain», en *Expression, communication and experience in literature and language*, ed. Ronald G. Popperwell, The Modern Humanities Research Association, Londres, 1973, pp. 38-56; trad. cast. en [1977], pp. 245-272.
- y Jack W. Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*, Tamesis, Londres, 1964.
- Williamson, George, *The Senecan amble. A study in prose form from Bacon to Collier*, University of Chicago Press, Chicago, 1951.
- Wölfflin, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bruckmann, Munich, hacia 1915; trad. cast.: *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952⁸.
- Wright, L. P., «The Military Orders in sixteenth- and seventeenth-century Spanish society», *Past and Present*, n.º 43 (1969), pp. 34-70; trad. cast. en J. H. Elliott, ed., *Poder y sociedad en la España de los Austrias*, Crítica, Barcelona, 1982.
- Ynduráin, Francisco, «Refranes y "frases hechas" en la estimativa literaria del siglo XVII», en su libro *Selección de clásicos*, Prensa Española, Madrid, 1969, pp. 299-331.
- , «La rima como figura poética», en [1969], pp. 280-296.