

EMILIO OROZCO DÍAZ

EL ABAD DE RUTE Y EL
GONGORISMO

Breve anotación a sus escritos sobre las *Soledades*

CUANDO D. Francisco Fernández de Córdoba, el Abad de Rute, terminaba su *parecer sobre las Soledades* —su elogio y su censura— hecho a insistente ruego de D. Luis, y concluía ofreciéndosele “a ser su campión y salir en defensa suya a cualquiera estacada, armado de pluma y libros y de su gentil ánimo de servir al poeta”, lo hacía consciente y seguro, no ya sólo de su saber, sino también de las razones —hoy diríamos estéticas— en que se apoyaba la gran creación del poeta¹. A nuestro juicio, ningún comentarista penetró tan hondamente como él en el sentido y novedad que representaban las *Soledades*. Esto es, percibió, no ya sólo lo que encerraban de creación clásico-renacentista y de recursos manieristas, sino también, lo que es más importante, su decisivo estilo barroco. Por eso su *Examen del Antídoto* de Jáuregui, con la defensa razonada del arte del gran poema, interesa asimismo para comprender algunos de los rasgos esenciales de la estética del Barroco. Nos permite observar cómo, dentro de la doctrina clasicista, brotan unos impulsos de libertad, naturaleza y vida que, en choque violento con ella, coexistiendo con ella, nos hacen descubrir el arranque de esa lucha de contrarios que constituye la esencia de la psicología del Barroco y, consecuentemente, de su morfología.

Interesa, pues, a nuestro juicio, ir considerando la figura de este humanista para comprender mejor el pensamiento y doctrina que informa el gongorismo y, en general, el barroquismo literario. Su personalidad está reclamando un estudio que no sea sólo de erudición.

Cierta atención ha prestado a la personalidad del Abad de Rute, la ilustre gongorista Eunice Joiner Gates, al publicar un breve es-

crito, hecho también en defensa de Góngora². Por nuestra parte, al dar noticia de haber hallado un importante manuscrito inédito —el *parecer sobre las Soledades*, escrito a reiterada petición de su amigo D. Luis— y subrayar su enorme interés, lo pusimos en relación con su *Examen del Antídoto*, cuya redacción, en cierto modo, en él se anuncia. Destacábamos, sobre todo, lo que había en ese escrito de postura decidida de escritor barroco. Con algún detenimiento anotamos del mismo modo los rasgos de este carácter contenidos en dicho *Examen*, en un ensayo de conjunto sobre el Barroco³. Hoy volvemos a considerar ambos escritos, sin perjuicio de las anotaciones introductoras que haremos en la edición completa de dicho *parecer* que tenemos para publicar.

Sobre el *Examen del Antídoto* suele pasar la crítica gongorina sin hacer otra consideración que la referente al enorme alarde de erudición que demuestra su autor al buscar apoyo en los poetas y en los preceptistas clásicos y renacentistas a todos los recursos poéticos de las *Soledades* censurados por Jáuregui⁴. Es verdad que su pensamiento y doctrina estética se nos pierden envueltos en esa enorme erudición que recubre y agobia sus razones casi en la misma forma que el ornamento poético recubre como *corteza* el hilo argumental de las *Soledades*. Porque también D. Francisco, como espíritu barroco y, concretamente, gongorino, consideraba el saber no sólo como un fin, sino también como medio u ornamento de la expresión. Sus citas latinas valen muchas veces como las perífrasis alusivas en los grandes poemas de su amigo D. Luis.

Interesa, pues, buscar ese pensamiento, medio oculto, ese propio razonar en el que, a pesar de sus ataduras al mundo de los preceptistas clásicos y de los poetas, vemos brotar, dentro de todo ello, un impulso de independencia y libertad que le lleva incluso, a rebelarse frente a los antiguos. Junto a los defensores de Lope, será, así, uno de los primeros que den la preferencia a los modernos sobre los antiguos. Por esto un primer hecho que podemos destacar de su doctrina es la frecuencia con que apoya sus razones, o las innovaciones de Góngora, en los poetas italianos; pero más que en el Petrarca, en el Tasso y lo mismo a veces en el Guarini, Chiabrera e incluso en el Marino. De aquí que también acuda a los modernos españoles y, más que a Garcilaso, a Herrera. Este destacar al Tasso —para él el primero

de los modernos italianos en cuanto a doctrina— y a Herrera, junto con los poetas correspondientes ya al pleno *secentismo*, indica cómo la estética del Abad de Rute se orientaba, como la de Góngora, entre el manierismo y el Barroco. Una prueba, de hecho, de ese gusto por los italianos que orientaba la poesía de D. Francisco, es el soneto en lengua toscana que dedicó al libro *Antigüedad y Excelencias de Granada* de su erudito amigo granadino Bermúdez de Pedraza y el escrito para el Certamen V de las Fiestas de Beatificación de San Ignacio⁵.

Bien distinta en este punto —aunque no lo ha subrayado la crítica— es la actitud de Pedro de Valencia. Respondía a una postura más cerrada, de humanista, para quien los ejemplos y doctrina a seguir son sólo los de los antiguos; aunque como español, y dentro de la trayectoria de nuestro segundo Renacimiento, junto a los Antiguos, también señalará al cordobés, como modelo para imitar, la poesía de la Biblia. Pero con respecto a los modernos, expresamente le indica a Góngora la conveniencia de apartarse de ellos. Lo que más admiraba del cordobés era todo lo que respondía a la tradición clásico-renacentista. Sus recomendaciones son rotundas y concluyentes: “Lo más principal para conseguir el intento, como en lo moral —dice—, es leer mucho los buenos escritores y poetas, y no ver ni oír a los modernos y afectados, sino como dice: *llégate a los buenos y serás uno de ellos*: que Stesíchoro, Arquíloco, Sófocles, Píndaro, se convirtieron del espíritu de Homero, con la imitación, y tomaron aquel entusiasmo suyo. Plugiera a Dios y yo pudiera comunicarle a v. m. la lección de aquellos grandazos y de otros muy mayores, David, Isaías, Jeremías y los demás profetas, como suena con sus propiedades, alusiones y translaciones en sus lenguas originales hebrea y griega; pero a lo menos lea v. m. los buenos latinos que imitaron a los mejores griegos: Virgilio y Horacio y pocos otros; no se deje llevar de los italianos modernos, que tienen mucho de parlería y ruido vano”⁶. Góngora ni atendió ni pudo atender este consejo básico del gran humanista. El no podía prescindir de los modernos italianos y españoles. Y quien le reforzaba en esa orientación era un humanista y poeta de temperamento análogo al suyo, como el Abad de Rute que, aunque le recomendara evitar la obscuridad, coincidía en lo esencial de su estética.

Había en Góngora mucho más afinidad de temperamento y pensamiento estético con respecto al Abad de Rute que con respecto al humanista Pedro de Valencia. Por eso el primero demuestra mayor comprensión de su obra. Sabe mejor, no ya sólo lo que el poeta busca en su poema, sino también cual era su psicología y cuales eran las dotes y características de su ingenio de poeta. Se ve bien que él —también poeta— sentía análogos impulsos; aunque disintiera en cuanto a la oscuridad, sin embargo, era más por cuestión de grado y en relación con la naturaleza de los distintos géneros poéticos. A través de sus escritos se ve bien que en el fondo sentía como propia aspiración el ideal poético que D. Luis estaba realizando, sobre todo, cuando aplicó su ingenio, como en las *Soledades*, a un tema más elevado. Sólo lamentaba que el cordobés no se lanzara por el camino del estilo heroico del tema épico; pues lo consideraba el único español capaz de realizar un gran poema en este género. Así le expresó su satisfacción —al juzgar las *Soledades*— de *ver su ingenio ya mejor aplicado que hasta entonces a cosa que participa de lo serio y continuado*. Y conocedor y admirador de sus dotes, le agrega en un inciso: “Ojalá fuera la materia más grave, heroica, como algunas veces lo he procurado, si bien no he podido persuadir a v. m. y no quedara nuestra España —como está hoy— sin alabanza alguna en este género”⁷.

De acuerdo con esas expresiones le replicaba a Jáuregui en el *Examen del Antídoto*, por haber afirmado que el cordobés no se debía meter a poeta grave —pues no había nacido para ello— y que debía seguir lo burlesco, afirmándole, rotundo: “Nuestro D. Luis nació antes para Heróico, que para lírico, dígalo la magestad de sus versos; la agudeza de sus pensamientos; lo esquisito y nada vulgar de su elocución: pero con su divino natural se acomoda a todo”⁸.

En el mismo parecer, que antes comentábamos, descubre bien claramente cómo veía en Góngora el ideal de las dotes del poeta: “De mí confieso que, cuando por otros fines y ocupaciones no hubiera dado de mano a la Poesía, lo hubiera hecho por conocerme incapaz de arribar a la alteza que posee v. m. en esta arte, que no admite medianía conforme al juicio de Horacio, tan experimentado a costa de muchos”. Se descubre bien tras de estas palabras que la poesía de Góngora se le ofrecía al humanista poeta, no sólo como una gran creación insuperable en la España de entonces, sino, además, como

la que encarnaba o encerraba todas las posibilidades a que aspiraba como poeta. Para él era —según afirma en el citado *Examen*— “el mejor poeta que se conoce en Europa”⁹.

Entre esos rasgos que acusan un coincidir estético y una psicología afín o paralela, merece subrayarse el gusto por lo popular: la tendencia a recoger la frase hecha e incluso el dicho o refrán que se maneja como un material expresivo y espontáneo que se conoce y saborea como quien lo ha recogido en su propio vivir. La alusión y expresión de este carácter acude a sus eruditos escritos con la misma naturalidad y fuerza con que se escapa por entre los encumbrados y cultos versos de D. Luis. Porque se trata de análoga forma de expresión; del rápido cambio de tono y de salida de humor. Esto lo vemos en casi todos sus escritos: en el *parecer* —más íntimo y reservado— dedicado a Góngora, juzgando sus *Soledades*, y en los escritos, de defensa del mismo, hechos pensando en la más pública divulgación.

A pesar de que el citado *parecer* sobre las *Soledades* es un escrito breve, y de que una buena parte lo constituyen citas latinas y que, naturalmente, son razonamientos en serio, se pueden entresacar expresiones que constituyen frases hechas y puros refranes. En el comienzo, cuando le razona sus dudas en darle su opinión —recordando que no le atendió cuando le *dijo sinceramente* lo que *sentía* del *Polifemo*— declara le *pareció* “no avía de obrar más que los pasados, y por dicha o desdicha mía —escribe— cayría crudo sobre indigesto”. Unas líneas más abajo —razonando la conveniencia de consultar a otros para corregir un escrito— entre dos citas latinas, exclama, como cualquier hombre de la calle, que “más ven cuatro ojos que dos, y más que el que juega el que mira”. Tras hacerle la crítica de la obscuridad, le pide con la espontaneidad de quien habla familiarmente, “v. m. por amor de Dios, se temple en esta parte”. Y el mismo carácter de expresión coloquial —con el simultáneo gusto del *estilo metafórico*, como decía Góngora en una carta— tiene el ofrecimiento final de *salir a la estacada, armado de pluma y libros, para ser su champion*”.

En el breve escrito editado por Eunice Joiner Gates —*Una apología del Sr. D. Francisco por una décima del autor de las Soledades*— aún se extrema más, con su intención satírica punzante, ese recurrir a la expresión popular. Recordemos las más expresivas: “Porque no

se fuere la burra vacía"; "Esto la guitarra se lo canta"; "Si por sus pecados es inclinado a usar del hierro y sacar sangre, imite al médico o cirujano antes que al verdugo"; "Condenando a mojón cubierto las Soledades todas"; "Este consejito es de a ciento la onça, peyna canas, y si le hubiera guardado el señor crítico, otro gayo le cantara, y lo cantado sólo sirvió para su muladar"¹⁰.

Análogas expresiones se pueden recoger en el *Examen del Antídoto*. He aquí algunas que demuestran el tono espontáneo, coloquial y popular: "andan a puñadas"; "los que oy le roen çancajos a nuestro poema, y vendrá el lugar tan a pedir de boca"; "Con todo eso, estándome en mis treze"; "que cada buhonero alabe sus agujas"; "Cae tan a pelo"; "Harto de faisán se va a la vaca"; "Matarás y matarte an"; "Comenzando el rábano por las hojas"; "En casa llena, presto se guisa la cena"¹¹.

La espontaneidad con que se le enreda en escritos de erudición, naturalidad y doctrina la expresión hecha del habla corriente es paralela con la neutralidad con que se le vienen a la pluma las citas más encumbradas de poetas y tratadistas. Había, pues, en él, como en Góngora una doble y extremada atracción: hacia el mundo de la cultura y de las letras, y hacia las formas comunes y hasta vulgares de la vida popular.

Hay un aspecto de ese popularismo que importa subrayarlo, porque descubre una especial comprensión del arte de Góngora, sintiendo su correspondencia con las formas de expresión populares. O sea, el Abad de Rute señala metáforas, símiles e hipérboles de las *Soledades* como formas expresivas análogas a las que emplea el pueblo en su *común manera de hablar*. Apuntaba, así, a un indudable impulso popular andaluz que, como algo a la vez íntimo y externo o de ambiente, estimulaba al poeta en su expresión figurada, sobre todo en las hipérboles y metáforas. Es de interés observar que, modernamente, es un gran poeta andaluz, García Lorca, quien busca también la explicación de algunos de los violentos artificios del estilo de Don Luis en las imágenes e hipérboles del habla popular de Andalucía¹².

Don Francisco ante una metáfora censurada por Jáuregui, le replicaba: "Como v. m. sabe, en los símiles o aposiciones. . . no se requiere omnímoda verdad o semejanza. ¿No decimos acá del que ha bebido

demasiado que está hecho una mona, que está hecho un cuero?... ¿Al que vemos enojado no decimos que está hecho un león?...". Y unas líneas más abajo le añade: "v. m. de puro amigo de la verdad no debe de pagarse de hipérboles, sin las cuales estuvieran por cierto frescas la Poética, la Oratoria y aun nuestra común manera de hablar, pues ni osaríamos decir que se hundía el mundo de agua, que se abrasaba de calor, que veníamos molidos de caminar, que había una legua de tal a tal parte, ni otras mil cosas a este tono. Bendito sea Dios, que para no hacer nuestra lengua vizcaína, sienten al contrario de v. m. los que bien sienten"¹³. Como testimonios de otras hipérboles acude en lo literario al Tasso y a Herrera. La manera de expresarse el humanista en ese último párrafo, la creo expresiva de su espontáneo tono de estilo coloquial y popular. De verdad que contrastan esas expresiones entre párrafos y versos latinos e italianos. Lo mismo que en el estilo gongorino; porque también respondía al natural del poeta.

La buena relación que al parecer se mantuvo siempre entre el humanista y el poeta, es una prueba de esa comprensión y afinidad de que hablamos. Góngora no ocultó su admiración y su afecto. Precisamente conocemos una referencia que corresponde a un momento inmediato a la recepción de ese *parecer* en que el amigo le había mostrado abiertamente su disconformidad y condena de la oscuridad. Don Luis demuestra estar satisfecho de la cortesía de su amigo humanista, al mismo tiempo que reitera su admiración por su saber. Había visto que éste le comprendía, tanto al elogiarle apasionadamente, como al impugnarle duramente la oscuridad. Nos referimos a la carta de Góngora dirigida a Tamayo de Vargas el 18 de junio de 1614. Le habla al gran erudito de D. Francisco y le manifiesta que "sabe tanto de todo, que es tan malo de vencer en cortesías como en buenas letras. Creo —añade— que escribió a v. m. de que resultaría la correspondencia que yo deseo entre personas tan bien nacidas y cultas. Es nuestro D. Francisco cuanto dirá Su merced en lo que ya se está viniendo a los ojos, digo estampando en Francia, y mucho más que saldrá a luz presto ilustrando a Córdoba y a su casa, por ser éste el sujeto"¹⁴. Como es sabido, Góngora se refería a la *Didascalía*, que apareció, en efecto, en Lyon el año siguiente —aunque debió terminarla en 1611— y, en segundo lugar, a la *Historia* y

descripción de la antigüedad y descendencia de la Casa de Córdoba. La alusión obliga a rectificar, en parte, la fecha de redacción que se le asigna a este libro por sus modernos editores; pues parece claro que D. Francisco tenía en esta fecha de 1614 su trabajo bastante avanzado; tanto que permitía ir pensando en *sacarlo a luz presto*. Como se señala en esa nota de sus editores, siguió trabajando en ella hasta sus últimos días y la dejó sin terminar¹⁵.

Lo que nos importa destacar aquí es la intimidad de esa relación entre el poeta y el humanista; relación que, seguramente, se iniciaría en la juventud, en Granada, donde vivía don Francisco en las fechas en que la visitó por primera vez don Luis. No es la ocasión de intentar precisar los momentos principales de esa relación, pues es claro no fue algo ocasional y transitorio. Hay, además, ciertos paralelos en la vida de ambos que, aparte esas analogías de temperamento que apuntábamos, facilitó la mutua comprensión. Don Francisco también fue racionero en la Catedral de Córdoba, y murió en Rute, sólo diez meses antes que don Luis: el 26 de julio de 1626.

Uno de los rasgos que como valor destaca el Abad de Rute en las *Soledades*, es la orientación y desarrollo del aspecto descriptivo, algo esencial de la estética de Góngora y de toda la poesía barroca¹⁶. Precisamente el cordobés es el que en España da el paso decisivo en este sentido, como se ejemplifica en el *Polifemo*, cuya principal transformación, con respecto a sus precedentes, está en haber concedido la preferencia, dándole un moroso y amoroso desarrollo, a todos los elementos descriptivos, tanto de lo humano como de la naturaleza. Recordemos aquí cómo en actitud consciente, Marino, al referirse a alguna de sus obras —también como la de Góngora de arranque de lo clásico— como los *Idilios* de su *Sampogna*, destacaba como algo esencial de lo personal de su creación sobre el modelo inicial ovidiano, el haberlo “ilustrado y amplificado con diversos episodios breves y descripciones”¹⁷. Se comprende que de Sanctis, aunque no valorara la literatura barroca de su país, percibiese ese rasgo como nota distintiva: “La poesía italiana en este último momento de su vida, no es acción y ni siquiera narración; es espectáculo vocalizado, descripción con tendencias líricas entre chisporroteo de los conceptos, el brillo de las imágenes, la sonoridad de las frases y de las cadencias y los atractivos de las variaciones”¹⁸.

Esta orientación visual de la poesía, buscando su apoyo en el sentido de la vista —*el más amado de todos los sentidos*, según Herrera— conduce al poema descriptivo y, como en las *Soledades*, a la más varia y rica serie de descripciones, como una acumulación de cuadros de acuerdo con las preferencias y novedades temáticas de la pintura de ese período de comienzos del Barroco aunque quizá más adelantada que lo que es normal y predominante en lo que se produce por los pintores en ese mismo momento. Ese sentido pictórico de Góngora lo percibió un pintor y tratadista como Carducho cuando afirmaba que “en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence a lo que pinta y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma”¹⁹.

Por esto el Abad de Rute se acoge a la identificación de poesía y pintura —algo sobre lo que, significativamente se insiste una y otra vez en este siglo xvii— y se detiene en ella al comentar las *Soledades*: “La Poesía en general es pintura que habla, y si alguna en particular lo es, lo es ésta: pues en ella (no como en la *Odysea*, de Homero, a quien trae Aristóteles por exemplo de un mixto de personas, sino como en un lienço de Flandes) se veen industriosa, y hermosissimamente pintados mil géneros de exercicios rústicos, caserías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, aquáticos y aéreos; dixé en un lienço, digo en algunos, porque estas *Soledades* constan de más de una parte, pues se diuiden en quatro”²⁰. Al decir esto quizá el humanista pensara en esas series de lienzos que en estos mismos años prodigaba la pintura, donde, como en el poema cíclico del cordobés, se ofrecían las estaciones, los meses del año, los días de la Creación o los cinco sentidos, todos los cuales daban también ocasión a la representación de escenas variadas, animales, frutas y flores.

Al elogiar algunas de las descripciones de las *Soledades*, afirmará que la *valentía* del poeta es “pintar de suerte las cosas que parezca que se veen”²¹. Se identifica, pues, para él, los fines de la poesía y de la pintura. A nuestro juicio esta es una de las características fundamentales del Barroco; el que la pintura presida y oriente el apretado coro que forman todas las artes.

Aspecto importante de la concepción e intención artística barroca y manierista es buscar lo sorprendente, nuevo y admirable, huyendo

de lo normal y común y, en consecuencia, que la obra produzca al lector o contemplador ese mismo efecto de sorpresa y admiración. Como rasgo anticlásico —que él llamaba manierista en sustitución del término barroco— lo ofrecía Curtius. “El manierista —dice— no quiere decir las cosas en forma común y corriente, sino en forma inusitada; prefiere lo artificial y lo artificioso a lo natural; lo que se propone es sorprender, causar asombro, deslumbrar”²². También Vossler, al comentar la obra de Sor Juana Inés de la Cruz, insiste en lo mismo: “Maravillarse y hacer que la gente se maravillara fue el programa consciente de la poética barroca”²³.

En realidad se trata de una tendencia que corresponde lo mismo al artista manierista —en el sentido preciso de la palabra— que al barroco. Al decir esto no pensamos sólo en el hecho de la superposición y coincidir de rasgos que perduran en poetas y artistas geniales de este período como Góngora y el Greco. Reduciéndolo a expresión concisa —aunque no sea del todo exacta— diríamos que en cuanto el artista busca consciente e intelectualmente, como programa artístico esa finalidad, obedece más a una actitud manierista; mientras que en cuanto crea espontáneamente, sintiendo lo sorprendente y nuevo como goce y necesidad de su forma natural de expresarse, responde a un sentido barroco. De aquí que el poeta barroco maneje ya el recurso creado por el manierismo como un medio que se adapta a su profundo deseo de complicación, novedad y sorpresa, y que incluso lo desarrolle. Pero siempre el temperamento barroco busca el sorprender, agradar y hasta enseñar, a través de medios sensoriales, valorando esos recursos que esencialmente actúan sobre la vista y, como acompañamiento, sobre los oídos y demás excitaciones o repercusiones sensoriales. Ya hemos visto la valoración de lo visual y pictórico que en las *Soledades* señala el Abad de Rute. También defiende la búsqueda de lo *admirativo*, sorprendente, que consigue Góngora en su discutido poema: “lo admirativo —dice— cierto es que no se produce de lo común y ordinario a nuestros ojos, a nuestros oídos, *que ab assuetis non fit passio*, sino de lo extravagante, de lo raro, de lo nuevo, de lo no esperado o pensado... y por consiguiente el Poeta, cuyo fin... es deleytar, debe procurar siempre apartarse del carril ordinario del decir, pena del perdimiento de officio”²⁴.

Esa finalidad de provocar la admiración, de maravillarse —repeti-

mos— es rasgo característico de la sensibilidad barroca. Así, poco después, Marino lo manifestará igualmente, señalando esa intención como algo esencial de la aspiración del poeta. Para él el poeta tiene como fin producir la “meraviglia”, advirtiendo *que quien no sabe hacer asombrarse*, deja de obrar como poeta. Croce —que, aunque con criterio peyorativo supo caracterizar los rasgos estilísticos de la poesía barroca— concluía, afirmando, como característica del estilo “que consiste en el sustituir la verdad poética y el encanto que de esa se difunde, con el efecto de lo inesperado y de lo sorprendente, que excita, despierta la curiosidad, pasma y deleita, merced a la particular forma de sacudimiento que procura”²⁵.

Como vemos, la crítica, en general, viene considerando como rasgo típico barroco, esa aspiración sentida por Góngora y reconocida por su amigo, censor y comentador, don Francisco Fernández de Córdoba.

Rasgo expresivo del barroquismo en general es el desbordamiento del elemento ornamental, la subversión de valores que parece producirse dando la preferencia a lo aparente y decorativo, sobre lo interno, constructivo y lógico argumental. Esa riqueza de los elementos ornamentales del estilo literario lleva a la consecuencia de ocultar con toda clase de figuras y artificios verbales, en forma que produce —diríamos con palabra de Góngora— como una dura *corteza*, deslumbrante y halagadora de los sentidos en general, que nos sorprende e incita a penetrar y buscar su sentido. Pero no pensemos, con la fórmula vulgar que el gongorismo entraña simplemente derroche de palabras; también supone elipsis o supresión de elementos. Lo que se prodiga es la expresión o palabra que supone ornamento; pero se suprimen los elementos lógicos inexpresivos, los que tendrían sólo un valor racional, los que se dirigen al intelecto y no a los sentidos, vía esencial de penetración de toda obra barroca. Faltan, así, artículos, preposiciones y hasta frases preposicionales y conjuntivas, mientras que se alargan con incisos en amplios desarrollos de metáforas y demás tropos y figuras sin más finalidad que la de actuar recreando con la sensación de luz, color o musicalidad. Estos elementos son los que nos impresionan en la poesía de Góngora y los que por su acumulación contribuyen a crear oscuridad.

El Abad de Rute, así lo percibe en las *Soledades* y con certero sentido de lo plástico visual —cual corresponde a su temperamento

barroco— acude a la comparación de los adornos de la mujer. Y al hacerlo acusa complacencia, aunque condene el abuso en extremo, el *amontonamiento*: “¿quien duda —dice— que para aumentar la hermosura de las Damas se inventasen para la cabeça apretadores, rosas de Diamantes, Rubíes, esmeraldas, Plumas de la misma materia; para las orejas çarcillos, arracadas de oro y pedrería; para el cuello y pecho cadenas, cabestrillos, randas, sartas de perlas y brincos? Pero si alguna fuese más amiga de joyas que considerara y se cargase la cabeça de Apretadores, rosas, plumas; las orejas de arracadas; el cuello y los pechos de cadenas, cabestrillos, randas, sartas y brincos; grangearía opinion de rica, pero no de cuerda ni de hermosa, pues serviría de ofuscar y encubrir su hermosura, antes que de acrecentarla tal concurso y muchedumbre de joyas con que en ella luziría, ni luzirían ellas por preciosa que fuese cada una. Así sucede en la Poesía y en cualquiera elocución; no han de ser aridas, ni desnudas; no, ni por imaginación; pero ni tan llenas de adorno que con él se desadornen, ahoguen y confundan, que ygualmente, sin duda, está expuesto a injurias del tiempo y de los hombres el que en todos tiempos anduvire desnudo, como el que descomunamente cargado de ropa”²⁶.

Argumento análogo a éste es el que después emplearía Lope ante esa misma poesía. “Pues hacer toda la composición figuras es tan vicioso e indigno, como si una mujer que se afeita, habiendose de poner la color en las mejillas, lugar tan propio, se la pusiese en la nariz, en la frente y en las orejas; pues esto señor excelentísimo, es una composición llena de estos tropos y figuras, un rostro coloreado a manera de los angeles de la Trompeta del juicio o de los vientos de los mapas, sin dejar campos al blanco, al cándido, al cristalino, a las venas, a los realçes, a lo que los pintores llaman encarnación”²⁷. Se comprende esta actitud de Lope paralela a la del Abad de Rute. Como él, se sentía atraído, arrastrado por la lírica gongorina; sólo quería, como el humanista, no extremar, quedarse en un punto medio. Su sensibilidad de pintor habla ahí con gusto del color, del adorno. Aceptaba los afeites y el rostro pintado sobre el ideal de belleza natural que había mantenido el Renacimiento. El Abad de Rute, aún más seducido por el artificio, piensa en las joyas, en los brillos deslumbrantes de oro y pedrería. Y es que éste sentía el gusto también con el adorno. No duda que esas joyas “*aumentan*

la hermosura" y ni por imaginación acepta la belleza desnuda. Hubiera querido sólo que se *templara* en ello Don Luis; no extremar hasta el grado de producir oscuridad.

Se puede desde luego señalar, como disidencia del gongorismo extremo de las *Soledades*, el hecho de que el Abad de Rute rechaza la oscuridad en forma rotunda y categórica; pero ello no supone que el humanista no comprendiera las razones psicológicas y estéticas en que se apoyaba esta oscuridad. Cuando en el *Examen del Antídoto* defiende a Góngora en este aspecto, está argumentando en pro de algo que no siente, pero demostrando que sabe perfectamente la intención que mueve al poeta. No es sólo el buen abogado que defiende al amigo en un pleito difícil; es también el humanista erudito y poeta que conoce a fondo sus *pros* y sus *contras*, aunque estos se los calle en ese momento al mismo tiempo que se repliega algo para no demostrar su íntima y profunda adhesión.

En su *parecer* sobre las *Soledades* —dirigido en la intimidad y reserva al amigo— tras elogiarle como nadie le elogió —pues *no sabe por donde comenzar a loarlas ni por donde acabar*— le afirma sin reparos: "Juzgo, mi señor, que lo que a la hermosura destas *Soledades* y vago lienzo de Flandes offusca y hace sombra (efecto suyo propio) es la oscuridad quanto más afectada y puesta en práctica tanto más viciosa". Y como no quiere *persuadirle con su autoridad, sino con la de los más graves autores del mundo*, ensarta tras de ello una larga serie de citas que van desde Aristóteles, en su *Poética*, hasta Torcuato Tasso, en sus *discursos del Poema heroico*, "cuya autoridad equivale a la de todos los modernos". Las razones que siguen demuestran que comprende la causa. Hay una demasía "de tropos y schemas, paréntesis, aposiciones, contraposiciones, interposiciones, sinechdoques, metáforas y otras figuras artificiosas y bizarras cada una de por sí, y a trechos y lugares convenientes; mas no para amontonadas". Sería más disculpable si la oscuridad proviniese de buscar la brevedad. Ahora bien, no olvidemos que la razón es de grado, que es franco partidario del ornamento poético. Además, comprende la réplica: sabe las razones en que se apoya D. Luis: "Dirame v. m. a esto dos cosas: la primera, que la oscuridad causada de locuciones extraordinarias, palabras peregrinas y muchedumbre de figuras haze y engendra el hablar grande y estilo sublime; la segunda que hay

otros muchos poetas de los más nombres oscuros y con dificultad inteligibles”.

Lo primero lo acepta el humanista y lo ve fundamentado —*varias veces y en varios lugares*— en Aristóteles, Scalígero y Torcuato Tasso; “pero eso —dice— se entiende, según ellos, en poema grave, trágico, heroico o otro semejante, que siendo de su naturaleza ilustre piden estilo y modo de decir fuera del vulgar, como lo hiciera v. m. si aplicara su ingenio y genio a lo épico, de que diera mejor que otro ninguno”. En cuanto a la segunda objeción, le *responde* “que aunque haya habido poetas oscuros, no es bueno imitarlos en esa parte siendo viciosa... además de que... los más tomaron diferente asunto y en quien es la obscuridad menos culpable naciendo de afectar grandeza, como los heróicos”. Sabe que de ello le ha advertido ya Pedro de Valencia —pues había leído ya su carta en Granada— y aunque no cree tener *mayor fecundia* que él para *persuadirle*, sin embargo, le declara, por la amistad y por desear que sus obras “en todo y en parte sean perfectísimas”, le ha hablado tan por extenso de lo que siente de la oscuridad de las *Soledades*.

No creo sea atrevido pensar que D. Luis, a pesar de esa condena rotunda, viera en esos argumentos el lado de comprensión y fundamento que en su intimidad buscaba; aunque del mismo modo creo que esa censura fue la que debilitó su entusiasmo y le impidió terminara su gran poema.

Cuando, conforme al ofrecimiento que había hecho a Góngora, tuvo que *salir a la estacada* a defenderle del ataque de Jáuregui, al llegar a este punto de la oscuridad, se atuvo sobre todo a esos argumentos relativos al poema heroico de acuerdo con la doctrina del Tasso. Así, afirma: “volviendo a las principales causas del hablar grande, cierto es que con obscurecerle algún tanto, le dan magestad”²⁸. Unos párrafos después, cita en concreto una afirmación del admirado italiano: “Da una medisina cagione suol nascer l’oscuritá e la grandeza, e derivar quasi da un medissimo fonte”²⁹. Por eso le dice a Jáuregui: “Advierta v. m. de camino que si nos vende por obscuro las *Soledades*, le vende por grande y magestuoso, y si niega que lo es, le vende por inteligible y claro”. Pero apunta, además, a una razón psicológica, de más claro signo barroco y que, como sabemos, será la base en que el propio Góngora apoye su defensa

de la oscuridad como factor estético. Admitido que el poeta "por levantar el estilo y realzar la lengua quiera no darse a comer a todos, y por conseguir este fin salga con algunos celages oscuros la bellísima pintura de su poema", afirma —tras unas citas que en especial se refieren a escritos religiosos de pueblos antiguos— "mírase con no se qué más de veneración lo que se sabe que no es para todos, y algo a de quedar para los doctos sólo, demás de que ay hombres que preciándose de inteligentes gustan de oyr las cosas menos claras"³⁰. Esa satisfacción del lector que se apasiona y goza descubriendo lo oscuro del poema, es la misma de que habla Góngora en su famosa carta *en respuesta de la que le escribieron sobre las Soledades*; cuando piensa en el lector que "tanto quedará más deleitado, cuanto obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la oscuridad asimilaciones a su concepto"³¹.

El Abad de Rute no llegó al extremo de Góngora, en cuanto rechazó la oscuridad; pero demostró comprender la razón y fundamento estético y psicológico al aconsejar y defender al amigo poeta, demostrando con ello una capacidad y sentido, de acuerdo con la estética barroca. Por otro lado, en esa defensa no se puede decir llegara al total disimulo de su verdadero parecer, pues sus argumentos acusan una objetividad como de quien no presta a ello su íntima y plena adhesión.

La mentalidad todavía clasicista de la época no podía comprender la novedad que como género poético representaban las *Soledades*. Ante su extensión se le quiso considerar como poema narrativo y, en consecuencia su contenido o asunto quedaba totalmente fuera de lo establecido por la tradición del género. No había un argumento de interés con el amplio desarrollo que exigía la extensión. En este aspecto no existía la posibilidad de apoyarlo en modelos de la antigüedad ni aun siquiera la de justificarlo con alguna referencia o precepto de los tratadistas. El Abad de Rute no intentó siquiera buscar argumentos de disculpa; por el contrario, valientemente lo defendió, caracterizándolo como poema lírico, rasgo éste que sólo la crítica reciente, con Dámaso Alonso, volvió a señalar para explicar el esencial carácter del poema³². El autor del *Examen del Antídoto* lo plantea como una de las cuestiones básicas: "Pero para seguir este intento es fuerza ver primero, qué género de Poema es este de las *Soledades*,

de que resultara conocer, si es capaz de grandeza, veráse si la tiene y si es razón, que la tenga. Dexando pues, varios pareceres, supuesto que no es dramático, tampoco puede ser épico, ni la fábula o acción es de Heroe o persona illustre, ni acomodado el verso; menos es romance, por más que tenga del mixto, porque demás de no ayudarle el verso, ni introduce Príncipes por sujeto del Poema, ni Cortes, ni guerras, ni aventuras, como el Ariosto, el Tasso Padre y el Alemani; Bucólico no es aunque en él entren Pastores, ni Halieutico, aunque pescadores; ni Cinegético aunque caçadores; porque ninguno destes es sujeto adecuado y trata o a de tratar juntamente de otros; pero porque introduce a todos los referidos es necesario confesar que es Poëma, que los admite y abraza a todos; qual sea este, es sin duda el Melico o Lyrico llamado así por ser canto, que esto es Melos, al son de la Lyra”³³.

Reconoce la objeción que se le podía hacer: “En ser más largo este poema que los que en género de lyrica dexaron los antiguos y no ser de una sola acción sino de muchas”. Pero, precisamente, lo hace para razonar y defender la gran novedad que esto entraña. Con ello toca el aspecto esencial de lo barroco del poema.

Subraya, pues, el Abad de Rute la variedad de elementos que se reúnen y enlazan en las *Soledades*; eran como una síntesis de varios géneros poéticos en contra de la unidad que exigiría un criterio clasicista. Con ello se produce, en consecuencia, la mezcla de temas y de tipos. Así se funden la canción, la elegía, la égloga, el epitalamio, coros, discursos, etc. La sobreabundancia de motivos, el derroche y acumulación no sólo de tropos y demás figuras, sino de elementos de la realidad, produce el efecto de amontonamiento y riqueza, de variedad y contraste en todos los sentidos. Lo vario y lo nuevo lo destaca el Abad de Rute, frente a lo clásico y tradicional y frente al principio de la unidad, como una razón esencial del placer estético que produce las *Soledades*. Porque, además, el humanista, ante la doble finalidad de la poesía, de *ayudar y deleitar*, termina por dar la preferencia al deleite, o sea, por buscar lo irracional del goce artístico. Como lo hará Lope con respecto al teatro, él ve todo justificado en la razón del gusto. Pero esto va a buscar la explicación en la naturaleza; una naturaleza exaltada, desbordante y desmesurada que ha penetrado en el mundo armónico, equilibrado y compuesto, del ideal

platónico renacentista. Porque el mundo clásico renacentista ha exaltado la naturaleza, sí, pero lo natural de la naturaleza; como ha exaltado de lo humano lo común y genérico, lo racional y equilibrado. Pero ahora no ocurre así; ahora se busca en la naturaleza lo que hay de variedad y de contraste, lo que hay de extraordinario y sorprendente, lo que hay de desmesurado y de minúsculo. En lo humano y en la naturaleza el Barroco prefiere todo lo que supone una fuerza o desarrollo que se sale de lo equilibrado armónico y común. La preferencia por la palabra *monstruo* que siente la época para calificar al gran creador del arte y de las letras es para nosotros bien significativa.

El Abad de Rute declara con decisión el hecho de la diversidad de acción y variedad como fundamento y fuente del *deleite* que producen las *Soledades*. "En quanto a la acción o fábula bien se pudiera sustentar por una, siendo un viaje de un mancebo náufrago, pero antes queremos que sean muchas y diversas: porque de la diversidad de las acciones nace sin duda el deleyte antes que de la unidad". Tras de acudir al argumento del Teatro —de cómo la comedia moderna *deleita más que pudiera* la antigua— concluye: "A la variedad y la novedad, que engendran el deleyte, atiende, el gusto; pero qué mucho él, pues aun la misma naturaleza por atender a ella para más abellecerse produce a veces cosas contrarias a su particular intento, como son los monstruos"³⁴. Prueba de que el argumento convencía a los teorizantes de sensibilidad barroca, es el hecho de que Salazar y Mardones, el comentador de la fábula de Píramo y Tisbe, lo recogiese —aunque no tan literalmente como lo hace en otras partes.

Para justificar las variaciones de voces y estilo, razona: En esto hizo nada más que seguir a la naturaleza "que cansada tal vez del común natural de las cosas, las produce y cría diferentes de lo que acostumbra, manifestando partos y prodigios monstruosos"³⁵. Recordemos aquí, cómo Carducho llama al Caravaggio *monstruo de ingenio y natural*, cómo Cervantes califica a Lope de *monstruo de naturaleza* y cómo el P. Guerra proclama a Calderón *monstruo del ingenio*. Referido, pues, a lo humano, lo que se gusta destacar con ese término es la potente, extraordinaria y desbordante expresión de las facultades artísticas; lo que la naturaleza da en tal medida que se sale de lo común de ella hasta convertirse en monstruo. Ello responde a la acti-

tud anticlásica de nuestro humanismo que nunca creyó firmemente en lo natural de la Naturaleza. Decía muy bien Vossler, que de ella, al español “lo que más le interesa es lo maravilloso que hay en ella, mucho más que lo natural. Por ello ama y busca en el hombre menos lo que hay en él de natural y humano que el elemento específico, tal como lo aventurero, lo excepcional o sorprendente, lo anormal, lo supra o infrahumano... de este humanismo español —concluía—, que consideraba al hombre como un prodigio incomprensible, y lo admiraba y reverenciaba como tal, salió la gran poesía y el gran arte del Barroco”³⁶. Bastará con repasar la temática de nuestro teatro, de nuestra novela y de nuestra pintura, para ver la confirmación de esta búsqueda y preferencia de lo extraordinario de lo humano; en sentido ascendente y descendente.

Cuando Góngora en su *Polifemo* se entrega, derrochando hipérboles, a la pintura del gigante y a la enumeración de sus hechos, estaba respondiendo a esa sensibilidad barroca que se recrea con la creación extraordinaria o monstruosa de la Naturaleza. Por la misma razón cuando Tirso defiende el teatro de Lope de Vega, señala del mismo modo la variedad de frutos que produce la Naturaleza, según la diferencia del *terruño*, del *cielo* y del *clima*, pues “la saca muchas veces de su misma especie y casi constituye en otras diversas”; pero además “se producen por medio de los injertos, cada día diferentes frutos”³⁷.

No creo sea puramente casual la extraordinaria fortuna que en España tuvo el verso italiano, “*per troppo variar natura é bella*”, sobre todo en el siglo xvii³⁸. Venía a responder a un impulso esencial de la psicología barroca. De aquí el especial valor que tiene para Lope en el *Arte Nuevo de hacer comedias*. Era fundamento de su estética. Aparece en él reforzando un verso clave: “que aquesta variedad deleita mucho”, verso que, como decía Menéndez Pidal, es “sencillamente importante por afirmar que la poesía es vida y no doctrina”³⁹. Pero hay que reconocer que el punto de apoyo está en el verso italiano que adapta y hace suyo:

que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da Naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.

Pero esa variedad suponía, precisamente, la mezcla de lo noble y de lo popular, de lo burlesco y de lo serio; lo que se salía del equilibrio armónico de la unidad clásica y natural. De aquí que ello se calificara de *monstruo* = *hermafrodito*, pero que el creador de nuestro teatro acepta, significativamente:

que el vulgo con sus leyes establezca
la vil quimera deste monstruo cómico.

Este monstruo cómico que con humor y jactancia exhibe Lope es en el fondo el mismo *monstruo* que produce la naturaleza, según el Abad de Rute y que constituye el fundamento de la extremada diversidad y variedad de las *Soledades*.

Con acierto e instinto barroco se *alarga* en ese punto de la falta de unidad de acción, por estimar que la acción es *ánima del poema y lo que importa defender*. Es precisamente el punto que sólo se justifica por el gusto de los tiempos y por responder a la variedad de la naturaleza. De aquí que presente como razón más patente el triunfo de la nueva comedia española. Aparentemente podrá parecer ello algo ajeno a la defensa de las *Soledades*, pero, en el fondo, acierta plenamente en este hecho de encontrar un mismo fundamento —en la vida, en la naturaleza y en el gusto de la gente— a esta nueva forma de la lírica y de la dramática. No se ha destacado por los estudiosos de Lope esta defensa, y, aunque no nombre al gran innovador, constituye un importante y razonado elogio. “Imitación es la poesía —dice— y su fin es ayudar deleitando; si este fin se consigue en la especie en que se imita, ¿que le piden al poeta? ¿Guardan oy por ventura la Tragedia y la Comedia el modo mismo que en tiempo de Thespio o de Eupolo? No por cierto; informémonos de Aristóteles y de Horacio: ¿pues por qué? Porque se halló modo mejor para deleitar del que ellos usaron, como lo tenemos hoy en nuestras comedias, diverso del de los Griegos y Latinos (aunque no ignorado de Aristóteles) y es cierto que nos deleyta este nuevo más que pudiera el antiguo, que cansara hoy al teatro”⁴⁰. Y observemos que esa postura de independencia y libertad justificada con el éxito de la comedia española, no es cosa a la que acuda en ese momento sólo por defender a Góngora. Aunque no en este tono tan valiente y rotundo ya había defendido

nuestro teatro, al tratar de las Comedias y las Tragedias en su *Didascalía multiplex*, que ya estaba escrita en 1611. Sobre todo, la tan discutida mezcla y contraste de lo cómico y de lo trágico, es objeto de su consideración. Se apoyaba, sí, en alguna observación de Aristóteles y en Cicerón, cuando siguiendo a éste dice: "Comoedum in Tragoeidiis et Tragoedum in Comoediis placere vidimus". Las palabras de Mercurio en el prólogo del Anfitrión le sirven de remate, afirmando concluyente: "Nihil ergo cum hac iure peccent Hispani, obmurescant necesse est accusatores caeteri"⁴¹.

Ahora el Abad de Rute se desentiende más de todos esos apoyos que le prestaban los clásicos. Ya hemos visto que la razón del gusto de los tiempos, de la naturaleza y de la vida es suficiente; para defender la comedia española y para defender la novedad de las *Solitudes*. Su afirmación llega a ser un verdadero desplante, cuya fuerza acrece si pensamos que son palabras de un humanista: "La autoridad de quien hago poco pie para argumento en contrario es la de quien dize o dixere, que no puede el Poema lyrico ser continuadamente largo y contener acciones diversas: esto no lo dixo ningún antiguo, y quando lo hubiera dicho, para sus tiempos pudo correr, ya corren otros y otros gustos"⁴².

Las afirmaciones del Abad de Rute podríamos ponerlas en relación con la llamada querrela de los antiguos y los modernos, fenómeno que dejando aparte sus manifestaciones especiales en la Edad Media, estudiadas por Curtius —se produce en forma violenta y categórica algunos años después, comenzando por Italia y siguiendo en Francia; pero con antecedentes en Inglaterra y España⁴³. Porque antes de que el Tassoni publique sus *Pensieri* (1620), donde se proclama la incondicionada preeminencia de los modernos, especialmente los contemporáneos sobre los antiguos —origen, según Schlosser de la famosa contienda desarrollada en Francia⁴⁴—, ya se había planteado en España —y con antecedentes en el siglo xvi— en la defensa del teatro de Lope y —como vemos— también en la defensa del gongorismo.

Aparentemente resulta un contrasentido que un erudito humanista, apasionado y conocedor profundo de los clásicos, sea el que exalte a la altura de ellos a un poeta contemporáneo, y al mismo tiempo defienda como ideal poético algo distinto a lo hecho por los antiguos; y declarando, además, caducados para su tiempo los principios

y formas de algunas de las obras clásicas. Este fenómeno hay que ponerlo en relación —según hace nuestro humanista— con el paralelo que se realiza en el teatro de Lope, donde el hecho resulta —dada la naturaleza del género y la interpretación de las unidades dramáticas aristotélicas— más violento y revolucionario. La significación, como separación y negación de los antiguos, es la misma. Sin embargo, no se suele considerar estos hechos al estudiar —y con tan abundante bibliografía— esta apasionada cuestión de la historia del pensamiento artístico y literario. Por la misma razón, cuando se considera, no se valora debidamente la actitud que se mantiene en pleno Renacimiento por Cristóbal de Villalón⁴⁵. Ello llevaría a encontrar la explicación del fundamento esencial de esa actitud. Porque los motivos que se alegan —según sintetiza en exposición sistemática Higuet⁴⁶— son varios; pero hay una razón principal que es la que explica que el hecho se produzca en forma definitiva y violenta en pleno Barroco. Por esto es lógico se acuse en España en fecha anterior. No es la expresión de un pensamiento o doctrina, sino precisamente la actitud vital de quien antepone la vida a la doctrina y al arte. Ya Menéndez y Pelayo, al estudiar nuestras poéticas del siglo xvii, señalaba esa independencia, libertad y *condescendencia con el gusto popular* que resplandece en ellas, en general, sobre todo las referentes al teatro. Así, podía afirmar: “la libertad de que el P. Feijoo hacía alarde en *El no se qué* y en la *Razón del gusto*, heredada era de nuestros preceptistas del siglo xvii”⁴⁷. Y lo mismo se puede decir en cuanto a los teorizantes de nuestro arte, Carducho y Pacheco⁴⁸. Este, manteniendo las ideas clasicistas y manieristas italianas, aceptó, frente al ideal arquetipo y normas por ellas establecidas, el gusto del tiempo, la realidad, el natural, incluso la fealdad, como objetos de la obra artística. El mismo Cervantes, tras de haber escrito y defendido con entusiasmo el teatro clasicista, terminó aceptando la comedia lopista y reconociendo en *El rufián dichoso* que “los tiempos cambian y perfeccionan las artes”.

Tras la consciente actitud de comparación de lo antiguo y lo moderno, precisamente dentro del campo de los que conocen y admiran los modelos antiguos, surge, pues, la postura que podríamos llamar moderna de crítica y de selección anteponiendo en aspectos esenciales de la concepción estética lo actual y lo correspondiente a la na-

turalidad y a la realidad toda. No se trata, pues, de una repulsa de los clásicos ni de sus modelos; por el contrario sobreviven en una reelaboración y asimilación no inferior a la que se manifiesta en los poetas del pleno Renacimiento; y lo mismo podemos decir de los arquitectos y artistas; pero ese reconocimiento no impide el que junto a ellos —e incluso frente a ellos— se produzca no ya sólo una intención estilística nueva, sino incluso una nueva postura que hace alterar también temas, formas y géneros. Postura que supone el que las exigencias actuales y personales que impulsa la vida, la Naturaleza, la realidad concreta espiritual y material, mueva y centre la obra de arte; que incluso a través de la imitación del clásico —en una sustitución o acumulación de contenido— exprese un mundo ideológico y sentimental totalmente distinto; un contenido que por tener fundamentos no sólo estético-intelectuales, sino vitales, en el más vario sentido de la palabra, le presta a la obra barroca un fondo de calor y vida que hace nos conmueva y caldee hoy al aproximarnos en su contemplación y estudio. Incluso tras la diamantina *corteza* de los complicados planos verbales de las *Soledades*, late un profundo sentimiento de la vida del espíritu y de la vida de la naturaleza, algo que no es sólo de época, de esa época. El ansia de vida de soledad; de soledad del espíritu, de las letras y de la naturaleza, y el goce de las bellezas de ésta es algo perenne, de todos los tiempos. Y además, también se descubre a intervalos los asomos de un sentimiento moralizador que se dice y expresa tras recursos sensoriales, pero que responde a un agudo sentimiento de desengaño; plano último, de fondo, sobre el que se asienta hasta la más aparatosa decoración barroca. Ese fondo moralizador, también lo percibió, con espíritu barroco, nuestro D. Francisco, quien, lo mismo que otros escritores y críticos de Góngora, subrayó ese aspecto de intención moral que late en muchas de sus composiciones. Así, lo reconoce en las *Soledades*: “loando virtudes, condenando vicios, describiendo ejercicios honestos, ¿quién no lo vee?, pues loa la frugalidad, la sinceridad de los ánimos, condena la ambición, la envidia, la adulación, la mentira, la soberbia”⁴⁹.

La obra de Góngora es el más pleno logro de una corriente artística que partiendo de la tradición renacentista en su momento de cristalización manierista, da el paso decisivo y plenamente consciente a la actitud del Barroco. Por esto deja penetrar en ella, con toda la

fuerza y extremosidad, las actitudes contrapuestas que responden a una visión exaltada de la realidad; a la variedad y contrastes que ofrece la naturaleza, a la reacción grave o burlesca que provoca la vida, a la contrastada seducción de lo culto y de lo popular, a los opuestos sentimientos de virtudes y vicios que en lo moral ofrece lo humano.

En perfecto paralelismo con el gran poeta, como equivalente en el campo de la erudición, queda la figura de D. Francisco Fernández de Córdoba, el Abad de Rute. Su personalidad, pues, se nos ofrece situada dentro de una corriente estética española y dentro de ese período de arranque del Barroco. Completo humanista, domina, gusta y respeta a los clásicos; pero los deja en su lugar. Acepta su doctrina y preceptos; pero a ellos une, aunque a veces suponga contradicción y negación, el sentimiento y gusto de los modernos, la variedad y contraste de la naturaleza, el directo sabor de la realidad contemporánea, incluso, a veces, de la vida popular. Reconoce, así, el valor de los modernos; más aún de los contemporáneos; de los italianos que están escribiendo en esos momentos y, sobre todos ellos, como el primero de todos, como el primero de Europa, coloca a D. Luis de Góngora, verdadero *mons Dei* de la poesía. No veamos al Abad de Rute como un humanista retrasado, como una supervivencia del Renacimiento, ni aun como continuación del segundo Renacimiento español, como se ofrece Pedro de Valencia, a quien, con acierto, D. Marcelino lo veía como continuador de la actitud de un Arias Montano. El Abad de Rute corresponde y responde a su época. No niega, sino que continúa la tradición del saber clásico renacentista y de sus preceptos y formas literarias; pero, como Góngora —en actitud consciente y declarándolo categóricamente— dejó penetrar dentro de todo ello, en lucha con todo ello, el libre impulso de la variedad y contraste que exigen la vida, la naturaleza y los cambios de gusto. El Abad de Rute, pues, lo mismo que Góngora, nos ofrece en su pensamiento y en su obra esa íntima y profunda lucha de contrarios que constituye la esencia del estilo barroco.

NOTAS

¹*Parecer de Don Francisco de Córdoba acerca de las Soledades a instancia de su Autor.* Ms. en la Biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Gor, en Granada. Véase nuestro artículo, *Elogio y censura del gongorismo. Un parecer inédito del Abad de Rute sobre las Soledades.* En *Clavileño*. Año II. Núm. 11. Madrid, 1951, págs. 12-15. La versión de las *Soledades* que Góngora envió al Abad de Rute para que éste le diese su opinión debió de ser análoga a la que contiene el manuscrito de la Bodleiana descubierto por José Angel Valente y Nigel Glendinning, y del que han dado cuenta en su artículo "Una copia desconocida de las *Soledades* de Góngora". En *Bulletin of Hispanic Studies*, xxxvi (1959), N^o 1. Góngora envió a su amigo la *Soledad primera* y lo que tenía hecho de la segunda.

²*Don Francisco Fernández de Córdoba Defender of Gongora.* En *The Romanic Review*. Vol. XLII. N^o 1. Febrero, 1951, págs. 18-26.

³*Lección permanente del Barroco español.* Madrid, 1951. Véase, especialmente, págs. 22 y 23.

⁴Fue publicado por Artigas en su gran libro, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico.* Madrid, 1925. Apéndice VII, págs. 400-467. Se edita conforme al Ms. 3.803 de la Bib. Nac. de Madrid. *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de Don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto.* Según el citado editor allí figura atribuido a Cristóbal de Salazar y Mardones. La razón puede ser, a nuestro juicio, por el hecho de que dicho comentarista copió algunos trozos de él y lo utilizó con frecuencia, en su *Ilustración y defensa de la fábula de Piramo y Tisbe.* En el Ms. citado de la Biblioteca del Duque de Gor, en Granada, jun-

to al citado parecer y otros escritos gongorinos figura también dicho *Examen*. Don Marcelino Menéndez y Pelayo vio, precisamente, este escrito —*contraantídoto*—, o por lo menos, ello es lo único que cita en su *Historia de las Ideas estéticas en España* (Cap. x). De él dice solamente —tras hablar de Jáuregui—: "un escritor culterano, cuyo nombre no hemos podido poner en claro (quizá el mismo Angulo y Pulgar), quiso responder ingeniosa aunque sofisticadamente, con la misma idea del progreso en el arte, que servía de principal fundamento a los apologistas de la comedia española". A continuación copia unas líneas en las que se contiene dicho argumento y que es objeto de alguno de nuestros comentarios. Su postura anticulterana impidió nos dejara más amplio comentario de tan interesante escrito. Su editor, don Miguel Artigas, dice de él lo siguiente: "don Francisco Fernández de Córdoba, se propuso ahogar con ejemplos de poetas y autoridades de preceptistas los defectos que Jáuregui señalaba en los poemas de don Luis. El examen es minucioso y tan erudito y empedrado de citas como pudiera esperarse del autor de la *Didascalía multiplex*, libro impreso en Lyon de Francia dos años antes; porque suponemos que este *Examen* compuesto inmediatamente después de conocido el *Antídoto* era, sin duda, el libro a que se refería Lope en carta al Duque de Sessa en octubre de 1617" (pág. 232). Como en otra ocasión dijimos, la alusión de Lope, señalando que "el autor debe haber querido darse a conocer por él más que decir lo que siente", podía responder al hecho de que conocía el *parecer* en el que condenaba la oscuridad de las *Soledades*, y por lo tanto sabía que su autor no *sentía* esa ro-

tunda defensa que hace en el *Examen del Antídoto*. No obstante parecía lógico pensar que lo mismo el *Antídoto* que el *Examen* tenían que corresponder a una fecha inmediata al momento en que se divulgó la *Soledad* primera. Así lo pensaba Dámaso Alonso —en el prólogo de la primitiva versión de la *Soledad* primera, en su famosa edición de 1936, págs. 314-321— y lo ha ratificado recientemente en su precioso y utilísimo libro, *Góngora y el Polifemo*. Lo mismo ha insistido en ello Eunice Joiner Gates, en la edición de *Documentos Gongorinos* —México, 1960, págs. 62 y sig. Sin embargo, ese *Parecer* del Abad de Rute que dimos a conocer en 1951 exigía retrasar esa fecha, en cuanto que era obligado situarlo en el invierno de 1613-1614. Por lo tanto sabíamos que las *Soledades* no se habían divulgado en ese mismo momento, sino algo después. No hubiera tenido sentido ni hubiese sido correcto que Góngora las lanzara a la Corte en manos de Mendoza antes de haber visto el escrito tan insistentemente pedido al gran humanista amigo suyo. Por otra parte, el *Examen del Antídoto* se hacía difícil fecharlo antes de 1615, por la razón de que en él se cita la *Didascalia multiplex* que aunque escrita en 1611, no se imprimió hasta aquel año; y no parece natural que el autor —que ocultaba su nombre— aludiera a ella, si, públicamente, no era conocida. Pero por lo demás parecía corresponder a fecha temprana en cuanto que su final, ofreciéndose a salir en defensa de Góngora, hacía suponer se rumoreaba en el ambiente algún fuerte ataque contra el famoso poema.

Escrita esta nota y mecanografiado el texto de este trabajo, al haber tenido ocasión de reemprender el estudio de los demás escritos contenidos en ese manuscrito de la Biblioteca del Excmo. señor Duque

de Gor, existente en Granada, en el que estaba inserto dicho *parecer* del Abad de Rute, hemos encontrado en sus varios textos inéditos una serie de datos que permiten rectificar la cronología admitida en lo referente a la difusión y polémica de las *Soledades*. En relación con el punto que aquí especialmente nos interesa, podemos afirmar que el *Antídoto* no pudo aparecer hasta después del 16 de enero de 1616. Esa fecha corresponde a una carta de otro encubierto amigo de la Corte —de la que no teníamos ni referencia— en la que se contesta a la conocida de Góngora, escrita como réplica a la que le fue dirigida con apariencia de amistad atacando a las *Soledades*. También sabemos con exactitud las fechas de estas dos cartas, que se creían de 1613 ó 1614 y corresponden al año siguiente. La carta madrileña es del 15 de septiembre de dicho año y la de Góngora del día 30. Además, nos encontramos con otra carta, debida al poeta amigo de Góngora, don Antonio de las Infantas —al que hacía poco don Luis le había dirigido un soneto con motivo de la muerte de la dama que iba a ser su esposa—, que completa los argumentos de defensa y ataque de la escrita por el maestro. Está fechada quince días después. A estas dos conjuntamente contesta la carta que hemos citado de 16 de enero de 1616. Nos falta la réplica de Góngora que, indudablemente, es la aludida en la *carta echadiza* que se considera debida a Lope de Vega. Parece, en conclusión, que nos encontramos ante una correspondencia de polémica en torno a las *Soledades* entre Lope y Góngora. Las tres cartas de la Corte están escritas o, por lo menos, inspiradas por Lope. Ahora comprendemos mejor la actitud violenta e irreductible de Góngora frente al gran dramaturgo. Este había sido el primero que se había atrevido a

atacar por escrito las *Soledades*; y, además, en forma encubierta, con las *sombras de la amistad*. Ello se produjo después de divulgadas las *Soledades* y después de haberse propagado también las *Advertencias* a las mismas —comentario, defensa y ataque— que escribió Andrés de Almansa y Mendoza y que repartió junto con el poema. Intencionadamente, al parecer, las dedicó al Duque de Sesa y en ellas retaba a los que censuraban el poema para que dijese por escrito sus críticas y objeciones. Sobre todo estos aspectos que aquí apuntamos, tenemos dispuesta para la imprenta la edición de dichas *Advertencias para inteligencia de las Soledades*, junto con el correspondiente comentario en torno a las mismas y a las cuestiones fundamentales que plantean, en relación con esta polémica, esas cartas reunidas en ese mismo manuscrito inédito.

⁵*Antigüedad y excelencias de Granada por el Licenciado Francisco Bermúdez de Pedraza, natural della...* Madrid, 1608. *Relación de la Fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso San Ignacio*. Sevilla, 1610, folio 49.

⁶Citamos por la edición Millé: *Obras completas de D. Luis de Góngora y Argote*. Madrid, s.a., pp. 1135-1136.

⁷*Parecer*, citado.

⁸Ed. cit., p. 466.

⁹Ed. cit., p. 416.

¹⁰Obr. cit., Ed. cit.

¹¹Ed. cit., pp. 423, 420, 440, 464, 443, 445, 459 y 467.

¹²*La imagen poética en D. Luis de Góngora*. En *Obras completas*, T. VII, Buenos Aires, 1945, pp. 86 y 103.

¹³Ed. cit.

¹⁴Ed. Millé, p. 595.

¹⁵Prescindimos hoy de hacer comentarios sobre el estilo de su *Historia y descripción de la Antigüedad y descendencia de la Casa de Córdoba*. Aunque se trate, en general, de un

estilo cronístico, seco y sujeto por los hilos de la narración, sin embargo aflora a veces el gusto por la expresión metafórica y por la sintaxis complicada, con incisos y alusiones análogos a lo gongorino. El primer capítulo es bastante expresivo de lo que anotamos. Véase la edición que, con loable acierto, ha emprendido la Real Academia de Córdoba en su *Boletín*, a partir del año 1954. Para completar el estudio del estilo y psicología de D. Francisco será necesario estudiar en su día la colección de cartas autógrafas dirigidas a Pedro Díaz de Rivas.

¹⁶Véanse nuestros libros *Temas del Barroco. De Poesía y Pintura*. Granada, 1947, y *Góngora*. Barcelona, 1953.

¹⁷Carta *Al Signor Claudio Achillini*. Editada en: *Marino e i Marinisti*. A cura di Giuseppe Guido Ferrero. Milán-Nápoles, Ricciardi. Ed. Verona, 1944, p. 27.

¹⁸Francisco de Sanctis: *Historia de la Literatura italiana*. Trad. A. Vecino. Buenos Aires, 1944, p. 514.

¹⁹Vicente Carducho: *Diálogos de la Pintura*. 1633. *Diálogo IV*, fol. 61.

²⁰Ed. cit., p. 406.

²¹Id., p. 435.

²²Ernst Robert Curtius: *Literatura Europea y Edad Media latina*. México, 1955, T. I, p. 397.

²³Karl Vossler: *La décima musa de México*. En: *Poetas y escritores de España*. Madrid, 1944, p. 136.

²⁴Ed. cit., p. 429.

²⁵Benedetto Croce: *Storia dell'età Barocca in Italia*. Terza edizione. Bari, 1953, p. 25.

²⁶*Parecer*, citado.

²⁷*Respuesta a un papel que escribió un señor de estos reinos en razón de la nueva poesía*. Incluido en *La Filomena*, 1621.

²⁸*Examen del Antídoto*. Ed. cit., p. 429.

²⁹Id., p. 431.

- ³⁰Id., pp. 421-422.
- ³¹Ed. Millé, p. 951.
- ³²Prólogo a su edición de las *Soledades*. Madrid, 1927.
- ³³Ed. cit., p. 424.
- ³⁴Ed. cit., p. 426.
- ³⁵*Ilustración y defensa de la Fábula de Piramo y Tisbe*. Madrid, 1636, fol. 87 vt.
- ³⁶Karl Vossler: *Realismo en la Literatura Española del Siglo de Oro y Trascendencia europea de la Cultura española*. En *Algunos Caracteres de la Cultura española*. Madrid, 1941, pp. 83 y 125.
- ³⁷Epílogo a *El vergonzoso en Palacio*. Ed. *Clásicos Castellanos*. Madrid, 1922, p. 183.
- ³⁸Sobre dicho verso véase: A. Morel Fatio. *Revista de Filología Española*, T. III, núm. 1, 1916, y Alfonso Reyes: Nota en la misma *Revista*, T. IV, núm. 2, 1917.
- ³⁹*El Arte nuevo y la nueva biografía*. En *De Cervantes y Lope de Vega*. Buenos Aires, 1940, p. 91.
- ⁴⁰*Examen del Antídoto*. Ed. cit., p. 425.
- ⁴¹*Didascalía Multiplex*. Lyon, 1615, Cp. XXI, Comoedia ac Tragoedia differentian aliam esse ab eam, quae vulgo creditur, p. 230.
- ⁴²*Examen del Antídoto*. Ed. cit., p. 427.
- ⁴³Ernst Robert Curtius: *Obra cit.*, pp. 354 y sigs.
- ⁴⁴Julius Schlosser Maguino: *La Letteratura artistica. Manuale delle Fonti della Storia dell'arte moderna*, 2ª ed., Torino, 1956, p. 632.
- ⁴⁵Cristóbal de Villalón: *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, 1539.
- ⁴⁶Gilbert Highet: *La Tradición clásica*. Trad. A. Alatorre. México, 1954, T. I, pp. 411 y sigs.
- ⁴⁷*Historia de las Ideas estéticas en España*. Ed. Nacional, T. II, p. 323.
- ⁴⁸Véase nuestro ensayo, *Lección permanente del Barroco español*. Madrid, 1952, pp. 18-29.
- ⁴⁹*Examen del Antídoto*. Ed. cit., p. 411.