

Significación del gongorismo en la cultura española y en la cultura universal

De allende el Atlántico viene el libro que, acallados los rumores y la sacudida de los círculos intelectuales españoles con motivo del tercer centenario de Góngora, va a producir, de cierto, un efecto análogo al estallido de una bomba al final de una batalla, cuando los bandos habían concluido el armisticio. El Centenario de Góngora ha sido saludado con hurras y repique de gloria por los líderes y los conspicuos de las escuelas de vanguardia actuales, tan dignas de aprecio en muchos respectos. Las *Soledades* y el *Polifemo* son leídos por generaciones artísticas que ven en esos poemas el ejemplo si no a imitar, a tener en cuenta. Las multitudes que leen van incluso acostumbrándose al preciosismo y a la paradoja de ciertos estilos literarios, y de la tolerancia primera pasan a la admisión completa y sin reservas.

El que esto suscribe como explicación previa al trabajo de extractar el original inglés que ha de hacerse famoso en la historia de las ideas estéticas en España, poco versado, en cuestiones literarias, no siente desdén, antes al contrario, por ciertos giros estilísticos de algunos escritores modernos.

El libro de Elisha K. Kane lanza mucha luz sobre la significación del gongorismo, y hasta permite pensar que las tendencias actuales no sean del todo idénticas a las del insigne vate cordobés; la obra del crítico norteamericano es muy pesimista, y como tal, induce a la meditación acerca del porvenir que les espera a las actuales tendencias estéticas... ¿Estamos al final de una decadencia, o el neo-gongorismo actual constituye las redes que la humanidad lanza al mar de las ideas, en busca de nuevos genios capaces de darlas expresión majestuosa e inmortal?

Kane analiza el conceptismo y el cultismo en todas las artes bellas. Establece un paralelo acertadísimo, verdaderamente sorprendente, entre las tendencias ornamentales hasta saturación y en perjuicio de las ideas, que dominaron en las postrimerías de la Edad de Oro española, y los efectos del mismo fenómeno en la arquitectura, en la música, en la escultura, en la pintura. El estudio se limita (si cabe estampar esta palabra al comentar este libro magistral, meritísimo) a los siglos xvi y xvii, y ya en ellos, a lo que de la vida española nos han dejado plasmadas las be-

llas artes. Interesante sería seguirlo hasta los momentos actuales. Interesante fuera, asimismo investigar el barroquismo de esa misma vida española, prosiguiendo lo que Kane tan solo esboza al describirnos las costumbres cortesanas, puntillosas, a base de ridículos códigos del honor... que todavía hoy perviven en fiertas capas sociales de nuestra nación. Más interesante aún, si cuese dable, seguir paso a paso la persistencia del gongorismo en muchas manifestaciones externas de la vida española contemporánea. Sin el menor ánimo de formular aquí alusiones, antes bien, de una manera serena, cabe preguntar si las esculturas de nuestros imagineros no motivan periódicamente en derredor suyo verdaderas explosiones psicopáticas de las multitudes, indudables resabios del fondo gongorístico que alienta en la médula del pueblo español post-áureo.

JUAN CARANDELL

«El Gongorismo y la Edad de Oro». Estudio de la exuberancia y de lo excesivo en las artes, por Elíseo K. Kane, con dibujos del autor. The University of North Carolina Press, 1928.

La Universalidad, dice Kane, es el primero y gran elemento director del arte.

De ahí el elogio que suscitan las catedrales góticas, por reunir esa condición de universalidad. En cambio, ¿qué decir de los edificios modernos, en los cuales vemos cómo se combinan las formas pesadas, macizas, con remates en cúspides pretenciosamente góticas, si no que se cae de lleno en lo grotesco?

En el campo de la Literatura, el Romanticismo representa el último período de gran significación creadora.

Hay al través de la historia hombres geniales que representan por sí solos, resumiéndolo en sí mismos, el ambiente de toda una época; así el Dante es Florencia de la Edad Media; Fidias es la Atenas de Pericles.

En otras palabras podemos decir que Clasicismo y Universalidad son sinónimos.

El arte español del siglo xvi tiene más individualidad que

universalidad. Por esto es menos conocido que el de Italia, Francia, e Inglaterra. Dos factores han determinado que las cosas fuesen así, el carácter y el medio. El temperamento español es intenso, tiene además extrañas inconsistencias. Es místico hasta el éxtasis, y fantástico, pero a la vez tiene un sentido común muy claro y un realismo marcado.

El mundo en que España se movía en los siglos xvi y xvii era casi la mitad del planeta. Este mundo inmenso se perdió empero, en muy poco tiempo. Las consecuencias de ello fueron primero la arrogancia, después la melancolía, las introspecciones religiosas; una mezcla de atmósfera tensa de arrojó, con esperanza y desesperanza. Es el caso del que de pronto ha ganado una suma inmensa, y espera perderla de nuevo.

En España se dieron el Conquistador y el Inquisidor, frutos de las circunstancias políticas y psicológicas.

A la vez que España tenía religiosos, ascéticos como Santa Teresa, epicúreos como Luis de León, horaciano, existían brotes de inconformismos, de realismos intensos: *Tirant lo Blanc* es un conjunto de obscenidades.

Don Quijote es un drama que expone todas las facetas de la vida española. Es por consiguiente, una obra *universal*, por abarcar toda esa vida, pero al mismo tiempo es una de las obras más individuales de la literatura mundial.

La escultura castellana es ascética. La aragonesa es sensual. La sevillana es melancólica, y utiliza mucho los dorados.

Después de la literatura es, empero, la pintura la arte bella que corona la gloria del arte español. En la escuela sevillana, Roelas, Murillo, Zurbarán; en la valenciana, y en El Greco, predomina el realismo. Solo Valázquez, igual que Cervantes, ha reunido todos o casi todos los elementos de la vida.

Las tendencias de los artistas españoles son unilaterales, lo que hace que caigan en la caricatura. Hay un individualismo errático. Constituyen las obras artísticas españolas verdaderos monumentos interesantes desde el punto de vista psicopático.

Significación del gongorismo

En todas las naciones hay período de genios. Inglaterra tiene a Shakespeare, Spencer, Johnson, Marlowe. Francia, a Corneille, Racine, Molière. Después, son inútiles los esfuerzos de los artistas por alcanzar la altura de tales genios.

En la Edad de Oro española culmina Victoria como representante de la música mística. Berruguete en la escultura, con tumultuosa pasión; El Greco, en la pintura, es el paralelo del anterior; Velázquez es vívido, impersonal, dejando una huella indeleble sobre el realismo español. Cervantes, Calderón, Lope son los genios de la Literatura.

Una tan furiosa conflagración dió humo suficiente para oscurecer algo del brillo de su llama. Así como el esplendor de la Edad de Oro procede de la soberbia magnificencia de su cultura, su exuberancia caótica deriva de la misma extravagancia. La literatura en la antes austera lengua castellana, adopta afectación, elegancia, afeites. Es una verdadera epidemia que lo invade todo.

El cultismo es un antecedente de Góngora. El cultismo emplea el vocabulario latinizado. El conceptismo es el abuso de conceptos metafísicos, de paradojas filosóficas y de referencias oscuras.

La metáfora, en cambio, relaciona imágenes e ideas.

El gongorismo es la conjunción del cultismo y el conceptismo.

El autor quiere notar todos los síntomas de un delirium tremens cultural, describiendo un caso extremo; reservando para los capítulos siguientes el pulso y temperatura de un cierto número de individuos que nos darán la norma de la enfermedad.

El gongorismo consiste en la introducción de neologismos, de nuevas palabras.

En sí, no debe condenarse, Ejemplos: Milton, Dante y Rabelais. Unos utilizan meros latinismos; otros buscan efectos poéticos, otros acaban en lo pedante, no preocupándose más que de la sonoridad.

El hipérbaton, condenable, es la aproximación a los latinos clásicos y a los griegos.

De ahí resultó un verdadero bombardeo lingüístico, siendo una muestra la repetición de apóstrofes casi iguales entre los dialogadores de algunas obras clásicas.

Se emplean figuras de lenguaje verdaderamente grotescas: el hielo quemante, las horas purpúreas, el reloj de las estrellas da las doce. Hay placer en el uso de las antítesis rítmicas: A este Lopico lo-pico (Góngora a Lope de Vega).

Son frecuentes las alegorías, y la oscuridad, que consiste en buscar excelencias de composición en relación con las dificultades del lector no experimentado.

En resumen, la afectación en el lenguaje conduce al cultismo,

con el hipérbaton, así como la afectación en el concepto lleva al conceptismo, o sea a la metáfora, a la paradoja, a la alegoría, a las referencias mitológicas pedantescas, a la ornamentación.

Extensión del Gongorismo

El gongorismo invade la oratoria sagrada. Ejemplo: Paravicino, predicador de Felipe IV. Cae en él también Tassis, lo mismo que Jáuregui, a pesar de haberlo combatido los líderes del conservadismo, que fueron Lope y Quevedo. Otro líder del gongorismo fué Anastasio Pantaleón de la Ribera, del cual son estos versos:

Poeta soy gongorino
Imitador valeroso
Del estilo que no entienden
En este siglo los tontos.

Los partidarios de Góngora han llegado al extremo de traducir al latín algunos de sus poemas para immortalizarlos.

El autor compara a Góngora con Ketas.

Otro seguidor de Góngora fué Salazar.

En el siglo XVIII el gongorismo cae en el colapso literario general.

En cuanto al gongorismo en la prosa, los sermones se procura que sean sonoros. Otras manifestaciones del gongorismo son algunos caprichos, como una novela de Solórzano en la cual no hay ninguna I. Zurita tenía aversión irreprimible contra la A. Alonso de Alcalá, en *Varios efectos de Amor*, presenta cinco pequeñas novelas en cada una de las cuales está omitida una de cinco letras.

En la prosa del XVIII el gongorismo corre camino paralelo a la poesía del mismo período

El gongorismo debió ser no ya la enfermedad misma sino todo un síntoma de una decadencia artística más profunda que atacó a las mismas raíces de la cultura artística de la nación.

Es un fenómeno cuya persistencia indica que fué mucho más que un caso efímero, aislado.

El gongorismo en Góngora

Hay traducciones de «Oveja perdida» por Sir John Browning; de la comparación de la vida con una rosa, por James Young Gibson, por Churton y mejor aún, por Sir Richard Fanshaw.

De los 500 poemas de Góngora, que constan de 24.630 líneas, son gongorísticas solo 4.885 líneas. El gongorismo de Góngora no es más que la diecinueve centésima parte de la producción total.

Góngora tenía 22 años en 1583. Pues bien: el 11 por 100 de su poesía en este año es gongorística. En 1588, el 24 por 100.

Afirma Thomas que hasta el 1609 no aparece el gongorismo, y aparecería como un súbito cambio de frente.

A. de Castro afirma que el gongorismo de Góngora aparece de una manera gradual, y está en lo cierto. Se trata de una enfermedad congénita, ya antes del 1605. Góngora introduce palabras francesas, latinas, italianas y portuguesas en sus versos, y deriva a lo grotesco.

Se ha dicho de Góngora por los puristas que fué el monstruo que ha infestado a todos los líricos degenerados de la nación. Pero Góngora no es culpable absoluto; veremos la historia de la musa meretriciosa que arruinó la vida artística del joven poeta, y las fuerzas sociales, económicas e intelectuales que hicieron ello posible.

Ancestrales del gongorismo

Existen ya antecedentes nada menos que en las Cantigas del rey Alfonso X (1226 - 1284); hay afectación en Alvarez Villa. Existen reminiscencias del virtuosismo gallego y provenzal.

Mena posee todas las cualidades de la escuela de Córdoba, el embellecimiento ostentoso de su ancestral Lucano, y la ininteligible preciosidad de Góngora. Mena es gongorístico en su *Coronación*.

En las novelas de caballerías abundan los tropos fantásticos, el hipérbaton. Juan de Padilla es gongorístico en *Los doce triunfos de los apóstoles* (1468-1522).

Lo es Rojas en su *Viaje entretenido*.

Lo es Bartolomé Lupercio de Angensola. Pedro Espinosa. El

mismo Lope de Vega. Góngora no inventó, pues, el estilo que le ha dado fama y que se llama gongorismo.

Algunas explicaciones del estilo excéntrico

Dice Castro que Góngora sin Herrera jamás habría llegado a ser el Góngora de *Polifemo* y las *Soledades*. Herrera, empero, inventó neologismos, pero no los usó en poesía. De Herrera, de Garcilaso dice Lope que son la simplicidad.

Góngora y Carrillo emigraron independientemente a una región exótica de la imaginación, lejos de los dominios artísticos de España.

Thomas cita a Aldente condenando los latinismos.

Morales propugnaba la limpieza literaria del castellano, lo cual es cosa distinta del gongorismo. También Herrera, a pesar de haberse dicho que es el iniciador del gongorismo.

Nebrija había condenado el griego, el latín y los neologismos, como bárbaros.

Las críticas de Baltasar de Alcázar, de Silvestre contra el gongorismo produjeron el efecto contrario: lo exaltaron.

Apunta Thomas una hipótesis; la de la mezcla racial en Andalucía: Cro Magnon, Celtas, Cartagineses, Romanos, Judíos, Godos, Arabes.

Ticknor aduce la censura de la Inquisición, que acostumbró a los autores a los rodeos de estilo. Pero Menéndez y Pelayo afirma que la Inquisición no condenó a Newton, a Galileo, Copérnico, Bacon, Spinoza, Hobbes, Leibnitz que fueron condenados en otros países.

En la propia Inglaterra, sin Inquisición existió un estilo también flamígero, incluso en Shakespeare.

Además, es de notar que el gongorismo es simultáneo con las obras literarias maestras, producidas bajo la misma Inquisición.

¿Puede atribuirse el gongorismo a la decadencia política? Tampoco. Estilos análogos hubo en Inglaterra, en Italia, en Francia.

Otra hipótesis es la del mal estado de salud de Góngora. Pero ya hemos visto cómo es cinco veces mayor el número de poemas escritos en estilo normal.

Versos meretriciosos en otras literaturas

Se hallan en las composiciones poéticas de Islandia, de Scandía, del antiguo noruego. En los poetas célticos hay arcaísmos e hipérbaton. Los negros emplean palabras tabúes que son verdaderos neologismos.

En la literatura arábica hay muestras patentes de formalismo intenso, de gimnasia verbal. Ejemplo Mutanabbi (615-965), igual a Góngora.

En el Provenzal, Amacet Daniel fué llamado por Balaguer el Góngora de los Troubadors.

Lucano, en la edad de plata latina, es el más próximo a Góngora entre los poetas latinos. Hace pueriles juegos de palabras, como Góngora. o sus imitadores.

La Farsalia de Lucano es comparable a las *Soledades* de Góngora. Puede decirse que Lucano es a Góngora como el gótico flamígero es al barroco, es decir, al embellecimiento extrínseco.

Góngora es la metáfora, Lucano es la hipérbole.

Amador de los Ríos traza una serie de poetas pirotécnicos desde Lucano hasta Góngora

Hay gongorismos en la escuela de los poetas eruditos de Alejandría, en el siglo III antes de JC. Así, Lycophron en su ALEJANDRA o CASANDRA.

Gongorista es Lyly en Inglaterra (1553-1606). Un siglo antes, Skelton lo fué más todavía. El más próximo a Góngora es Crashawe (1616-1650) lacrimoso al tratar asuntos religiosos; es el «eufuismo», demasiado poético para prosa, y demasiado prosáico para poesía.

Ronsard es el líder del preciosismo. Marini crea el Marinismo en Italia. Preciosista es el provenzal, con su lírica cultivada en la Corte de Alfonso X.

En conclusión, se trata de un proceso evolutivo de juventud, florecimiento y decadencia de una misma rama artística. Claramente se ve en la lírica, porque a causa de su limitación, matura antes que los géneros mayores como la novela y el drama. Esto aclara la paradoja de la decadencia gongorística en la lírica española, al mismo tiempo que la novela de Cervantes y el drama de Lope tuvieron su cumbre.

El estilo fantástico en la música

La música onomatopéyica hace lo mismo que el verso: vientos, truenos, disparos de cañón, gritos de soldados, saliéndose todo ello de la capacidad tonal de la música, reducida por sí.

La música se hace cultista. Ejemplo, el himno a la Trinidad, con notas dispuestas en triángulo.

Los ángeles volando en el aire son representados por volutas de rápidas notas agudas; la eternidad, por largas series de dobles notas totales; y la claridad, por un rápido descenso en escala tónica.

Cicerón ya identificaba los ocho modos musicales con los planetas y el universo sidéreo; y los pedantes, eclesiásticos con la astrología, la alegoría y la pseudociencia. En la edad negra, con las matemáticas y la magia negra. San Isidoro, con especulaciones místicas.

Alfonso X incluyó la música en el *Quadrivium*.

Juan Bernardo (1549) define varios modos. El 1.º lo identifica con el sol, es un modo feliz. El 2.º grave, lo identifica con la luna. El 3.º terrible, con Marte, iracundo. El 4.º con Mercurio, adulador. Obtiene matices combinando Marte con Mercurio. El 5.º modo, Júpiter, es bueno para las preces, aunque le contradice Lorente (1673), recordando a Leda y el Cisne y clamando que es vil y lascivo. El 6.º modo, Venus, sublimando la diosa pagana en una especie de caridad espiritual.

En una palabra: superstición, especulación, pseudociencia.

Victoria (1541-1613) es discípulo de Palestrina. Introduce temas *In Ascensione Domini*. Es una especie de onomatopeya wagneriana subjetiva, una imitación producida al oír algo percibido por otro sentido, como la vista, el tacto. Hay en la segunda parte de la antifona *Alma Redemptionis Mater* el «*tu quae genuisti*», en que el «*genuisti*» está traducido por el orgasmo fisiológico al dar a luz un niño, simulándolo la música, que primero empieza suavemente con dos semi notas, después de una convulsión de sonidos de siete cuartas, luego un breve espasmo de dos octavas, y finalmente una semi nota, hasta una completa relajación.

Extravagancias en la arquitectura

Se ha dicho que la arquitectura es música congelada. En la arquitectura hay ciclos. Primero es ruda, como los poemas épicos y heróicos. Las torres rudas de Tarragona y Lérida ofrecen muchas analogías con el Poema del Cid.

La belicosidad épica es reemplazada luego por la literatura más fina y delicada; al románico pesado, como fortalezas, sigue el gótico de Burgos, Toledo y León.

Las catedrales españolas, a pesar de la viva luz solar de nuestro país, tienen los ventanales más estrechos que los de las catedrales de Italia y Francia, y sus adornos son más recatados, austeros, castos.

Consideremos por un momento cómo la literatura es semi picaresca en las Cantigas de Alfonso X (1226-1284) y en el Libro de Buen Amor de Juan Ruiz (1343). Es que la cultura nacional ha abandonado su ayuno místico de la adolescencia y ha alcanzado una madura consideración de la vida. La arquitectura va al estilo flamígero, gana en vigor y movimiento y, desde el punto de vista religioso, si bien es animada y energética, quizá no es tan felizmente lograda como la eterna quietud del estilo antiguo.

Si Juan de Mena es el primer gongorista, su paralelo en la arquitectura es San Juan de los Reyes: allí gran profusión de detalles, ornamentos grotescos que equivalen a hipérbolos, así como las circumlocuciones ocultas y pedantes de sus versos encuentran su pendant en las decoraciones floridas, estatuas y blasones monstruosos del transpet, o en los pilares fantásticos agujereados de nichos suntuosos y estofados con complicados ornamentos.

El plateresco, importado de Italia, tiene flores en Italia, pero en España emplea animales con actitudes tensas, en acción.

Felipe II cortó los vuelos del Renacimiento y de la ostentación plateresca (1556).

En las Casas Consistoriales de Sevilla (1527-64) los detalles, son de una excelencia artística, pero el conjunto revela más que decadencia, una magnificencia irreprimible.

Después Herrera es el dictador arquitectónico, según quiere la severidad de Felipe II. El estilo es pesimista, la arquitectura religiosa oficial, frígida.

El Escorial es casi una idea abstracta, sin ornamentos.

Luego cambian las condiciones, no hay idea de diseño, pero mucha decoración: barroco, a la vez que Góngora. Se atiende a la elegancia de detalle.

El puente de Toledo, en Madrid, con sus grandes nueve arcos (1735), corresponde al mismo deplorable período en que J. León y Mansilla publicaba su *Soledad* como continuación de las de Góngora. Es un puente cubierto de pedantes afectaciones, de templetas con estatuas de ridícula insignificancia.

Lo grotesco en escultura

Hay dos clases de escultura, a saber: la arquitectónica y la independiente.

En España la primera se desarrolló hacia la opulencia, hasta que se emancipó de la arquitectura. Después del esplendor majestuoso de la edad clásica, la arquitectura no pudo sujetar a sus dependencias escultóricas. En los siglos xvii y xviii cae en la extravagancia, en el amaneramiento.

Los capiteles de Santo Domingo de Silos (1076) presentan monstruos, chacales, arpías con cabeza de mujer, águilas devorando animales, cosa sin par en el arte de Europa. Es grotesco, «gongorístico».

San Juan de los Reyes nos ofrece una combinación del gótico con el árabe, en el coro. Hay allí leones del tamaño de ratones: vanidades mundanas, pequeñas figuras de santos y bienaventurados: las columnas están grabadas, con lo cual pierden austeridad propia del gótico. Es decir, que la escultura arquitectónica comienza a usurpar las preeminencias de la arquitectura como si viésemos un salón cubierto de papeles y además profusamente ocupado por grandes piezas de adorno: esta es la impresión que dan las iglesias y catedrales españolas, con sus retablos, etc. Los retablos constituyen una arquitectura subserviente, pues son miniaturas de edificios y fachadas, la catedral no parece tener más misión que la de servir de almacén, para albergar o proteger la gloria escultórica contenida en el interior.

Los retablos de Sevilla, de Miraflores, acabado éste el 1499 por Siloé, constituyen la superabundancia del detalle y de la pompa.

El Convento de San Martín ofrece otro ejemplo de prolijidad, de detallismo vulgar con florido coloreado.

La segunda parte del siglo xvii y la primera mitad del xviii abarcan el período de decadencia. Los retablos multiplican pequeñas unidades, produciendo un efecto caótico.

En el Transparente de Toledo, siglo xviii, la escultura arquitectónica es exagerada. Hay allí querubines innumerables, sin significación, rayos de sol, volutas, etc.

En los altares, en las tumbas, hay preciosismo, hasta que la impresión de sublime intensidad, nota dominante en el interior de una catedral—vastedad y poder—producidos sobre el ánimo por las vistas largas ininterrumpidas, queda totalmente destruída.

Es el barroco, como barroco es el gongorismo, al pretender sorprender al lector con figuras no usuales, sacrificando a ellas el verdadero tema del poema o la idea dominante.

Cuando Góngora, para describir una cascada dice que es «un peñasco que orina» hace algo parecido a la música de trémolos, notas graciosas, volutas, lo uno y lo otro es barroco. Lo mismo que la arquitectura cuando se recarga de superficiales motivos decorativos, medallones, placas, guirnaldas, de insinceridad ornamental que mal cubre una arquitectura carente de inspiración.

La escultura barroca tiende más bien a recargar la emoción que la decoración, lo mismo que la pintura.

En la escultura barroca hay pasión tumultuosa, con actitudes y movimientos bruscos, acción dramática. Fuertes contrastes de luz y sombra, líneas onduladas. Estas cualidades al exagerarse van a lo grotesco y teatral.

La estatuaria se hace polícroma para obtener vívidos efectos. El escultor no sabe dónde ha de detenerse y emplea vestiduras, cuero para zapatos, joyas, pelo auténtico y cristal para ojos: maniqués, en una palabra.

Berruguete fué discípulo de Miguel Angel, pero no hizo sino caricaturas de la emoción. Berruguete es unilateral, produce una emoción sola, no una complejidad armónica de emociones. Sus figuras no son tipo de vida, sino símbolos de una sola emoción. Como los símbolos ideográficos representa una idea, suprimiendo detalles que no se conecten con la emoción singular expresada.

Berruguete alarga las figuras, lo mismo que el Greco. Con ello intenta plasmar una subjetividad espiritual. Pero el resultado sería el afeminamiento, y para remediarlo recarga la musculatura, haciéndola tremenda; biceps, pectorales, tendones enormes.

El efecto es dinámico, de tensión, de energía sobrehumana, de dramática impetuosidad.

Berruguete comenzó sus estudios anatómicos diseccionando cadáveres; de ahí los secretos anatómicos que utiliza en sus esculturas.

Colorea sus tallas, siendo esto un rasgo característico del artista, para prevenir los deterioros de la madera mediante la pintura. Utiliza sin tasa el bermellón en los labios.

Así, el Sacrificio de Isaac inspira exclusivamente terror, por las emociones estridentes, teatrales, desconcertantes, por las falsas actitudes. El S. Jerónimo es a todas luces incompatible con sus ayunos: musculatura formidable, boca terrible, dedos crispados, como garras.

En Juan de Juni la escultura es florida, superabundante y enérgica a un tiempo. No es más que un imitador de Berruguete.

Montañés modela su famoso Cristo (1619) coincidiendo con los grandes poemas gongorísticos. Hay en él un contraste grotesco entre la fina cabeza y las vestiduras. Es sencillamente un maniquí.

Desde mediados del siglo xvii al xviii la escultura llega al extremo de representar castigos, putrefacciones y toda clase de horribles agonías y espasmos, contorsiones. Hay una verdadera anormalidad psíquica en los artistas y en el público. Sigue el realismo en auge, con los cabellos, los vidrios en los ojos, los dientes de porcelana. Las esculturas parecen figuras de museos de medicina.

El templo del Pilar, Santa Clara de Sevilla, la catedral de Granada, están llenos de espectáculos de ejecuciones y decapitaciones.

La pintura, campo de la fantasía

La pintura invade el campo de la escultura. Tiende al embellecimiento externo, lo mismo que la poesía gongorística; la ornamentación no es una cosa accesoria a la composición; se trata de un cultismo, de una exageración de la técnica, y no de la idea. Esto ocurrió algo más en Aragón y Cataluña que en Castilla.

Morales, llamado «el divino», constituye una ironía inconsciente, pues representa a los bienaventurados en momentos de

éxtasis neurótico. Su estilo es una mezcla de belleza italiana, de fealdad flamenca y de realismo español. Los hombres de Morales son afeminados; las mujeres, etéreas.

En *Piedad*, la muerte cruda carece de austera majestad. Es uno de los primeros ejemplos de gongorismo pictórico. La cara del Cristo es afeminada. Contrasta con el realismo de la muerte, del temperamento español. Vemos la gran fisiología de la muerte sin su teología confortante. Los ojos entreabiertos dejan escapar el alma. De todas las corrupciones de la muerte espiritual y corporal, ésta es la más fantástica y la menos apropiada para la crucifixión de Cristo.

Greco es el Góngora de la pintura. Comenzó por obtener algún resultado mediante meros virtuosismos, pero luego, para magnificar el efecto, exageró el virtuosismo, obteniendo cosas grotescas y mecánicas en vez de espirituales. Lo mismo que Góngora.

Si grotesco es el Greco, más lo son las teorías para explicarlo.

El Greco reaccionó contra su origen, contra Tintoretto y la escuela veneciana.

Pues, bien: Sempere y Miquel, por ejemplo, atribuye el estilo del Greco a un trastorno de sus facultades notables en el período final, decadente, de su obra.

Germán Beritens lo atribuye al estrabismo en el ojo derecho.

Mélida encuentra elementos bizantinos en El Greco, por haber descubierto curiosas semejanzas con mosaicos griegos del siglo vi.

Analicemos los cuatro cuadros representativos de San Francisco de Asís: el primero está pintado perfectamente, en Italia (1567-84), y utiliza en él el dorado para dar calor al colorido; la cara del santo es natural. En el segundo cuadro, pintado entre 1584 y 1590, aparece un cielo turbio al fondo; el santo es más delgado, ascético, menos corpóreo. El tercer San Francisco fué pintado entre 1590 y 1594. El fondo es tormentoso, cadavérica la figura, éxtasis de un religioso paranóico. El cuarto no tiene el menor parecido con el primero. Al fondo, una tempestad tremenda. La pose es amanerada. Lo mismo cabe decir de otros cuadros.

Es decir, la pintura del Greco sufre una metamorfosis hacia un estilo grotesco. No es otra cosa que la influencia del estilo relumbrón y grotesco.

Jamás se ha visto un caso de absorción de un genio extranjero como el del Greco por una nación y época, acabando por ser más español que España misma.

En el cuadro que representa a Toledo exagera las pendientes, y de los edificios más insignificantes hace verdaderas fortalezas, pintándolos cortados, agudos, al mismo tiempo que retuerce convulsivamente los troncos de los árboles. Pinta líneas bañadas en intensa luz, sobre fondos negrísimos, sin importarle que los contrastes tengan o no justificación. Como Góngora, el artista ultraja a lo natural; como Góngora, el genio del Greco es grande, pero es imposible hacer discordancias para distraer los sentidos.

El conceptismo del Greco consiste en alargar la figura humana. Como Berruguete y Morales, evoca la espiritualidad cadavérica en el cuadro de San Martín: la figura es la de un neurótico. También compensa el Greco el afeminamiento resultante acudiendo al mismo recurso que Morales: echando mano de la musculatura.

El San Sebastián es una hipérbole gongorística. Parece una cara reflejada por un espejo curvo. El cuello es de cisne, no necesitando de comentario; la cara es lúgubre, la boca, idéntica, la nariz, corta; en él hay la misma monotonía dominante que en todos los cuadros, en las poses, gestos, rasgos; parvedad, en fin, de imaginación.

La retórica altisonante del gongorismo tiene sus análogos en el arte del Greco: la actitudes son pomposas, lo mismo que las fanfarronadas de la lírica del siglo xvii.

He ahí la Natividad, por ejemplo: los querubines son barrocos, el conjunto, caótico, que ofusca el último vestigio de significación espiritual.

La hipérbole de Góngora volvemos a encontrarla en la Resurrección, del Greco. El cuadro es espectacular. Serena la actitud del Salvador, los soldados, por el contrario, aparecen en las actitudes las más imposibles. El color es tal que parece como si las figuras estuviesen iluminadas por una lámpara de vapor de mercurio. Todo es insano en el cuadro.

La pirotécnica del Greco está influida por el ambiente de la época, como Góngora.

En el Lacoonte aparece una figura hercúlea, el padre, pero las serpientes son completamente ridículas. El hijo parece un acróbata de circo. Greco no pinta un drama, pinta una farsa.

El Apocalipsis constituye las *Soledades* del Greco. El cielo es tormentoso, las figuras están horriblemente retorcidas. Hay en el cuadro querubes sin forma, figuras alargadas, vestidas de telas extrañamente coloreadas. Hay verdadera altisonancia en los pliegues de la túnica de la figura del primer término.

Más que la pintura, el cuadro quiere ser una visualización del extraño drama de la isla de Patmos.

Góngora y el Greco personifican la decadencia. El momento álgido está representado por Lope, Calderón, Tirso, Alarcón y Cervantes. Por Murillo, Ribera y Velázquez.

Pero si el Greco es la decadencia, ¿por qué Velázquez es la perfección? De igual modo que Alarcón produce su mejor obra cuando Góngora inicia la decadencia y cuando Lope y Cervantes alcanzan la cumbre del arte literaria. Los trabajos de los genios son como los frutos. El Greco cultiva un género más limitado que Velázquez, lo mismo que el género de Góngora fué más limitado que el de Lope y Cervantes.

El Greco es el Don Quijote de la pintura española, y Velázquez es el Sancho Panza. El Greco quiere pintar el alma ideal, en tanto que Velázquez pintó el alma real de España.

Zurbarán, Saavedra y Valdés son amanerados.

Jordán es oscuro, enigmático ya (1693).

Los disparates, los caprichos de Goya, son gongorismo. Hay en ellos efusión nauseante, como en las demás artes estudiadas.

La cultura se hace ávida de lo exótico, y esa misma cultura vomita lo inasimilado.

Conclusión

Resulta que hay tres fases en el gongorismo de la poesía y en el de las demás artes, paralelamente, de España, y lo mismo sucede en las literaturas extranjeras.

Una quinta parte de la poesía de Góngora es gongorística, a base de palabras extrañas, de construcciones también enigmáticas, de tropos bizarros, de alusiones oscuras. Esta quinta parte no aparece súbitamente, sino de un modo gradual, y su cumbre comprende entre los años 1600 y 1605.

Jamás fué su obra reconocida sustancialmente, y así, entre 1610 y 1615, al dedicarse al verso meretricioso, en vista del poco emolumento obtenido, volvió el poeta a un modo más normal, entre 1615 y 1627, el año de su muerte, sus grotesquerías fue-

ron más esporádicas, empleándolas solo en ocasiones de adulación.

Persistió el gongorismo, a pesar de la oposición; persistió porque fué más que un incidente pasajero. Su éxito estribó en la especial cultura de la edad, que favoreció su arraigo; no es Góngora el creador y el perpetrador de la poesía gongorística, pues durante muchas décadas anteriores a él existían las raíces en los campos del verso español, trillados por Mena, por Padilla.

El gongorismo es una enfermedad propia de una edad y de una cultura más que de un individuo. Prueba de ello es la música conceptista de Victoria, la escultura estridente y opulenta de Berruguete y Juni, la arquitectura plateresca y barroca, y la pintura errática del Greco.

Los trajes de la época, cargados de plumas, brocados, refleja igual espíritu que la poesía del gongorismo. Joyas, oro, pomadas, cosméticos y perfumes exóticos. En contraste, las maneras cortesanas puntillosas, el austero código del pundonor. Preciosidad y minuciosidad en las reglas de gobierno del cortesano: ¿no es todo esto una sutilización refinada, tan ubícua en concepto gongorista?

Los rigores de la Inquisición fueron más personales y políticos que doctrinales, pues se inventó una casuística que hallaba fórmulas para resolver los deslices más lascivos: eso es también conceptismo, como el de la poesía gongorística. El jesuitismo fué maestro en sutilezas.

La expansión política de España, con sus incontables guerras, fué estímulo poderoso para las empresas quijotescas. La llamada Armada Invencible, con todo lo que de ella se decía, es una hipérbole bizarra.

Hemos visto frases del estilo errático en otras literaturas, como la de Islandia, de la Grecia de Alejandro, sin ejercer, empero, influjo sobre el estilo español.

Todo ello es consecuencia de los momentos de gran expresión artística, a los cuales siguen decadencias, agotamientos.

¿Por qué enferma una cultura? Porque es como la vida misma. La historia de cada arte lo demuestra. Así, el romanticismo indica una decadencia. Actualmente, las epilepsias del verso libre, del jazz, el futurismo, el post impresionismo y varios otros ultra gongorismos denotan que el arte occidental está en una nueva infancia.

De la tradición inglesa acaso debamos anotar a Lake, como prueba de que el genio es lento en nuestra cultura, pero debemos admitir los que palidecen ante los Elisabetianos: Woodworth, con su Oda, al lado del soliloquio de Hamlet, es imposible no impresionarse ante la falta de poder y ante la senectud cradora que nuestra cultura ha experimentado en espacio de dos siglos. Por fina que la Oda sea, no podemos pasar por alto que las Intimaciones de la Inmortalidad no son inmortales, mientras que, por otra parte, el soliloquio sobre la muerte jamás morirá.

Igualmente ódiosas, aunque ciertas, son las comparaciones entre los escritores clásicos y los románticos de España, Italia y Francia. Hugo o Chateaubriand, por ejemplo, con Racine o Moliere. Pero no es necesario probar lo que es evidente. Perfectionaremos, sí, la técnica del arte y de la expresión; daremos a nuestra pequeña década particular brillantéz, creeremos que nosotros creamos un gran arte, y este arte morirá porque el tiempo se encargará de demostrar que nos faltó el fuego de la verdadera facultad creadora.

No hay piedra filosofal ni talismán que trasmute la escoria de los últimos siglos en el oro del genio. Cualquiera que sea lo que lo futuro nos agradezca en el comercio, en las invenciones, en la ciencia, ¿no recordaremos que es el pasado el que reivindicó la memoria de nuestra grandeza en las artes? Y en un momento inesperado, ante los manierismos del llamado arte moderno, ¿no podemos pararnos y confrontarlo con la sublime memoria de los días pasados y juzgar sus excentricidades fútiles a través de los arquetipos que nosotros hallamos en el gongorismo de la Edad de Oro?

