
RENE WELLEK

Profesor de la Universidad de Yale, U.S.A.

El concepto del barroco en la investigación literaria (*)

I

Todos los estudiosos del inglés se dan cuenta de que el uso del término "barroco" es algo importado recientemente del continente europeo. Una historia exhaustiva del término, cosa que nunca se ha intentado (1), sería de considerable interés, aunque no creo que la historia de ninguna palabra sea algo indispensable para su uso actual, y, aun cuando comprendo bien que es imposible hacer volver un término a sus significados originales, mucho menos, por supuesto, por dictado de un solo hombre.

"Barroco", como lo han demostrado Karl Borinski y Benedetto Croce, mediante convincentes citas (2), se deriva de *baroco*, que es el nombre del 4.º modo de la IIª figura en la nomenclatura escolástica de los silogismos. Se trata de un silogismo de este tipo: "Todo P es M; algunos S no son M; por lo tanto, algunos S no son P"; o, según el ejemplo de Croce: "Todo necio es testarudo; algunas personas no son testarudas. Luego, algunas personas no son necias". Muchos han pensado que este tipo de argumento era rebuscado y propio de sofistas, y Luis Vivas ridiculizó a los catedráticos de París como "sofistas en *baroco* y *baralipon*" (3). Croce da varios ejemplos del uso de tales frases como *ragioni barrochi* desde 1570. Esa etimología que se da en el *New English Dictionary* y otras publicaciones, que hace derivar la palabra del español *barrueco*, una perla de forma ex-

traña, debería desecharse sin duda alguna. El término emerge, en el siglo XVIII, con el sentido de "extravagante", "bizarro". El Presidente de Broses lo usa con ese significado en 1739, y, en 1755, J. J. Winckelmann le da el sentido de "decorativo, juguetonamente libre" (4). En el *Dictionnaire historique de l'architecture* (1795-1825) de Quatremère de Quincy se le denomina "un matiz de lo bizarro" y a Guarino Guarini se le considera el maestro del barroco (5). Jakob Burckhardt parece haber estabilizado su connotación en la historia del arte como referente a algo que él consideraba la decadencia del Alto Renacimiento manifestada en la florida arquitectura de la Contrarreforma en Italia, Alemania y España. En 1843 él había usado el término *rococó* exactamente en el mismo sentido con que más tarde empleó la palabra "barroco", y sugirió que cada estilo tiene su *rococó*: una etapa decadente, florida y tardía (6). Esta sugestión de Buckhardt que extendía el sentido del término fué recogida por Willamowitz-Moellendorf, el famoso filólogo clásico, quien en 1881 escribió acerca del "antiguo barroco", esto es, el arte helenístico. L. von Sybel, en su *Weltgeschichte der Kunst* ("Historia Universal del Arte") (1887) (7), tiene un capítulo relativo al antiguo barroco romano. El mismo año se publicó *Renaissance und Barock* ("Renacimiento y Barroco") de Heinrich Wölfflin, una monografía detallada que se preocupa principalmente del desarrollo de la arquitectura en Roma. La obra de Wölfflin es muy importante no solamente

(*) Traducción de Ramón Morales Avila. La bibliografía en alemán, traducida por Alejandro Venegas Ritchie.

te porque dio un análisis técnico digno de confianza del desarrollo del estilo en Roma hecho en términos apreciativos, sino también porque contiene unas cuantas páginas sobre la posibilidad de aplicar el barroco a la literatura y a la música. Con Wölfflin empezó la reevaluación del arte barroco, tarea que pronto continuaron otros historiadores del arte, tales como Gurlitt, Riegl y Dehio. A éstos los siguieron pronto en Italia Giulio Magni y Corrado Ricci, y en Inglaterra Martin B. Briggs y Geoffrey Scott. Este último escribió una ferviente defensa extrañamente intitulada *The Architecture of Humanism* ("La Arquitectura del Humanismo") (1914) (8). Después de la primera guerra mundial, la simpatía y la admiración aun por las formas más torturadas y grotescas del arte barroco llegó a su cúspide en Alemania. Hubo bastantes entusiastas en otros países, Eugenio D'Ors en España, Jean Cassou en Francia, y Sacheverell Sitwell en Inglaterra (9). En la historia del arte actual se reconoce al Barroco como la etapa que sigue en Europa al Renacimiento. Se usa el término no sólo en arquitectura, sino además en escultura y pintura, y comprende no solamente al Tintoretto y a El Greco, sino también a Rubens y Rembrandt.

El barroco se halla también plenamente establecido como un término propio de la historia de la música. Se le conocía evidentemente en el siglo XVIII puesto que el *Dictionnaire de Musique* (1764) de Rousseau lo menciona como un término que se refiere a música con "armonía confusa" y otras voces (10). Parece que el historiador checo de la música Augusto W. Ambros fué el primero en usarlo para designar todo un período, en 1878 (11). Hoy día es una etiqueta corriente para la música del siglo XVII y parece que se aplica extensamente a Schütz, Buxtehude, Lully, Rameau, y hasta Bach y Handel (12). Hay ahora filósofos barrocos: a Spinoza se le ha denominado barroco y yo he visto aplicar el término a Leibniz, a Comenius, y aun a Berkeley (13). Spengler habló de pintura barroca, música,

filosofía barrocas y aun psicología, matemáticas y físicas barrocas. El término barroco es ahora usado en la historia general de la cultura, en relación prácticamente con todas las manifestaciones de la civilización del siglo XVII (14).

Hasta donde yo sé, Wölfflin fué el primero en transferir el término barroco a la literatura. En una página notable de *Renaissance und Barock* (1888) (15), él sugiere que el contraste entre el *Orlando Furioso* (1516), de Ariosto, y *La Gerusalemme Liberata* (1584), del Tasso, podría compararse a la distinción entre Renacimiento y Barroco. En el Tasso, él observa una acumulación, un énfasis, una búsqueda de grandes concepciones que están ausentes en Ariosto, y halla la misma tendencia en la adaptación que hizo Berni del *Orlando innamorato* de Bojardo. Las imágenes se hallan más unificadas, más sublimes; hay menos imaginación visual (*Anschauung*) pero más atmósfera (*Stimmung*). Las sugerencias de Wölfflin parece que no fueron acogidas por largo tiempo. Una búsqueda a través de un gran número de escritos sobre "marinismo", "gongorismo", "eufuismo", *préciosité* y el alemán *Schwulst* no ha conseguido más de uno o dos pasajes donde una obra o movimiento literario se encuentre realmente denominado barroco antes de 1914, aunque el arte barroco fué discutido como un fenómeno paralelo bajo ese nombre (16). Esto parece ser cierto respecto a los escritos de Benedetto Croce antes de la primera guerra mundial. En *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (1910), a la literatura nunca se la llama barroca, aunque Croce discute el paralelo con el barroco en las artes y aun previene contra la *exageración* en la apreciación de la literatura del siglo XVII, exageración, "a la cual la moda actual que en las artes plásticas se ha vuelto hacia el barroco puede fácilmente seducirnos" (17).

En 1914, sin embargo, un erudito danés, Valdemar Vedel, publicó un estudio *Den digteriske Barokstil omkring aar 1600* (18). Traza un estrecho paralelo entre Ru-

bens y estilo poético de Francia e Inglaterra entre 1550 y 1650. La literatura es, como el arte de Rubens, decorativa, llena de colorido, enfática. Vedel enumera los temas y palabras favoritas de la literatura que él considera aplicables al arte de Rubens: grandioso, alto, florido, rojo, llama, caballos, caza, guerra, amor al exhibicionismo, lo bombástico inflado, el verso blanco ampuloso. Pero posiblemente porque este artículo de Vedel estaba escrito en danés pasó completamente inadvertido. El punto de irradiación para la extensión del término fue Alemania y especialmente Munich, donde enseñaba Wölfflin, un suizo de nacimiento. Su colega en literatura alemana, Karl Borinski, escribió un largo volumen, *Die Antike in poetik und Kunsttheorie* (1914), con el subtítulo para el volumen primero, *Mittelalter, Renaissance und Barock*, en el cual discute especialmente las teorías conceptistas de Gracián y bosqueja la historia del término en una nota erudita y substancialmente exacta (19).

En 1915, Wölfflin publicó un nuevo libro, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (20), ("Conceptos fundamentales de la historia del arte"), en que contrasta el Renacimiento y el Barroco como los tipos principales de estilo y se elaboran en forma muy concreta criterios para marcar la distinción. Este libro produjo una profunda impresión en varios historiadores alemanes preocupados del problema del estilo. Invitaba a la imitación y posiblemente a hacer transferencias a la historia literaria. En 1916, y sin mencionar a Wölfflin, Fritz Strich ofreció un análisis estilístico de la literatura alemana del siglo XVII, que él llamó barroca (21). Oscar Walzel, en ese mismo año, publicó un ensayo que busca clasificar a Shakespeare como perteneciente al barroco (22). En 1917, Max Wolff refutó la teoría de Walzel, pero concedió que existía barroco en *Venus y Adonis* y en el *Rapto de Lucrecia* de Shakespeare, como también en Lyly (23). En 1918, Josef Nadler publicó la tercera edición de su *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* (24), ("Historia

literaria de las razas y el paisaje alemanes), tentativa original de escribir la historia de la literatura alemana desde abajo, partiendo de la literatura local de las ciudades y provincias alemanas. Nadler, cuya orientación era entonces marcadamente austríaca y romano-católica, usó el término barroco en forma prominente para describir la literatura de la Contrarreforma jesuita en el sur de Alemania.

Todos estos ítems que he descrito hasta aquí son casos relativamente aislados. La enorme popularidad del barroco como término literario surgió en Alemania solamente alrededor de 1921 al 22. En 1921 Rudolf von Delius publicó una antología de poesía barroca alemana y al año siguiente se produjeron no menos de cuatro antologías del mismo tipo (25). Joseph Gregor escribió un libro acerca del teatro barroco de Viena (26) y Arthur Hübscher inició la larga línea de filósofos del barroco con un trozo intitulado *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls* (27), ("El barroco como concepción, *Deutsche Barockdichtung*, en 1924 figuración de los sentimientos vitales antitécos"). Herbert Cysarz, uno de los más prolíficos escritores alemanes del barroco literario, publicó su primera obra grande de audaz concepción, *Deutsche Barockdichtung*, en 1924, ("Poesía alemana barroca") (28). Desde entonces el interés por el siglo XVII alemán ha surgido aceleradamente y ha producido una enorme literatura saturada del término barroco. No me atrevo a dogmatizar acerca de las razones exactas de este renacimiento de la poesía barroca alemana. Podría deberse en parte a Spengler, quien había usado vagamente el término en *La Decadencia de Occidente* (29), y en parte se debe, creo, a un mal entendido: se tenía la sensación de que la poesía barroca era algo semejante al reciente expresionismo alemán, algo comparable a su dicción desgarrada, tensa y turbulenta y a su sentido trágico de la guerra, consecuencia de la postguerra. En parte, también, había un cambio sincero de gustos, una comprensión repentina de un arte an-

tes despreciado a causa de sus convenciones, sus metáforas de supuesto mal gusto, sus violentas antítesis y contrastes.

Los sabios alemanes aplicaron prestamente este nuevo criterio a otras literaturas europeas. Creo que fué Theophil Spoerri quien en 1923 realizó las sugerencias de Wölfflin relativas a las diferencias entre Ariosto y Tasso (30). Según el criterio de Wölfflin, Ariosto es renacentista y Tasso, barroco. Marino y los marinistas eran barrocos. España también se podía asimilar fácilmente, puesto que el gongorismo y el conceptismo presentaban fenómenos claramente paralelos que sólo esperaban ser bautizados como barrocos. Pero toda la literatura española, desde Guevara a comienzos del siglo XVI hasta Calderón a fines del siglo XVII, fué abrazada con el término barroco. Wilhem Michels, en su ensayo sobre *Estilo barroco en Shakespeare y Calderón* (1929) (31), usó las conocidas características barrocas de Calderón para sostener que Shakespeare posee los mismos caracteres artísticos. Parece haber un desacuerdo solamente entre los escritores alemanes acerca de las condiciones de Cervantes: Helmut Hatzfeld había hablado ya en 1927 de Cervantes como barroco jesuita (32) y había sostenido que su punto de vista es el de la Contrarreforma. En un ensayo posterior, *El predominio del espíritu español en la literatura del siglo XVII* (33), trató Hatzfeld de demostrar que España es eterna y básicamente barroca y que era históricamente el centro de irradiación del espíritu barroco europeo. Los rasgos permanentemente españoles que son también los del barroco, fueron sólo temporalmente denominados por el Renacimiento. Sin embargo, Ludwig Pfandl, que escribió la historia más completa de la literatura española durante la Edad de Oro (34), limita el barroco al siglo XVII y exceptúa expresamente a Cervantes. Empero, tanto Vossler como Spitzer consideran barroco aun a Lope de Vega, a pesar de la oposición de éste a Góngora (35). La literatura francesa también fué descrita por los sabios alemanes en

términos de barroco. Neubert y Schürr (36) hablan al principio un tanto vacilantes de rasgos y corrientes subterráneas de índole barroca en el siglo XVII. Schürr definió a Rabelais como un primitivo barroco y describió a los preciosistas autores de extensas novelas cortesananas y de parodias como barroco, un estilo que fué derrotado por el nuevo clasicismo de Boileau, La Fontaine y Racine. Otros defendieron el punto de vista de que estos clásicos franceses son ellos también barrocos. Evidentemente Erich Auerbach, en 1929, fué el primero en expresar este punto de vista (37). Leo Spitzer adhiere a esta opinión aunque con ciertas restricciones. En un análisis brillante del estilo de Racine (38) ha demostrado cómo Racine atenúa los rasgos barrocos, cómo el barroco de Racine es dócil, suave, clásico. Aunque Hatzfeld no niega completamente las distinciones obvias y sorprendentes del clasicismo francés, él es el único investigador que con mayor insistencia define todo el clasicismo francés como barroco. En uno de sus primeros ensayos (39) discute la poesía religiosa francesa del siglo XVII y muestra su similitud con el misticismo español y sus afinidades estilísticas con el barroco en general. En un largo estudio publicado en una revista holandesa (40) ha acumulado numerosas observaciones para demostrar que el clasicismo francés es solamente una variante del barroco. El clasicismo francés tiene la misma tensión sensual y religiosa, típicamente barroca, la misma morbidez, el mismo tono patético que el barroco español. Su forma es igualmente paradójica y antitética, "abierta" en el sentido de Wölfflin. La disciplina del clasicismo francés es simplemente una característica universal del "freno de las pasiones" recomendada en todas partes por la Contrarreforma.

La literatura inglesa, aparte de las tentativas para incluir a Shakespeare como barroco, pronto fué puesta en la línea. Hasta donde yo sé el *Englische Rokokoepik* (1927) de Friedrich Brie es la primera tentativa de este tipo (41). Allí se analiza como rococó

el *Rape of the Lock* ("Rapto del Rizo"), de Pope, pero de pasada se establece un contraste con el barroco de Garth y Boileau. Fritz Pützer en *Prediger des englischen Barocks stilistisch untersucht* (1929) (Estudio estilístico de los predicadores del barroco inglés) incluyó en seguida casi toda la oratoria sagrada inglesa desde Latimer hasta Jeremy Taylor como barroca (42). F. W. Schirmer en varios artículos y en *Geschichte der englischen Literatur* (43), ("Historia de la Literatura inglesa"), usa el término para los metafísicos Browne, Dryden, Otway y Lee, excluyendo expresamente a Milton del barroco. Esta fue también la conclusión de Friedrich Wild (44), quien aun consideró barrocos a Ben Jonson, Massinger, Ford y Phineas Fletcher. La idea de una antítesis de sensualismo y espiritualismo en la poesía inglesa del siglo XVII, fue en el intertanto realizada de modo más bien mecánica por Werner P. Friedrich (45), obra que fue aceptada como tesis doctoral en Harvard bajo la tuición de J. L. Lowes. Existen muchas otras tesis alemanas acerca del barroco literario inglés: Jünemann (46) ha comparado las Fábulas de Dryden con sus fuentes para demostrar cómo Dryden tradujo, por ejemplo, a Chaucer a un estilo barroco; Wolfgang Mann (47) ha examinado las tragedias heroicas de Dryden como expresiones de cultura barroca cortesana. Un artículo reciente de Elisabeth Haller (48) analiza el estilo barroco de la *Theory of the Earth* ("Teoría de la tierra") de Thomas Burnet, comparándola con sus traducciones alemanas y latinas. Esta idea de que toda la civilización inglesa del siglo XVII es barroca ha sido llevada a sus últimos extremos por Paul Meissner (49), que también incluye a Milton y quien ha imaginado todo un sistema de contrarios que cubren la totalidad de las actividades y etapas del siglo XVII inglés. Es un ensayo que acentúa la influencia española en Inglaterra, Hatzfeld llega a llamar a Milton "el poeta más hispanizado de la época, quien parece a los extranjeros el más barroco" (50). Bernhard Fehr ha extendido finalmente la frontera del barroco

inglés al descubrir que también lo poseen Thomson y Mallet y aun en los versos de Wordsworth (51). De este modo, todas las literaturas de Europa del siglo XVII (y parcialmente la del siglo XVI), las conciben los sabios alemanes como un movimiento unificado. Por ejemplo, Schnürer, en su voluminosa *Katholische Kirche und Kultur der Barockzeit* (1937), ("La Iglesia católica y la cultura de la época barroca"), (52), no solamente España, Portugal con Camoens, Italia, Francia, Alemania, Austria, sino que además Polonia, Hungría y Yugoslavia son tratados como barrocos. Esta es una opinión coherente que requiere discusión, aceptación, refutación o modificación.

He discutido primero a los alemanes porque ellos fueron los originadores e instigadores del movimiento (si nos desentendemos del aislado danés Vedel). Pero la idea fué tomada por sabios de otras nacionalidades. En 1919, el término hizo su primera conquista fuera de Alemania. F. Schmidt-Degener publicó un ensayo sobre "Rembrandt en Vondel" en *De Gids* (53), en el cual a Rembrandt se le hace aparecer como un oponente al gusto barroco, mientras que el poeta Vondel, de ascendencia flamenca convertido al catolicismo, es descrito como el representante típico del barroco europeo. El autor considera con clara antipatía al barroco, su misticismo sensual, su preferencia por lo externo, su verbalismo, lo que contrasta con el arte de Rembrandt auténticamente holandés y al mismo tiempo universal. Si juzgamos por un pequeño librito escrito por Heinz Haerten, *Vondel und der deutsche Barock* (1934) (54) ("Vondel y el barroco alemán") también triunfó la revaluación del barroco en Holanda. Aquí se descubre en Vondel la cima misma del barroco nórdico o teutónico. En general, parece que los mismos holandeses describen ahora como barroca la literatura holandesa del siglo XVII.

El primer país que sucumbió a la invasión fue Italia. Bertoni había comentado a Spoerri (55) sin demostrar mucho interés; Venturi había hecho una exposición de las

ideas de Wölfflin (56). Pero a fines de 1924, Mario Praz terminó un libro, *Secentismo e Marinismo in Inghilterra* (57), que evita el término barroco en su título, pero en su texto —realmente dos monografías sobre Donne y Crashaw— se refiere libremente al barroco en literatura y al barroco en Inglaterra. Praz estudió especialmente los contactos de Donne y Crashaw con la literatura italiana y neolatina, y conocía la obra de Wölfflin. En julio de 1925, Benedetto Croce leyó una conferencia en Zurich sobre el concepto del barroco (58), la cual se publicó en seguida en traducción alemana. Allí discute el término sin que parezca tener conciencia clara de su novedad en la literatura, aunque protesta vigorosamente contra muchas de las teorías alemanas corrientes y aboga por un resurgimiento del significado original del barroco como una especie de fealdad artística. Aunque una y otra vez Croce se esforzó por defender su actitud negativa frente al barroco, él mismo adoptó el término como etiqueta aplicable a la Italia del siglo XVII. Su libro más voluminoso del período, *Storia della età barocca in Italia* (59), usa el término en el propio título. Desde 1925 discute aún a su querido Basilio en términos de barroco (60). El barroco, por lo tanto, parece victorioso en Italia.

La historia de la penetración de este término en España no me parece tan clara. Eugenio D'Ors, en un libro extravagante, *Du Baroque* (1935), que me es conocido solamente a través de la traducción francesa (61), incluye reflexiones y aforismos cuyas fechas están cuidadosamente anotadas, pero me es imposible verificar si fueron efectivamente impresas en esa época en España. Un trozo, fechado en 1921, denomina barroco al *Paraiso Perdido*, de Milton, y en las últimas secciones, d'Ors encuentra barroco a través de toda la historia, en Góngora y Wagner, en Pope y Vico, en Rousseau y El Greco, en el Portugal del siglo XV y hoy día. Una aplicación menos imaginativa del término aparece en España a partir de 1927, el tercer centenario de la muerte de Gón-

gora. Circuló una antología en honor de Góngora que lo describía como poeta barroco (62). Entonces Dámaso Alonso publicó una edición de *Las Soledades* (63), la cual contiene una página sobre el "barroquismo de Góngora", con un reconocimiento expreso de la novedad del término. El mismo año, Ortega y Gasset, al hacer un examen crítico de Alonso, llamó "el gongorismo, el marinismo y el eufuismo, simplemente, manifestaciones del barroco". "Lo que habitualmente se llama clásico en poesía, es efectivamente barroco, ejemplo, Píndaro, quien es tan difícil de entender como Góngora" (64). Otro famoso sabio español, Américo Castro, ha empezado a usar, también, el barroco, creo que, primero, para Tirso de Molina, y, también, para Góngora y Quevedo. En un ensayo por publicarse sobre "El barroco como estilo literario", Castro rechaza la opinión de que Rabelais y Cervantes son barrocos, pero acepta a Pascal y Racine, como asimismo, a Góngora y Quevedo (65).

Creo que Francia es el único de los grandes países que ha rehusado, en forma casi total, adoptar el término. Hay algunas excepciones. André Koszul llama barrocos a Beaumont y a Fletcher (1933), y se refiere, en su bibliografía, a ciertas obras alemanas (66). Un investigador de la literatura alemana, André Moret (67) escribió una buena tesis acerca de la poesía lírica alemana barroca, y adopta el término sin discusión. El único libro francés, según mis informaciones, que saca provecho del término es *Le XVIIe Siècle: Le Classique et le Baroque* (1944) por Reynold (68). M. Reynold reconoce la existencia de un conflicto entre el barroco y lo clásico en la Francia del siglo XVII: el temperamento de la época, su pasión y su voluntad le parecen barrocos; Corneille, Tasso y Milton son así designados; pero los verdaderos clásicos franceses aparecen como victoriosos sobre algo que hace peligrar su equilibrio y compostura. Debería reconocerse que Gonzague de Reynold es profesor en Fribourg, donde el fallecido Schnürer era colega suyo, y que, durante

años, enseñó en la Universidad de Berna, a la cual había ido Strich desde Munich. La mayoría de los historiadores franceses de la literatura, tales como Baldensperger, Lebègue y Henri Peyre (69), se ha opuesto vigorosamente a que se aplique el término a la literatura francesa; no he encontrado evidencia alguna de que, ni aun los nuevos defensores franceses del *preciosismo* y su importancia histórica, tales como Fidaio-Justiniani, Mongredien, y Daniel Mornet (70) sienten alguna inclinación por usar el término ni siquiera para sus *protégés*. Recientemente, en un volumen en honor de Wölflin, Marcel Raymond trató de distinguir elementos renacentistas y barrocos en Ronsard, con resultados sutiles, aunque extremadamente evanescentes. Madame Dominique Aury editó una antología de poetas barrocos franceses, la cual sugirió un hermoso ensayo de Maurice Blanchot (71).

El barroco, como término literario, se ha extendido también a los países eslavos con pasado católico. Se le usa ampliamente en relación con la literatura jesuita del siglo XVII (71 a), y se ha notado súbito interés en Checoslovaquia por la literatura semisepultada de la Contrarreforma, a la cual se la llama siempre barroca. Las ediciones de poetas y sermones barrocos, y las discusiones fueron muy frecuentes a comienzos del cuarto decenio. Existe un opúsculo de Václav Cerny (1937) (72), el que discute el barroco en la poesía europea, incluyendo en ella hasta a Milton y Bunyan. Parece que el término se usa en la historia literaria de Hungría para la edad del Cardenal Pasmány, y en Yugoslavia para referirse a Gundulic y su gran poema épico *Osman*. Yo no he encontrado evidencia de que los escandinavos se refieran a algún período de su literatura como barroco, aunque Valdemar Vedel, el sabio danés que escribió el primer artículo sobre el barroco poético ya en 1914, ha escrito un libro sobre Corneille, del cual analiza su estilo como barroco, y, además, hay bibliografía danesa reciente sobre el drama barroco alemán (73).

A Inglaterra y Estados Unidos, el término, en su aplicación literaria, llegó bastante tarde, mucho más tarde que el resurgimiento del interés por Donne y los poetas metafísicos. Grierson y T. S. Eliot no lo usan, aunque Eliot habló, aparentemente, de un período barroco en sus Conferencias Clark sobre los poetas metafísicos —aún no publicadas— (74). En el epílogo a una nueva edición de *Architecture of Humanism* (1924) (75), de Geoffrey Scott, se perfila expresamente el paralelo entre Donne y Thomas Browne, por una parte, y la arquitectura barroca por la otra, aunque no se designa como barroca la literatura misma. Un ensayo no muy sólido, publicado por Peter Burra en *Farrago* (1930), lleva por título *Baroque and Gothic Sentimentalism* (76) (“Barroco y Sentimentalismo gótico”), pero aplica el término, en forma muy vaga, a período de desborde estilístico y como alternativa de gótico. El empleo más concreto parece provenir de Alemania: J. E. Crawford publicó un libro sobre Angelus Silesius (1932), en el cual usa ocasionalmente el término barroco (77); y en 1933, el filósofo E. I. Watkin, estudioso devoto de la literatura católica alemana, comentó a Crashaw, considerándolo barroco (78). No hay duda que Watkin debe haber conocido la obra de Mario Praz. Crashaw constituye de nuevo, en 1934, el foco de un estudio sobre el barroco de T. O. Beachcroft (79). En 1934, F. W. Bateson publicó su obra *English Poetry and the English Language* (80) (“Poesía Inglesa e Idioma Inglés”), en la cual aplica el término barroco a Thomson, Gray y Collins. Hace un uso independiente de la *Architecture of Humanism* de Geoffrey Scott, sin hallarse informado del uso que se hacía en el continente, y sin darse cuenta de que Scott se apoya en Wölflin. Desde entonces, el término barroco figura con más frecuencia en la crítica inglesa, pero, creo, no en forma más prominente. No ha mucho, F. P. Wilson (81), empleó el término para caracterizar el período jacobino, en oposición a la litera-

tura isabelina, y Tillyard (82) lo ha aplicado, incidentalmente, a la prosa epistolar de Milton.

En Estados Unidos, ya en 1929, Morris W. Croll bautizó como "barroco" un hermoso ensayo analítico sobre la prosa del siglo XVII (83). Anteriormente, en varios estudios sobre la historia de la prosa, él había denominado "áticos" los mismos rasgos del movimiento anticiceroniano, término, sin duda, oscuro y desconcertante. Croll conocía la obra de Wölfflin y empleaba sus criterios, aunque con mucha cautela. Al año siguiente, George Williamson, en su libro *Donne Tradition* ("La tradición de Donne"), señaló a Crashaw como "el más barroco de los metafísicos ingleses" y lo llama "auténtico representante de los poetas barrocos europeos, en contraste con Donne a este respecto" (84). Por supuesto que Williamson había leído a Mario Praz. Posteriormente, miss Helen C. White usó el término en sus *Metaphysical Poets* (85) ("Poetas metafísicos"), aplicado a Crashaw, y la obra de Austin Warren sobre Crashaw lleva como subtítulo: *A Study in Baroque Sensibility* (1939) (86) ("Estudio sobre la sensibilidad barroca"). Muy recientemente, parece que el término se ha usado con mayor amplitud y liberalidad. Harry Levin lo aplicó a Ben Jonson; Wilie Sypher abarcó a los metafísicos y a Milton, y Roy Daniells, un canadiense, sostiene que Shakespeare, en su etapa ulterior, es tan barroco como Milton, Bunyan y Dryden (87).

También se ha aplicado el término a los ecos que tuvo la literatura inglesa del siglo XVII en Norteamérica. Zdenek Vancura, un investigador checo que visitó el seminario de Mr. Croll en Princeton, aplicó su descripción del estilo barroco a la prosa norteamericana del siglo XVII (88), especialmente a Nathaniel Ward y Cotton Mather. Austin Warren, por último, ha analizado, con brillo, al poeta americano de comienzos del siglo XVIII, Edward Taylor, recién descubierto, definiéndolo como un barroco colonial (89). Hay una circunstancia que pare-

ce de buen augurio para una mayor difusión del barroco en Norteamérica: algunos de los eruditos más prominentes que han usado el término, se encuentran ahora en las universidades norteamericanas. Viëtor y Alewyn, dos alemanes especializados en el barroco, hállanse en Harvard y en el Queen's College, respectivamente. Spitzer se encuentra en Johns Hopkins, Hatzfeld en la Catholic University of America y Américo Castro, en Princeton. De este modo, el barroco se emplea actualmente en todos los ámbitos cuando se discute la literatura, y, probablemente, va a alcanzar aún mayor difusión.

II

Este rápido bosquejo de cómo se ha difundido el término, puede haber insinuado el papel alcanzado por el barroco en los diferentes países: su aceptación completa en Alemania; su éxito reciente en Italia; su lenta penetración en la crítica angloamericana, y su fracaso casi completo en Francia. Es posible explicar estas diferencias con cierta facilidad. En Alemania, el término logró imponerse porque halló un vacío: términos tales como "la Primera y Segunda Escuela Silesias", que se usaban anteriormente, eran, evidentemente, inadecuados y puramente externos. El barroco se ha tornado un término laudatorio en Bellas Artes, y podría, sin dificultad, aplicarse a una literatura cuya belleza se descubrió durante el cambio de gusto provocado por el Expresionismo.

Más aún. La revuelta general en contra de los métodos positivistas en la crítica literaria, acentuó el interés por los períodos. Los eruditos alemanes, fastidiados por las minucias de la investigación, y ávidos de generalizaciones amplias, se ocuparon de discutir la esencia del Renacimiento, el Romanticismo y el Barroco. En Italia se había reconocido, desde hacía tiempo, el fenómeno del Marinismo y el *Secentismo*, pero se estimó preferible el barroco como subtítulo, pues no estaba asociado a ningún poeta determinado, ni era la simple etiqueta de un siglo. En

España, el vocablo barroco ha suplantado a *gongorismo*, *culteranismo*, *conceptismo*, pues es un término más general, libre de asociaciones con un determinado estilo o con una doctrina crítica peculiar o algún artificio técnico. Si en Francia se ha rechazado el barroco, débese, en parte, a que el viejo sentido del término *bizarre* se siente aún con intensidad, y, en parte, también, a causa de que el clasicismo francés es un movimiento *sui generis*, hostil a los ideales de los movimientos literarios contemporáneos de España e Italia. Aun Hatzfeld, quien, sin duda, tiene razón para subrayar algunas afinidades con la Contrarreforma europea, en general, y, también algunas influencias concretas de España sobre el clasicismo francés, se ve obligado a hablar del *Sonderbarock* francés (90), prefijo que parece debilitar considerablemente su tesis. El *preciosismo*, cualesquiera que fuesen sus afinidades con España e Italia, es, también, algo claramente distinto, en su secularismo y frivolidad, del arte más denso y predominantemente religioso que está asociado con el barroco meridional. En Inglaterra, la indecisión para adoptar el término, obedece a razones similares: el recuerdo de los ataques de Ruskin al barroco parece perdurar aún en la mentalidad inglesa; y esta antipatía no puede corregirse por la presencia de una porción considerable de arquitectura barroca en Inglaterra. El término "metafísico" está demasiado arraigado (aunque es de manifiesta ambigüedad), y aún hoy se le considera demasiado honorífico para que sienta la necesidad de reemplazarlo. Con respecto a Milton, él parece demasiado individual y protestante para asimilarlo con facilidad al barroco, asociado todavía a los jesuitas y la Contrarreforma. Además, el siglo XVII no impresiona al historiador como una unidad: en su primera parte, hasta el cierre de los teatros, en 1642, es asimilado, con frecuencia, a la era de Isabel; en su parte final, desde 1660, ese siglo se ve anexado al siglo XVIII. Aun aquellos que simpatizan con la idea de que existe una continuidad de tradición artística

que va, desde Donne y Chapman hasta los últimos escritos de Dryden, no pueden desentenderse de los trastornos sociales de las guerras civiles, los cuales trajeron consigo un cambio considerable en gustos y en "clima intelectual". Aquí, en Estados Unidos, donde ni nos inspira ni nos obstaculiza la vista de edificios barrocos, ni siquiera de imitaciones pseudobarrocas, y podemos concebir el barroco solamente como un episodio de la Literatura Colonial, nada puede oponerse a que el término se difunda. Por el contrario, existe el peligro, a juzgar por algunos recientes artículos de revistas, escritos sin la necesaria seriedad, que el término puede llegar a emplearse con excesiva liberalidad y perder todo sentido preciso. Por ello, un análisis de sus posibilidades puede ser oportuno.

III

Al discutir un término como barroco, debemos entender qué significa aquello que quienes lo usan le han dado como acepción. Podemos, sin embargo, hacer una distinción entre esos significados, y recomendar aquellos que nos parecen más útiles, es decir, que clarifican mejor la complejidad del proceso histórico. Me parece que sería caer en un nominalismo falso y extremo el negar que tales conceptos, como el barroco, son "órganos" de un verdadero conocimiento histórico; que, en realidad, existen estilos "contagiosos" o momentos cruciales en la historia, que nosotros somos incapaces de discernir, y que tales términos nos ayudan a discriminar. En semejante análisis, debemos considerar, a lo menos, tres facetas de diferente significado: la extensión del término; la evaluación del pasado, por parte de quien lo usa, que él implica, y el punto de referencia efectivo.

En primer lugar, tenemos la distinción importante entre aquellos que usan el "barroco" como un término aplicable a un fenómeno recurrente en la historia, y aquellos que lo usan en relación con un fenómeno es-

pecífico en el proceso histórico, en un tiempo y lugar determinados. El primero de estos usos pertenece, en realidad, a una tipología de la literatura; el segundo, a su historia. Croce, Eugenio D'Ors, Spengler y otros alemanes, lo consideran un término tipológico. Croce afirma que el término debería recuperar su sentido prístino: "una forma de fealdad artística", y que el fenómeno puede observarse, tanto en los poetas del Siglo de Plata latino, como en Marino o en D'Annunzio. Cosa curiosa, sin embargo: Croce ha abandonado este uso en los casos prácticos, y prefiere llamar barroco solamente a "esa perversión artística, dominada por un afán de estupefacientes, que puede observarse en Europa desde las últimas décadas del siglo XVI, hasta fines del XVII" (91). En Alemania, Spengler y Worringer, y, después de ellos, Walzel en la esfera literaria, usaron el barroco como un término alternativo para Gótico y Romántico, presuponiendo un substrato de identidad entre estos períodos, y opuestos a la otra secuencia: Antigüedad Clásica, Renacimiento y Neoclasicismo (92). Georg Weise ha sostenido que el barroco es más bien la tendencia específicamente nórdica hacia la decoración inorgánica y arbitraria que siempre ocurre en la historia del arte y de la literatura al término de un período. Así, barroco llega a ser, para él, sinónimo de estilo florido, precioso, decorativo, recurrente en todas las épocas y países. La vieja poesía irlandesa, Wolfram von Eschenbach, los *Rhétoriqueurs* franceses y Góngora, son algunos de los ejemplos mencionados (93). Eugenio D'Ors ha denominado "eones" tales tipos estilísticos "contagiosos", y ve, en el barroco, una categoría ideal, una *idée-évent*, una constante que reaparece por doquier. Aun llega D'Ors a bosquejar una tabla de las diferentes variantes o subespecies de *homo barocchus* (94). Ahí hallamos un barroco arcaico, uno macedónico, uno alejandrino, uno budista, uno gótico, uno franciscano, uno manuelino (en Portugal), uno nórdico, uno "paladiano" (en Italia e Inglaterra), uno jesuítico, uno rococó, uno

romántico, uno *fin-de-siècle*, y algunas otras variedades de barroco. Este satura toda la historia del arte, desde las ruinas de Baalbek hasta el más reciente modernismo; toda la literatura, desde Eurípides a Rimbaud, y todas las otras actividades culturales, incluyendo tanto la filosofía como los descubrimientos de Harvey y Linneo. El método llega a extremos absurdos: la mitad de la historia del mundo y de las creaciones, es barroca, todo aquello que no es puramente clásico, no inundado por la luz fría del intelecto. El término, usado de este modo, puede tener el mérito de atraer la atención a esta recurrencia de un arte emocional, estilísticamente superelaborado y decorado; pero se ha tornado tan amplio y vago, al aislarse de sus vinculaciones con los períodos, que pierde toda utilidad para los estudios literarios concretos. Dividir el mundo de la literatura en Renacimiento y Barroco, o Clasicismo y Barroco, no resulta mejor que dividirlo en Clasicismo y Romanticismo, Romanticismo e Idealismo. A lo más, conseguimos una segregación en ovejas y cabras. El historiador de la literatura tal vez sentirá más interés por el barroco como término aplicable a un período determinado.

Al discutir el barroco en el sentido de período, deberíamos, no obstante, comprender que, también como concepto de período, el barroco no puede definirse como un concepto de clase se define en lógica. Si eso fuera posible, todas las obras individuales de un período podrían incluirse en él. Pero esto es imposible, puesto que una obra de arte no es ejemplo de una clase, sino que es, en sí misma, parte del concepto de un período, que ella integra conjuntamente con otras obras. De este modo, ella modifica el concepto total. Nunca logramos definir en forma exhaustiva el "romanticismo", o el "barroco", o cualquiera otro término análogo, pues un período es un sector de tiempo, dominado por algún sistema de normas literarias. Un período es, por tanto, sólo un concepto regulador, no una esencia metafísica que requiere ser intuida, ni, por supues-

to, una etiqueta lingüística puramente arbitraria. Al hacer tal análisis, debemos cuidarnos de no caer en los errores del realismo medieval, o del nominalismo moderno extremo. Los períodos y los movimientos "existen" en el sentido de que ellos pueden ser discernidos en la realidad, que se puede describir y analizar. Sería necio, sin embargo, esperar que un sustantivo o adjetivo aislado, tal como el "barroco" implicara, sin dificultades y claramente, una docena de connotaciones diferentes (95).

Aun como término de período, la extensión cronológica que su uso implica, es de una variedad desconcertante. En Inglaterra, puede incluir a Lyly, Milton y hasta Gray y Collins. En Alemania, puede incluir a Fischart, Opitz y aun a Klopstock. En Italia, tanto al Tasso como a Marino y Basile; en España, a Guevara, Cervantes, Góngora y Quevedo y, también, a Calderón; en Francia, a Rabelais, Ronsard, Du Bartas, las *preciosas*, y también a Racine, y aun a Fénelon. Dos, y quizás tres siglos pueden abarcarse; o, en el otro extremo, el término puede limitarse a un solo autor, el inglés Richard Crashaw, o a un solo estilo, tal como el marinismo o el gongorismo. El uso más amplio, que incluye a los autores más heterogéneos de varios siglos, no debería fomentarse, pues existe el peligro de caer en una tipología general. Pero limitarlo a un sólo estilo literario, no parece bastante amplio. Para este fin, términos como conceptismo, marinismo, gongorismo, poesía metafísica, podrían servir muy bien, y causan menos confusión. El término barroco es, me parece, más aceptable, si pensamos en un movimiento europeo general, cuyas convenciones y estilo literario pueden describirse más o menos concretamente, y cuyos límites pueden fijarse con precisión, a partir de las últimas décadas del siglo XVI, hasta mediados del siglo XVIII en determinados países. El barroco pone de relieve que sir Thomas Browne y Donne, Góngora y Quevedo, Gryphius y Grimmelshausen tienen algo de co-

mún, tanto dentro de una literatura nacional como en toda Europa.

IV

El "barroco" puede usarse en un sentido peyorativo, o bien, como un término descriptivo-neutro, o como un término de alabanza. Croce propugna un retorno al uso peyorativo, y llega a decir que "el arte no es nunca barroco, y el barroco nunca es arte" (96). Reconoce que Du Bartas y Góngora y algunos poetas alemanes del siglo XVII fueron verdaderos poetas, pero considera que, por este solo hecho, se elevaron al reino —uno e indivisible— de la poesía, en donde no puede haber diferentes estilos ni normas diferentes. Nadie acompaña a Croce en este uso del término, el cual se halla influido por la pobre opinión que él tiene de la poesía italiana del siglo XVII. Lo que predomina es el uso de "barroco" como término descriptivo neutro. No hay necesidad de seguir a Croce al declarar a todos los entusiastas del barroco como sospechosos de proclamar normas "heréticas" de poesía, con el fin expreso de incluir ahí las grandes obras del estilo barroco. Como en todos los estilos, puede que haya grandes artistas barrocos, imitadores y simples "chapuceros". Existen templos barrocos buenos y malos, como existen buenos y malos poemas barrocos. Existe un Góngora, un Théophile, un Donne, un Herbert, un Marvell, un Gryphius; pero existe también la masa de versos conceptuosos y amanerados que llena las páginas de *Minor Poets of the Caroline* ("Poetas menores del Período Carolino") de Saintsbury, de *Lirici marinisti*, de Croce, y los tres volúmenes de *Barocklyrik*, de Cysarz (97).

Entre los alemanes, el barroco ha adquirido un significado honorífico, aunque ello se deba, solamente, a que aparece en el bando de los ángeles en las series: Gótico-Barroco-Romanticismo, en oposición a Antigüedad Clásica, Renacimiento y Neoclasicismo. El entusiasmo por la literatura ale-

mana barroca parece haber llegado muy lejos en Alemania: los principales pecadores son Herbert Cysarz y Günther Müller, quienes han escrito en tono de adoración acerca de obras que a mí parecen derivadas y frías, a la vez que informes y difusas; Günther Müller, sobre todo, acepta el barroco alemán *in toto* como una gran realización *geistesgeschichtlich* (histórico-espiritual). (98). Como ese arte le pareció a él de naturaleza pública, como expresión de cultura cortesana, él se siente relevado de sus deberes de crítico. Un movimiento erudito que había empezado en alabanza del barroco, a causa de sus supuestas afinidades con el expresionismo subjetivo, ha terminado en la reducción del arte barroco a una simple categoría sociológica: "lo cortesano". Hay otros absurdos. Nadler prefiere el *Cenodoxus* de Bidermann a la *Divina Comedia*, y Müller cree que la *Aramena* del duque Anton Ulrich von Braunschweig es una obra de arte superior a *Simplizissimus* de Grimmelshausen. Tales excesos podrían compararse con algunas de las extravagancias que, en años recientes, se han escrito sobre Vondel, Góngora y Donne y parecen confirmar la opinión de que el barroco no es, en sí mismo, ni bueno ni malo, sino un estilo que se ha usado con habilidad o torpeza.

V

Queda pendiente la cuestión más importante: ¿Cuál es el contenido preciso de la palabra barroco? Dos tendencias diferentes, en cuanto a interpretación, pueden observarse: una, que lo describe en términos de estilo, y otra, que prefiere categorías ideológicas o actitudes emocionales. Ambas pueden combinarse para mostrar cómo ciertos artificios estilísticos expresan una cosmovisión definida.

Empezó a usarse el término barroco, en literatura, con una transferencia de las categorías de Wölfflin a la literatura; Walzel tomó uno de los pares de contrarios de Wölff-

lin —"formas cerradas y abiertas"— y lo aplicó a Shakespeare (99). Al estudiar la composición de los dramas de Shakespeare, llegó a la conclusión de que Shakespeare pertenece al barroco. El gran número de personajes secundarios, las agrupaciones asimétricas, el variado énfasis de cada uno de los actos diferentes de un drama, todo ello, se supone, son rasgos que demuestran que la técnica de Shakespeare es la misma que la del barroco, por ejemplo, "asimétrica, atectónica", mientras que Corneille y Racine (a quienes, más tarde, otros alemanes iban a declarar barrocos), pertenecen más bien al Renacimiento, ya que ellos compusieron sus tragedias en torno a una figura central, y distribuyeron el énfasis entre los actos, según el esquema de Aristóteles. La consigna de Walzel: "Shakespeare, un barroco", se impuso en forma sorprendente en Alemania: hasta existe un libro de Max Deutschbein, *Shakespeares Macbeth als Drama des Barock* (100), el cual nos presenta una descripción gráfica de la composición de Macbeth. Hay una elipse trazada con las palabras "Gracia" y "Reino de las tinieblas", "Lady Macbeth" y "Las tres hechiceras" se hallan en los puntos focales de esa elipse. Se nos dice a continuación que esto representa la "estructura interna" de Macbeth, y que el drama es barroco, pues el estilo barroco "tiene predilección por los diseños ovalados, como lo demuestran frecuentemente, los planos de iglesias y castillos barrocos". Para refutar ese propósito absurdo de construir un paralelo sobre la base de un esquema de "estructura interna" completamente arbitraria, no se requiere, ni siquiera, preguntarse si, efectivamente, la elipse es tan frecuente en las iglesias barrocas como pretende la teoría de Deutschbein. Bernhard Fehr (101) ha pretendido, de modo análogo, que Thomson y Mallet y aun Wordsworth escribieron versos barrocos, ya que Fehr representa sus "versos que continúan en la línea siguiente (run-on-lines) y las subcláusulas, mediante esquemas gráficos que le recuerdan las líneas serpentina y aun los

pilares retorcidos de las iglesias barrocas. El no considera la conclusión de que cualquier "verso continuado en la línea siguiente" y cualquier verso o prosa con subcláusulas, desde Cicerón a Fehr, deberían considerarse barrocos, según ese criterio suyo. Pero aun la transferencia más moderada de las categorías de Wölfflin parece haber aportado muy poco para una definición del barroco. Entre estas categorías, cuatro —lo pictórico, forma abierta, unidad, claridad relativa— pueden aplicarse, con facilidad, a la literatura barroca; pero esto consigue apenas algo más que ubicar la literatura barroca en oposición a literatura clásica: armoniosa, claramente delineada, bien proporcionada. Los peligros de esta transferencia se hacen obvios en el argumento de F. W. Bateson de que Thomson, Young, Gray y Collins son todos barrocos, pues ellos responden a las categorías wölfflinianas de "lo pictórico" y "lo inexacto" y, en su dicción, demuestran el equivalente del "adorno barroco" (102). Si sus personificaciones, invocaciones y frases "clisés" son barrocas, entonces, cualquiera dicción poética, desde los poetas del Siglo de Plata latino, hasta los discípulos escoceses de Chaucer y los sonetistas italianos, deben ser clasificados como barrocos. El barroco se vuelve, simplemente, un término aplicable a cualquiera cosa decorativa, recargada de adornos de mal gusto y convencionalizada. La aplicación de las categorías de Wölfflin a la literatura conduce al abandono de un concepto de período nítido, y hace caer en una tipología que sólo puede lograr una clasificación muy superficial y grosera de toda la literatura en dos tipos principales.

Aun las múltiples tentativas para definir el barroco en términos de sus artificios estilísticos más obvios, han tropezado con la misma dificultad. Si decimos que la literatura barroca usa conceptos, o que está escrita en prosa ornamentada, no podemos trazar ninguna línea que separe a los precesores del barroco, ni siquiera aquellos estilos que, históricamente, surgieron sin conexión alguna con el barroco. Así, los "decires in-

geniosos" (conceits) pueden hallarse en Luciano, los Padres de la Iglesia, y los místicos del s. XIII. La prosa figurada, trabajada y adornada, floreció a través de toda la Edad Media, especialmente en la tradición de los *cursus* latinos. Si consideramos el decir ingenioso como la "elaboración de una figura del lenguaje hasta donde puede alcanzar la imaginación", entonces no podremos distinguir entre muchas formas del Petrarquismo de los siglos XV y XVI y el culto de Marinismo. Petrarca mismo debe, entonces, llamarse barroco. Si una prosa amanerada y recargada de adornos es barroca, entonces, muchos Padres de la Iglesia fueron barrocos. Este es un problema muy real para todos los investigadores que han tratado de hallar las fuentes y antecedentes del Gongorismo y el Marinismo. D'Ancona y d'Ovidio concluyen que el Marinismo se debió a influencias españolas. Belloni y Vento consideran que es un retorno al Petrarquismo. Scopa halla sus raíces en los Padres de la Iglesia, y Gobliani ha encontrado barroquismo en Séneca y Luno (103). En resumen, no puede trazarse línea precisa alguna entre campos tales como el barroco y una mitad de la literatura mundial precedente.

Mucho más útiles y esperanzadas parecen las tentativas por hacer menos extenso el repertorio de artificios estilísticos peculiares del barroco, y reducir a unas cuantas figuras específicas o tipos específicos de esquemas. Puede decirse que la antítesis, el asín-deton, el retruécano, el oxímoron, y, posiblemente hasta la paradoja y la hipérbole son figuras predilectas de la literatura barroca. ¿Pero son, acaso, peculiares del barroco? Viëtor y Curtius (104) han hallado rastros del asín-deton, supuestamente barroco, a través de la Edad Media y en Quintiliano, en Cicerón y aun en Horacio. Lo mismo podría decirse, con facilidad, de las otras figuras. Esta objeción también resulta fatal para la tesis de Wilhelm Michals (105), quien sostiene que Shakespeare y Calderón son barrocos sobre la base de un análisis estilístico. Este comprende: paralelismos, términos bombásticos, mi-

tología, hipérbole como expresión de la urgencia cuantitativa; juegos de palabras, disecciones, alegorías, antítesis, abstracciones y uso de *sententiae* como expresión del impulso cualitativo.

Se pueden definir, sin embargo, y con bastante claridad, los artificios estilísticos que usan algunos autores o escuelas barrocas: los metafísicos y su empleo del *conceit* (decir ingenioso) parecen favorecer tal discriminación tajante con respecto a los Isabelinos o a los Neoclásicos. Si, no obstante, se examinasen las definiciones propuestas, casi ninguna, parece, logra distinguir con claridad a los metafísicos de los estilos precedentes o subsiguientes. John Crowe Ransom, Allen Tate y Cleanth Brooks se inclinan por la opinión de que un poema metafísico es co-extensivo con sus imágenes, que contiene "una sola imagen extendida, la cual soporta todo el peso de la estructura conceptual", o, por lo menos, tiene una evolución conceptual en términos de imágenes (106). Pero este tipo de definición le calza solamente a unos cuantos poemas, tales como *Exequy* ("Exequias") de Henry King, y es aplicable sólo a las últimas estrofas de "Despedida: lujo ingrato" de Donne, en el cual se introduce, primero, la famosa metáfora del compás. No concuerda, en absoluto, con ese poema, indiscutiblemente metafísico, de Donne, *Twicknam Garden* ("El jardín de Twicknam"), el cual no contiene una sola imagen extendida. Miss Rosemond Tuve (107) sostiene que la imagen metafísica deriva de la boga de la lógica "ramista"; pero tampoco puede ella, mediante su criterio, trazar una distinción clara entre los imágenes de Sidney y Donne. El análisis más convincente es una variación y elaboración de la sugestión hecha por el Dr. Johnson: que *discordia concors*: una combinación de imágenes disímiles, o el descubrimiento de semejanzas ocultas en cosas aparentemente diferentes" (108), es característico del ingenio metafísico. Henry W. Wells habló de la "imagen radical", con lo cual él se refería a una metáfora en que vehículo y tenor se

unen sólo en un punto (109). Doubs y otros hablan de *conceit* (decir ingenioso), cuando sus términos están "imaginativamente alejados en el mayor grado posible" (110). La señora Brandenburg prefiere el término "imagen dinámica", acentuando la neutralidad de los términos menores y la distancia imaginativa entre los términos mayor y menor (111). Leonard Unger, en una tesis inédita (112), ha analizado muchos poemas de Donne, a fin de demostrar que ellos no concuerdan con las definiciones hasta aquí propuestas y que un "complejo de actitudes" es, más bien, la característica íntima de la mayoría de los poemas de Donne. Pero ese poema tan conocido *Go and catch a falling star* ("Ve a coger un meteorito") no presenta tal complejidad. Su análisis, seguramente, concuerda sólo con cierto tipo de los monólogos dramáticos de sus *Songs and Sonnets* ("Canciones y Sonetos"). Entre otros autores tradicionalmente barrocos, quien más ha interesado es Góngora, debido a su estilo tan definido. Dámaso Alonso, Leo Spitzer y Walter Pabst (113) han escrito análisis cuidadosos de las imágenes y sintaxis de Góngora. Alonso dice que las metáforas de Góngora han logrado "la erección de una muralla irreal entre objeto y significado"; mientras que Pabst elabora diseños complicadísimos de las intrincadas relaciones entre las constelaciones metafóricas de Góngora. Pero estos análisis se aplican, solamente, a un artista muy individual y, de entre su obra, solamente a dos poemas, el *Polifemo* y las *Soledades*.

En el estudio de la prosa barroca, también se ha realizado constante labor concreta. Croll ha demostrado que el estilo de *Euphues* deriva de los prosistas latinos del Medioevo, y que se basa en *schemata verborum*, o figuras de sonidos (114). De este modo, nada tiene que ver con el nuevo movimiento anticiceroniano en el estilo en prosa, el cual tomó como paradigma el estilo de Tácito y Séneca, y el cual Croll llamó, al principio, "ático", y más tarde lo rebautizó como barroco (115). El estilo de Séneca, "terso" y epigramático;

y el asimétrico y extendido período no-ciceroniano; al cual Croll llama estilo "suelto", llegó a dominar el siglo XVII y pueden ilustrarlo Montaigne, Pascal, Bacon, St. Evremont, Halifax y sir William Temple, como asimismo sir Thomas Browne, Fuller y Jeremy Taylor. Esta forma estilística fué suplantada, a fines del siglo XVII, por el estilo sencillo recomendado por la Royal Society e inspirado por los ideales científicos de claridad y objetividad. Pero si aceptamos los resultados de estos cuidadosos análisis en la historia de las imágenes y la prosa, ¿estamos preparados para aceptar sus consecuencias en relación con el término barroco? Algunas de ellas contradicen completamente el uso aceptado. Por ejemplo, si excluimos del barroco todas las imágenes petrarquistas, llegamos a la conclusión paradójica de que el propio Marino no era barroco, sino un petrarquista archingenioso. De todos los poetas alemanes, los más barrocos, en el sentido convencional, Lohenstein y Hoffmannswaldau, quienes estaban muy cerca de Marino, no concuerdan con la definición. Sólo Góngora, los mejores metafísicos y unos cuantos poemas de Théophile, Tristán l'Hermite y Gryphius y, posiblemente, otros cuantos alemanes, se aproximaron a estas especificaciones, las cuales equiparan las imágenes barrocas con las técnicas simbolistas. En el estilo en prosa, es verdad, podríamos, con éxito, excluir *Euphues* y la *Arcadia* del barroco, pero, también, tendríamos que excluir a casi todos los predicadores y oradores barrocos de Italia, Austria y otros países, tal como el conocido Abraham à Santa Clara, quien lo mismo que Lyly, usaron, fundamentalmente, esquemas de sonidos (116). ¿Nos hallamos preparados para llamar barroco el estilo de Montaigne, de Bacon y de Pascal? Nos hallamos, definitivamente, en los cuernos de un dilema: o bien tomamos el barroco en un sentido amplio y abrimos las puertas para incluir el Perarquismo y el Eufuismo y, por lo tanto, a Shakespeare y a Sidney, o las estrechamos y, entonces, excluimos a algunos de los autores tradicionalmente más

barrocos, tales como Marino y la Segunda Escuela de Silesia.

VI

Probablemente sea necesario abandonar las tentativas para definir lo barroco en términos puramente estilísticos. Debe reconocerse que todos los artificios estilísticos pueden ocurrir casi en todas las épocas. Su presencia es importante solamente si se la puede definir como sintomática de un estado de alma específico, si expresa una "alma barroca". Pero, ¿qué es el alma barroca? La mayoría de las discusiones del barroco han sido francamente ideológicas o socio-psicológicas. En primer lugar, el barroco se ha asociado con razas específicas, con clases sociales, credos o ese movimiento religioso y político, la Contrarreforma. Evidentemente, el catolicismo posttridentino está, a primera vista, íntimamente asociado con el surgimiento del barroco; y hay no pocos investigadores que identifican, simplemente, barroco y jesuitismo (117). En realidad, este punto de vista no puede sostenerse sin dejar olvidadas muchas afinidades y relaciones literarias evidentes. Basta considerar los casos de Alemania, Bohemia y Estados Unidos. En estos tres países hay un barroco protestante indiscutible, el cual no puede menospreciarse con la etiqueta especiosa de Pseudo-Renacimiento (118), y no puede atribuirse a influencias católicas, como lo ha sostenido Martín Sommerfeld (119). Aunque hay algunos sabios alemanes, tales como Nadler y Günther Müller, quienes exageran el aporte católico en el barroco, y hay otros, como Schulte, quienes se niegan a reconocer la existencia de barroco protestante, los argumentos opuestos me parecen muy convincentes. Sin embargo, yo no llegaría al extremo de considerar, como lo hace Cysarz, el barroco como creación primordialmente protestante. No hay duda que Gryphius y los Silesios eran protestantes, y un converso, Angelus Silesius, realizó su obra más característica cuando todavía era luterano. En Bohemia existe

una división similar. El último obispo de los Hermanos Bohemios, Jan Amos Komensky (conocido como Comenius), era un protestante radical que murió desterrado en Holanda, y era, sin embargo, un escritor muy barroco. Por supuesto, había también jesuitas en Bohemia, quienes escribieron en estilo barroco. En América, hubo, por lo menos, un poeta metafísico, Edward Taylor, quien era congregacionista. Creo que se puede hablar de un barroco holandés que es protestante y calvinista, aún después de excluir a Vondel, quien se convirtió al catolicismo. De los poetas ingleses, la mayoría, eran anglicanos y, por lo tanto, puede argumentarse que seguían la tradición católica. Pero parece imposible separar de los metafísicos a Andrew Marvell, el sucesor de Milton en el cargo de Secretario Latino de Cromwell. Apenas puede negarse que existen, por lo menos, elementos barrocos hasta en Milton. También los franceses se hallan divididos entre las dos profesiones de fe, especialmente, si consideramos que eran barrocos, Du Bartas y d'Aubigné, dos leales hugonotes. Ciertamente que ni Théophile, quien fuera condenado a muerte por ateísmo, ni Tristán L'Hermite, posiblemente los poetas franceses mejor dotados entre los que podrían llamarse barrocos, nos impresionan como inspirados por la Contrarreforma. Debemos concluir que el barroco era un fenómeno europeo general que no se hallaba confinado a determinada profesión de fe. Ni, creo, que puede limitarse a un espíritu nacional o a una clase social. Günther Müller llama al barroco la expresión de la "cultura cortesana", y frecuentemente se le ha creído aristocrático y propio de las clases altas. Pero existe un barroco definitivamente *burgués*, especialmente en Alemania del Norte y Holanda, y el barroco se le ha infiltrado ampliamente a las masas campesinas de Alemania y Europa Oriental. Ejemplo: gran parte de la poesía popular de los checos proviene de esta época y exhibe rasgos barrocos en su estilo, en las formas versificadas y en los sentimientos religiosos. Me parece casi

imposible pretender que es una sola nación el centro de radiación del barroco, o considerar el barroco como un estilo nacional específico. Desde el último artículo de Strich, en el cual se buscaba descubrir una semejanza entre la poesía lírica barroca alemana y la antigua poesía teutónica, varios alemanes han sostenido que el barroco es *urdeutsch* (originalmente alemán) o, por lo menos, peculiarmente nórdico o teutónico. Otros han protestado, me parece que con razón, en contra de esta identificación de alemán y barroco, y han señalado sus evidentes analogías y orígenes extranjeros (120). Otro sabio alemán, Helmut Hatzfeld, ha sostenido, por otra parte, que todo el barroco es efecto del espíritu español (121), el cual, desde Lucano y Séneca, ha sido esencialmente barroco. Según Hatzfeld, aun el clasicismo francés y gran parte de la literatura inglesa isabelina y del siglo XVII, ilustran el predominio del espíritu español en la Europa del siglo XVII. Lo *hispanico* y el barroco han llegado a ser casi idénticos (122). No se necesita negar la importancia de las influencias españolas para llegar a la conclusión de que este tipo de argumento es una exageración grosera: es cosa obvia que el barroco surgió en los países más diferentes y casi simultáneamente, en reacción contra las formas artísticas precedentes. No puede reducirse a los Metafísicos a influencias españolas, aunque Donne viajó, posiblemente, por España y tomó parte en el incendio de Cádiz. Simplemente, no había, en esa época, poesía española que pudiese haber servido de modelo a Donne.

Mayores posibilidades de éxito tienen las tentativas de definir el barroco en términos generales de una filosofía o cosmovisión o, todavía, de una simple actitud emocional hacia el mundo. Gonzague de Reynold habla de voluntarismo y pesimismo barrocos (123). Eugenio D'Ors lo caracteriza en términos de panteísmo, una creencia en lo natural de lo sobrenatural, la identificación de naturaleza y espíritu (124). Spitzer destaca la creencia barroca de que la vida es un sueño, una ilusión, un mero espectáculo (125). Sin em-

bargo, ninguna de estas etiquetas podría considerarse como peculiar del barroco. Arturo Hübscher fué, según creo, el inventor de la consigna *antithetisches Lebensgefühl des Barock* (126) (sentimiento antitético de la vida en el barroco), que ha encontrado muchos adherentes e inspirado un gran número de libros alemanes, todos los cuales describen el barroco en términos de una o de numerosas oposiciones. Así, Emil Ermatinger (127) describe el barroco como un conflicto entre ascetismo y espíritu mundano, carne y espíritu. W. P. Friederich (128) ha aplicado la misma dicotomía de espiritualismo y sensualismo a la poesía inglesa del siglo XVII. Cysarz (129) fundamenta sus conclusiones en la tensión entre la forma clásica y el *ethos* y el sentimiento cristiano de la literatura barroca. Hankamer (130), de modo menos obvio, describe esa tensión como un conflicto entre Vida y Espíritu, para escapar del cual, el barroco sólo conocía dos caminos: la ironía o la negación ascética de la vida. Ludwig Pfandl ha escrito un libro voluminoso sobre la literatura española de la Edad de Oro (131), en el cual habla del supuesto dualismo español de realismo e idealismo, el cual, durante el período barroco, se vio "expandido y exagerado" hasta una antítesis de naturalismo e ilusionismo. Posiblemente, la *reductio ad absurdum* de este método se alcanza en el libro de Paul Meissner sobre el barroco literario inglés (132). Meissner define el barroco como un conflicto de tendencias antitéticas y prosigue implacablemente esta fórmula para el "espíritu del tiempo" a través de todas las actividades humanas desde las invenciones tecnológicas hasta la especulación, desde los viajes hasta la religión. Meissner nunca se detiene a preguntarse si no sería posible imponer al siglo XVII un sistema de contrarios completamente diferente y aun con las mismas citas recopiladas de su amplia lectura, o si esos mismos contrarios no podrían aplicarse a casi cualquiera otra época. Aunque es innecesario negar una impresión general de las violentas desarmonías de la edad del barro-

co, y aun del conflicto intensificado entre la cosmovisión cristiana y el secularismo de nuevo cuño, no está, de modo alguno, claro que son cosas peculiares del barroco esas tensiones y conflictos sobre los cuales estos sabios han fundamentado los esquemas de sus libros. Por ejemplo, la predilección —supuestamente barroca— por los horrores físicos de la muerte y la putrefacción, fácilmente pueden ser igualados y aún sobrepasados por las postrimerías del s. XV, como lo han demostrado, con abundante documentación, Huizinga y Mále (133). Theodore Spencer ha dedicado un capítulo entero de su libro *Shakespeare and the Nature of Men* ("Shakespeare y la naturaleza del hombre") al "Conflicto renacentista" (134), en el cual describe las tensiones y contradicciones del Renacimiento, de modo muy semejante a cómo los alemanes describen la edad barroca. Lo que, para muchos, parece barroco, también puede ser medieval o, simplemente, universalmente cristiano, tal como las paradojas de la fe cristiana, o, aun, humano, en un sentido general, como el miedo a la muerte o la apetencia del otro sexo. Los intentos de reducir la esencia del barroco a una dicotomía de contrarios, como la de sensualismo y espiritualismo —no consideran el hecho de que hay poetas definitivamente barrocos que no exhiben este conflicto determinado, o lo muestran sólo periféricamente. Marino parece un sensualista muy poco espiritual y libre de tensiones; y muchos poetas religiosos, tales como Traherne, apenas conocen las tentaciones de la carne —ni siquiera bajo el disfraz del amor místico.

VII

El camino más promisor para lograr una descripción más apropiada del barroco es el análisis que procurara correlacionar criterios estilísticos e ideológicos. Ya Strich había tratado de interpretarlos mediante tal unidad. Los conflictos ideológicos, las "tensiones del movimiento lírico", encuentran expresión en antítesis, en paradojas, en contorsiones sin-

tácticas, en un amontonamiento del pesado fardo del lenguaje (135). Américo Castro hace derivar el estilo del período de la escisión del hombre de esta época, cosa que él percibe en sí mismo. El estilo precioso y raro de los artistas barrocos es una expresión de agresión, una forma sublime de independencia, del conflicto entre el individuo y el mundo inseguro (136). Pero todas éstas y otras formulaciones similares, aunque son intrínsecamente verdaderas, carecen del requerimiento de una aplicación exclusiva al barroco. Conflictos entre el ego y el mundo, conflictos dentro del individuo, combinados, con un estilo tortuoso o precioso, se pueden encontrar en toda la historia de la literatura desde Islandia hasta la India y la Arabia. Algunos estudios analíticos más concretos me parecen más convincentes. En un ensayo sobre el estilo barroco de la lírica religiosa de Francia (137), Helmut Hatzfeld ha tratado de interpretar caracteres estilísticos tales como la geminación, el asíndeton "caótico" y un fenómeno que él denomina "antítesis velada", en relación con tales actitudes como la mutua fusión de Cielo y Tierra, la glorificación y exaltación de Dios, el erotismo mórbido del tiempo. Pueden criticarse las conclusiones de Hatzfeld, relativas a la naturaleza barroca del clasicismo francés, pues su material se halla reducido a un género muy especializado —la lírica religiosa y dentro de ésta, la modernización de himnos medievales, los salmos y el *Cantar de los Cantares*; pero es casi imposible dudar de la destreza con que mente y estilo, espíritu y artificio se encuentran conjugados. Me parece que los últimos artículos que expanden el análisis de Hatzfeld hasta cubrir todo el clasicismo francés, y, finalmente, todo el movimiento europeo del barroco, que él concibe como dominado por el espíritu español, no logra alcanzar, de nuevo, la misma concreción y apretada integración de análisis formal e ideológico. Austin Warren, mediante el libro sobre Crashaw, consigue, también, correlacionar método estético y creencia religiosa. Las imágenes de

Crashaw "corren en torrentes; las corrientes se juntan; imágenes se funden con imágenes. A veces, sus metáforas se yuxtaponen con tanta rapidez, que llegan a mezclarse. A menudo, el efecto es de una fantasmagoría. Para Crashaw, el mundo de los sentidos es, evidentemente, tentador; sin embargo, era un mundo de apariencias solamente —de apariencias inquietas y cambiantes—. Por temperamento y convicción, era un creyente en lo milagroso; y su método estético puede interpretarse como un equivalente genuino de su creencia, como su traducción a una retórica de la metamorfosis" (138). Para muchos otros escritores, es posible ver una conexión indudable entre la imagen emblemática y su fe en un paralelismo integral entre macrocosmos y microcosmos, formando un vasto sistema de correspondencias que sólo pueden expresarse mediante un simbolismo sensual. El predominio de la sinestesia que, aparentemente, en el Renacimiento ocurre, únicamente, bajo tales figuras tradicionales como la música de las esferas, pero que bajo el barroco, "oye colores y ve sonidos" (139), es otra indicación de esta creencia en una múltiple urdiembre de interrelaciones y correspondencias en el universo. La mayoría de los poetas barrocos vive con una cosmovisión sugerida por el tradicional gradualismo cristiano, y han encontrado un método estético en que imágenes y figuras "enlazan esferas discontinuas y aparentemente ajenas unas de otras" (140).

Tales análisis tienen mejor éxito con poetas como Crashaw, en quien la integración de expresión y fe es completa. Pero, me parece, es imposible negar que esta conexión es, a menudo, muy laxa en la era barroca posiblemente más que en otras edades. En el largo trozo de Hatzfeld sobre el clasicismo francés, se pone de manifiesto una peculiaridad de la literatura barroca, y de todo el arte barroco, en la "relación paradójica de forma y contenido". Se prueba que el "clasicismo francés con su lenguaje sencillez y noble, que disfraza las pasiones que arden bajo él" (141), es una manifestación barro-

ca, fundándose en que existe esa tensión de forma y contenido. Leo Spitzer caracteriza a Racine en términos similares y, en otra parte —a propósito de un análisis de la *Dorothea* de Lope de Vega— subraya la actitud escéptica del barroco hacia el lenguaje. Llega a la conclusión de que los artistas barrocos tenían conciencia de la “distancia entre cosa y palabra, que ellos perciben el nexo entre forma y significado, al mismo tiempo que los ven divorciados”. Citemos las fórmulas paradójicas de Spitzer: el artista barroco dice algo con la conciencia cabal de que eso no se puede decir en realidad. Conoce toda la dificultad de trasladar de la intelección a la expresión, toda la insuficiencia de la expresión lingüística” (142). Por ello, su estilo es precioso, cultista, rebuscado. Caso a propósito me parece también la poesía barroca alemana, que muchos alemanes, desde que fué redescubierta, la han interpretado como la expresión de una alma convulsa, desgarrada, turbulenta, que lucha con su lenguaje, apilando asíndeton y epítetos. Strich considera que hasta las antítesis, los juegos de palabras y la onomatopeya son evidencias de intenso impulso lírico (143). Pero, seguramente, la tentativa de ver una anticipación del subjetivismo romántico se halla condenada al fracaso. Las figuras y metáforas, hipérboles y catacresis no revelan, con frecuencia, ninguna tensión o turbulencia interior, y puede que no sean la expresión, absolutamente, de ninguna experiencia vital (*Erlebnis*); pero pueden ser las excesivas decoraciones de un artífice escéptico y altamente consciente, la acumulación de efectos y sorpresas calculados.

Podemos resolver esta dificultad final si distinguimos dos formas principales de barroco: la de los místicos y almas torturadas, tales como Donne y Angelus Silesius, y otra, que debe concebirse como una continuación del humanismo retórico y del Petrarquismo —un arte “público” y cortesano, que halla su expresión en la ópera, el drama jesuítico y los dramas heroicos de Dryden. Posiblemente este dualismo no sea tan acusado co-

mo se le ha descrito hasta aquí. Puede sostenerse que el contenido autobiográfico de un artista tan excepcional como es Donne, se ha visto exagerado por críticos como Gosse (144), y que aun los poetas místicos más ardientemente místicos, como Crashaw o Angelus Silesius, participan de una religión común, tradicional y ritualística. Hasta la descripción de experiencias y conflictos personales son simbólicos del hombre y se les interpretaría mal si se les ve como anticipaciones del yo romántico. Por eso, Faguet me parece equivocado cuando interpreta la poesía francesa de alrededor de 1630 mediante comparaciones con Lamartine (145). De modo análogo, Viëtor (146), ve en el siglo XVII demasiado a través de la lente de la poesía subjetiva de Goethe, cuando descubre una tendencia hacia el subjetivismo y el irracionalismo modernos en la poesía barroca alemana, la cual, después de todo, culminó en el arte muy impersonal de la Segunda Escuela Silesia. Se ha demostrado que un poeta como Fleming ha evolucionado hacia una expresión más subjetiva, más personal, pero, estilísticamente, se liberó del estilo barroco, hiperbólico y antitético, y tendió hacia lo popular, lo sencillo y lo concreto (147). Subjetivismo y barroco rara vez marchan de la mano. Por consiguiente, aunque Góngora era un escritor extremadamente individual, no se manifestó de modo alguno como subjetivo: su poesía más característica se hizo más bien casi simbolista, una poesía “absoluta” que pudo gustar y alabar Mallarmé. El problema de la correlación entre estilo y filosofía no puede resolverse, creo, suponiendo, fundamentalmente, como hacen los estilistas modernos, que “una excitación mental que se desvía del *habitus* normal de nuestra vida mental, debe haberse coordinado con una desviación lingüística del uso normal” (148). Por lo menos, debe admitirse que los artificios estilísticos pueden imitarse con éxito y que su posible función expresiva original puede desaparecer. Pueden volverse, como ocurrió, con frecuencia, en el barroco simples hojarasca va-

cias, mecanismos decorativos, "clisés" de artífices. La relación total entre alma y palabra es más laxa y oblicua que lo que se supone frecuentemente.

Si termino con una nota aparentemente negativa, no convencido de que podamos definir el barroco, ya sea en términos de artificios estilísticos, o de una cosmovisión peculiar, o, ni siquiera de una relación de fe y estilo, no desearía que se pensase que ofrezco un paralelo del ensayo de Lovejoy, *Discrimination of Romanticism* ("Discriminación del Romanticismo"). Espero que el barroco no se encuentre en la misma posición del "romántico", de modo que tengamos, que concluir que "ha llegado a expresarse tantas cosas que, en sí mismo, no significan nada" (149). A pesar de las múltiples ambigüedades e incertidumbres con respecto a la extensión, valoración y contenido preciso del término, el barroco ha cumplido, y sigue cumpliendo una función importante. Ha planteado el problema de los períodos y del estilo contagioso con mucha nitidez; ha destacado las analogías entre las literaturas de los diferentes países y las múltiples artes. Sigue siendo el único término conveniente para referirse al estilo que dominó después del Renacimiento, pero precedió efectivamente al Neoclasicismo. Este

concepto parece de gran importancia para la historia de la literatura inglesa, pues la existencia misma de tal estilo se ha visto oscurecida por la extensión dada al término "Isabelino" y por los límites estrechos de uno de los términos competidores tradicionales: "metafísico". Como ha dicho Roy Daniells, el siglo "ya no se encuentra repartido como un naípe" (150). Las indudables afinidades con los movimientos europeos continentales se percibirían mejor si contásemos con un estudio sistemático de la enorme masa de traducciones y paráfrasis del italiano, del francés y del español, realizadas durante todo el siglo XVII, sin exceptuar a los poetas continentales más barrocos (151). El barroco ha brindado un término estético que nos ha ayudado a entender la literatura de la época y que nos ayudará a romper la dependencia de la mayor parte de la historia literaria de los períodos derivados de la historia política y social. Cualesquiera que sean los defectos del término barroco —y yo no he sido parco en analizarlos— ése es un término que prepara para la síntesis, aleja nuestra mente de la simple acumulación de hechos y observaciones y pavimenta el camino para una futura historia de la literatura como una de las Bellas Artes (152).

NOTAS DEL TEXTO

(1) J. Isaacs, "Baroque and Rococo: a History of Two Concepts" (Barroco y Rococó: Historia de dos conceptos), en *Bulletin of the International Committee of the Historical Sciences* IX (1937), 347-48, es sólo un resumen de una conferencia inédita.

(2) Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (La Antigüedad en poética y teoría del arte), vol. I (Leipzig, 1914), 199, 303. Benedetto Croce, *Storia della Età barocca in Italia*, Bari, 1929, 20 y ss.

(3) Citado en Gustav Schnürer, *Katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit* (Iglesia católica y cultura en la época barroca), Paderborn, 1937, 68, de *In pseudodialecticos*.

(4) Charles de Brosses, *Le President de Brosses en Italie*, ed. R. Colomb., París, 1885, vol. II, 15, citado por W. Weisbach, nota 117. J. J. Winckelmann, *Sendschreiben* (1744), 113, citado por Borinski, *loc. cit.*, 303 y *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas), Dresden, 1756, 87.

(5) Citado por Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock* (Renacimiento y Barroco), Munich, 1888, 10.

(6) Wölfflin, *loc. cit.*, se refiere a "Über die vorgotischen am Niederrhein" (Sobre las iglesias prerogóticas en el bajo Rin), de Burckhardt en *Niederrheinisches Jahrbuch* de Lersch (1843).

(7) Ver nota 5.

(8) Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien* (Historia del estilo barroco en Italia), Stuttgart, 1887. *Geschichte des barockstiles und des Rococo in Deutschland* (Historia del estilo barroco y del rococó en Alemania), Stuttgart, 1889. Alois Riegl, *Barockkunst im Rom* (Arte barroco en Roma), Viena, 1908. Magni, G., *Il Barocco a Roma*, 3 vols., Turín, 1911-13. Corrado Ricci, *Baroque Architecture and Sculpture in Italy* (Arquitectura y escultura barrocas en Italia), Londres, 1912. Martin Shaw Briggs, *Baroque Architecture* (Arquitectura barroca), Londres, 1913. Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism* (La Arquitectura del Humanismo), Londres, 1914 (segunda edición, New York, 1924).

(9) Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, París, 1935. Sacheverell Sitwell, *Southern Baroque Art* (Arte barroco meridional), Londres, 1931, *Spanish Baroque Art* (Arte barroco español), Londres, 1931; *German Baroque Sculpture* (Escultura

ra barroca alemana), Londres, 1938. Jean Cassou, "Apologie de l'art baroque", en *L'Amour de l'Art*, Septiembre, octubre, 1927.

(10) Amsterdam, 1769, vol. I, 62 (primera edición, 1764).

(11) *Loc. cit.*, 85-86.

(12) Así, por ejemplo, en el *Dictionary of Music and Musicians* de Oscar Thompson, New York, 1943, Leichtenrit, Paul Láng, McKinney, Anderson y muchas otras Historias de la música tienen secciones sobre el barroco. W. August Ambros, *Geschichte der Musik* (Historia de la música), vol. IV, Breslau, 1878. Cf. también Robert Haas, *Die Musik des Barocks* (Música del barroco), Potsdam-Wildpark, 1929.

(13) Carl Gebhardt, "Rembrandt und Spinoza, Stilgeschichtliche Betrachtungen zum Barockproblem" (Rembrandt y Spinoza, consideración de historia del estilo sobre el problema del barroco), en *Kant-studien* XXXII (1927), 161-181, discute que Rembrandt y Spinoza son barrocos y muy similares. Karl Joël en su *Wandlungen der Weltanschauung* (Transformaciones de la imagen del mundo), (vol. I, Tübingen, 1938), tiene un capítulo sobre filosofía barroca. Ver Hermann Schmalenbach, *Leibniz*, Munich, 1921, especialmente 11-18. Dietrich Mahnke, "Der Barock-Universalismus des Comenius" (El universalismo barroco en Comenio), en *Zeitschrift für Geschichte der Erziehung*, XXI (1931), 97-128, y XXII (1932), 61-90. "Der Zeitgeist des Barock und seine Verewigung in Leibnizens Gedankenwelt" (El espíritu de la época del barroco y su perpetuación en el mundo del pensamiento leibniziano), *Zeitschrift für deutsche Kulturphilosophie* II (1936), 95-126.

(14) Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (La decadencia de Occidente), Munich, 1923, vol. I, 400 (primera ed., 1918). Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit* (Historia cultural de los tiempos modernos), Munich, 1929, vol. II. Willi Flemming, *Deutsche Kultur im Zeitalter des Barocks* (La cultura alemana en la época del barroco), Potsdam, 1937. Schnürer en nota 3.

(15) *Loc. cit.*, 83-85.

(16) Corrado Ricci, *Baroque Architecture and Sculpture in Italy* (Arquitectura y escultura barrocas en Italia), New York, 1912, llama a Marino "el poeta barroco por excelencia" (pág. 1). Este sería el primer uso del término aplicado a la literatura que se conoce en inglés.

(17) Bari, 1910, cf. XIX, XX, 404, etc.

(18) En *Edda* II (Kristiana, 1914), 17-40.

(19) Ver nota 2.

(20) Munich, 1915, 7.ª edición, 1929. Traducción inglesa: *Principles of Art History* (Principios de Historia del Arte), por M. D. Hottinger, New York, 1932.

(21) "Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts" (El estilo lírico del siglo XVII), en *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte Festschrift für Franz Muncker*, Munich, 1916, 21-53.

(22) "Shakespeares dramatische Baukunst" (Arquitectura dramática de Shakespeare), en *Jahrbuch der Shakespearegesellschaft* LII (1916), 3-35, reimpresso en *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung*, Leipzig, 1926, 302-25.

(23) "Shakespeare als Künstler des Barocks" (Shakespeare como artista del barroco), en *Internationale Monatschrift* XI (1917), 995-1.021.

(24) Regensburg, 1918, vol. III.

(25) *Die deutsche Barocklyrik* (La lírica barroca alemana), Stuttgart, 1921. Pirkner, Max, *Das deutsche Liebeslied in Barock und Rokoko* (La canción de amor alemana en el barroco y rococó), Zurich, 1922. Fritz Strich, "Die deutsche Barocklyrik" (La lírica barroca alemana), en *Genius* (Munich), vol. III (1922). W. Unus, *Die deutsche Lyrik des Barock* (La lírica alemana del barroco), Berlín, 1922. R. Wiener, *Pallas und Cupido Deutsche Lyrik der Barock-*

zeit (Pallas y Cupido. Lírica alemana de la época del barroco), Viena, 1922.

(26) *Das Wiener Barocktheater* (El teatro barroco vienes), Viena, 1922.

(27) "Grundlegun einer Phasealogie der Geistesgeschichte" (Fundamentación de una periodificación de la historia del espíritu), en *Euphorion*, XXIV (1922), 15. Ergänzungsheft, 517-62; 759-805.

(28) Leipzig, 1924; ver su artículo anterior, "Vom Geist des deutschen Literaturbarocks" (Del espíritu barroco literario alemán), en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* I (1923), 243-368.

(29) *Der Untergang des Abelandes* (La decadencia de Occidente), Munich, 1923, 236, 308, 399-400, etc.

(30) *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung* (Renacimiento y barroco en Ariosto y Tasso. Intento de una aplicación del sistema de Wölfflin), Berna, 1922.

(31) *Revue Hispanique*, LXXXV (1929), 370-458.

(32) *Don Quixote als Sprachkunstwerk* (Don Quijote como obra de arte del lenguaje), Leipzig, 1927, 287. (El "Quijote" como obra de arte del lenguaje. Traducción castellana por M. C. de I. Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes. Madrid, 1949).

(33) *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit* (Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro), Freiburg im Breisgau, 1929, 289. (Traducción castellana por el Dr. Jorge Rubió Balaguer, Sucesores de Juan Gili, Barcelona, 1933).

(34) En *Revista de Filología Hispánica* III (1941), 9-23.

(35) Karl Vossler, *Lope de Vega und sein Zeitalter* (Lope de Vega y su tiempo), Munich, 1932, especialmente 89-105. (Traducción castellana por R. de la Serna, Madrid, *Revista de Occidente* (1933), segunda edición, 1940). Leo Spitzer, *Die Literarisierung des Lebens in Lope's Dorothea* (La literatización de la vida en *La Dorothea* de Lope), Bonn, 1932.

(36) V. Klemperer, H. Hatzfeld, F. Neubert, *Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution* (La Literatura románica desde el Renacimiento hasta la Revolución Francesa), Wildpark-Potsdam, 1928. Friedrich Schür, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur. Eine prinzipielle Stilbetrachtung* (Barroco, Clasicismo y Rococó en la Literatura francesa. Una consideración principalista sobre el estilo), Leipzig, 1928.

(37) Reseñado por Leo Spitzer, "Klassische Dämpfung in Racines Stil" (La moderación clásica en el estilo de Racine), en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931, I, 256.

(38) Cf. Nota 27. El ensayo apareció primero en *Archivum Romanicum* XII (1928), 361-472.

(39) "Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich" (El estilo barroco de la lírica religiosa clásica en Francia), en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft* IV (1929), 30-60.

(40) "Die französische Klassik in neuer Sicht. Klassik als Barock" (Los clásicos franceses desde un nuevo punto de vista. Lo clásico como barroco), en *Tijdschrift voor Taal en Letteren* XXIII (1935), 213-281.

(41) Munich, 1927.

(42) Dis. Bonn, 1929.

(43) "Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur" (Los fundamentos histórico-espirituales de la Literatura barroca inglesa), en *Germanisch-romanische Monatsschrift* XIX (1931), 273-84. "Das Problem des religiösen Epos im siebzehnten Jahrhundert in England" (El problema del epos religioso en el siglo XVII en Inglaterra), en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* XIV (1936), 60-74.

Geschichte der englischen Literatur (Historia de la Literatura inglesa), Halle, 1937.

(44) "Zum Problem des Barocks in der englischen Dichtung" (Sobre el problema del barroco en la poesía inglesa), en *Anglia* LIX (1935), 414-22.

(45) *Spiritualismus und Sensualismus in der englischen Barocklyrik* (Espiritualismo y sensualismo en la lírica barroca inglesa). *Wiener Beiträge*, vol. 57, Viena, 1932.

(46) *Drydens Fabeln und ihre Quellen* (Las fábulas de Dryden y sus fuentes), *Britannica*, N.º 5, Hamburgo, 1932.

(47) *Drydens heroische Tragödien als Ausdruck höfischer Barockkultur* (Las tragedias heroicas de Dryden como expresión de la cultura cortesana barroca), 1932. Dis. Tübingen.

(48) *Die barocken Stilmerkmale in der englischen, lateinischen und deutschen Fassung von Dr. Thomas Burnets Theory of the Earth* (Las características de estilo barrocas en las redacciones inglesa, latina y alemana de la Theory of the Earth del Dr. Thomas Burnet), *Swiss Studies in English* IX, Berna, 1940. Ver una reseña por este escritor en *Philological Quarterly* XXI (1942), 199-200.

(49) *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks* (Los fundamentos del barroco literario inglés en las ciencias del espíritu), Munich, 1934.

(50) *Loc. cit.* en Nota 34, pág. 22.

(51) "The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century" (El antagonismo de formas en el siglo XVII), en *English Studies* XVIII (1936), 115-21, 193-205 y XIX (1937), 1-13, 49-57.

(52) Ver nota 3.

(53) LXXXIII (1919), 222-275. Una traducción alemana de Alfred Pauli se publicó como *Rembrandt und der holländische Barock* (Rembrandt y el barroco holandés), *Studien der Bibliothek Warburg*, número 9, Leipzig, 1928.

(54) *Disquisitiones Carolinae. Fontes et Acta Philologica et Historica*, ed. Th. Baader, ed. VI, Nijmegen, 1934.

(55) En *Giornale storico della letteratura italiana* LXXXI (1923), 178-80.

(56) En *L'Esame* I (1922).

(57) Florencia, 1925. El prefacio fechado, noviembre 1924. Cf. págs. 94, 110 n, 113.

(58) *Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation. Zwei Essays* (El concepto de barroco. La Contrarreforma. Dos ensayos), traducido por Berthold Fenigstein, Zurich, 1925. Prácticamente idéntico a los capítulos II y I de la *Storia della Età barocca in Italia*, Bari, 1929.

(59) Ver nota 58.

(60) Introducción a *Lo Cunto de li Cunti* de Basile, 2 vols., Bari, 1925. El ensayo sobre Basile en *Saggi sulla Letteratura Italiana del Seicento*, Bari, 1910, no usa el término. La traducción inglesa de N. M. Penzer, que introduce el *Pentamerone de Giambattista Basile*, Londres, 2 vols., 1932, contamina las dos piezas.

(61) París, 1935, 6.ª edición.

(62) Diego, Gerardo, *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid, 1927. Reseñada por Dámaso Alonso en *Revista de Occidente* XVIII (1927), 396-401.

(63) Madrid, 1927. 2.ª edición, 1937. Especialmente, págs. 31-32.

(64) "Góngora, 1627-1927", en *Espíritu de la Letra* (Madrid, 1927), citado de Ortega y Gasset, *Obras*, Madrid, 1943, II, 1.108-09.

(65) "El Don Juan de Tirso y el de Molière como personajes barrocos", en *Homage to Ernest Martinenche*, París (1937), 93-111. Castro se refiere a un ensayo suyo anterior en *Tierra Firme* (1935), que me ha sido imposible ver.

(66) "Beaumont et Fletcher et le Baroque", en *Cahiers du Sud* X (1933), 210-16.

(67) *Le Lyrisme baroque en Allemagne*, Lille, 1936. Cf. también "Vers une solution du problème du baroque", en *Revue Germanique* XXXVIII (1937), 373-7.

(68) Montreal, 1944.

(69) Fernand Baldensperger, "Pour une réévaluation littéraire du XVIIe siècle classique", en *Revue d'Histoire littéraire de la France* XLIV (1937), 1-15, especialmente 13-14. Raymond Lebègue, *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, IX (1937), 378, Henry Peyre, *Le Classicisme français*, New York, 1942 (cf. páginas 181-3).

(70) F. Fidaio-Justiniani, *L'esprit classique et la préciosité*, París, 1914. Georges Mongredien, *Les précieux et les précieuses*, París, 1939. Daniel Mornet, "La Signification et l'évolution de l'idée de préciosité en France au XVIIe siècle", en *Journal of the History of Ideas* I (1940), 225-31 e *Histoire de la littérature française classique*, 1600-1700, París, 1940.

(71) "Classique et baroque dans la poésie de Ronsard", en *Concinnitas: Festschrift für Heinrich Wölfflin*, Basilea, 1944. Mme. Dominique Aury, *Les poètes précieux et baroques du XVIIe siècle*, París, 1942. Maurice Blanchot, "Les poètes barroques du XVIIe siècle", en *Faux Pas*, París, 1943, 151-56.

(71 a) Julius Kleiner, *Die polnische Literatur* (La literatura polaca), Wildpark-Potsdam, 1929, usa el término, por ejemplo, de Casimir (Sarbiewski), el poeta neolatino (página 15).

(72) Estudios y ediciones por J. Vasica (por ejemplo, *Ceské literární baroko*, Praga, 1938). V. Bitnar, Zdeněk Kalista, F. X. Salda, Arne Novák, etc. Václav Cerný, *O básnickém baroku*, Praga, 1937.

(73) *Deux Classiques français: Corneille et son temps-Molière*. Traducido del danés por Madame E. Cornet, París, 1935. Cf., págs. 6, 7, 189, 190, 235. No he visto *Tysk Barok og Barokforskning* de Erik Lunding, Copenhagen, 1938, o *Das schlesische Kunstdrama*, Copenhagen, 1940.

(74) Mario Praz, "Donne's Relation to the Poetry of his Time" (La relación de Donne con la poesía de su tiempo), en *A Garland for John Donne*, ed. T. Spencer, Cambridge, 58-59.

(75) Ver nota 8. Segunda ed., pág. 268, New York, 1924.

(76) Reimpreso independientemente, Londres, 1931.

(77) *Angelus Silesius*, Londres, 1932.

(78) En *The English Way: Studies in English Sanctity from St. Bede to Newman*, ed. Maisie Ward, Londres, 1933, 268-296.

(79) "Crashaw and the Baroque style" (Crashaw y el estilo barroco), en *Criterion* XIII (1934), 407-25.

(80) Oxford, 1934, 76-77.

(81) *Elizabethan and Jacobean* (Isabelino y jacobino), Oxford, 1945, 26.

(82) Milton, *Private Correspondences and Academic Exercises*: Cambridge, 1932, XI.

(83) "The Baroque Style in Prose" (El estilo barroco en prosa), en *Studies in English Philology: A Miscellany in Honor of Frederick Klaeber*, ed. K. Malone y M. B. Rund, Minneapolis, 1929, 427-56. Cf. "Juste Lipse et le mouvement anticéronien en la fin de XVIe et au dc XVIIe siècle", *Revue du Seizième siècle* II (1914), 200-242; "Attic Prose in the Seventeenth Century" (Prosa ática en el siglo XVII), *Studies in Philology* XVIII (1921), 79-128; "Attic Prose, Lipsius, Montaigne and Bacon", en *Schelling Anniversary Papers*, New York, 1923, 117-50. "Muret and the History of Attic Prose" en *PMLA* XXXIX (1924), 254-309.

(84) Cambridge, Mass., 1930, págs. 116, 123.

(85) New York, 1936, págs. 84, 198-9, 247, 254, 306, 370, 380.

(86) Louisiana University Press, 1939.

(87) Roswell Gray Ham, *Otway and Lee: Biography from a Baroque Age*, New Haven, 1931, 70. Harry Levin, Introduction to *Ben Jonson: Selected Works*, New York, 1938, 30, 32. Willy Sypher, "The Metaphysicals and the Baroque", en *Partisan Review* XI (1944), 3-17. Roy Da-

- niels, "Baroque Form in English Literature", en *University of Toronto Quarterly* XIV (1945), 392-408.
- (88) "Baroque Prose in America", en *Studies in English by Members of the English Seminar of Charles University*, IV (Praga, 1933), 39-58.
- (89) "Edward Taylor's Poetry: Colonial Baroque" (La poesía de Edward Taylor, Barroco colonial), en *Kenyon Review* III (1941), 355-71.
- (90) Ver nota 40, 222.
- (91) *Loc. cit.*, en nota 2, 32-33.
- (92) Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Contenido y forma en la obra de arte del poeta), Wildpark-Potsdam, 1925, 265 y ss, 282 y ss.
- (93) "Das 'gotische' oder 'barocke' Stilprinzip der deutschen und nordischen Kunst" (El principio estilístico "gótico" o "barroco" en el arte alemán y nórdico), en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* X (1932), 206-243.
- (94) Ver nota 9, págs. 161 y ss.
- (95) Para conocer una discusión más detallada de los problemas teóricos implicados, ver "Periods and Movements in Literary History" de este autor, en *English Institute Annual*, 1940 (New York, 1941), 73-93.
- (96) *Loc. cit.*, nota 2, 37.
- (97) 3 vols., Oxford, 1905-21. Croce, *Lirici marinisti*, (Bari, 1910), La introducción para este volumen publicada solamente en *Saggi sulla letteratura italiana del seicento* (Bari, 1910), como "Sensualismo e Ingegneria nella lirica del seicento", 353-408. H. Cysarz, *Barocklyrik* (Lírica barroca), 3 vols., Leipzig, 1937. La introducción al vol. I es substancialmente idéntica con *Deutsches Barock in der Lyrik* (Barroco alemán en la lírica), Leipzig, 1936.
- (98) Günther Müller, *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barocks* (Poesía alemana desde el Renacimiento hasta el fin del barroco), Wildpark-Potsdam, 1928, "Höfische Kultur des Barockzeit" (Cultura cortesana de la época barroca), en Hans Naumann y Günther Müller, *Höfische Kultur* (Cultura cortesana), Halle, 1929.
- (99) Ver nota 22.
- (100) Leipzig, s.f. (1936), 26-28.
- (101) Ver nota 51.
- (102) Ver nota 80.
- (103) Alessandro d'Ancona, Del seicentismo della poesia corregiana del secolo XV", en *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Ancona, 1884, 151-237. F. d'Ovidio, "Un Punto di Storia Letteraria: Seicentismo Spagnolismo?", en *Nuova Antologia* LXV (1882), 661-668. Antonio Belloni, *Il Seicento*, Milán, s. f. (1899), 456-66. Sebastiano Vento, "L'Essenza del Seicentismo", en *Rivista d'Italia* XXVIII (1925), 313-335). B. Scopa, *Saggio di nuove ricerche sulla origine del seicentismo*, Nápoles, 1907. H. Gobliani, *Il barocchismo in Seneca e in Lucano*, Mesina, 1938.
- (104) Viëtor, K., "Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung" (Del estilo y el espíritu de la poesía barroca alemana), en *Germanisch-romanische Monatsschrift* XIV (1926), 145-84. *Probleme der deutschen Barockliteratur* (Problemas de la literatura barroca alemana), Leipzig, 1928. E. R. Curtius, "Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil" (Estilo poético medieval y barroco), en *Modern Philology* XXXVIII (1941), 325-333.
- (105) Ver nota 31.
- (106) J. C. Ranson, "Hiney and Gall", en *Southern Review* VI (1940), 10. Allen Tate, *Reason in Madness*, New York, 1941, 68. Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, 1939, 15, 39, 43, etc.
- (107) "Imagery and Logic: Ramus and Metaphysical Poetics", en *Journal of the History of Ideas* III (1942), 365-400.
- (108) "Life of Abraham Cowley", en *Lives of the English Poets*.
- (109) *Poetic Imagery*, New York, 1924.
- (110) John Beal Douds, "Donne's Technique of Dissonance" (La técnica de la disonancia de Donne), en *PMLA* LIII (1937), 1.051-1.061.
- (111) Alice Stayert Brandenburg, "The Dynamic Image in Metaphysical Poetry", en *PMLA* LVII (1942), 1.039-45.
- (112) *Donne's Poetry and Modern Definitions of "Metaphysical"*, State University of Iowa, agosto, 1941.
- (113) Ver nota 63. También Dámaso Alonso, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", en *Revista de Occidente* XIX (1928), 177-202; *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1935. Walter Pabst, "Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten *Polifemo* und *Soledades*" (La creación de Góngora en sus poemas *Polifemo* y *Soledades*), en *Revue Hispanique* LXXX (1930), 1-229. Leo Spitzer, "Zu Góngora's *Soledades* (Sobre *Las Soledades* de Góngora), en *Volksstum und Kultur der Romanen* II (1929), 244 y ss., reimpresso en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931, II, 129 y ss. "La Soledad Primera de Góngora", en *Revista de Filología Hispánica* II (1940), 151-176.
- (114) Introduction to Harry Clemon's ed. of *John Lyly, Euphues: His Anatomy of Whit, Euphues and his England*, Londres, 1916.
- (115) Ver nota 83.
- (116) Ver la imitación muy conocida de su estilo en *Wallensteins Lager* (El campamento de Wallenstein), de Friedrich Schiller (*Die Kapuzinerpredigt*) (La prédica del Capuchino).
- (117) Por ejemplo, Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (El barroco como arte de la Contrarreforma). (Traducción al castellano por Enrique Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, Madrid, 1942), Berlín, 1921, y "Barock als Stilphänomen" (Barroco como fenómeno del estilo), en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* II (1924), 225-56.
- (118) W. Schulte, "Renaissance und Barock in der deutschen Dichtung" (Renacimiento y barroco en la poesía alemana), en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft* II (1926), 47-61.
- (119) "The Baroque Period in German Literature", en *Essays contributed in honor of William Allan Neilson, Smith College Studies in Modern Languages* XXI (1939), 192-208.
- (120) Carl Neumann, "Ist wirklich Barock und Deutsch das nämliche?" (¿Son realmente "barroco" y "alemán" la misma cosa?), en *Historische Zeitschrift* CXXXVIII (1928), 544-46.
- (121) Ver nota 34.
- (122) Ver nota 9.
- (123) Ver nota 68.
- (124) Ver nota 9.
- (125) Por ejemplo, "Zur Auffassung Rabelais" (Para la comprensión de Rabelais), en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931, 133-34, y en *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea* (La literatización de la vida en La Dorotea de Lope), Bonn, 1932, 58.
- (126) Ver nota 27.
- (127) *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung* (Barroco y rococó en la poesía alemana), Stuttgart, 1935, 101, 217, 253.
- (128) Ver nota 45.
- (129) Ver nota 28.
- (130) *Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock in der Dichtung* (Contrarreforma alemana y barroco alemán en la poesía), Stuttgart, 1935, 101, 217, 253.
- (131) Ver nota 33.
- (132) Ver nota 49. Una discusión más amplia de éste y del libro precedente en "The Parallelism between Literature and the Arts" (Paralelismo entre Literatura y Artes) del mismo escritor, en *English Institute Annual*, 1941, New York, 1942, 37-39.
- (133) *The Waning of the Middle Ages* (La decadencia de la Edad Media), Londres, 1937, 129-35, o Emile Mäle,

L'art religieux de la fin du moyen âge en France, París, 1908, 375 y ss.

(134) New York, 1942, 21-50.

(135) Ver nota 21.

(136) Ver nota 65.

(137), Ver nota 39.

(138) Ver nota 86, pág. 192.

(139) Albert Wellek, "Renaissance-und Barock-synästhesie" (Sinestasia renacentista y barroca), en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* IX (1931), 534-84.

(140) De Austin Warren, "Edward Taylor's Poetry" (La poesía de Edward Taylor), en *Kenyon Review* III (1941), 356.

(141) *Loc. cit.*, en nota 40, 263. Hatzfeld cita a Fritz Neubert "Zur Wort und Begriffskunst der französischen Klassik" (Sobre el arte del lenguaje y el concepto de los clásicos franceses), en *Festschrift für Eduard Wechsler*, 1929, 155.

(142) *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea* (La literatización de la vida en La Dorotea de Lope), Bonn, 1932, 11-12. Spitzer se refiere a "Das Wortspiel und seine Bedeutung" de Franz Heinz Mautner, en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* IX (1931), 679.

(143) Ver Nota 21.

(144) Cf., por ejemplo, Allen R. Benham, "The Myth of John Donne the Rake" (El mito de John Donne, el libertino), en *Philological Quarterly* XX (1941), 465-873.

(145) Emile Faguet, *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme*, París, s.f., II, 145, 171 y ss.; III, 185, y *Petite Histoire de la littérature française*, París, s. f., 100-101.

(146) Ver nota 104.

(147) Hans Pyritz, *Paul Flemings deutsche Liebeslyrik* (La lírica de amor alemana de Paul Fleming), Leipzig, 1932, en *Palaestra* 180, especialmente 209 y ss.

(148) Leo Spitzer, "Zur sprachlichen Interpretation von Wortkunstwerken" (Sobre la interpretación lingüística de la obra de arte de lenguaje), en *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* VI (1930), 649.

(149) En *PMLA* XXXIX (1924), 229-253, especialmente 232.

(150) Ver nota 87, 407-08.

(151) La edición de Drummond de Hawthornden por R. Kastner, (Manchester, 1913), sus papeles dispersos acerca de sus fuentes; R. C. Wallerstein: "The Style of Drummond in ist Relation to his Translations" (El estilo de Drummond en relación con sus traducciones), en *PMLA* XLVIII (1933), 1.090-1.177; la obra de Mario Praz y Austin Warren sobre Crashaw (ver nota 57, 86), de Pierre Legouis sobre Marvell (*André Marvell, Poète, Puritain, Patriote*, París, 1928); Praz: "Stanley, Sherburne and Ayres as Translators and Imitators" (Stanley, Sherburne y Ayres como traductores e imitadores), en *Modern Language Review* XX (1925), 280-294, 419-431; T. Thomas, "Three Translators of Gongora and other Spanish Poets during the Seventeenth Century" (Tres traductores de Góngora y otros poetas españoles durante el siglo XVII), en *Revue Hispanique*, XLVIII (1920), 180-256, son algunos de los estudios que servirían para tal monografía.

(152) Para una revisión de la investigación, especialmente alemana, ver Leonello Vicenti, "Interpretazione del Barocco Tedesco", en *Studi Germanici* I (1935), 39-75. James Mark "The Uses of the Term baroque", en *Modern Language Review* XXXIII (1948), 547-63. Erich Trunz, "Die erforschung der deutschen Barockdichtung" (La investigación de la poesía barroca alemana), en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* XVIII (1940).

Ver dos desfavorables discusiones: Hans Epstein, *Die Metaphysizierung in der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen* (La "metafísica" en la formación de conceptos de las ciencias de la literatura y sus consecuencias), *Germanische Studien*, 73, Berlín, 1929, y Hans K. Kettler, *Baroque Tradition in the Literature of the German Enlightenment, 1700-1750, Studies in the Determination of a Literary Period* (La tradición barroca en la Literatura de la Ilustración alemana. Estudios sobre la determinación de un período literario), Cambridge, s.f. (1943).

René Wellek, "The Concept of Baroque in Literary Scholarship", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. V, number 2, December, 1946, pág. 77-109.

Bibliografía de los escritos sobre el barroco en la investigación literaria

- Esta bibliografía sólo contiene ítems que definen el término barroco aplicado a la literatura. No he tratado, en modo alguno, de incluir todos los ítems relativos a la literatura alemana del siglo XVII, pues esto significaría, prácticamente, enumerar toda la investigación reciente sobre el período. Se han incluido textos alemanes primitivos, textos alemanes referentes a literaturas no alemanas y de interés teórico general. Se sigue un orden cronológico para demostrar la expansión del término. Ruego informarme si hay omisiones o errores. Agradezco cordialmente a Richard Alewyn, Américo Castro, Helmut Hatzfeld, Leo Spitzer, Karl Viëtor, Austin Warren y a Arthur Wormhoudt por su cooperación.
- Abreviatura: DVJ.—*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Halle. 1923-1940.
- 1888: Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock* (Renacimiento y Barroco), Munich.
- 1890: Landau, Max, *Zur Geschichte des Barockstils in der Literatur* (Para la Historia del estilo barroco en la Literatura). Separata de *Allgemeinen Zeitung*, N.º 63f.
- 1912: Ricci, Corrado, *Baroque Architecture and Sculpture in Italy* (Arquitectura y escultura barrocas en Italia), New York, pág. 1.
- 1914: Borinski, Karl, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (La Antigüedad en poética y teoría del arte), vol. I. *Mittelalter, Renaissance, Barock* (Edad Media, Renacimiento, Barroco), Leipzig.
- Vedel, Valdemar, Den digteriske Barokstil omkring aar 1600, en *Edda*, II, 17-40.
- 1915-16: Lichtenstein, Erich, Deutsche Barockdichtung (Poesía barroca alemana), en *Der neue Merkur*, II, 194.
- 1916: Strich, Fritz, Der lyrische Stil des 17 Jahrhunderts (El estilo lírico del siglo XVII), en *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Muncker*, Munich, 21-53.
- Walzel, Oskar, Shakespeares dramatische Baukunst (Arquitectura dramática de Shakespeare), en *Jahrbuch der Shakespearegesellschaft*, LII, 3-35. Reimpreso en *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926, 302-25.
- 1917: Wolff, Max J., Shakespeare als Künstler des Barocks (Shakespeare como artista del barroco), en *Internationale Monatsschrift*, XI, 995-1.021.
- 1918: Nadler, Josef, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* (Historia de la Literatura de las razas y países alemanes). Vol. III, Regensburg.
- 1919: Schmidt-Degener, Frederik, Rembrandt en Vondel, en *De Gids*, LXXXIII, 222-275. Traducción alemana: *Rembrandt und der holländische Barock* (Rembrandt y el barroco holandés), *Studien der Bibliothek Warburg*, IX, Leipzig, 1938.
- 1921: Delius, Rudolf von, *Die deutsche Barocklyrik* (La lírica barroca alemana), Stuttgart. Weisbach, Werner, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (El barroco como arte de la Contrarreforma), Berlín.
- 1922: Gregor, Joseph, *Das Wiener Barocktheater* (El teatro barroco vienés), Viena.
- Hübscher, Arthur, Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls: Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte (Barroco como conformación de sentimientos vitales antitéticos: fundamentos de una teoría de las fases de la historia del espíritu), en *Euphorion*, XXIV, 15. Ergänzungsheft (Suplemento), 517-62; 759-805.
- Pirker, Max, *Das deutsche Liebeslied in Barock und Rokoko* (La canción de amor alemana en el barroco y rococó), Zurich.
- Spörri, Theophil, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung* (Renacimiento y Barroco en Ariosto y Tasso. Intento de aplicación de la teoría de Wölfflin), Berna.
- Strich, Fritz, Die deutsche Barocklyrik (La lírica barroca alemana), en *Genius* (Munich), III, 106.
- Unus, W., *Die deutsche Lyrik des Barock* (La lírica alemana del barroco), Berlín.
- Wiener, R., *Pallas und Cupido. Deutsche Lyrik der Barockzeit* (Palas y Cupido. Lírica alemana de la época barroca), Viena.
- 1923: Bertoni, Giulio, Reseña de Spörri en *Gior-*

- nale Storico della letteratura italiana*, LXXXI, 178-80.
- Brom, G., *Barok en Romantiek*.
- Cysarz, Herbert, Vom Geist des deutschen Literatur-Barocks (Sobre el espíritu del barroco literario alemán), en *DVJ* I, 243-268.
- Francke, Kuno, *Die Kulturwerte des deutschen Literatur in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (Los valores culturales de la Literatura alemana en su desarrollo histórico), Vol. II, Berlín.
- Hatzfeld, Helmut, Dante und Tasso als religiöse Epiker (Dante y Tasso como épicos religiosos), en *DVJ* I, 230-242.
- Richter, Helene, *Shakespeare der Mensch* (Shakespeare, el hombre), Halle.
- Viëtor, Karl, *Geschichte der deutschen Ode* (Historia de la oda alemana), Munich.
- 1924: Baesecke, Georg, Zur Periodisierung der deutschen Literatur (Para la periodificación de la literatura alemana), en *DVJ* II, 770-776.
- Cysarz, H., *Deutsche Barockdichtung* (Poesía barroca alemana), Leipzig.
- Kutscher, Arthur, *Das Salzburger Barocktheater* (El teatro barroco salzburgués), Viena.
- Weisbach, W., Barock als Stilphänomen (Barroco como fenómeno del estilo), en *DVJ* II, 225-256.
- 1925: Croce, Benedetto (ed.), Basile, Giambatista, *Lo Cunto de Cunti*, 2 vols., Bari.
- Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation. Zwei Essays* (El concepto de barroco. La Contrarreforma. Dos ensayos), Zurich.
- Cysarz, H., Zur Erforschung der deutschen Barockdichtung (Para la investigación de la poesía barroca alemana), en *DVJ* III, 145-76.
- Hübscher, A., Das problem der geistesgeschichtlichen Pseudomorphose in Renaissance und Barock (El problema de la pseudomorfosis de la historia del espíritu en el Renacimiento y el Barroco), en *Euphorion* XXVI, 367-72.
- Müller, Günther, *Geschichte des deutschen Liedes* (Historia de la canción alemana), Munich.
- Praz, Mario, *Secentismo e Marinismo in Inghilterra*, Florencia.
- Vento, Sebastiani, L'Essenza del Secentismo, en *Rivista d'Italia*, XXVII, 313-335.
- Walzel, Oskar, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Contenido y forma en la obra de arte del poeta), Wildpark-Potsdam, en *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Wolzel.
- 1926: Alewyn, Richard, Vorbarocker Klassizismus und grieschische Tragödie (Clasicismo prebarroco y tragedia griega), en *Neue Heidelberger Jahrbücher*, N. F., 3-63, también, Heidelberg.
- Eckhardt, E., Gehört Shakespeare zur Renaissance oder zum Barock? (¿Pertenece Shakespeare al Renacimiento o al Barroco?), en *Festschrift für Friedrich Kluge*, Tübingen, 21-29.
- Ermatinger, Emil, *Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung* (Barroco y Rococó en la poesía alemana), Leipzig.
- Schulte, W., Renaissance und Barock in der deutschen Dichtung (Renacimiento y Barroco en la poesía alemana), en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft* II, 47-61.
- Viëtor, Karl, Vom Stil und Geist der deutschen Barockdichtung (Del estilo y el espíritu de la poesía barroca alemana), en *Germanischromanische Monatschrift* XIV, 145-84.
- 1927: Alonso, Dámaso, reseña de Gerardo Diego, en *Revista de Occidente* XVIII, 396-401.
- Alonso, Dámaso, ed. Góngora, Luis de, *Solledades*, Madrid.
- Brie, Friedrich, *Englische Rokoko-Epik* (Epica rococó inglesa), Munich.
- Diego, Gerardo, ed. *Antología poética en honor de Góngora*, Madrid.
- Gebhardt, Carl, Rembrandt und Spinoza. Stilgeschichtliche Betrachtungen zum Barockproblem (Rembrandt y Spinoza. Consideraciones estilístico-históricas sobre el problema del barroco), en *Kant-Studien* XXII, 161-81.
- Hatzfeld, Helmut, *Don Quixote als Wortkunstwerk* (Don Quijote como obra de arte del lenguaje), Leipzig.
- Müller, Günther, *Deutsche Dichtung von der Renaissance bis zum Ausgang des Barock* (Poesía alemana desde el Renacimiento hasta el fin del Barroco), Wildpark-Potsdam, en *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel.
- Ortega y Gasset, José, Góngora, 1627-1927, en *Espíritu de la letra*, Madrid, 153-187.
- Spitzer, Leo, Die Kunst Quevedos in seinem Buscón (El arte de Quevedo en su Buscón), en *Archivum Romanicum* XI, 511-580. Reimpreso en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931. Vol. II, 48-125.
- 1928: Benardete, M. J., Góngora reivindicado, en *Revista de Estudios Hispánicos* I, 365-89.
- Cossío, José de, Juan de Mairena y el barroco (Antonio Machado, Poesías Completas), en *Revista de Occidente* XX, 287-89.

- Flemming, Willi, Die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert (La concepción del hombre en el siglo XVII), en *DVJ* VI, 403-46.
- Friedell, Egon, Die Seele der Barocke (El alma del barroco), en *Die neue Rundschau* XXXIX, 190-98.
- Joël, Karl, *Wandlungen der Weltanschauung* (Transformaciones de la imagen del mundo), vol. I, Tübingen.
- Klemperer, V., Hatzfeld, H., Neubert, F., *Die romanischen Literaturen von der Renaissance bis zur französischen Revolution* (La Literatura románica desde el Renacimiento hasta la Revolución Francesa), Wildpark-Potsdam, en *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel.
- Prat, A. Valbuena, Camoens y Góngora, o Greco-romano y Barroco, en *Revista de las Españas* III, 259-62.
- Praz, Mario, *Isola Pentagonale*, Milán. Traducción inglesa: *Unromantic Spain* (La España no romántica), Londres, 1929, 114-16.
- Schürr, Friedrich, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der Französischen Literatur. Eine prinzipielle Stilbetrachtung* (Barroco, clasicismo y rococó en la Literatura francesa. Una consideración estilística principialista, (según principios). Leipzig.
- Spitzer, Leo, Die klassische Dämpfung in Racines Stil (La moderación clásica en el estilo de Racine), en *Archivum Romanicum* XII, 361-472. Reimpreso en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931, I, 135-268.
- Viëtor, Karl, *Probleme der deutschen Barockliteratur* (Problemas de la Literatura barroca alemana), Leipzig.
- Walzel, Oskar, Barockstil bei Klopstock (Estilo barroco en Klopstock), en *Festschrift Max H. Jellinek*, Viena.
- 1929: Budde, Illa, *Die Idylle im holländischen Barock* (El idilio en el barroco holandés), Colonia (Köln).
- Croce, Benedetto, *Storia della età barocca in Italia*, Bari.
- Croll, Morris, W., The Baroque Style in Prose (El estilo barroco en prosa), en *Studies in English Philology. A Miscellany in Honor of Frederick Klaeber*. Ed. K. Malone and M. B. Rund, Minneapolis, 427-56.
- Epstein, Hans, *Die Metaphysizierung in der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung und ihre Folgen. Dargelegt an drei Theorien über das Literaturbarock* (La "metafísica" en la formación de conceptos de ciencias de la Literatura y sus consecuencias. Demostración hecha sobre tres teorías sobre el barroco literario), *Germanische Studien*, 73, Berlín.
- Frey, Dagobert, *Gotik und Renaissance* (Gótico y Renacimiento), Augsburg.
- Hatzfeld, Helmut, Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich (El estilo barroco en la lírica religiosa de Francia), en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft* IV, 30-60.
- Kleiner, Julius, *Die polnische Literatur* (La Literatura polaca), Wildpark-Potsdam.
- Michels, Wilhelm, Barockstil in Shakespeare und Calderón (Estilo barroco en Shakespeare y Calderón), en *Revue Hispanique* LXXV, 370-458.
- Müller, Günther, Barockromane und Barockroman (Novelas barrocas y novela barroca), en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft* IV, 1-29.
- Naumann, Hans y Müller, Günther, *Höfische Kultur* (Cultura cortesana), Halle.
- Pfandl, Ludwig, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit* (Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro), Freiburg im Breisgau.
- Pützer, Fritz, *Prediger des englischen Barock, stilistisch untersucht* (Predicadores del barroco inglés, investigados estilísticamente), Dis. Bonn.
- Sperber, Hans, Die Sprache der Barockzeit (El lenguaje de la época barroca), en *Zeitschrift für Deutschkunde*, XLIII, 670-684.
- Spitzer, Leo, Zu Góngoras *Soledades* (Sobre Las *Soledades* de Góngora), en *Volkstum und Kultur der Romanen* II, 244 y ss. Reimpreso en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931, II, 129 y ss.
- Winkler, M., Der Mensch des Barock (El hombre del barroco), en *Preussische Jahrbücher* CCXVI, 297-312.
- 1930: Burra, Peter, "Baroque and Gothic Sentimentalism" (Barroco y sentimentalismo gótico), en *Farrago* (Londres) I, 59-82. Reimpreso, Londres, 1931.
- Eberle, Oskar (ed.), *Barock in der Schweiz* (Barroco en Suiza), Einsiedeln.
- Flemming, Willi (ed.), *Barockdrama* (Drama barroco), 6 vols. (1930-33), en *Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen*. Ed. Heinz Kindermann, Leipzig.
- Joseph, A., *Sprachformen der deutschen Barocklyrik, dargestellt durch Analyse von Oden des Horaz in deutschen Uebersetzungen des 17. Jahrhunderts* (Formas del lenguaje en la lírica barroca alemana, presentadas a través del análisis de odas de Horacio

- en traducción alemana del siglo XVII), Rottach.
- Müller, Johannes, *Das Jesuitendrama in den Ländern deutscher Zunge* (El drama jesuita en los países de lengua alemana), 2 vols. Augsburg.
- Pabst, Walter, Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten *Polifemo* und *Soledades* (La creación de Góngora en sus poemas *Polifemo* y *Soledades*), en *Revue Hispanique* LXXX, 1-299.
- Pfiester, Hans, *Die Worthäufung im Barock* (La acumulación de palabras en el barroco), Bonn, *Mnemosyne* 7.
- Viëtor, Karl, Das Zeitalter des Barock (La época del barroco), en *Aufriss der deutschen Literaturgeschichte* (ed. H. A. Korff y W. Linden), Leipzig.
- Williamson, George, *The Donne Traditio* (La tradición de Donne), Cambridge, Mass.
- 1931: Ham, Roswell Gray, *Otway and Lee: Biography from a Baroque Age* (Otway y Lee: Biografía de una época barroca), New Haven.
- Merker, Paul, Die Anfänge der deutschen Barockliteratur (Los comienzos de la literatura barroca alemana), en *Germanic Review* VI, 109-24.
- Praz, Mario, Donne's Relation to the Poetry of his Time (La relación de Donne con la poesía de su tiempo), en *A Garland for John Donne, 1631-1931*, ed. Theodore Spencer, Cambridge, Mass., 53-72.
- Schirmer, F. W., Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der englischen Barockliteratur (Los fundamentos histórico-espirituales de la Literatura barroca inglesa), en *Germanischromanische Monatsschrift* XIX, 273-84.
- Spitzer, Leo, Zur Auffassung Rabelais, Saint-Simons Portrait Ludwigs XIV, Einige Voltaire-interpretationen (Para la comprensión de Rabelais; el retrato de Luis XIV de Saint-Simon, algunas interpretaciones de Voltaire), en *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931, I, 109-34; II, 1-47.
- Vossler, Ernest, Die Einheit von Raum und Zeit im barocken Drama (La unidad de espacio y tiempo en el drama barroco), en *Zeitschrift für Aesthetik* XXV, 144-52.
- Wellek, Albert, Renaissance und Barock-Synästhesie (Sinestesia renacentista y barroca), en *DVJ* IX, 534-84.
- 1923: Alewyn, Richard, *Johann Beer, Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts* (Johann Berr, estudios sobre la novela del siglo XVII). Leipzig.
- Fitch, J. E. Crawford, *Angelus Silesius*, Londres.
- Friederich, Werner P., *Spiritualismus und Sensualismus in der englischen Barocklyrik* (Espiritualismo y sensualismo en la lírica barroca inglesa), *Wiener Beiträge*, vol. 57, Viena.
- Jünemann, Wolfgang, *Drydens Fabeln und ihre Quellen* (Las fábulas de Dryden y sus fuentes), *Britannica*, vol. 5, Hamburgo.
- Kayser, Wolfgang, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer* (La pintura de sonidos en Harsdörffer), *Palaestra*, vol. 179, Leipzig.
- Mann, Wolfgang, *Drydens heroische Tragödien als Ausdruck höfischer Barockkultur* (Las tragedias heroicas de Dryden como expresión de cultura barroca cortesana), Dis. Tübingen.
- Pyritz, Hans, *Paul Flemings deutschen liebeslyrik* (La lírica de amor alemana de Paul Fleming), *Palaestra*, vol. 180, Leipzig.
- Rütsch, Julius, *Das dramatische Ich im deutschen Barocktheater* (El yo dramático en el teatro barroco alemán), *Wege zur Dichtung*, vol. XII, Leipzig.
- Spitzer, Leo, *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea* (La "literaturización" de la vida en "La Dorotea" de Lope), Bonn, *Kölner Romanistische Arbeiten*, IV.
- Vancura, Zdenek, Euphuism and Baroque Prose (Eufuismo y prosa barroca), en *Casopis pro modernú filologii* (Praga), vol. XVIII, 291-6.
- Vogt, Erika, *Die gegenhöfische Strömung in der deutschen Barockliteratur* (La corriente anticortesana en la literatura barroca alemana), Leipzig, *Von deutscher Poeterey*, XI.
- Weise, Georg, Das "gotische" oder "Barocke" Stilprinzip der deutschen und der nordischen Kunts (El principio de estilo "gótico" o "barroco" en el arte alemán y nórdico), en *DVJ* X, 206-243.
- 1933: Fricke, Gerhard, *Die Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius* (La figuratividad en la poesía de Andreas Gryphius), *Neue Forschung*, vol. 17, Berlín.
- Hiller, J. E., Lessing und Corneille: Rokoko und Barock (Lessing y Corneille: rococó y barroco), en *Romanische Forschungen* XLVII, 159-76.
- Keller, Wolfgang y Fehr, Bernhard, *Die englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung* (La Literatura inglesa desde el Renacimiento hasta la Ilustración), Wildpark-Postdam, en *Handbuch der Literaturwissenschaft*, ed. O. Walzel.
- Kozsul, André, Beaumont et Fletcher et le Baroque, en *Cahiers du Sud* X, 210-216.

- Lützel, Heinrich, Der Wandel der Barockauffassung (La transformación de la concepción del barroco), en *DVJ* XI, 618-36.
- Pfandl, Ludwig, *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro* (Traducción de Jorge Rubió Balaguer), Barcelona.
- Vancura, Zdenek, Baroque Prose in America (Prosa barroca en América), en *Studies in English by Members of the English Seminar of Charles University*, Praga, vol. IV, 39-58.
- Watkin, E. J. Richard Crashaw, en *The English Way: Studies in English Sanctity from St. Bede to Newman* (ed. Maisie Ward), Londres, 268-296.
- Ziemendorff, J., *Die Metapher bei den weltlichen Lyrikern des deutschen Barock* (La metáfora en los líricos seculares del barroco alemán), *Germanische Studien*, vol. 135, Berlín.
- 1934: Bateson, F. W., *English Poetry and the English Language* (Poesía inglesa y el idioma inglés), Oxford, 1934.
- Beachcroft, T. O., Crashaw and the Baroque Style (Crashaw y el estilo barroco), en *Criterion* XIII, 407-25.
- Haerten, Heinz, *Vondel und der deutsche Barock* (Vondel y el barroco alemán), *Disquisitiones Carolinae. Fontes et Acta Philologica et Historica*, ed. Th. Baader, IV, Nijmegen.
- Hirsch, Arnold, *Bürgertum und Barock im deutschen Roman. Eine Untersuchung über die Entstehung des modernen Weltbildes* (Burguesía y barroco en la novela alemana. Una investigación sobre la génesis de la imagen moderna del mundo), Frankfurt am Main.
- Meissner, Paul, *Die geisteswissenschaftlichen Grundlagen des englischen Literaturbarocks* (Los fundamentos de las ciencias del espíritu del barroco literario inglés), Munich.
- Rehm, Walter, Römisch-französischer Barockheroismus und seine Umgestaltung in Deutschland (El heroísmo barroco romano-francés y su metamorfosis en Alemania), en *Germanisch-romanische Monatschrift* XXII, 81-106; 213-239.
- 1935: Cysarz, Herbert, Zur Zeit- und Wesensbestimmung dichterischen Barockstils (Para la determinación de época y esencia del estilo poético barroco), en *Forschungen und Fortschritte* XI, 409-11.
- Hankamer, Paul, *Deutsche Gegenreformation und deutscher Barock* (Contrarreforma alemana y barroco alemán), en *Epochen der deutschen Literatur*, Stuttgart.
- Hatzfeld, Helmut, Die französische Klassik in neuer Sicht. Klassik als Barock (Los clásicos franceses desde un nuevo punto de vista. Lo clásico como barroco), en *Tijdschrift voor Taal en Letteren* (Tilburg), XXIII, 213-281.
- Ors' Eugenio d', *Du Baroque*, París.
- Vedel, Valdemar, *Deux Classiques français: Corneille et son temps.—Molière*. Traducido del danés por Madame E. Cornet, París.
- Vincenti, Leonello, Interpretazione del Barocco tedesco, en *Studi Germanici* (Florenzia) I, 39-75.
- La letteratura tedesca nella età barocca*, Turín.
- Wild, Friedrich, Zum Problem des Barock in der englischen Dichtung (Sobre el problema del barroco en la poesía inglesa), en *Anglia* LIX, 414-422.
- 1936: Cysarz, Herbert, *Deutsches Barock in der Lyrik* (Barroco alemán en la lírica), Leipzig.
- Deutschbein, Max, *Shakespeares Macbeth als Drama des Barock* (Macbeth de Shakespeare como drama del barroco), Leipzig.
- Faber du Faur, Kurt von, *Barocklyrik* (Lírica barroca), Salzburg.
- Fehr, Bernhard, The Antagonism of Forms in the Eighteenth Century (El antagonismo de las formas en el siglo XVIII), en *English Studies* XVIII, 115-21; 193-205 y XIX, 1-13; 49-57.
- Krempien, Hans H., *Der Stil der Davideis von Abraham Cowley* (El estilo de los Davideis de Abraham Cowley), *Britannica*, XI, Hamburgo.
- Moret, André, *Le Lyrisme Baroque en Allemagne*, Lille.
- Rohlf, Gerhard, Racines *Mithridate* als Beispiel höfischer Barockdichtung (*Mithridates* de Racine como ejemplo de poesía barroca cortesana), en *Archiv für das Studien der neueren Sprachen* CLXVI, 200-12.
- Schirmer, F. W., Das Problem des religiösen Epos im siebzehnten Jahrhundert in England (El problema del epos religioso en el siglo XVII en Inglaterra), en *DVJ*, 60-74.
- White, Helen C., *The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience* (Los poetas metafísicos. Un estudio de la experiencia religiosa), New York.
- 1937: Baldensperger, Fernand, Pour une Réévaluation littéraire du XVIIe siècle classique, en *Revue d'Histoire littéraire de la France* XLIV, 1-15.
- Boerner, O., Shakespeare und der Barock (Shakespeare y el barroco), en *Germanisch-*

- romanische Monatsschrift* XXV, 363-81.
- Castro, Américo, El Don Juan de Tirso y el de Molière como personajes barrocos, en *Hommage à Ernest Martinenche*, París, 93-111.
- Cerny, Václav, *O básnickém baroku*, *Ars*, vol. 18, Praga.
- Cysarz, Herbert, (ed.) *Deutsche Barocklyrik* (Lírica barroca alemana), 3 vols., en *Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunstund Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen*, ed. Heinz Kindermann, Leipzig.
- Cysarz, Herbert, Der dichterische Stil-und Zeitbegriff Barock (El estilo y la concepción del tiempo poéticos en el barroco), en *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences* IX, 338-47.
- Eppelsheimer, Hans W., *Handbuch der Weltliteratur* (Manual de Literatura Universal), Frankfurt am Main.
- Isaacs, J., Baroque and Rococo: A History of Two Concepts (Barroco y Rococó: Una historia de dos conceptos), en *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences* IX, 347-8.
- Lebègue, Raymond, (On Baroque in France) (Sobre el barroco en Francia), *Ibid.*, 378.
- Markwardt, Bruno, *Geschichte der deutschen Poetik* (Historia de la poética alemana), I, Berlín.
- Milch, Werner, Deutscher Literaturbarock. Der Stand der Forschung (Barroco literario alemán. Estado de la investigación), *Zeitschrift für deutsche Geistesgeschichte* III, 80 y ss.
- Moret, André, Vers une solution de problème du baroque, en *Revue Germanique* XXVIII, 373-7.
- Müller, Richard, *Dichtung und bildende Kunst im Zeitalter des deutschen Barock* (Poesía y arte plástica en la época del barroco alemán), *Wege zur Dichtung* XXVIII, Frauenfeld.
- Schirmer, Walter F., *Geschichte der englischen Literatur* (Historia de la Literatura Inglesa), Halle.
- Schnürer, Gustav, *Die katholische Kirche und Kultur in der Barockzeit* (Iglesia católica y cultura en la época barroca), Paderborn.
- Trunz, Erich, Weltbild und Dichtung im deutschen Barock (Imagen del mundo y poesía en el barroco alemán), en *Zeitschrift für Deutschkunde*, vol. LI, 14-30.
- 1938: Bell, Aubrey F. G., *Castilian Literature* (Literatura Castellana), Oxford. (Traducción castellana de M. Manent. Editorial Juventud, Barcelona, 1947).
- Closs, August, *The Genius of the German Lyric. An History Survey of its Formal and Metaphysical Values* (El genio de la lírica alemana. Revisión histórica de sus valores formales y metafísicos), Londres.
- Crémieux, Benjamín, Review of Emile Clermont's *Amour Promis* (Reseña sobre *Amour Promis* de Emile Clermont), en *La Nouvelle Revue Française* L, 1026.
- Gobliani, H., *Il barocchismo in Seneca e in Lucano*, Messina.
- Levin, Harvey (ed.), Jonson, Ben, *Selected Works* (Obras Selectas), New York.
- Lunding, Erik, *Tysk Barock og Barockforskning*, Kopenhagen.
- Mark, James, The Uses of the Term "Baroque" (Los usos del término "barroco"), en *Modern Language Review* XXXIII, 547-63.
- Schücking, Levin L., *The Baroque Character of the Elizabethan Tragic Hero* (El carácter barroco del héroe trágico isabelino), Londres, 1938. Annual Shakespeare Lecture of the British Academy. También en *Proceedings of the British Academy* XXIV, 85-111.
- Vasica, Josef, *Ceské literární baroko*, Praga.
- 1939: Croce, Benedetto, Góngora, en *La Critica* XXXVII, 334-49.
- Sommerfeld, Martín, The "Baroque" Period in German Literature (El período barroco en la Literatura alemana), en *Essays contributed in honor of William Allan Neilson, Smith College Studies in Modern Languages*, XXI, 192-208.
- Tindelnöt, Hans, *Barocktheater und barocke Kunst* (Teatro barroco y arte barroco), Berlín.
- Warren, Austin, *Richard Crashaw: A Study in Baroque Sensibility* (Richard Crashaw: Un estudio sobre la sensibilidad barroca), University, Louisiana.
- Bitnar, Vilém, *Zrození barokového básníka*, Praga.
- 1940: Haller, Elisabeth, *Die barocken Stilmerkmale in der englischen, lateinischen und deutschen Fassung von Dr. Thomas Burnets Theory of the Earth* (Las características de estilo barrocas en las redacciones inglesa, latina y alemana de la Teoría de la Tierra del Dr. Thomas Burnet), *Swiss Studies in English* IX, Berna.
- Lunding, Erich, *Das schlesische Kunstdrama* (El drama artístico silesiano), Copenhaga.
- Milch, Werner, *Deutsches Literaturbarock*.

- Der Stand der Forschung (El barroco literario alemán. Estado de la investigación), en *German Quaterly* XIII, 131-6.
- Díaz-Plaja, Guillermo, *El espíritu del barroco*, Barcelona.
- Trunz, Erich. Die Erforschung der deutschen Barockdichtung (La investigación de la poesía barroca alemana), en *DVJ* XVIII.
- 1941: Curtius, Ernst Robert, Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil (Estilo poético medieval y barroco), en *Modern Philology* XXXVIII, 325-333.
- Hatzfeld, Helmut, El predominio del espíritu español en las literaturas del siglo XVII, en *Revista de Filología Hispánica* III, 9-23.
- Kalista, Zdenek, *Ceské baroko. Studie, texty, poznámky*, Praga.
- Reinhardt, Kurt F., The Cultural Background of the Literary Baroque in Germany (El ambiente cultural de la literatura barroca de Alemania), en *Stanford Studies in Language and Literature*, 49-58.
- Warren, Austin, Edward Taylor's Poetry: Colonial Baroque (La poesía de Edward Taylor: Barroco colonial), en *Kenyon Review* III, 355-371.
- Aury, Mme. Dominique (ed.), *Les poètes précieux et baroques du XVIIe siècle*. Introducción por Thierry Maulnier, Angers.
- Heuser, Nelly, *Barock und Romantik. Versuch einer vergleichenden Darstellung* (Barroco y Romanticismo. Intento de una exposición comparativa). Frauenfeld. *Wege zur Dichtung*, XXXVIII.
- 1942: Peyre, Henri, *La Classicisme français*, New York. Cf. 181-3.
- Proll, E., Popularismo and barroquismo in the poetry of Rafael Alberti (Popularismo y barroquismo en la poesía de Rafael Alberti), en *Bulletin of Spanish Studies* (Liverpool) XIX, 59-86.
- Wellek, René, The parallelism between Literature and the Arts (Paralelismo entre literatura y artes), en *English Institute Annual*, 1941, New York, 29-63.
- 1943: Alewyn, Richard, Baroque, en *Dictionary of World Literature*, ed. Joseph T. Shipley, New York, pág. 66.
- Aury, Mme. Dominique, *Anthologie de la Poésie religieuse française*, París, VI-VII.
- Blanchot, Maurice, Les poètes baroques du XVIIe siècle, en *Faux Pas*, París, 151-56.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma de las "Novelas Ejemplares"*, Buenos Aires.
- Kettler, Hans K., *Baroque Tradition in the Literature of the German Enlightenment, 1700-1750. Studies in the Determination of a Literary Period* (La tradición barroca en la literatura de la Ilustración alemana. Estudios sobre la determinación de un período literario), Cambridge, Inglaterra.
- Brock-Sulzer, Elisabeth, Klassik und Barock bei Ronsard (Clasicismo y barroco en Ronsard), en *Trivium* (Zurich), III, 148-55.
- 1944: Raymond, Marcel, Classique et Baroque dans la poésie de Ronsard, en *Concinnitas: Festschrift für Heinrich Wölfflin*, Basilea.
- Reynold, Gonzague de, *Le XVIIe siècle: Le Classique et le Baroque*, Montreal.
- Sypher, Wylie, The Metaphysicals and the Baroque (Los Metafísicos y el barroco), en *Partisan Review* XI, 3-17.
- Arland, Marcel, Un poète baroque: Jean de Sponde, en *1. Cahier de Poésie* 44, 32-39.
- 1945: Daniells, Roy, Baroque Form in English Literature (Forma barroca en la Literatura inglesa), en *University of Toronto Quarterly*, XIV, 392-408.
- Peyton, Myron A., Some Baroque Aspects of Tirso de Molina (Algunos aspectos barrocos de Tirso de Molina), en *Romanic Review* XXXVI, 43-69.
- Wilson, F. P., *Elizabethan and Jacobean* (Isabelino y Jacobino), Oxford, pág. 26.
- 1946: Mainland, W. F., An Example of "Baroque" Elaboration (Un ejemplo de elaboración barroca), en *Modern Language Review* XLI, 298-305.