

HELMUT HATZFELD

Profesor de la Universidad Católica de Washington, U.S.A.

## Resumen crítico de las teorías barrocas recientes (\*)

La excelente crítica respecto al problema del barroco en la literatura, de René Wellek; en el arte, de Wolfgang Strechow, y en la música, de William Fleming, en artículos publicados en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V (Dic. 1946), págs. 77-121, ha tenido una extraordinaria repercusión en la *Revista de Ideas Estéticas* (Madrid), V (1947), págs. 453-465. Sin embargo, la revista americana y su eco español, ofrecen sólo un cuadro del aparente laberinto de opiniones contradictorias, y no una separación crítica del grano de la paja. Tal separación parece necesaria para despejar el camino hacia una instrucción verdaderamente constructiva sobre el barroco.

Si no escrutamos el valor de las opiniones de los historiadores de la literatura, el arte, la música y la cultura general con el propósito de encontrar el punto convincente de sus afirmaciones, si no rehusamos colocar a los *literati*, que tratan de emitir opiniones originales, en el mismo nivel que los investigadores, que en forma responsable tratan de encontrar la verdad, ciertamente no lograremos nunca una visión del barroco netamente circunscrita que sirva de base para posteriores investigaciones. Por lo tanto, en las páginas siguientes se tratará, mediante la eliminación crítica de lo extravagante, de presentar el crecimiento orgánico de nuestro

cuadro actual del barroco. En otras palabras, se trazarán las líneas de crítica convergentes en todo el ámbito de la documentación barroca. Así pues, nuestro ensayo es un serio intento de encontrar los orígenes y el significado del barroco con el propósito de llegar a una solución más exacta del problema que los artículos que ya hemos mencionado. Heinrich Lützel (1) hizo un intento similar al mío, pero su tratado sólo alcanza hasta el año 1933 y está prácticamente circunscrito al barroco alemán.

Si la importancia del concepto de barroco para la historia literaria fuera mejor conocida, S. Griswold Morley no habría escrito recientemente: "Es una lástima que el *barroco* haya escapado de la terminología de la escultura y de la arquitectura, donde se originó y tenía un significado definido" (2). La verdad es que el concepto de barroco no ha escapado de ningún dominio hacia otro, sino que, en virtud de una evolución normal, se ha convertido en una ayuda muy significativa para caracterizar la literatura lo mismo que el arte, la música y la cultura general en Europa entre 1580 y 1680. Los historiadores del arte, como pioneros en este terreno, nunca utilizaron la palabra para el arte exclusivamente sino para todas las artes y también para la psicología de la época reflejada por ellas.

Ya en 1887, el historiador de la arquitectura, Cornelius Gurlitt, afirmó que el barroco es un estilo basado en el principio de las formas renacentistas clásicas, pero tendien-

(\*) Helmut Hatzfeld, *A critical survey of the recent baroque theories*. BICC., Año IV, 3 (septiembre-diciembre 1948), pp. 461-491. Traducción de Lidia Contreras de Rabanales, profesora de la Universidad de Chile.

te a una forma de expresión exaltada, exagerada, que tuvo su origen en Italia, particularmente en Roma, y del que la Compañía de Jesús (que se aparta del paganismo renacentista) fue responsable; un estilo, finalmente, que es consecuencia de una vida pomposa y que revela en todas las ramas de la cultura una impetuosa energía llena de conciencia personal (3). Un año más tarde (1888) Heinrich Wölfflin pudo definir esta exagerada expresión de energía de una manera más precisa como el paso de severas formas lineales a formas libres y pintorescas, aunque pesadas; formas que revelan un nuevo sentimiento de vida, visible desde Miguel Angel y maduro alrededor de 1580; es decir, en la poesía de Torcuato Tasso. El barroco, como movimiento de masas pesadas, parece en la mayoría de los casos una especie de ola que se eleva en contraste con el sentimiento de ser empujada hacia abajo. Su centro nervioso es una ansia de infinito, un sentimiento de algo terrible, poderoso e inconcebible, una renunciación a lo asible, una especie de intoxicación y deseo de perderse en los abismos de lo Eterno. Este análisis del fondo psicológico de las formas visibles del barroco es la cautelosa respuesta de Wölfflin a la cuestión, que podría posiblemente ser el puente entre el jesuitismo y el estilo barroco: una actitud religiosa de terrible seriedad que despierta la responsabilidad humana y descansa sólo con los ojos entornados (como los místicos), soñando en la inmensidad abrumadora y en los espacios infinitos (4).

Aunque el genio de Heinrich Wölfflin ha reconocido así los elementos esenciales del barroco, había un elemento que pareció despreciable a este autor, pero fundamental a Alois Riegl en sus primeras conferencias acerca del barroco en 1892, a saber, la reacción del público moderno ante esta clase de arte, y Riegl dijo que, por los extraordinarios elementos de este arte, uno se siente como aprisionado por algo desagradablemente poco claro, porque uno ve efectos sin una causa suficientemente comprendida. Además, él

reemplaza el jesuitismo como elemento inspirador del arte barroco por el factor de la dominación de un nuevo mundo por el papado, basada en la Contrarreforma (5). Este último punto, sin embargo, trajo cierta confusión en el problema del barroco como creación y del barroco como evolución. Por esto, fue muy oportuno que en 1897 August Schmarsow pusiera énfasis en los orígenes creativos del barroco mucho antes de la Contrarreforma, como se encuentra en Miguel Angel, artista ciertamente interesado religiosamente y responsable de este movimiento en todos los campos del arte: escultura, pintura, arquitectura y poesía. Schmarsow afirmó como la quintaesencia del estilo barroco maduro tal como se observa en toda Europa, el contraste entre la intención y la realización, entre lo inferior y lo superior, lo externo y lo interno, con todas las modificaciones posibles en el espacio y en el tiempo (6). La fórmula de Schmarsow, que tan evidentemente trata de aplicar las mismas categorías a la expresión artística y a su fondo psicológico, parece como resumida en el análisis de Wilhelm Pinders, que considera el barroco "una espiritualización hasta entonces desconocida con el deseo de vencer la materia... y hacer parecer lo finito como infinito" (7).

En 1915, Heinrich Wölfflin refinó su teoría barroca de 1888 con sus famosos cinco principios de las artes, reduciendo, sin embargo, por ese entonces, su análisis estructural a las capacidades distintivas del ojo y sus maneras de ver y de reproducir los objetos, y aquí nuevamente opuso el barroco a su estilo inmediatamente precedente en Italia, el Renacimiento, y contrastó la concepción pictórica del barroco con la lineal o plástica del Renacimiento: profundidad, con superficies planas; unidad, con multiplicidad; amplitud, con estrechez; oscuridad, con claridad. El barroco, como estilo de una visión pictórica que subordina todos los elementos múltiples a una idea central, de una amplitud que no conoce límites y de una relativa oscuridad que evita los detalles y los con-

tornos agudos, es, al mismo tiempo, un estilo que no revela sino que oculta su arte (8).

Con los *Principios del arte* de Wölfflin, el barroco, como fenómeno estilístico, ha sido establecido definitivamente con una gran riqueza de incontrovertibles ejemplos de todas las artes pictóricas de todos los países europeos durante el siglo XVII, aunque los ejemplos italianos son los más sobresalientes. Y lo que Wölfflin ha hecho así en cuanto a la forma del barroco, lo ha realizado para su contenido, iconografía y significado, Werner Weisbach en su libro de 1921 sobre el barroco como el arte de la Contrarreforma. También Weisbach extiende su interpretación a todos los países, pero está obligado por las múltiples diferencias a distinguir entre Italia, España, Francia y Alemania. Sin embargo, como se evidenció posteriormente, él no distingue suficientemente entre los elementos decadentes en el italiano, los floridos en España y los florecientes en el barroco francés y en el alemán a comienzos del siglo XVII. Dejando, al definir, un tanto vago el concepto de Contrarreforma, no fue muy claro en cuanto a precisar dónde actuaron las fuerzas directivas, las reacciones espontáneas y los elementos que hacían resistencia, si los había, en el desenvolvimiento del estilo. El arte barroco, estudiado como expresión de la Contrarreforma, está, además, iconográficamente limitado a temas religiosos y contiene como elementos importantes un misticismo que tiende a confundirse con el erotismo, un escepticismo que tiene elementos de crueldad y un heroísmo empapado en representación naturalista. La teoría barroca de Weisbach acentúa adicionalmente la idea de que las formas artísticas mismas seguían una ley inmanente de desarrollo y fueron sólo crisoles que recibieron ideologías culturales como rayos resplandecientes de cobre. El barroco, así, es un ilusionismo cuyos rasgos naturalistas se deben a una inmanente evolución desde el Renacimiento, y coincide sólo más tarde con las tendencias de la piedad ignaciana (9).

La tragedia de los historiadores de la li-

teratura fue que, en su primera par-ticipación en la discusión del problema del barroco, partieron mezclando estos principios formales, sociológicos, psicológicos y metafísicos que tanto Wölfflin como Weisbach habían mantenido tan netamente separados. En verdad, fue A. Hübscher en 1922 quien creyó que se podía transferir toda clase de principios sobre el siglo XVII literario y oponerlos al XVI como la literatura de la comunidad versus una literatura de lo individual, de musicalidad versus plasticidad, de ilimitación versus medida, de énfasis versus evaluación, de mitología versus mito. Hübscher concebía el "barroco como conformador de un sentimiento vital antitético". Debe decirse aquí que todos los que, como Hübscher, usaron la literatura germánica, particularmente la alemana, estaban condenados a errar porque no consideraron las cuatro condiciones que los historiadores del arte habían considerado esenciales para sus teorías y que existían sólo en el sur como prerequisites para el barroco: primero, un Renacimiento muy emplumado, como punto de partida; segundo, carencia de Reforma; tercero, una Contrarreforma dominante en todo; cuarto, arte y literatura en un grado igualmente alto de perfección. Por tanto, también el intento de Oskar Walzel (11) —para no hablar de Strich, que considera el barroco como un fenómeno alemán (12)— de usar los principios de Wölfflin en la explicación de la literatura alemana y particularmente de la estructura del drama de Shakespeare sin ninguna consideración de las precondiciones culturales, tuvo un fracaso completo. Parecería, sin embargo, muy posible aplicar los principios de Wölfflin como este maestro lo había sugerido, por ejemplo, a Torcuato Tasso. Esta tarea se solucionó, haciendo sólo unas leves modificaciones a los "principios" de Theophil Spörrli (13) en el año 1922. Un año más tarde, este escritor asoció al mismo Tasso, por detalles de sus expresiones, al catolicismo de la Contrarreforma (14).

Pero entonces vino una complicación de

todo el problema del barroco, que partió de la historia del arte. Después que se había aceptado como un hecho que Italia había sido el país de origen de este estilo, se introdujo a España en la discusión barroca como país del "barroco por predestinación". Este desafío partió de S. Sitwell (15) en 1924. Pareció surgir una contradicción indisoluble: si España es el país predestinado del barroco, ¿cómo pudo entonces, de acuerdo con Riegl, Wölfflin y Schmarsow, originarse en Roma? ¿No se originó más bien en España, y cuándo? ¿No fue el plateresco, que cubría las fachadas renacentistas, artificialmente introducidas, con una ornamentación a la manera española y con arabescos, el barroco auténtico? ¿Y no fue esto precisamente la semilla para cualquier otro estilo llamado barroco, por ejemplo, el que los españoles introdujeron en el Nuevo Mundo, donde innumerables iglesias españolas atestiguan claramente en su estilo barroco un estilo nacional entusiastamente abrazado, y no una adaptación italiana? (16). Sitwell trata también de explicar por qué los Habsburgos pudieron ganar a Alemania para este clasicismo bastardo... por el que el Santo Imperio Romano posterior dio énfasis a una causa agonizante en desproporcionados momentos (17).

En cierto sentido, José Ortega y Gasset apoyó la tesis de Sitwell. De acuerdo con él, el barroco no sólo se preforma sino que alcanza su culminación en España cuando este país se ha librado del tardío claroscuro renacentista italiano. La contribución del barroco español es aquella pintura a distancia en que el orgulloso desprecio inherente al carácter español se digna sólo ver la esencia, en la que pone su pupila, mientras capta lo no esencial desdeñosamente, sin contornos, con el "rabillo del ojo". Esta creación revolucionaria del barroco, precursor del impresionismo, independiente del tema, que puede ser seglar tanto como religioso, no se debe a Miguel Angel, ni siquiera al Greco, sino a Velázquez. El barroco es la manera española de mirar las cosas, "la vi-

sión lejana" (18). En el mismo año 1924, el especialista de Munich en arte español, Hugo Kehrer, argumenta que, en realidad, si lo metafísico es lo esencial del barroco, con mayor razón debe ser España su patria, porque lo trascendental no ha tenido en ninguna parte una posición tan central como en España (19). Así, por razones formales y psicológicas, el interés barroco parece de súbito centrado en España. ¿Pero se originó el barroco allí y el plateresco tuvo algo que ver con él? Si el barroco, de acuerdo con la idea de Wilhelm Hausenstein del mismo año, sólo se identifica con un paradojal, alarmante y católico realismo, no necesita obligatoriamente ser español, puede ser simplemente un arte espiritual particular que usa significados concretos (20), y esto es posible en todas partes. Sin embargo, esto no parece convincente. De todos modos, el barroco, como fenómeno español y como propio de la Contrarreforma en esta etapa, fascinó a los cientistas literarios. Se puso de actualidad en 1927: primero, a través del renacimiento gongorino, iniciado por Dámaso Alonso; segundo, a través del análisis que el que escribe hace del estilo de *Don Quijote* como jesuítico en su ideología y barroco-musical en sus motivos sinfónicos (21); tercero, a través de la definición del estilo de Quevedo, de Leo Spitzer, como una unidad inseparable de "ascetismo y mundanidad", fórmula que pudiera parecer a primera vista muy adecuada para el barroco (22).

El hecho más curioso, sin embargo, es que en 1927 también el filósofo Carl Gebhardt descubrió, en los Países Bajos protestantes — que estuvieron bajo una larga dominación española— y entre los judíos refugiados de España, el espíritu del barroco. Por lo tanto, el pintor Rembrandt y el filósofo Spinoza, respectivamente, revelan a Gebhardt dicho espíritu. El barroco en ellos significa para este serio filósofo, libertad de las formas limitadas, verdadera sustancialidad y potencialidad ilimitada; estos valores, dice Gebhardt, se originaron indudablemente en España debido a los místicos, y los jesuitas

los sistematizaron como “la religión del barroco” (23). Después de la argumentación de Gebhardt no queda la menor duda de que el espíritu del barroco se originó en España y no en Italia. Esto se hace evidente también en la historia de la pintura barroca italiana de Nicolaus Pevsner, que apareció un año más tarde (1928), y donde él afirma que el barroco es el abandono de la armonía italiana de la vida, de la belleza orgánica, del contacto con este mundo por una preocupación por el más allá, y un ideal de belleza no limitado al cuerpo humano, ideal perseguido con fanática energía, no “impuesto”, y que expresa el verdadero sentimiento del pueblo, sentimiento, sin embargo, no compatible con el genio nacional de Italia —una de las razones por la que Italia no produjo grandes pintores durante el siglo XVII, el siglo barroco. Pevsner agrega aun que el barroco en Italia prospera sólo donde la influencia española es evidente (24). Otto Grautoff, que trata el barroco *español*, lo explica como expresión de inquietud por Dios, como una protesta contra el paganismo, un placer por las apariencias distorsionadas, un *vislumbrear* quijotesco, una transformación de lo real en irracional, rasgos eternos de España, para lo que no necesitamos ni siquiera de la Contrarreforma como explicación (25).

Este problema del barroco como un fenómeno español eterno, sin explicar con ello todavía el origen del barroco histórico, que aun podría ser creación de Miguel Angel, lo ha visto también en 1928 un historiador de la literatura, Elisha K. Kane. Pero él decididamente identifica el barroco simplemente con el conceptismo, como una tendencia en arte “que sacrifica la fidelidad en la forma objetiva para asegurar novedad y sorpresa en la expresión, lo que significa un sobrecargo de emoción”. Este barroco, dice, tiene sus antecesores en la hipérbole de Lucano, en toda la latinidad de plata, y puede seguirse a través de Alfonso X, Juan de Mena, Juan Ruiz, la *Celestina*, Juan de Padilla, hasta el arte gemelo de Góngora y El Greco

“podado y cercenado” (26). Kane no puede incorporar a los grandes representantes del barroco español, Cervantes y Velázquez, en su sistema; no puede, prescindiendo de las implicaciones de la Contrarreforma, hacer proceder el barroco de una fuerza española genuina, y no adelanta nada separando el aspecto español enteramente del europeo. Más bien se une a Benedetto Croce, que, partiendo de los decadentes italianos, como Marini, y de su propio anticlericalismo, no puede ver en el barroco sino mal gusto y falta de ideas (27).

Alrededor de 1928, el interés por el barroco se trasladó a Francia. Fue algo nuevo, en verdad, que Eugenio D’Ors, debido a ciertas conversaciones que tuvo con franceses y alemanes durante las discusiones sobre civilización europea en Pontigny, tratara de incluir a Francia en el barroco y lo viera como el arte expresivo del absolutismo y de la monarquía triunfante. Él acuñó para este problema el excelente símbolo “cúpula y monarquía” (28). El mismo año 1928 trajo las colaboraciones de dos romanistas que pretendían descubrir también un barroco literario en Francia: el intento de Friedrich Schürr, que fue un fracaso, porque confundió las formas exuberantes, extravagantes de Rabelais con el barroco y descuidó el fondo cultural y el problema de la ambivalencia de todas las formas de expresión (29), a las que Karl Viëtor había llamado con justicia la atención de los investigadores (30), y el de Leo Spitzer, que aunque evitando todavía para los franceses la expresión barroco, llegó casi a descubrir que el clasicismo francés no es verdaderamente más que un barroco mitigado (31). Lo llamó erróneamente, con André Gide, “romanticismo domado”. Pero esta mitigación clásica francesa fue ciertamente el temple formal del barroco europeo, aunque en esencia y espíritu era de la misma sustancia que la vigorosa expresión de las ideas religiosas y metafísicas en Italia y España. Este punto fue prácticamente probado por el autor de este ensayo en 1929 (32). Más tarde, en 1931, Spitzer reveló

que también Erich Auerbach, en una conferencia dada en 1929, había llamado barroco a Racine. Desde ese momento fue posible, por lo menos, asociar a Francia a los otros países románicos en un estilo de una época católica europea común, en que, sin duda, también Austria y Bavaria, como países germánicos del sur, tomaron parte. Por ello pudo Martín Winkler anotar en 1929 como el rasgo más importante del barroco, la reacción del sur íntimamente unida a Roma contra las tendencias reformistas y revolucionarias del norte (33). Y todavía en el mismo año, Dagobert Frey advirtió algo que realmente une al Tintoretto y a El Greco, con Pascal y Racine. Declaró que el barroco era un modo de percepción y concepción que penetra lo simultáneo y lo sucesivo, no menos presentes en los incompletos argumentos de la tragedia francesa que, por ejemplo, en la "Presentación de la Virgen" de Tintoretto. En ambos casos "sentimos una infinita distancia más allá, un misterioso mundo invisible" (34).

Pero a pesar de todas estas nuevas consideraciones, los investigadores españoles no abandonaron su impresión de que el barroco debía ser algo genuinamente español. Ludwig Pfandl creía que el barroco no podía ser otra cosa que la expresión de un *desengaño* después de una época de grandeza cultural y política, un estilo por medio del cual el alma de España exagera sus contrastes de naturalismo e ilusionismo (35). Ferruccio Blasi pensaba que el barroco, particularmente en España, era simplemente el Renacimiento italiano no asimilado y popularizado (36). Estas teorías palidieron frente al descubrimiento de Émile Mâle del carácter subjetivo-visionario de la pintura barroca religiosa, donde el objeto sagrado es inseparable de (y aun despreciable frente a) la emoción del santo que prácticamente la crea. Por lo tanto, en un cambio radical de conceptos sagrados, el santo visionario es más bien el tema que la visión (37). Nada parece más español, en verdad, que este misticismo pintado que Zurbarán es capaz de

expresar en todas sus fases, desde la reminiscencia hasta la "noche oscura" y el éxtasis. Pero el mismo método, aunque mitigado de nuevo, aparece también en el pintor jansenista francés Philippe de Champaigne. Con la clave de Mâle uno puede aun dividir el barroco en una parte naturalista visionaria y en una parte mística, como lo explicó P. Stubbe (38). Ambos caminos pueden seguirse sin tropiezo hasta su fuente común, la España extasiada. También la fórmula de Paul Hankamer de 1935 escogida para el barroco alemán: "Una tensión entre la vida y el espíritu con dos puertas de escape: ascética negación de la vida o ironía" (39), hace a todos pensar en Santa Teresa y Cervantes, respectivamente.

Desgraciadamente, los investigadores de la literatura hispánica complicaron el problema considerablemente, porque se habían embarcado mientras tanto en una distinción entre el Renacimiento y el Barroco en España misma, acentuando un genuino Renacimiento español muy diferente del italiano, en cuanto tomó rasgos prerreformistas en la primera mitad del siglo XVI. Este Renacimiento erasmiano fue considerado como un movimiento superior al barroco de la segunda mitad de dicho siglo y del XVII. Pero, como se desprende de la historia de la investigación moderna sobre el Renacimiento español en los últimos treinta años, trazada magistralmente por Otis H. Green (40), esta distinción entre el Humanismo erasmiano y la Contrarreforma ignaciana en España no admite tan fácilmente una conclusión paralela de un Renacimiento y un barroco que cubran exactamente estas distinciones. Los hispanistas que hablan de Renacimiento y barroco en este sentido, son los que están más desorientados por las implicaciones del gongorismo, del culteranismo y del conceptismo, que parecen reflejar magníficamente la falta de ideas durante la Contrarreforma. En verdad, estos "barroquismos" extremos simplemente ocultan el foco de atención en autores libres de esta desorientación durante el mismo período. Pe-

ro, trabajando de acuerdo con la línea recién bosquejada y criticada, Luis Rosales, en 1936, trató de caracterizar el barroco como "substantivación de la realidad" (41). Además, sobre la base de una idea exagerada de la importancia de los elementos italianos en el llamado Renacimiento español, ese mismo año, Joaquín de Entrambasaguas definió el barroco como "la plena transformación de toda la estética del Renacimiento, importada a España" (42). Exactamente lo mismo, sobre una base comparativa, ocurre cuando Américo Castro, en 1935, piensa en el barroco como en un período no maduro entre el Renacimiento y el período de las luces, un período que con sus sueños reaccionarios retarda una más rápida evolución del primero en el segundo y encuentra un suelo más fértil en España que en Francia: "Lo barroco sería, pues, junto al Renacimiento logrado... el inmaduro o malogrado, y que pugna, gesticulante, con nerviosismo irrefrenable por aproximarse a un paraíso que le anunciaron y juzgaron perdido" (43).

Después de tales intentos para definir el barroco en general, Herbert Cysarz encontró en 1936 una fórmula que cubriría mejor el barroco español desde Cervantes a Calderón, es decir, la visión del mundo quebrada a través de un prisma de aspectos cambiante, metafóricos, que garantizan su unidad en Dios, y otra que recuerda los comienzos mismos del barroco: la fusión de la preocupación por la fe con la felicidad efímera de la ficción pastoril (44). Es digno de destacarse que el ensayo de Cysarz es un valioso aporte a la solución del problema barroco (45). Pero quien proporciona una teoría barroca real, digna de este nombre es Marcel Bataillon, en 1937 (46). Su fórmula central es el doloroso nacimiento de una ortodoxia entre 1556 y 1563. En esta teoría europea, España es sujeto y objeto. Es sujeto, en cuanto este país —en que la Cristiandad estuvo en contacto con los semitas durante siglos— no absorbió el paganismo renacentista italiano, sino una especie de pietismo nórdico. Este "erasmismo" trata de mantener un equilibrio

inestable entre el protestantismo del norte y el Renacimiento paganizado. Pero la Inquisición romana desde 1550 se ha extendido desde Italia a los territorios españoles de Nápoles, y en seguida ha envalentonado a la Inquisición nacional española. El esfuerzo religioso español trata, en los tiempos de Felipe II, de superar a Roma en la misma forma en que trató de enseñarle catolicismo a los papas en tiempos de Carlos V. San Ignacio, sospechoso él mismo una vez de iluminista, logró finalmente, con la creación del Iníguismo, proporcionar un instrumento de devoción y obediencia radical al Papa, lo que anticipó todo aquello por lo cual el concilio de Trento —preparado y realizado principalmente por teólogos españoles— se mantendrá. Después de Trento, la posición del Renacimiento erasmiano pretridentino y la del barroco ignaciano posttridentino, o los estilos culturales de Carlos V y Felipe II, se aclararon: humanismo vital filológico versus humanismo con barniz oratorio, actitud que toma al paganismo clásico seriamente como una introducción providencial al cristianismo versus una actitud según la cual se considera a los clásicos como una escuela agradable de inofensivas fábulas para enseñar a la gente una moral moderada natural, y, en consecuencia, "lo sobrio, lo claro y lo veraz" versus "lo ampuloso, hablistán y parabolano". El humanismo barroco devoto, combinado con una actitud estoica, parece mostrar a menudo (y no en poco grado) una crítica moderada compatible con la ironía y aun la sátira. La actitud de Bataillon respecto al barroco, es prácticamente tan negativa como la de todos los franceses: Baldensperger, Peyre, entre otros. También hay que mencionar a Américo Castro en conexión con esto, por descartar a Cervantes, pues no calza en su fórmula del barroco: "la disminución de aquella *dignitas hominis* del Renacimiento" (47). Bataillon y Castro, como racionalistas, no pueden concebir los valores de una cultura que no admite que la razón humana sola pueda resolver todos los problemas de la vida, y que un giro me-



tafísico colectivo del espíritu de una nación sea más bien un fenómeno espontáneo que dictado. Además, ellos descuidaron enteramente los problemas de estilo y su relación con las artes.

La actitud negativa hacia el barroco español creada por Pfandl, Castro y Bataillon, tuvo eco y fue exagerada y distorsionada en proporciones "panfletarias" por Guillermo Díaz-Plaja en 1940. De acuerdo con este escritor, que parece dar por sentado que no hay barroco fuera de España y que, por lo tanto, considera sólo a España en su teoría, el barroco es "la nostalgia de una edad heroica" y —en oposición a Castro y Bataillon— exactamente "el triunfo de lo intelectual", una intelectualidad, por supuesto, de agudo análisis, por la cual no sólo Quevedo sino también Cervantes "ve ya las armas desde las letras". El barroco, contrariamente a lo que todos los otros críticos habían dicho, es para Díaz-Plaja, individualista, porque no existe en él "donación absoluta de lo individual a lo colectivo". ¿Razón posible? La misma sangre judía de los *marranos*, a que Castro y Bataillon habían hecho responsable del Renacimiento, es ahora responsable del barroco, porque sólo "el pueblo de teólogos y de usureros" puede producir una civilización de "exaltación de lo infinito y sabotaje de lo real". Ahora, la "sensualidad" reemplaza "al idealismo neoplatónico" y reina un principio que se considera nuevo: "la hermosura en lo horrible" (48).

Aquí Díaz-Plaja toca algo que fue ya discutido en la *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez y Pelayo, es decir, la diferencia fundamental entre el concepto occidental y el oriental de la belleza. Esta consideración y el gran énfasis que ponen todos los autores que se acaban de revisar en la importancia de España para el barroco, justificó la siguiente teoría del que escribe, expuesta en una conferencia dada en la Universidad de Bruselas en marzo de 1940: No la Contrarreforma sino España como tal es, en primer lugar, la responsable del barroco histórico en Europa, como es responsable de

la Contrarreforma misma, del jesuitismo, y de Trento. En España había un gusto eterno por lo barroco; prefería lo raro, complicado y divino, a lo suave, hermoso y mundano. Este gusto resistió las tendencias clásicas grecorromanas del Renacimiento italiano y, modificándolas *a la española*, los españoles propagaron en Italia este gusto renacentista modificado. Así se creó el barroco histórico. Este barroco histórico, luego se extendió a Francia, Alemania, Inglaterra y finalmente volvió a la propia España, donde sus tendencias habían rebasado en fenómenos de exuberancia tales como los que se conocen con los nombres de *conceptismo* y *churriguerismo*. España supo también mitigar este estilo en artistas como Cervantes y Velázquez; mitigación efectuada por principio en Francia, y que si España no pudo realizar siempre fue tal vez por su tradicional gusto oriental y arábigo. En otras palabras, el origen y la exageración del barroco en España debe tener cierta conexión con un alma mozárabe, que en una época anterior creó el arte *mudéjar* y la literatura *aljamiada* (49).

Agradable sorpresa fue para mí que esta teoría del "eterno" barroco español —explicado como una herencia árabe, victoriosa, en un momento de la historia, sobre el Renacimiento italiano, puramente occidental, y génesis del barroco histórico— que yo traté de hacer plausible para la literatura, fuera también, independientemente, el nuevo punto de vista de Werner Weisbach para el arte. Esta nueva concepción lo indujo, en 1941, a modificar su primera teoría contrarreformista en sus conferencias dadas en Londres sobre el arte barroco español (50).

Si en España el eterno contraste entre la razón occidental y la sabiduría oriental no se resuelve nunca por un desnudo racionalismo ni por un fideísmo sin alma, la fórmula con que Castro trata de etiquetar a Cervantes como poco sincero más bien que como un autor típicamente español, resulta ser una de las mejores fórmulas barrocas: "Contraste entre la audacia irónica y la un-



tuosidad piadosa" (51). Y es en verdad significativo que los jesuitas H. Villoslada y Rafael María Hornedo, acepten el análisis barroco hecho por Bataillon y Castro, dándole un valor positivo. Así, para Villoslada *barroco* es la manera española de librarse del "humanismo erasmiano" (52) y R. M. Hornedo dice, en verdad, que el elemento vital del barroco son los ejercicios espirituales, mientras que "para los jesuitas el humanismo es puro valor formal y literario", y el proceso que conduce del Renacimiento al barroco es la necesaria manera española de dar de nuevo una significación simbólica y trascendental al mundo al que el Renacimiento sólo había dejado la apariencia carente de significado. En este sentido, el barroco podía ser definido como "una desvirtualización de lo simbolizado", y agrega, polemizando contra Díaz-Plaja, que en este proceso no hay implícito ni *letras versus armas*, ni *nostalgia de una edad heroica* (53). También Joaquín de Entrambasaguas, en disconformidad con Erasmo, opone el barroco *humanismo cerebral* al renaciente *humanismo afectivo* o *epicureísmo espiritual*, aspectos ambos que representan (54) rasgos *inquietadoramente... seguros para el mundo católico*.

Si uno hace concordar el problema barroco con el problema del término del verdadero humanismo, en el sentido en que se acaba de bosquejar, las cosas se conforman diferentemente. Según Giuseppe Toffanin, los que quebraron la unidad grecorromana católica de la Edad Media y el Renacimiento no fueron tanto los jesuitas como los sabios de la talla de Bacon y Giordano Bruno, Vesal y Galileo, que se oponen a todo lo que no sea experimental, y los constructores de la incompatibilidad fundamental entre la tradición clásica y el cristianismo, como Savonarola y Pascal. Pero aun con este cambio de las responsabilidades, la fórmula barroca de Toffanin no sería diferente de la hispánica. "El alegre espiritualismo humanista muere: la fe se da cuenta de que no necesita de eso" (55). Toffanin, por lo tan-

to, hace otra distinción puramente literaria entre Renacimiento y barroco: clásico el Renacimiento, clasicista el barroco. Con este esquema italiano, lo vería él todo desde Tasso a Racine, lo cual le parece malogrado por la interpretación y ajuste a la poética aristotélica y al espíritu de la Contrarreforma. En la explicación de cómo ocurrió esto, la teoría de Toffanin es paralela a la de Weisbach: los logros renacentistas del humanismo estaban desgastados, y una interpretación formalista de la poética de Aristóteles les dio nueva vida. La catarsis de Aristóteles, explicada como un medio para combatir las pasiones, fue una interpretación oportuna para desafiar a la Contrarreforma a usar la poesía y la teoría poética como un medio de propaganda moral (56).

Por último, un historiador español del arte, Enrique Lafuente Ferrari (57), intervino en la conversación de los historiadores de las ideas; hizo exactamente lo que los franceses llamarían una *mise au point* del barroco español y del barroco en general. Primero, lamenta que con las normas clásicas grecorromanas *in mente* ni los historiadores del arte Ponz, Llaguno y Cean, ni el gran Menéndez y Pelayo, fueran capaces de entender el significado del barroco. Segundo, acentúa un aspecto metodológico, el de que es inadmisibile, al definir el estilo de una época, hacerlo sobre una base selectiva y separando las artes: "la inconsecuencia en admirar a Gracián y a Calderón, tolerar la pintura "imitativa"... y condenar la arquitectura de Cano o de Churriguera". Tercero, y éste es un punto de vista nuevo, Lafuente Ferrari no cree en absoluto que el Renacimiento italiano sea la expresión normal del arte occidental. El Renacimiento más bien interrumpió el arte gótico, que era dicha expresión, en forma artificial, y el barroco trata de conciliar de nuevo lo que el Renacimiento había desligado, pero sin renunciar por eso a las adquisiciones del Renacimiento:

"El barroco... no fue un echarse a perder del arte clásico, sino la espontánea reacción

del espíritu occidental que trata de reanudar la continuidad de su propio devenir”.

Cuarto, toma en cuenta la sucesiva importancia de los diferentes países:

“Este gran arte barroco y su iconografía emanan de Roma... España es la primera en la lucha... aliada a Austria y a los católicos alemanes... La participación artística de Francia en el barroco es muy importante a partir de Luis XIV.

Quinto, sustituye el lema (slogan) del barroco como arte de la Contrarreforma por la fórmula del barroco como “la evidencia de lo sobrenatural”. Sexto, amplía esta fórmula mediante un agudo paralelismo ideológico entre las formas de arte “occidental-cristiano” versus las “clásico-paganas” y su psicología, paralelismo que no podía ser formulado de manera más convincente:

“Esta nueva sensibilidad deja de lado el artificial mundo platónico de los humanistas para plantearse de nuevo los eternos y angustiosos problemas del hombre, y, en primer lugar, los de su salvación, su responsabilidad y su miseria... por su dramática intuición de lo concreto humano”.

Séptimo, modifica la concepción del espíritu del barroco como el estilo de las “emociones y vivencias religiosas” en el sentido de que no debe necesariamente materializarse en tópicos religiosos católicos, sino que puede hacerlo sobre cualquier problema vibrante de lo eterno en el hombre. Esta es la dignidad que Lafuente opone a la “dignidad del hombre renacentista” de Castro:

“Con temas devotos y laicos... el cristianismo... en el ardiente catolicismo de la Contrarreforma ha servido... para expresar... esa ansia de eternidad y de salvación, esa idea de la dignidad del hombre... ante lo absoluto... el ansia de inmortalidad”.

Octavo, Lafuente Ferrari acentúa aquello de que en los grandes maestros esta altísima tensión del alma, contra todas las expectativas de los que desde afuera andan a la caza de gongorismos y churriguerismos, se expresa siempre (siempre en los grandes maestros) “con una emoción contenida y una so-

briedad concentrada”. Su noveno y último punto es que *el* inspirador de todo el barroco contrarreformista es San Ignacio de Loyola:

“El arte y la devoción de la Contrarreforma reciben del fundador de la Compañía un impulso perfectamente claro, seguido por su época... con fidelidad y consecuencia admirables”.

Con las bien balanceadas afirmaciones de Lafuente Ferrari, los franceses quedaron prácticamente invitados a considerar de nuevo su literatura clásica de la época de Luis XIV como su momento barroco, empresa preparada por Spitzer, Auerbach, el que escribe, y también por el danés Valdemar Vedel y Gerhard Rohlfs (58). Los escritores franceses continúan pensando que el *barroco* debe consistir en “el exceso en la decoración verbal”, “lo sobrenatural pagano”, “lo cristiano mágico”, “las pasiones violentas”, “los caracteres extravagantes”. Raymond Lebègue, sin embargo, ha hecho, en 1942, algunas concesiones que constituyen un viraje dentro de Francia. “Hay que reaccionar— dice Lebègue— contra la falta de curiosidad de los franceses respecto al espíritu barroco, que es lamentable; pues ellos ignoran los trabajos que se han hecho en el extranjero sobre la literatura barroca... Es barroco lo que es irracional... el gusto... por el misterio y lo sobrenatural y, en fin, el “élan” emotivo y pasional... Lo que Boileau dirá de la *comedia española*... se verifica también entre nosotros... Hay misterio en el alma del hombre. Los moralistas del siglo XVII que analizan minuciosamente el corazón humano, se detienen ante el inexplicable *no sé qué*... En Francia, el arte barroco ha sido menos exuberante que en los otros países católicos... Pero el espíritu barroco ha impreso su marca sobre una cantidad de dramas franceses; poetas de talento y aun de genio... han compuesto piezas que pertenecen innegablemente al teatro barroco. He aquí una verdad que hay que recordar a los historiadores franceses de nuestra literatura... No ha habido cesura entre el ba-

roco y el clasicismo... Bajo el imperio del clasicismo persistió el gusto por ciertos caracteres del barroco" (59).

Lebègue, que no objeta a un Corneille barroco, se opone, sin embargo, a un Racine barroco. Pero este punto de vista supondría un clasicismo como un estilo nuevo entre el barroco y el rococó, lo que no puede pensarse. Este autor no puede ver todavía que los "clasicismos" son de todos los siglos, y que por tanto tenemos un clasicismo renacentista, uno barroco, uno iluminado y uno romántico, siendo el primero de cuño italiano; el segundo, francés; el tercero, inglés, y el cuarto, germano. Marcel Raymond, por otra parte, desgraciadamente todavía en 1944, trata de inferir su fórmula barroca del resplandeciente Renacimiento de Ronsard, incurriendo en el mismo error que Scürr: "Una conciencia nutrida por los latinos y los griegos injertada en un medievalismo inconsciente" (60). En oposición a esta fórmula realmente atractiva, sería mucho más correcto decir, si hay que decir algo, que se trata de un nuevo medievalismo injertado sobre ciertas formas imitativas de la antigüedad. Pero esta fórmula nunca cubriría a Ronsard.

En todo caso, no puede haber duda de que a la larga también los investigadores franceses estarán de acuerdo en que su elevado clasicismo es un aspecto típico del barroco. Después de las tímidas sugerencias en este sentido hechas por Pierre Kohler (61) y Gonzague de Reynold (62), desde sus cátedras respectivas en Suiza, Thierry Maulnier (63), y la señora Dominique Aury en su antología *Les poètes précieux et barroques du XVIIe. siècle* (64) (el prefacio es de Maulnier) están muy próximos a abandonar el límite entre *preclasicismo precioso* o *barroco* y *clasicismo puro*; tal es así que Maurice Blanchot, en su revisión de esos intentos, fue capaz de sacar la siguiente conclusión: el clasicismo francés es barroco por su perfección para expresar los más complicados misterios de la vida, en la forma más simple, resultado, sin embargo, de una larga lucha contra las dificultades. Y comen-

ta: "Thierry Maulnier advierte que si se quiere dar a la palabra preciosismo un sentido preciso, ordenando el catálogo de los temas, imágenes, recetas de escuela, se llega a clasificar entre los preciosistas a todos los poetas del siglo XVII... De una manera general, se puede decir que los preciosistas ven en la poesía un medio de dominar los misterios del hombre y del mundo, aventura espiritual [que] conduce al alma hacia las regiones extremas que sin el arte no podría alcanzar... El arte no es ya solamente arte... es un poder conquistado sobre las fuerzas oscuras de las cosas... Ellos son preciosistas y clásicos".

Y en seguida, Thierry Maulnier da una nueva fórmula barroca excelente: "El arte barroco se expresa como el equilibrio en el exceso y la medida en lo extraño" (65).

Aun los historiadores franceses Edmond Préclin y Víctor L. Tapié, que entenderían por barroco "las monarquías centralizadas", consideran el período hasta 1660 como "barroco italianizante e hispanizante", y caracterizan el período después de 1690 muy correctamente como una época "en que las influencias cristiana y barroca se borran", pero construyen, similarmente a Lebègue, para satisfacer el anticuado concepto del clasicismo francés, una pequeña generación entre los dos, o, más bien, interrumpen arbitrariamente el período barroco, que dura, de acuerdo con sus propias palabras, hasta 1690, el momento en que esos elementos italianos y españoles han conformado un barroco puro, por una época que consideran como "una breve época de equilibrio" (66), sin ver, como Maurice Blanchot, que este equilibrio es un equilibrio de fuerzas extremas y extrañas, es decir, verdaderamente barroco.

Gracias a un nuevo análisis (con la ayuda de Wölfflin) de obras literarias típicas del renacimiento italiano, tales como *Il Cortesiano*, para la teoría, y el *Orlando furioso*, para la práctica, Arminio Janner trató de establecer principios de arte literario que abarcan forma y psicología a la vez, y que, tal como se encuentran en Castiglione para el

Renacimiento, podrían sugerir que tanto el barroco como su opuesto serían: no dulzura sino austeridad, no suavidad sino responsabilidad, no sencillez sino complejidad formal y psicológica, no honesta mediocridad sino radical decisión (santidad o pecado), no consideración del mundo material (universalidad) sino del mundo espiritual (catolicismo) (67).

En 1944, se había hecho ya difícil, aun para un Spitzer, agregar algo nuevo a las afirmaciones generales respecto al barroco. Sin embargo, una de sus fórmulas es digna de nota: "El hecho espiritual se aparece siempre encarnado y la carne llama siempre a lo espiritual". Más importante todavía es su actitud conciliadora en cuanto al origen paradójico del barroco, que históricamente viene de Italia, pero es "preconcebido" en España, problema espinoso que no puede resolverse fácilmente. Spitzer explica: "El catolicismo mediterráneo (español o italiano) ha encontrado en la misma sensualidad la expresión de lo trascendente" (68).

Pero ciertas tendencias que Spitzer atribuye al catolicismo mediterráneo ¿no aparecen independientes de él? El principio barroco de mezclar la representación de ideas con la realidad concreta, burda, de todos los días, aparece también en el norte, en las escuelas silesianas de poesía y en los "frecuentes poblados de delfines de porcelana y espíritus del agua, donde ninfas de piedra huían de sátiros de mármol en medio de un realista chorro de agua" (69). Spitzer podría responder que el barroco seglar es un descendiente del religioso y eclesiástico. El barroco ciertamente tiene un origen remoto y un origen próximo. Como Mario Praz nos ha dicho, el culto de la metáfora barroca fue preparado por los humanistas, la perspectiva ilusoria en arquitectura, que él considera un equivalente de la metáfora, se debe al redescubrimiento de Vitrubio; la tendencia epigramática, al redescubrimiento de la antología griega; Gracián considera a Marcial como el "primogénito de la agudeza", Tesauro considera la locura como una especie

de metáfora porque el loco también toma una cosa por otra (70). En suma, uno podría enumerar infinitos y decisivos elementos del barroco que vienen de la antigüedad y del humanismo y que producen cierta forma espiritual complicada, pero que no tienen nada que ver con la religión, aunque son ciertamente mediterráneos.

Frente al problema barroco, la historia literaria de la forma pura ha resultado no menos carente de significación al separarse de la historia de las ideas. Es esta última la que ahora en 1946, encuentra nuevas fórmulas válidas para la razón próxima del barroco: "El Papa" versus "el César", "Dios" versus "el hombre", "realismo teológico" versus "utopismo renacentista", "la verdad divina" versus "los fueros de la razón" (71), fórmulas nuevas en palabras, pero no ya en sustancia. Lo que realmente necesitamos saber es cómo el Renacimiento europeo se convirtió en barroco, en el sentido tan a menudo definido.

Este proceso del siglo XVI, que verdaderamente tuvo lugar para alcanzar, en un momento histórico, una particular "combinación de rigidez y frenesí", de acuerdo con Stephen Gilman (1947), "no fue ni automático ni inevitable... surgió de la mente y determinación de los hombres...; se necesitaba para el cambio la introducción de lo eterno en la mente de los hombres". Gilman hace responsable del cambio a los ascetas visionarios españoles, fray Hernando de Zárata y Malón de Chaide (72). Desgraciadamente, éstos son demasiados tardíos para explicar el barroco como creación y no como evolución. Los ascetas imaginativos están ya ellos mismos en el movimiento. La creación es de San Ignacio por las razones insinuadas por Lafuente Ferrari e implícitas también en Joaquín Casaldueiro (73), tanto más cuanto que los primeros años 1520-1536 son los decisivos para lo que Gabriel Aubrède ha llamado: *La revolución de los Santos* (74). Parece, en verdad, que, si Miguel Angel, el italiano, es el padre del barroco formal, como Wölfflin lo señala (véase al

comienzo de este trabajo), San Ignacio, el español, lo es del espíritu del barroco, del "Contrarrenacimiento", como ha llamado Werner P. Friedrich, recientemente, al barroco (75).

En esta etapa de las especulaciones barrocas sería bueno considerar un poco el problema de si el Papa Pablo III, que ratificó la Compañía de San Ignacio y estaba fascinado por los *Ejercicios espirituales*, no estaba lleno de sugerencias ignacianas, cuando dio, en 1535, al contemporáneo Miguel Angel, la orden de pintar el Juicio Final de la Capilla Sixtina, que se terminó sólo en 1541, o sea cuatro años después de la llegada personal de San Ignacio, para siempre, a Roma (76). Aunque los eruditos competentes rechazaran tal sugestión a *limine*, queda un hecho: que el origen del barroco, en el que se interesa ciertamente la historia de las ideas, se centrará en el problema de la influencia es-

pañola en Roma entre 1530 y 1540. La segunda tarea será determinar lo que las obras europeas de literatura y arte de la época en cuestión tienen fundamentalmente en común, después de haber sufrido la influencia española-italiana, ignaciana-miguellesca. Lo tercero será establecer el sistema exacto de la expansión de esas formas e ideas en Europa. Todo dependerá de que se precise el tiempo y la manera cómo ellas llegaron de nuevo a España procedentes de Italia y se extendieron a Francia desde Italia y España juntas. Así se entenderá finalmente que el barroco alcanza sus perfecciones artísticas en momentos históricos completamente diferentes en estos países. Tiene que llegarse a la evidencia de que la verdadera expresión del barroco no es la forma de exageración decadente sino la de perfección clásica, que se extiende de Tintoretto a Velázquez y Poussin, lo mismo que de Torcuato Tasso a Cervantes y Racine.

## NOTAS

(1) Heinrich Lützel, "Der Wandel der Barockauffassung ("La variación del concepto de barroco"), *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XL (1933), 628-635.

(2) *Hispanic Review* XV (1947), pág. 395.

(3) Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien* ("Historia del estilo barroco en Italia"). Stuttgart: Ebner und Seubert, 1887, págs. 7-19: Arquitectura:

El concepto de "barroco" se mantiene más o menos firme. Entendemos por tal el estilo que, partiendo de una base antigua..., condujo a una forma de expresión progresivamente exagerada. Estaba llamado, junto con la Inquisición de la Orden jesuita, a producir este cambio en el carácter de Roma e Italia... La vida se estructuraba en forma más ostentosa... En todos los aspectos del arte se realizaba una fuerza de acción a menudo tormentosa, siempre consciente de sí misma.

(4) Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (Renacimiento y barroco. Investigación sobre la esencia y el origen del estilo barroco en Italia). Adaptación y comentario de Hans Rose. München: Bruckmann, 1925, págs. 59, 81-85:

El paso de lo limitado a lo "libre y pintoresco..." Después del año 1520... se suspenden las prohibiciones del nuevo estilo... Y no hay nada que se oponga para aceptar aproximadamente el año 1580 como el año en que el barroco alcanza su apogeo.

Voluminosidad y movimiento son los principios del estilo barroco.

¿Cuál es el puente que conduce del jesuitismo al estilo barroco?... Contraste de movimiento nervioso y de un sordo empujar hacia abajo... Miguel Angel, padre del barroco... contra la seriedad temerosa que sólo podía encontrar su expresión en lo amorfo. Los contemporáneos llamaban a esto "terrible".

Ensimismamiento religioso... Tasso escoge... un héroe que está cansado del mundo (Ger. I, 9).

Nervio del barroco... Salida a lo infinito, inmersión en un sentimiento de subyugante e incomprensible... renuncia a lo asible. Se exige lo imponente.

Un arte de embriaguez... que se precipita ávidamente al abismo de lo infinito...

El ojo entornado ya no se impresiona con el encanto de la línea hermosa... Se exigen realizaciones difusas: magnitud extraordinaria, ilimitada amplitud espacial.

(5) Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (El origen del arte barroco en Roma), ed. de Burda y Mav Dvorac, Viena, 1908, págs. 3-8.

¿Qué se llama arte barroco?... Lo extraordinario nos impresiona... como una desagradable falta de claridad, por ej., una figura que reza y al mismo tiempo se encorva en convulsivos movimientos... Vemos sólo un efecto y ninguna causa suficiente...

En la época barroca se traslada el gobierno de Florencia a Roma... con la consiguiente primacía del Papado, la

que es fundamental para una Contrarreforma basada en el dominio universal de éste.

(6) August Schmarsow, *Barock und Rokoko* (Barroco y rococó), Leipzig: Hirzel, 1897, págs. 52, 123:

Quien... llega a la conclusión... de que los comienzos del estilo barroco no están en ningún otro sino en Miguel Angel..., quien encuentra su punto de partida... sólo en el escultor...

Contraste entre la intención y la realización, entre lo inferior y lo superior, lo externo y lo interno, con todas las modificaciones posibles en el espacio y en el tiempo.

(7) H. Lützel, *op. cit.*, pág. 630: W. Pinders, *Deutscher Barock* (El barroco alemán), Düsseldorf, 1912. Introducción.

(8) Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Conceptos básicos de la historia del arte), München: Bruckmann, 1921, y Ernest C. Hassold, "The Baroque as a basic concept of Art" (El barroco como un concepto artístico básico), *College Art Journal*, VI (1946), págs. 3-28.

(9) Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (El barroco como el arte de la Contrarreforma), Berlín: Cassirer, 1921, págs. 5, 210:

Pues es arte también una potencia autónoma, que dentro de su categoría tiene su propio círculo de acción estética y sigue un desarrollo immanente propio... El arte es al mismo tiempo un crisol en que se funden los elementos culturales y las ideas, como el mineral incandescente...

El ilusionismo máximo del barroco fue el resultado del desarrollo naturalista immanente del arte, que coincide con la tendencia naturalista y materialista de la religiosidad de la Contrarreforma.

(10) A. Hübscher, "Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls" (El barroco como conformador de un sentimiento vital antitético), *Euphorion*, XXIV (1922), 5, 7-562 y 759-803.

(11) Oskar Walzel, *Handbuch der Literaturwissenschaft. Gehalt und Gestalt im dichterischen Kunstwerk* (Manual de literatura. Contenido y estructura de la poesía), Berlín-Neubabelsberg, 1923, particularmente págs. 312-320, también 325-330.

(12) Fritz Strich, "Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts" (El estilo de la lírica del siglo XVII), *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte. Festschrift für Franz Munke* (München, 1916), págs. 21-53.

(13) Theopil Spocri, *Renaissance und Barock bei Ariosto und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölfflinscher Kunstbetrachtung* (Renacimiento y barroco en Ariosto y Tasso. Intento de aplicación de las consideraciones de Wölfflin sobre el Arte), Bern, Haupt, 1922.

(14) Helmut Hatzfeld, "Dante und Tasso als religiöse Epiker" (Dante y Tasso como poetas épicos religiosos), *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgeschichte*, I (1923), págs. 230-242.

(15) Sacheverell Sitwell, *Southern Baroque Art* (Arte barroco meridional), London, 1924.

(16) Sacheverell Sitwell, *Spanish Baroque Art with Buildings in Portugal, México and other Colonies* (El arte barroco español en construcciones de Portugal, México y otras colonias), London, Duckworth, 1931.

(17) Sacheverell Sitwell, *German Baroque Art* (El arte barroco alemán), London, Duckworth, 1927, pág. 17.

(18) José Ortega y Gasset, "El punto de vista en las artes", *Revista de Occidente* (febrero, 1924, reimpreso en *Goethe desde dentro. El punto de vista en las artes*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1933, 95-125, particularmente 113-114.

Merced al claroscuro... la pintura de bulto persiste tras el velo refulgente de la iluminación...

Para triunfar de este dualismo era menester que sobreviniese genial, desdeñoso, resuelto a desinteresarse por completo de los cuerpos, a negar sus pretensiones de soli-

dez, a aplastar sus bultos petulantes. Este genial desdeñoso fue Velázquez... Velázquez, con una audacia formidable, ejecuta el gran acto de desdén llamado a suscitar toda una nueva pintura: detiene su pupila. Nada más. En esto consiste la gigantesca revolución...

Todo el cuadro nacerá de un solo acto de visión y las cosas habrán de esforzarse por llegar como puedan hasta el rayo visual. Se trata, pues, de una revolución copernicana, pareja a la que promovió en filosofía Descartes... La pupila del artista se erige en centro del Cosmos plástico y en torno a ella vagan las formas de los objetos. Rígido el aparato ocular lanza su rayo visor, recto, sin desviación a uno u otro lado, sin preferencia por cosa alguna. Cuando tropieza con algo, no se fija en ello...

El punto de vista se ha retraído, se ha alejado del objeto, y de la visión próxima hemos pasado a la visión lejána.

(19) H. Kehrer, "Spanischer Barock" (El barroco español), *Festschrift H. Wölfflin*, München: H. Schmidt, 124, 233-242 (pág. 236):

En todas partes la propensión hacia lo metafísico es lo medular del barroco; por eso, la inclinación hacia lo trascendental no ha adquirido en ninguna parte una posición tan central como en España.

(20) W. Hausenstein, *Vom Geist des Barock*, (Acerca del espíritu del barroco), München, 1924, citado en Lützel, *op. cit.*, pág. 629:

El barroco significa lo impensable, lo inimaginable: el río con dos desembocaduras. Lo real alarmante... el estilo y la mayor inmediatez de lo objetivo... El barroco es un fenómeno altamente católico.

(21) Helmut Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk*, (Don Quijote como obra de arte del lenguaje), Leipzig, Teubner, 1927.

(22) Leo Spitzer, "Die Kunst Quevedos in seinem Buscón" (El arte de Quevedo en el *Buscón*), *Archivum Romanicum*, XI (1927), 511-580.

(23) Carl Gebhardt, "Rembrandt und Spinoza. Stilgeschichtliche Betrachtungen zum Barockproblem", (Rembrandt y Spinoza. Consideraciones histórico-estilísticas sobre el problema del barroco), *Kant Studien*, XXXII (1927), 11-181, particularmente 120-179:

La infinitud del barroco aparece en las tres categorías de la libertad de forma, de sustancialidad y de potencialidad.

En verdad... Contrarreforma significa un movimiento completamente original, una nueva vida del Cristianismo. A la infinitud se debe unir la nostalgia religiosa del barroco... intento de solución... sistematizado por el jesuitismo en la forma señalada por la mística española... Los ejercicios espirituales de San Ignacio han señalado de este modo el camino de la satisfacción religiosa... La nostalgia de infinitud de la Contrarreforma, como la religión del barroco... vence, en éxtasis, al abismo de la trascendencia.

(24) Nicolaus Pevsner, *Barockmalerei in dem Romanischen Ländern* (La pintura barroca en los pueblos románicos); Wildpark-Postdam: A. V. Athenaeon, 1928; I: *Die Italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko* (La pintura italiana desde fines del Renacimiento hasta el término del rococó), págs. 3, 5, 107:

La renuncia a un ideal de contacto con este mundo, de armonía de vida y de belleza orgánica de la forma en favor de una preocupación por el más allá y de un ideal de belleza incorpórea...

Debido al carácter nacional italiano (el barroco) no prosperó allí jamás en toda su magnitud. Este estuvo consagrado siempre a lo asible, finito y plástico, y no a formas pictóricas ideales. Por eso no produjo Italia en el siglo XVII... ningún pintor (de categoría)...

Las escuelas más fructíferas serán la de Nápoles unida a España y la de Génova emparentada con el arte nórdico,



que más tarde se desprenderá de Venecia. Y aun aquí no se puede imaginar su desarrollo sin la influencia del español Ribera y de los flamencos Rubens y van Dyck.

(25) Otto Grautoff, "Die Malerei im Barockzeitalter in Frankreich und Spanien" (La pintura en la época barroca en Francia y España), en Pevsner, *op. cit.*, 1928, páginas 219-222:

A la manera española, en toda obra de arte debe hacerse visible la inquietud por Dios; si no, es indigna en el sentido más elevado...

Protesta contra el espíritu terso y radiante de la Italia renacentista pagana, que debe ser contrarrestado con el estilo *ornamentado* y el anhelo expresivo de los españoles.

La ironía española es de una ferocidad y profundidad difícilmente imaginables. Cómo se regocija cuando, gracias a las desfiguraciones de perspectiva y distancia en que ejercita su juego, el mundo se escapa.

La plástica de los diversos períodos actúa como sus hermanos mayores o menores en el mismo clima espiritual.

El español, cuyos ojos son más agudos y sensorialmente más estimulables que los de los nórdicos, necesita como punto de partida de elevación sobrenatural el contacto inmediato con lo objetivo. Así, los fundamentos espirituales del barroco español residen, por una parte, en la sensibilidad visual del español que todo lo palpa y, por otra, en su profunda intensidad religiosa, que, partiendo de una contemplación de la realidad, conduce a una irracionalidad en la que todo lo humano se diviniza... El (el español) ve la realidad como Don Quijote los molinos de viento, la convierte, como aquél los molinos, en gigantes fantasmales, la eleva merced a sus esencias metafísicas a lo gigantesco, trascendente y divino en general.

(26) Elisha K. Kane, *Gongorism and the Golden Age* (El gongorismo y el Siglo de oro), Chapel Hill, NCUP, 1928, págs. 84-97, 213-214, 252.

(27) Benedetto Croce, *Storia della età barocca in Italia* (Historia de la época barroca en Italia), Bari, Laterza, 1929; primero en *Der Begriff des Barock. Die Gegenreformation. Zwei Essays* (El concepto de barroco. La Contrarreforma. Dos ensayos), Zürich, 1925.

(28) Eugenio D'Ors, *Las ideas y las formas*, Madrid, Páez, 1928, cap. II: *Cúpula y monarquía*, págs. 41-94, y cap. IV: *Estructuras barrocas*, págs. 145-177.

(29) Friedrich Schür, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur. Eine prinzipielle Stilbeurteilung* (Clasicismo y rococó en la literatura francesa. Una consideración estilística básica), Leipzig, 1928.

(30) Karl Vietor, *Probleme der deutschen Barockliteratur* (Problemas de la literatura barroca alemana), Leipzig, 1928.

(31) Leo Spitzer, "Die klassische Dämpfung in Racines Stil" (La moderación clásica en el estilo de Racine), *Archivum Romanicum*, XII (1928), págs. 361-472, también en *Romanische Stil u Literaturstudien*, Marburg, 1931, vol. I, 135-268.

(32) Helmut Hatzfeld, "Der barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich" (El estilo barroco en la lírica religiosa clásica en Francia), *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, IV (1929), 129.

(33) Martín Winkler, "Der Mensch des Barock" (El hombre del barroco), *Preussische Jahrbücher*, 216 (Jan. Juni, 1929), págs. 297-312, pág. 299:

Lo fundamental del barroco es la reacción del sur fuertemente ligado a Roma contra el movimiento libertario del norte.

Más fuerte que nunca despierta, pues, una vez más, la vieja fuerza en la parte de Europa penetrada por la cultura y la creencia romanas.

(34) Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance* (El gótico y el Renacimiento), Augsburg, Filser, 1929, págs. 634, 117: No averiguar analogías entre fenómenos culturales aislados sino la causa del desarrollo espiritual.

Compenetración de lo simultáneo con lo sucesivo... Ci-

tado en Ernest Hassold, *op. cit.*, pág. 25.

(35) Ludwig Pfandl, *Geschichte des spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit* (Historia de la Literatura Nacional Española en su Edad de Oro), Freiburg i. Breisgau, Herder, 1929, pág. 215:

El barroco español es la época en que el alma española experimenta un aumento exagerado de sus propios contrastes, porque sus condiciones de vida han cambiado radicalmente, porque su base... está en peligro de desmoronarse.

(36) Ferruccio Blasi, *Dal Classicismo al Seicentismo in Spagna* (Del clasicismo al seicentismo en España), Roma, 1929.

(37) E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, (El arte religioso después del Concilio de Trento), París, Colin, 1932, pág. 186.

(38) P. Stubbe, *Naturalistick of Mystick*, (Naturalismo y mística), Diss. Louvain, 1933.

(39) Paul Hankamer, *Deutsche Gegenreformation und deutscher Barock in der Dichtung* (La Contrarreforma alemana y el barroco alemán en poesía), Stuttgart, 1935.

(40) Otis H. Green, "A Critical Survey of Scholarship in the Field of Spanish Renaissance Renaissance Literature 1914-1944" (Estudio crítico de las investigaciones en el campo de la literatura española renacentista entre 1914 y 1944), *Studies in Philology*, XLIV (1947), págs. 288-264.

(41) Luis Rosales, "La figuración y la voluntad de morir en la poesía española", *Cruz y Raya*, 38 (1936), 67-98.

(42) Joaquín de Entrambasaguas, *Lope de Vega, símbolo del temperamento estético español*, Murcia, 1936, pág. 20.

(43) Américo Castro, "Las complicaciones del arte barroco", *Tierra Firme*, I (1935), págs. 161-168.

(44) Herbert Cysarz, *Deutsches Barock in der Lyrik*, (El barroco alemán en la lírica), Leipzig, 1936.

(45) A. Moret, "Vers une solution du problème du baroque" (Hacia una solución del problema del barroco). *Revue Germanique*, 28 (1937), págs. 373-377.

(46) Marcel Bataillon, *Erasme et l'Espagne* (Erasmo y España), París, Droz 1937, págs. 83, 539, 543, 740, 743-759, 795, 814-817.

España era... uno de esos países extraños, en que la cristiandad entra en contacto con los semitas.

... España se convertirá en el campeón de la ortodoxia tridentina definitivamente formulada. Se glorificará más y más de la parte que le cupo en su elaboración. Se mostrará complacida de la actuación de un Laínez en el debate sobre la justificación.

Entre los libros que han preparado la restauración dogmática de Trento, no hay quizás ninguno tan difundido como el tratado del franciscano Fr. Alonso de Castro, *Adversus omnes haereses...* obra clásica...

"Hubo en España desde... todos los tiempos acaso, un español ampuloso, hablistán y parabolano (Valdés) y otro conocido por lo sobrio, lo claro y lo veraz que se manifiesta" (J. Moreno Villa, Introducción de J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, Biblioteca Calleja, Madrid, 1919, página 13).

Entre 1556... y 1563... España cambia muy rápida y muy profundamente de clima espiritual. Sería un grave error explicar esta metamorfosis por el advenimiento de Felipe II, el campeón de la Contrarreforma...

Pero... Europa entera ha llegado a uno de esos momentos críticos en que el equilibrio inestable se rompe...

El sueño pacífico de una conciliación pierde bruscamente el apoyo temporal.

La inquisición romana, desde los tiempos de Julio III, había emprendido la represión de la herejía en tierra italiana: se había asentado incluso en el reino español de Nápoles, donde el valdesianismo era perseguido. Con Pablo IV, sube al trono pontifical el más inflexible de los inquisidores.

En el celo con que la Inquisición española va a acosar la herejía influye el ejemplo romano... Doloroso parto



de una ortodoxia más bien que batalla de una ortodoxia armada contra el luteranismo.

(Los) ejercicios... se... completaban con las reglas en que Ignacio de Loyola había incorporado, desde 1548, el "memento" de la ortodoxia tridentina.

El humanismo cristiano de los erasmistas... se había inclinado voluntariamente a la crítica de los textos, al examen de las tradiciones de la Iglesia y había hecho de la filosofía pagana una especie de introducción al más profundo cristianismo... Este humanismo cada vez más sospechoso... era cada vez más suplantado por otro humanismo en que los jesuitas eran los grandes amos: un humanismo reposado, fundado en el estudio de los poetas y oradores latinos. Su enseñanza tenía en vista sobre todo adornar el espíritu, iniciarlo en el buen decir... en una moralidad temperada que no se ensombrecía ya con las fábulas paganas.

Quevedo... ha asociado al humanismo devoto de San Francisco de Sales, el estoicismo cristiano de Justo Lipsé y, al mismo tiempo, ha encarnado el espíritu satírico más virulento.

(47) Américo Castro, "El Don Juan de Tirso y el de Molière como personajes barrocos", *Hommage à Ernest Martinenche*, París, 1937, págs. 93-111, citada de la página 99.

(48) Guillermo Díaz-Plaja, *El espíritu del barroco. Tres interpretaciones*, Barcelona: Apolo, 1940, págs. 17, 27, 32, 37, 60, 68, 69, 93, 103, 110.

(49) Helmut Hatzfeld, "El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII", *Revista de Filología Hispánica*, III, 1941, 9-23.

(50) Werner Weisbach, *Spanish baroque art. Three lectures delivered at the University of London* (El arte barroco español. Tres conferencias dictadas en la Universidad de Londres), Cambridge, U. Press, 1941, págs. 4-7.

La larga asociación y trato con los moros dejó profundas huellas en la cultura española y hay notable evidencia de esta asociación en el arte español. Justamente en el siglo XVI encontramos egos de motivos decorativos islámicos...

Precisamente en el tiempo en que el movimiento renacentista comenzaba, después de la conquista de Granada... la atención se volvió de nuevo fuertemente hacia las formas islámicas y se extendió el gusto por las formas orientales.

(Por lo tanto) el arte barroco tiene para España una importancia especial, en cuanto se refleja en él algo intrínsecamente nacional y español... un material prestado que se adaptó creativamente a las nuevas condiciones y fue traducido al idioma del país.

La Contrarreforma y el absolutismo encontraron sus símbolos expresivos en las creaciones de su estilo barroco.

(51) Américo Castro, "Los prólogos al Quijote", *Revista de Filología Hispánica*, III (1941), pág. 337.

(52) P. G. Villoslada, "Humanismo y Contrarreforma", *Razón y Fe*, 121 (1940), pág. 23.

(53) P. Rafael María de Hornedo, "¿Hacia una desvalorización del barroco?", *Razón y Fe*, 125 (1942), 47-60, 361-374, 545-558, y 126 (1942), 37-52, 54, 58, 59, 373.

(54) Joaquín de Entrambasaguas, *El paisaje inexistente*, Castellón de la Plana, 1933.

(55) Giuseppe Toffanin, *Storia dell'Umanesimo* (Historia del humanismo), Bologna: Zanichelli, 1943, pág. 248.

(56) Giuseppe Toffanin, *Il Tasso e l'Età che fu sua*, (Tasso y su época), Napoli: Libreria scientifica, s. d. (1945?), pág. 63.

El formalismo procedía... del estancamiento de la espontaneidad del humanismo, como una forma de degeneración, y el moralismo católico se había arraigado allí...

(57) E. Lafuente Ferrari, "La interpretación del barroco y sus valores españoles", *Boletín del Seminario de Estu-*

*dios de Arte y Arqueología*, VII (1942), págs. 13-66, reimpreso como Enrique Lafuente Ferrari, *Ensayo preliminar de Werner Weisbach, El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid: Calpe, 1942, págs. 16-31, 33-36, 46.

(58) Gerard Rohlf, "Racines Mithridate als Beispiel höfischer Barockdichtung" (El Mithridates de Racine como ejemplo de poesía barroca cortesana), *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 166 (1936), págs. 200-212.

(59) Raymond Lebègue, "Le théâtre baroque en France" (El teatro barroco en Francia), *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, II (1942), págs. 161-184, 162-163, 183, nota I, pág. 163; y nota I, pág. 169.

En lo que concierne a nuestros escritores, ver en el libro de Valdemar Vedel sobre Corneille y Molière (trad. francesa, 1935) el cap. titulado *El barroco y el clásico*, y sobre todo, el trabajo de conjunto de H. Hatzfeld, "Die französische Klassik in neuer Sicht (Klassik als Barock)" (El clasicismo francés desde un nuevo punto de vista (lo clásico como barroco), publicado en 1935 en la revista holandesa *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, págs. 213-282.

Sobre el *No sé qué*, H. Jacobet reenvía a Gombault, a Pascal, a Gracián y a P. Bouhours (*Revue d'Histoire Littéraire*, 1928).

(60) Marcel Raymond, "Classique et baroque dans la poésie de Ronsard" (Lo clásico y barroco en la poesía de Ronsard), *Concinnitas. Festschrift für H. Wölfflin*, Basel, 1944, págs. 137-173.

Una conciencia nutrida por los latinos y los griegos se superpone a un inconsciente... medievalismo...

(61) Pierre Kohler, "Le classicisme français et le problème du baroque" (El clasicismo francés y el problema del barroco), *Lettres de France* (Lausanne, 1943), págs. 49-138.

(62) Gonzague de Reynold, *Le XVIIe siècle: Le Classique et le baroque* (El siglo XVII. El clasicismo y el barroco), Montreal, 1944.

(63) Thierry Maulnier, Introduction de Mme. D. Aury, *Poètes précieux et baroques du 17e siècle* (Poesía del siglo XVII) Angers: Petit, 1941; y *Poésie du XVIIe siècle*, París: La Table Ronde, 1945.

(64) Dominique Aury, *Les poètes précieux et baroques du XVIIe siècle* (Los poetas preciosistas y barrocos del siglo XVII), Angers, 1941.

(65) Maurice Blanchot, *Faux Pas* (Pasos falsos), París: Gallimard, 1943, cap. 5: *Les poètes baroques du XVIIe siècle* (Los poetas barrocos del siglo XVII), págs. 151-156.

(66) Edmond Preulín y Víctor L. Tapié, *Le XVIIe siècle. Monarchies centralisées*, (El siglo XVII. Monarquías centralizadas), París: Presses Universitaires, 1943, páginas 500-501.

(67) Arminio Janner, "Il Castiglione e l'Ariosto a sostegno di Enrico Wölfflin", (Castiglione y Ariosto según L. Wölfflin), *Concinnitas*, págs. 117-136.

(68) Leo Spitzer, "El barroco español", *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, XXVIII (1944), páginas 17-30.

(69) William Fleming, "The Element of Motion in Baroque Art and Music" (El movimiento en el arte barroco y en la música), *The Journal of Aesthetics*, V (1946), págs. 121-128.

(70) Mario Praz, *La poesia metafisica inglese dei Seicento. John Donne*, (La poesía metafísica inglesa del seicientos. John Donne), Roma: Edizioni Italiane, 1945, páginas 6-11:

Un desenvolvimiento del culto de la metáfora ya profesado por los humanistas...

La metáfora es en literatura, lo que en arquitectura una perspectiva ilusoria...

La acumulación de adornos corresponde a la moda literaria de atiborrar de conceptos el discurso...

(A la) tendencia epigramática... contribuyó en gran medida la divulgación de la antología griega...

No tenía razón Gracián para llamar a Marcial *primogénito de la agudeza* y para ver en España, su patria, el clima natural de ella...

Para Tesauro (*Cannochiale Aristotelico o sua Idea delle Argutezze Eroiche* (Catalejo aristotélico y su idea de la agudeza heroica), los locos "mejor que los sanos están en condiciones de elaborar en su fantasía metáforas variadas y símbolos agudos: así la locura no es otra cosa que metáfora, que toma una cosa por otra".

(71) José M. Gallegos Rocafull, *El hombre y el mundo de los teólogos españoles de los siglos de oro*, México: Stylo, 1946.

(72) Stephan Gilman, "An Introduction to the Ideology of the Baroque in Spain" (Introducción a la ideología del barroco en España), *Symposium*, I (1946), 82-107, particularmente 99-101.

(73) Joaquín Casaldueiro, *Sentido y forma de las No-*

*velas Ejemplares*, B. Aires: Instituto de Filología, 1943, página 207.

(74) Gabriel Aubarède, *La révolution des Saints 1520-1536*, (La revolución de los Santos, 1520-1536), París: Gallimard, 1947.

(75) W. P. Friedrich, "Late Renaissance, Baroque or Counter-Reformation", ("Renacimiento tardío, barroco o Contrafrèforma) *Journal of English and Germanic Philology*, XLVI (1947), 132-143.

(76) H. Pinard de la Boullaye, *Saint Ignace de Loyola. Directeur d'âmes* (San Ignacio de Loyola. Director de almas), París: Aubier, 1946, pág. XXXII:

Acogido, recomendado, alabado por Pablo III, después de un examen atento, repetido y considerado... como una obra psicológica magistral de primer orden, este librito ha sido... uno de los eruditos más importantes de los tiempos modernos.