

DOCTA Y SABIA
ATENEIA

Studia in honorem

LÍA SCHWARTZ



Edición al cuidado de:

SAGRARIO LÓPEZ POZA, NIEVES PENA SUEIRO, MARIANO DE LA CAMPA,
ISABEL PÉREZ CUENCA, SUSAN BYRNE Y ALMUDENA VIDORRETA

DOCTA Y SABIA ATENEA
Studia in honorem Lía Schwartz

Edición al cuidado de:
Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa,
Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta

A Coruña, 2019

Profesora Lía Schwartz



Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca,
Susan Byrne, Almudena Vidorreta (editores)

Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz

N.º de páginas: 832

17x24 cm.

Índice: pp. 7-10

ISBN: 978 8497497046

Depósito Legal: C 53-2019

CDU: 821.134.2(082.2)*SCHWARTZ

IBIC: DS | 2ADS | DQ

Editan:

Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións

Instituto Universitario “La Corte en Europa” (IULCE), Universidad Autónoma de
Madrid

Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS), New York

Queen Sofía Spanish Institute, New York

Seminario Interdisciplinar para el estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE),
Grupo Hispania, Universidade da Coruña

© Los autores

© De esta edición:

Servizo de Publicacións, Universidade da Coruña

Colección: Homenaxes n.º 14

Diseño de la cubierta: Paula Lupiáñez (Cirugía Gráfica. Madrid)

Interior: Juan de la Fuente

Impreso en Lugami Artes Gráficas, Betanzos (España)

Printed in Spain

ÍNDICE

Presentación	11
Lía Schwartz	15
Bibliografía de Lía Schwartz	19

Estudios en homenaje a la profesora Lía Schwartz

ANTONIO AZAUSTRE Notas sobre la filiación en la tradición manuscrita de <i>El alguacil endemoniado</i>	39
MERCEDES BLANCO Para una definición del gongorismo. El caso de Nueva España	69
JAVIER BLASCO «Salta Pan, Venus baila, Bacho entona»: el campo léxico de la música como vehículo del erotismo en la poesía de los Siglos de Oro	91
SUSAN BYRNE La armonía neoplatónica en «A Francisco de Salinas» de fray Luis de León	113
MARIANO DE LA CAMPA Poemas de Quevedo en impresos del siglo XVII: Los <i>Romances varios</i>	131
MANUEL ÁNGEL CANDELAS La poesía española en los manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli: noticias y textos	145
ANTONIO CARREÑO Lope de Vega: «Rompa ya el silencio el dolor en mí»	167
DONALD CRUICKSHANK Don Toribio Cuadradillos, «avestruz del amor», and <i>El lindo don Diego</i> (with a note on Quevedo)	185

MARÍA D'AGOSTINO	
Un juego de espejos deformantes. La «representación» del conde de Lemos entre Argensola y Cervantes	205
TREVOR J. DADSON	
«Yo no puedo salir del trabajo de parecer a los portugueses castellano y a los castellanos portugueses»: Diego de Silva y Mendoza y la poesía hispano-portuguesa de principios del siglo XVII	225
OTTAVIO DI CAMILLO	
Of Roasted Eggs and Other Issues in the <i>Celestina</i>	249
AURORA EGIDO	
Retórica y poética de los afectos en el soneto XIV de Garcilaso	265
SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA	
El vicio de la virtud en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i>	283
FLAVIA GHERARDI & PEDRO CÁTEDRA	
<i>El Discorso in difesa della poesia</i> de Gian Ambrogio Biffi en el ámbito de la poética italiana y española	299
ADRIÁN M. IZQUIERDO	
Paráfrasis y experimentación poética en el <i>Anacreón castellano</i> de Quevedo	315
HILAIRE KALLENDORF	
Splitting Hairs or Finding Threads: The Labyrinth as Metaphor for Moral Dilemma in the <i>Comedia</i>	339
JOSÉ ENRIQUE LAPLANA	
La erudición en el <i>Para todos</i> de Juan Pérez de Montalbán	359
BEGOÑA LÓPEZ BUENO	
<i>El Ramillete de las Musas Castellanas</i> (Bibliothèque Mazarine, ms. 4047): un canon literario español en el siglo XVII francés. Primera parte	375
SAGRARIO LÓPEZ POZA	
« <i>Amoris vulnus idem sanat, qui fecit</i> ». Notas sobre la fortuna de un <i>topos</i> clásico	407
ISABEL LOZANO RENIEBLAS	
El <i>mal latín</i> del episodio de dos falsos cautivos del <i>Persiles</i>	433

ALISON MAGINN

Rubén Darío's Final Chapter: Archer Milton Huntington and the Hispanic Society 445

MIGUEL MARTÍNEZ

Góngora asiático. Notas sobre poesía filipina inédita del primer Barroco 473

JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN

Isabel Clara Eugenia, ¿una infanta castellana? 491

CLAYTON McCARL

Hacia un modelo para el marcado semántico de los textos marítimos de la época colonial 545

JUAN MONTERO DELGADO

Un soneto desconocido de Pedro Espinosa a Francisco de Rioja en el ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard) 561

NURIA MORGADO

Pervivencia del Barroco en la poética de la modernidad: intuiciones y conceptos en el pensamiento literario de Antonio Machado 577

FRANCISCA MOYA DEL BAÑO

La presencia de Plauto en Quevedo 593

VALENTINA NIDER

El oro como botín en los poemas de Quevedo sobre Belisario (B-267 e B-281) y el contexto literario hispano-italiano 613

ISABEL PÉREZ CUENCA

Francisco de Quevedo y Antonio Sancho Dávila y Toledo Colonna, III marqués de Velada 631

FERNANDO PLATA

El sentido de «barranco» en *La Perinola* de Quevedo y en otros textos del Siglo de Oro 653

JOSÉ MARÍA POZUELO Y VANCOS

Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas 671

AUGUSTIN REDONDO

El tema de la mujer caída de una torre abajo: tradiciones culturales (grecolatinas, bíblicas, folklóricas), creencias religiosas y creaciones cervantinas ... 683

MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ El conde duque de Olivares, mecenas de la Historia y creador de opinión...	701
MARIE ROIG MIRANDA Los <i>Sueños</i> de Quevedo o cierto tipo de novela	723
MELCHORA ROMANOS Séneca en las <i>Anotaciones</i> de Pedro Díaz de Rivas a los poemas mayores de Góngora	745
JAVIER SAN JOSÉ LERA La <i>Política de Dios</i> de Quevedo como comentario bíblico: Política, Biblia y Literatura	759
LUIS SÁNCHEZ LAÍLLA Ignacio de Luzán y la musa bucólica	779
ALMUDENA VIDORRETA Teresa de Jesús, precursora de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni	797
JUAN DIEGO VILA «con las ansias de la muerte»: El aparato prologal del <i>Persiles</i> como programa estético del estilo tardío cervantino	813

Pervivencia del Barroco en la poética de la modernidad: intuiciones y conceptos en el pensamiento literario de Antonio Machado

NURIA MORGADO

College of Staten Island – CUNY

INTRODUCCIÓN

En *El barroco de los modernos. Despuntos y pespuntos*, Aurora Egido recuerda la proclamación que ya hiciera Rimbaud en 1872, que «era necesario ser absolutamente moderno», como vaticinio del complejo camino de la Modernidad, un camino que rezuma un anhelo por lo nuevo que envuelve no solo la resurrección de Góngora sino la del Barroco en general (2009: 25). Un recorrido por la crítica y la poética de las tres primeras décadas del siglo XX nos muestra hasta qué punto influye el barroco de los siglos XVI y XVII en la creación artística y literaria del momento. La poética de Antonio Machado es un claro ejemplo, con su teoría crítica hacia el aparato estético del Barroco, un rechazo que viene de su preocupación por un inminente fin del humanismo tradicional. Su crítica es de tipo formalista y, como se va a ver, está considerada desde el contexto de la nueva poesía vanguardista. Los mismos criterios que utiliza para criticar el barroco de Calderón, Góngora o Quevedo, son los que se aplican al nuevo barroco literario contemporáneo¹.

Los tiempos que corrían eran «malos tiempos para la lírica» (Machado, 1989: 1217)², y en sus disertaciones se aprecia un pensamiento que abogaba

¹ Sobre el tema, véase el estudio de Egido (2009), Mata Induráin (2011), Siles (1989), Matas Caballero (1990), Caminero (1981) y Nogales (1955).

² Las citas de la obra de Antonio Machado pertenecen a la edición de Oreste Macrí: *Antonio Machado: poesía y prosa*. Edición crítica de Oreste Macrí (1989). Citaré como «Machado» seguido del número de página.

por la imagen al servicio del sentimiento, un pensamiento que informaba su propia poesía, alejada, como él mismo declaraba, de «los afeites de la actual cosmética», ya que desdeñaba «las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna» («Retrato», 492). Se refiere, en efecto, al barroco de los poetas del día que, como señala en su «Poética» de 1932, «propenden a una destemporalización de la lírica, no sólo por el desuso de los artificios del ritmo, sino, sobre todo, por el empleo de las imágenes más en su función conceptual que emotiva» (1803). Lo que propugnaba era una poesía en la que hubiera intuición para descubrir la esencia de las palabras, no para encubrirla. Ya en sus escritos más tempranos manifestaba Machado una preocupación por las obras desprovistas de todo sentimiento. Por ejemplo, el 22 de octubre de 1893 publicó en la revista *La Caricatura* el artículo «Poetas populares. Enrique Paradas» bajo el seudónimo de *Cabellera* en el que declaraba que «Enrique Paradas prime su espíritu en todas sus composiciones, y por eso siente una invencible repugnancia y un desprecio sin límites hacia esos poetas, que merced a una labor mecánica y grosera producen obras desprovistas de todo sentimiento» (Machado 1083). En una época de «honda crisis» y «corazones desorientados», Machado observa que «hoy el arte busca, por sí mismo, un lugar subalterno [...] El poeta duda ya de sus valores emotivos [...] Las imágenes no pretenden ya expresar el íntimo sentir del poeta [...] En medio de una imaginiería de bazar, el poeta siente su íntimo fracaso» (1214).

En este contexto, su pensamiento crítico sobre el Barroco literario español —dispersado en varias partes de su obra en prosa, a saber, en su *Juan de Mairena* (1936), en «El Arte poética de Juan de Mairena» de su *Cancionero apócrifo*, en partes de *Los Complementarios*—, responde a un clima vanguardista que destaca por su estética conceptual (como la lírica cada vez más barroca y menos intuitiva de un Juan Ramón Jiménez posterior a 1916) y la recuperación que del Barroco hacen los jóvenes del 27, convirtiendo la poesía en «pensamiento pensante y no en emoción e intuición sentientes» (Siles, 1989: 75b). Critica que la poesía sea el «álgebra superior de las metáforas», como dijera Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1964b: 372), con su retoricismo alambicado y la hueca palabrería de los barrocos, en contraste con las imágenes específicamente líricas que son las que expresan intuiciones —«la gloria de este invento se debe a los poetas simbolistas» (Machado 1651)— y que nos dan «la emoción del tiempo» (1365). Veremos cómo destaca de forma negativa el uso de conceptos vacíos de intuición que no permiten que la obra de arte en

general y la lírica en particular, aspire a lo intemporal dando «la sensación estética del fluir del tiempo» (1312).

Asimismo Machado establece una diferencia entre la poesía del siglo XVI, más cercana a una estética renacentista, y la del XVII, más barroca, sobre todo en sus autores más significativos, con excepción de Lope de Vega, que no era culterano y se alejaba del conceptismo de Quevedo, y cuya claridad expresiva lo unía, según Machado, a la tradición renacentista anterior, y lo hacía un poeta más moderno, adelantándose así al pensamiento de Gerardo Diego y otros sobre la estética más moderna de Lope (Egido, 2009: 42). Por otra parte, sus análisis sobre el campo de la metáfora se adelantaron a los de Ortega, Lorca, Dámaso Alonso y otros miembros de la Generación del 27, aunque estos quisieron evitar el serio revés al lenguaje poético barroco que supuso el pensamiento poético de Machado³.

Los dardos que lanza Machado al barroco literario no demuestran una falta de admiración por los poetas culteranos o conceptistas. La estética barroca le sirve para crear su propia teoría poética en la que rechaza el uso de la metáfora conceptista «del nuevo barroco literario, como el de ayer», y se hace imprescindible en su concepción de la poesía la palabra en el tiempo, y para ello el elemento intuitivo. La estética barroca no era parte de la poética de la intuición que teorizaba y practicaba. Pero sus argumentos no eran gratuitos. Machado era conocedor de la teoría crítica sobre el arte que se manejaba en esos momentos y que facilitaron materiales teóricos al poeta para construir una teoría estética que se alza en contra de ese uso artificioso de las imágenes que cubren la esencia de las palabras.

En su crítica al Barroco se descubre su deuda con Theodore Lipps (1851-1914), ya que sus ideas generales sobre el concepto de poesía arrancan de este filósofo alemán y de su obra *Los fundamentos de la Estética. La contemplación estética y las artes plásticas*⁴. También se descubre la influencia de los *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, del crítico de arte suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945), obra traducida por José Moreno Villa en 1924, a quien Antonio Machado dedicó las páginas de sus «Reflexiones sobre la lírica» (Machado 1649-1661). En ellas

³ Véase el capítulo «Huecas naves y océano sin aguas» de Egido (2009).

⁴ La traducción al español de la obra de Lipps por parte de Eduardo Ovejero se publicó en 1924. De la deuda de Machado con Lipps se ocupa Manuel Alvar en un apartado de su libro *Símbolos y mitos* (pp. 97-105). También en «La teoría poética de ‘Los Complementarios’», en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Web, 09, 2018. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/134237.pdf>>.

hace una defensa de las imágenes intuitivas frente a las conceptuales en su comentario crítico sobre el libro de Moreno Villa titulado *Colección*, también de 1924. Por motivos de espacio este ensayo considera sobre todo las aportaciones de Lipps, y no tanto las de Wölfflin, que quedan para otro estudio. Valga resaltar asimismo la influencia de las nociones kantianas de intuición y conceptos en su teoría estética. La presencia de Kant en el pensamiento filosófico de Machado ha sido reconocida en numerosos estudios. Las conexiones son numerosas y complejas. Para cumplir el propósito del tema aquí abordado, este ensayo se enfoca en las nociones kantianas de intuición y concepto que han informado su propia poética⁵. Según el filósofo alemán, «pensamientos sin contenido son vacíos, intuiciones sin conceptos son ciegas» (Kant, 2009: 123; A51, B75). Como se va a ver, las alusiones a los conceptos vacíos de intuición, o a la oquedad de los conceptos, se dan con frecuencia en el pensamiento poético machadiano a la hora de articular sus propios juicios estéticos⁶.

LA PALABRA COMO MATERIA LÍRICA: LIPPS EN MACHADO

Para un mejor entendimiento de los juicios estéticos de Machado sobre el barroco literario español expuestos más adelante, se hace necesaria una breve exposición sobre los conceptos estéticos del filósofo alemán Theodor Lipps. En una nota de Ortega y Gasset titulada «Simpatía y abstracción» publicada en *El Imparcial* en julio de 1911 (1964c: 192-4), Ortega cita al teórico alemán Theodore Lipps; quien fuera su profesor en Leipzig, y del que dice que es «una de las figuras más gloriosas, más nobles, más sugestivas y veraces de la Alemania actual» (192). Ortega ofrece una explicación sobre el concepto de «simpatía» —lo que Lipps llama *Einfühlung*, o empatía—, del cual ha hecho su centro de estética Theodore

⁵ Véase sobre el tema el artículo de Morgado (2003).

⁶ Se puede observar una influencia directa de Kant sobre Machado al tener en cuenta el siguiente pasaje extraído del Capítulo XVIII de *Juan de Mairena*. En él se relata un diálogo entre Mairena, el profesor, y Rodríguez, uno de sus alumnos: M. —¿Recuerda usted, señor Rodríguez, lo que dijimos de las intuiciones y de los conceptos? R. —Que son vacíos los conceptos sin intuiciones, y ciegas las intuiciones sin los conceptos. Es decir, que no hay manera de llenar un concepto sin la intuición, ni de poner ojos a la intuición sin encajarla en el concepto. Pero unidas las intuiciones a los conceptos tenemos el conocimiento: una oquedad llena que es, al mismo tiempo, una ceguedad vidente. M. —¿Y usted ve claro eso que dice? R. —Con una claridad perfectamente tenebrosa, querido maestro (Machado 1978).

Lipps⁷. Para lograr el «goce estético», se hace necesario «simpatizar» con el objeto contemplado. Esto se logra, dice Ortega, cuando volcamos sobre el objeto «nuestra emotividad interna, vivimos en él, simpatizamos. [...] Esta es la simpatía: [citando a Lipps] ‘Sólo cuando existe esta simpatía —dice Lipps— son bellas las formas’ [...] ‘Goce estético es, por tanto, goce de sí mismo objetivado’» (193). La influencia de Lipps se observa también en su «Ensayo de estética a manera de prólogo» de 1914⁸.

Es posible que a Machado le viniera la influencia a través de la traducción al español de la obra de Lipps por parte de Eduardo Ovejero y Maury, publicada en 1924 con el título de *Los fundamentos de la Estética. La contemplación estética y las artes plásticas*. De ese mismo año son unas notas de Antonio Machado publicadas en *Los Complementarios* en las que se hace referencia al teórico alemán y a la transcripción de algunos de sus textos. Estas referencias aparecen también en su *Juan de Mairena* de 1936 y en su «Proyecto de discurso académico» de 1931⁹. Machado se detiene en lo que Lipps tiene que decir sobre la palabra, que es materia lírica, «el material que el lírico maneja» (Machado 1315). En una frase que forma parte de las notas que sobre «[Poética]» ilustran *Los Complementarios* dice: «La poesía es, ante todo, un resultado de las palabras. Lipps (Estética)» (1311). Más adelante, en «Notas sobre la lírica» escribe:

Todo mero hecho carece de sentido estético (Lipps). El elemento sensible o material alcanza en arte la categoría de sustentáculo de un mundo ideal. El objeto general del arte es infundir vida en un objeto sensible dado [...]

⁷ El filósofo alemán Theodor Lipps tuvo gran influencia en la psicología y en la estética a principios del siglo XX. Influyó en el pensamiento orteguiano, sobre todo en el ámbito psicológico como en el estético. Véase el estudio de Orringer (1979).

⁸ Como explica Taro Toyohira (2017), este ensayo ha sido interpretado sobre todo desde el ámbito ontológico-epistemológico pero menos desde el estético. Aunque la interpretación ontológico-epistemológica ha sido filosóficamente muy fructífera, como explica Toyohira —y un ejemplo reciente es la object-oriented ontology de Graham Harman—, también es importante complementar estas lecturas metafísicas con otras que salvan los aspectos estéticos de la obra.

⁹ Después de haber sido elegido académico el 24 de marzo de 1927, Machado escribió su *Proyecto de Discurso de Ingreso en la Academia de la Lengua* en 1931. En este texto inconcluso se dan cita ideas que sobre la poesía había escrito hasta entonces y anticipa otras nuevas que desarrollará más tarde. Critica la poesía deshumanizada seguida por lo jóvenes poetas de la llamada Generación del 27 y defendida por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* en 1925.

¿Cómo [...] se puede conseguir el fin artístico? Las artes plásticas trabajan con materia bruta. La materia lírica es la palabra: la palabra no es materia bruta. Toda poesía es, en cierto modo, un palimpsesto. (1314)

Hay que «infundir vida» en un objeto sensible dado, «simpatizar» con ello. ¿Cómo se puede —se pregunta Machado—, conseguir el fin artístico? En el apartado titulado «El material» de sus notas sobre «Los problemas de la lírica», marca una diferencia entre el material que las artes trabajan, «sin exceptuar del todo a la música» (1314) y el material que el lírico maneja, que es la palabra. La materia en que las artes trabajan está «no configurada por el espíritu: piedra, bronce, ladrillos, sustancias colorantes, sonidos: naturaleza bruta: cosas y hechos de cuyas leyes, que la ciencia investiga, el artista, como tal, nada entiende» (1314-15). Pero la palabra no es materia bruta, sin embargo, «al poeta le es dado su material: las palabras como al escultor el mármol o el bronce [...] materia no elaborada, en suma» (1315). Pero así como el artista de arte plástico vence «resistencias de la materia inerte», el poeta debe luchar contra las resistencias «que ofrecen aquellos productos espirituales: las palabras, que constituyen su material [...] a diferencia de las piedras, maderas o metales, son ya por sí mismas significaciones humanas, a las cuales da el poeta, necesariamente, otra significación» (*ibid*). Ese es el problema del lenguaje, que «la palabra es valor de cambio, convencional, moneda de curso [...] Necesita convertir la moneda en joya» (1315). Machado ofrece una explicación de lo que significa esta última frase. El orfebre puede fundir el metal de una moneda para darle otra forma y hacer su joya. Pero para hacer su joya, el poeta no puede destruir la moneda, porque la palabra no es lo mismo que el metal, y el «metal» de la palabra, es decir, aquello que correspondería al metal de la moneda en la palabra, sería el sonido, y el sonido no es el material de trabajo del poeta, «sino aquellas significaciones del humano que la palabra, al hacerse moneda, pretende objetivar» (1315). Más adelante especifica que el poeta trabaja «con objetivaciones del espíritu, yo son éstas las que no puede destruir» (1325).

La palabra no es materia bruta, sino materia elaborada para que pueda ser expresada, un producto social, funcional y objetivo, como «una pantalla que se interpone entre la realidad y el hombre» (Alvar, 2006: 3). Pero el poeta la debe modificar para expresar cualidades, como una señal a la que hay que dotar de intuición para convertirla en palabra poética. «En las palabras ha de haber [...] Lo que aún no ha recibido forma, lo que va a ser,

después de su labor, sustentáculo de un mundo ideal» (Machado 1323)¹⁰. Machado apunta seguidamente la siguiente idea de Lipps «(La función de la masa material en la obra de arte, base sensible de un mundo ideal.) Lipps» (1315), es decir, la materia es la base sensible de un mundo ideal, o de la vida interior de la que se dota a la materia mediante la proyección o «empatía» de la que habla Lipps; en otras palabras, se dota a la obra de un mundo ideal, de una vida interior, de «una ‘piel’ propia en la cual esté encerrada, y por la cual aparece como un ‘individuo’ con personalidad propia y distinta del mundo material» (Alvar, 1990: 102)¹¹. Estas ideas las fue asimilando Machado dentro de su pensamiento poético.

En una nota de *Los Complementarios* titulada «Sobre las imágenes en la lírica. (Al margen de un libro de V. Huidobro)», Machado expone, con marcada influencia de Lipps, sus «nuevas razones» que justifican su crítica a «una lírica que sólo se cura de crear imágenes» (Machado 1208)¹². En su Discurso, por ejemplo, explica que corren malos tiempos para la lírica, ya que descubre que la joven poesía se nutre de un nuevo barroquismo que celebra más el metaforismo conceptual que la intuición, y parece «como si la lírica se hubiere emancipado del tiempo» (1790). La lírica no llevaba el acento temporal que se requiere para aspirar al presente intemporal, para dar la sensación estética del fluir del tiempo, algo que no está lejos de los fundamentos de la estética de Lipps¹³. Piensa Alvar que a Machado le interesó la obra de Lipps «por la vinculación kantiana con que suele ilustrarse su pensamiento y por su identificación de la psicología con la

¹⁰ En una nota a pie de página, Manuel Alvar (1990: 101) ve en esta cita que «Nos acercamos a los universales del lenguaje de que habla Greimas», en *Du sens*. Paris, 1970, pp. 46-48. Ver también el artículo «La teoría poética de *Los Complementarios*» (2006: 1-21): «La palabra tal y como la entiende Machado pertenecería a la estructura superficial de Greimas, mientras que la palabra poética estaría cardinada en las estructuras de manifestación» (3). «Estamos ante una clara intuición de Antonio Machado: si la palabra (o señal) es un elemento neutro, en cuanto la hagamos sostén de un mundo ideal la habremos convertido en palabra poética (señal + carga afectiva = signo) y sólo a través de la palabra poética alcanzaremos a entender la nueva, o la única visión del mundo» (4).

¹¹ Alvar cita estas ideas de Lipps. También afirma que un eco de estas ideas, o más bien de las de Machado, se encuentra en Octavio Paz, *El arco y la lira* (Alvar, 1990: 102).

¹² Las «nuevas razones», dice Machado, son «una superación de las viejas. ¿Por qué, pues, no recordar, sin pesadez, lo que hace veinticinco años pensaba yo sobre el uso de las metáforas?» (1208).

¹³ Cita Alvar (1990: 105) a Lipps: «Por lo demás, para el contenido total de la obra de arte, sólo hay un lugar único y un tiempo único, a saber el presente intemporal e inespacial de mi fantasía, de mi convivencia espiritual con la obra de arte, siempre que la contemplo».

filosofía» (1990: 98). En el capítulo VII de *Juan de Mairena*, en un apunte titulado «(Sobre poesía. Fragmentos de lecciones.),» Machado pone en claro la diferencia entre una poesía en el tiempo, y la poesía que «se nutre de superlativos,» utilizando muy claramente, las mencionadas nociones kantianas de intuición y concepto para tratar de explicar lo que significa una poesía en el tiempo:

Si leyerais a Kant —en leer y comprender a Kant se gasta mucho menos fósforo que en descifrar tonterías sutiles y en desenredar marañas de conceptos ñoños— os encontraríais con aquella su famosa parábola de la paloma que, al sentir en las alas la resistencia que le opone el aire, sueña que podría volar mejor en el vacío. Así ilustra Kant su argumento más decisivo contra la metafísica dogmática, que pretende elevarse a lo absoluto por el vuelo imposible del intelecto discursivo en un vacío de intuiciones. Las imágenes de los grandes filósofos, aunque ejercen una función didáctica, tienen un valor poético indudable, y algún día nos ocuparemos de ellas. Conste ahora, no más, que existe —creo yo— una paloma lírica que suele eliminar el tiempo para mejor elevarse a lo eterno y que, como la kantiana, ignora la ley de su propio vuelo. (1935-36)

En esta nota, Machado está haciendo una comparación entre «la metafísica dogmática, que pretende elevarse a lo absoluto por el vuelo imposible del intelecto discursivo en un vacío de intuiciones,» ilustrado por Kant a través de la famosa parábola de la paloma, y esa «paloma lírica que suele eliminar el tiempo para mejor elevarse a lo eterno y que, como la kantiana, ignora la ley de su propio vuelo.» Lo que quiere decir que, esa poesía acompañada, a veces, por la emoción de los superlativos, la poesía de los «conceptos ñoños,» «pretende elevar su corazón hasta ponerlo fuera de tiempo,» por medio de los superlativos, pero este propósito no se consigue porque está vacía de intuiciones, y se necesita de la intuición para elevarse en el tiempo. Por eso, al igual que la paloma kantiana pretende elevarse en el vacío, ignorando que, de hecho, necesita de la resistencia que le opone el aire, de la misma manera, existe esa «paloma lírica» (la de las «tonterías sutiles»), que pretende elevarse a lo eterno en un vacío de intuiciones, ignorando que necesita de la intuición para llevar a cabo tal propósito.

Para él «las metáforas no son nada por sí mismas» y su empleo sería superfluo y hasta perjudicial para la expresión «si entre el hablar y el sentir hubiera perfecta conmensurabilidad» (1208). Y es que, según Machado en

«Reflexiones sobre la lírica»: «la poesía emplea dos clases de imágenes [...] imágenes que expresan conceptos y no pueden tener sino una significación lógica, e imágenes que expresan intuiciones, y su valor es preponderadamente emotivo [...] (1651). Continúa diciendo que «de ambas series de imágenes, necesita la poesía» (*ibid*). En efecto, la poesía necesita de ambas imágenes, ya que, como sabemos por Lipps, la materia de la poesía es la palabra, y el poema no existiría sin los elementos lógicos o las imágenes conceptuales, «si no estuviese construido sobre el esquema del pensar genérico» (1652). Pero estos elementos «sólo contienen conceptos, juicios, definiciones, y no intuiciones [...] [y] podrán ser asociados, disociados, barajados, alambicados, trassegados, pintados con todos los colores del iris o abrillantados con toda suerte de charoles, pero nunca alcanzarán por sí mismos un valor emotivo» (*ibid*). Para ello, el poema requiere «los elementos fluidos, temporales, intuitivos del alma del poeta [...] la carne y sangre de su propio espíritu. No es la lógica lo que el poema canta, sino la vida, aunque no es la vida lo que da estructura al poema, sino la lógica» (1653). Es decir, un poema revestido de imágenes conceptuales sin intuición sería un poema sin vida, vacío, pero para que se dé la intuición el poema requiere de sus elementos constructivos, marcando la estructura genética, proporciones y límites. De otra forma, el poema «carecería en absoluto de *existencia*» (1652)¹⁴.

REPAROS AL BARROCO Y SU METAFORISMO CONCEPTUAL

De sus juicios estéticos diseminados en los prólogos, en las diferentes «artes poéticas», en los artículos periodísticos y en las cartas, hay que destacar los que articula sobre el barroco español por su coherencia. Hay que recordar que su crítica está hecha desde la poesía vanguardista del momento y defiende las imágenes intuitivas frente a las conceptuales. Como declara en su «Proyecto de un discurso de ingreso en la Academia de la Lengua»: «[e]l nuevo barroco literario, como el de ayer, mal interpretado por la crítica, nos da una abigarrada y profusa imagería conceptual. Hoy como ayer conceptistas y culteranos tienen el concepto, no la intuición, por denominador común» (1791). Así, desde su crítica a los

¹⁴ De nuevo nos remite a las nociones kantianas de intuición y conceptos. Así como los «Pensamientos sin contenido son vacíos, intuiciones sin conceptos son ciegas», un poema sin intuición está vacío (retórica hueca) y un poema sin los conceptos carecería de existencia (intuiciones ciegas).

poetas nuevos por su pobreza de intuición y su culto a lo artificioso y a la metáfora gratuita convertida en retórica vacía hay que entender sus reparos al barroco literario español del que opina que es, en su mayor parte —como expresa en un apartado de *Los Complementarios*—, «metaforismo conceptual, un *piétinement sur place* del alma española que retrocede ante las ideas, creando con conceptos, tópicos, definiciones dogmáticas un laberinto donde circular y que, concomitantemente, ciega las fuentes de la emoción humana» (1363)¹⁵. Para Juan de Mairena, su profesor apócrifo, bajo la denominación de barroco literario comprende la corriente culterana y la conceptista, «las dos escuelas tradicionales con las que la historiografía al uso había dividido la poesía barroca» (Egido 53), pero Mairena, «sin hacer de ambas suficiente distinción [...] no las confunde, sino que las ataca en su raíz común [...] Culteranismo y conceptismo son, pues, para Mairena dos expresiones de una misma oquedad y cuya concomitancia se explica por un creciente empobrecimiento del alma española» (Machado 701). Valga señalar el sustantivo «oquedad» que nos remite a algo hueco, vacío, aludiendo a los conceptos vacíos de intuición, o a la reflexión kantiana «pensamientos sin contenido son vacíos».

Machado habla del uso de imágenes vacías de intuiciones llevado a cabo por «[I]os tres grandes maestros de la metáfora [...] tres robustos ingenios [...] tres escolásticos rezagados, tres barrocos, en quienes las imágenes no solamente suelen estar vacías de intuiciones, sino que se emplean para enturbiar conceptos y disfrazar la estéril superficialidad del pensamiento» (1371). Se refería a Quevedo, Góngora y Calderón. «El barroco literario español ha empleado frecuentemente las metáforas para cobertura de conceptos. Ha hecho algo peor: un uso lógico, conceptual, de las metáforas. Fue Calderón, no Góngora, quien, a mi juicio, tuvo entre algunas excelencias mayores, la maestría del uso superfluo de las metáforas» (1208-11). Como ejemplo de este «uso artificioso del lenguaje indirecto» expone lo que dice el viejo Clotaldo en *La vida es sueño* cuando sorprende a Rosaura

¹⁵ La misma opinión con casi las mismas palabras la encontramos en el apartado titulado «El 'arte poética' de Juan de Mairena» de su «Cancionero apócrifo». Según Mairena, el barroco literario español se define en poesía «como un tránsito de lo vivo a lo artificial, de lo intuitivo a lo conceptual, de la temporalidad psíquica al plano intemporal de la lógica, como un *piétinement sur place* del pensamiento que, incapaz de avanzar sobre intuiciones [...] vuelve sobre sí mismo, y gira y deambula en torno a lo definido, creando enmarañados laberintos verbales; un metaforismo conceptual, ejercicio superfluo y pedante del pensar y del sentir, que pretende asombrar por lo difícil, y cuya oquedad no advierten los papanatas» (700).

y Clarín junto a la torre de Segismundo: «Rendid las armas y vidas, / o aquesta pistola, áspid / de metal (escupirá), / el veneno penetrante / de dos balas, cuyo fuego / será escándalo del aire». Para Machado «[s]e diría que la amenaza no puede cumplirse de pura retórica» (1209). También menciona a quienes «tienen metáforas tan estúpidas como estas: o *púrpura nevada* o *nieve roja*, del alba sobre Galatea; *papeles azules que alumbran letras doradas*, del cielo estrellado. El mismo Lope, tan intuitivo en sus canciones, incurre en los vulgares juegos metafóricos» (1209)¹⁶. Resulta también ilustrativa la crítica que Machado hace de los versos gongorinos cuando llama «oro cano» a la plata y «plata rubia» al oro: «Sólo un papanatas puede pensar que hay ingenio en este trivialismo juego conceptual, mediante el cual nos apartamos cada vez más de la intuición del oro y de la plata» (1210). Así, aludiendo a un grupo de estas metáforas barrocas y cargantes, dice Machado que «El oro cano, el pino cuadrado, la flecha alada, el áspid de metal, son en efecto maneras estúpidas de aludir a la plata, a la mesa, a la flecha y a la pistola» (704).

Si bien es cierto que Machado rechaza el culto a la dificultad y el uso de imágenes rebuscadas, hay que tener en cuenta que profesaba asimismo una gran admiración hacia los poetas barrocos. De Góngora dice en su *Juan de Mairena* que es «el buen poeta que llevaba dentro el gran pedante cordobés» (2017) y «Aunque el gongorismo sea una estupidez, Góngora era un poeta; porque hay en su obra, ráfagas de verdadera poesía. Con estas ráfagas por metro habéis de medirle» (2107-8). Como plantea Egido, Machado «no se limita a consignar los valores elocutivos de la metáfora gongorina, que tanto habían atraído a los simbolistas y luego serían moneda corriente, sino que ve la ligazón conceptual que prácticamente nadie tuviera en cuenta en esa década y en las posteriores hasta fechas recientes» (Egido 38). Y es que, cuando se habla de *conceptos*, más que referirse a ideas, se ve en ellos un juego retórico que remite a figuras del pensamiento y no a «las ideas filosóficas y eruditas que el lenguaje encierra» (*ibid*). Como explica Machado, los poetas pueden aprender de los filósofos «el arte de las grandes metáforas, de esas imágenes útiles por su valor didáctico e inmortales por su valor poético. Ejemplos: *El río de Heráclito*, *la lira de Pitágoras*, *la caverna de Platón*, *la paloma de Kant*, etc., etc.» (Machado 1995).

¹⁶ Estos «papeles azules que alumbran letras doradas» como metáfora de un cielo estrellado son versos de Calderón de la Barca que cita Machado también en el capítulo V de *Juan de Mairena* para ilustrar su barroquismo en contraste con el lenguaje más popular de Lope de Vega.

Para Machado, «solo una inteligencia limitada al radio de la sensación, puede recrearse enturbiando conceptos con metáforas, creando obscuridades por la supresión de los nexos lógicos» (1209). El uso de un lenguaje artificial que huye del nombre exacto de las cosas se trata para Machado de un sinsentido: «Silenciar los nombres directos de las cosas, cuando las cosas tienen nombres directos, ¡qué estupidez!» (*ibid*). En una nota a pie de página refuerza esta opinión declarando que «Asombra pensar hasta dónde puede llegar el trabajo estúpido de la mente humana. Las tres cuartas partes del ingenio español se han empleado en esta labor estéril» (1210). En la lírica, las imágenes y metáforas se deben emplear solo «para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos, que requiere la expresión de lo intuitivo, pero nunca para revestir lo genérico y convencional» (1211).

TRÁNSITOS DE LA ESTÉTICA RENACENTISTA A LA BARROCA

Distinguía así entre la metáfora como expresión de lo intuitivo, identificada en un Jorge Manrique, un San Juan de la Cruz, o un Lope de Vega, y el uso «de la abigarrada imaginería de los poetas conceptuales y barrocos» (1211) «que confunde la metáfora esencialmente poética con el eufemismo de negro catedrático» (704). Recordemos que «para conocer el Barroco literario español no hay que olvidar el tránsito de la intuición al concepto, que en pocos años se opera en nuestros poetas» (1211). Pero no solo se ha dado el tránsito de la intuición al concepto. En sus notas «Para un estudio de la literatura española (la lírica)» (1262) habla además del tránsito de lo popular a lo barroco —entre Lope y Góngora—, de lo místico a lo barroco, de lo clásico a lo barroco, «de la línea pura y severa al escorzo difícil y forzado» (*ibid*), tránsitos que marcan la evolución de la poesía del siglo XVI al XVII o la oposición entre la estética renacentista y barroca. Destaca Egido el tránsito «de la línea pura y severa al escorzo difícil y forzado», conceptos vinculados a la Historia del Arte, teoría que «casa, en buena parte, con los presupuestos de Wölfflin, incluso antes de que su obra se tradujera al español, siendo así Machado «un claro y temprano exponente de la aplicación de las teorías artísticas sobre el Barroco, aunque disintiera del fervor absoluto de la época» (Egido 45). Y en la oposición entre la estética renacentista y barroca se observa la diferencia entre la ya mencionada poesía con marcado acento temporal por la que Machado abogaba y descubría en los poetas renacentistas, y una poesía destemporalizada como la del barroco del XVII, más cerca de la lógica que de la lírica. Por ejemplo,

en «El arte poética de Juan de Mairena», el profesor apócrifo enfrenta la poesía de Jorge Manrique con la de Calderón. Distingue primero entre los elementos temporales necesarios para que una estrofa tenga acusada la intención poética, algo que está «al alcance de todo el mundo» (Machado 607), y «una intensa y profunda impresión del tiempo [que] sólo nos la dan muy contados poetas» (608), entre ellos, Jorge Manrique.

Comparando unos versos de Manrique en los que se habla de la fugacidad del tiempo y lo efímero de la vida humana (¿Qué se hicieron las damas, / sus tocados, sus vestidos, / sus olores [...]) con otros de Calderón, concretamente el soneto *A las flores*, que remiten al mismo tema, Machado demuestra que el poeta barroco no alcanza la finalidad intemporalizadora del arte por su uso de conceptos e imágenes conceptuales pensadas, no intuitas, y que están fuera del tiempo psíquico del poeta: «Todo el encanto del soneto de Calderón —si alguno tiene— estriba en su corrección silogística. La poesía aquí no canta, razona, discurre en torno a unas cuantas definiciones. Es —como casi todo nuestro barroco literario— escolástica rezagada» (699). En cambio, como bien apunta Egido, la lírica pura del «¿qué se hicieron?» de Manrique «bastaba, por sí sola, para desautorizar la ‘lógica rimada’ de ese soneto calderoniano» (52).

Otros ejemplos de poesía lírica renacentista con marcado acento temporal en contraste con la lógica del barroco, la encuentra Machado en San Juan de la Cruz, de quien piensa que acaso sea «el más hondo lírico español». Nos explica Machado que nunca hace uso de la metáfora sino «cuando el sentir rebosa el cauce lógico, en momentos profundamente emotivos» (1211). También de Lope de Vega piensa que «es el padre lírico del siglo de oro [...] Nadie como él ha cantado lo vivo» (1155). En esta misma línea añade: «Por si algún día se hace en España lo que el admirable Clarín llamaba *crítica interna*, dejemos apuntado esto: Con San Juan de la Cruz, Fray Luis y Lope de Vega estamos en clima espiritual que no es el del Góngora culterano, el de Quevedo y el de Calderón» (1211). No solo la espiritualidad, sino también el lenguaje popular de autores como Lope de Vega o Cervantes distinguía Machado del lenguaje excesivo barroco. Para ilustrar el contraste entre el lenguaje popular de Lope de Vega y el más barroco de Calderón, Machado toma como ejemplo en un pasaje de *Juan de Mairena* titulado («Sobre el barroco literario») los siguientes versos de Lope de Vega que se refieren a «una noche sin luna y anubarrada»: «El cielo estaba más negro / que un portugués embozado», para contrastarlos con los siguientes versos de Calderón de la Barca, ya mencionados

anteriormente, «Tantos papeles azules / que adornan letras doradas» que aluden a un cielo estrellado. Su profesor apócrifo dice: «Reparad en lo pronto que se amojama un estilo, y en la insuperable gracia de Lope» (1929). También en *Juan de Mairena* se encuentra una comparación entre Lope de Vega y Calderón en la que se define a Lope como «el poeta de las ramas verdes» y a Calderón como «el de las virutas». Aconseja Machado a través de su apócrifo profesor que se lea a Lope antes que a Calderón, ya que «Calderón es un final magnífico, la catedral de estilo jesuita del barroco literario español. Lope es una puerta abierta al campo, a un campo donde todavía hay mucho que espigar, muchas flores que recoger» (2046)¹⁷.

CONCLUSIÓN

La evaluación negativa de Antonio Machado hacia el barroco literario español en sus reflexiones sueltas vertidas a lo largo de su obra, se realiza en función de su concepción estética y los criterios que emplea se basan en los principios que rigen sus juicios estéticos y que rigen su propia praxis poética. Critica el aparato estético barroco que no hace sino apuntar hacia la artificialidad del arte en sí. A Machado le preocupa el fin del humanismo tradicional. Pero en sus opiniones se aprecia un contraste entre la valoración que hace de los escritores culteranistas y conceptistas con sus imágenes conceptuales (Góngora, Quevedo, Calderón) y la valoración más positiva de los autores más sencillos como Lope de Vega o Cervantes. Recordando la cita anterior sobre Lope de Vega en la que Machado destacaba la «gracia» de Lope en contraste con un Calderón más hermético, es precisamente «la gracia» una de las siete carencias del barroco según expone en «El arte poético de Juan de Mairena»: 1) pobreza de intuición; 2) culto a lo artificioso y desdén de lo natural; 3) carencia de temporalidad; 4) culto a lo difícil artificial y su ignorancia de las dificultades reales; 5) culto a la expresión indirecta, perifrástica, como si ella tuviera por sí misma un valor estético; 6) carencia de gracia; 7) culto supersticioso a lo aristocrático (701-5). Estos juicios estéticos sobre el barroco están informados por su conocimiento de las teorías estéticas y filosóficas que se estaban dando en esos momentos fuera de las fronteras peninsulares. Se

¹⁷ Ver Matas Caballero (1990); Ramos Ortega (1990); y Rodríguez Baltanás (1990). En otra copla machadiana leemos: «El pensamiento barroco / pinta virutas de fuego, / hincha y complica el decoro», citada por Alvar en su estudio preliminar a *Los complementarios* 31.

podría decir que el objetivo último de sus reflexiones sobre el barroco es esclarecer algo sobre el enigma de la poesía. Para ello, Machado reflexiona, y dialoga con las ideas surgidas de todo un mundo de lecturas y estudio con las que va desbrozando el camino hacia su objetivo, y en ellas resalta la presencia de la filosofía. Su teoría estética deriva mayormente de su lectura de la *Crítica de la razón pura* de Immanuel Kant (y no de la *Crítica del juicio*), de la que se apropia de las nociones de intuición y concepto, de *Los fundamentos de la Estética. La contemplación estética y las artes plásticas* de Theodor Lipps, y de los *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* de Heinrich Wölfflin.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar, Manuel, *Símbolos y mitos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Alvar, Manuel, «La teoría poética de *Los Complementarios*», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/134237.pdf>>, 2006.
- Caminero, Juventino, «Una desmitificación del Barroco: Calderón en la estética poética de Antonio Machado», *Letras de Deusto* 11 (1981), pp. 23-54.
- Egido, Aurora, *El barroco de los modernos, Despunte y pespunte*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2009.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Traducción, notas e introducción, Mario Caimi, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2009.
- Lipps, Theodor, *Los fundamentos de la Estética, La contemplación estética y las artes plásticas*, Trans, Eduardo Ovejero, Madrid, 1924.
- Machado, Antonio, *Antonio Machado: poesía y prosa*, edición crítica de Oreste Macrí con la colaboración de Gaetano Chiappini, 4 vols, Madrid, Espasa- Calpe y Fundación Antonio Machado, 1989.
- Mata Induráin, Carlos, «Lope de Vega, entre Antonio Machado y Juan de Mairena, con el Arte nuevo al fondo», *RILCE* 27.1 (2011), pp. 119-143.
- Matas Caballero, Juan, «El pensamiento crítico de Antonio Machado sobre el barroco literario», *Antonio Machado hoy, Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Vol, 4, Sevilla, Ediciones Alfar, 1990, pp. 109-124.
- Morgado, Nuria, «Las nociones kantianas de intuición y concepto en Antonio Machado», *Revista Hispánica Moderna* 56 (Diciembre 2003), pp. 311-326.

- Nogales, M^a Antonia, «Antonio Machado y el barroco literario», *Archivum*, V (1955), 148-157.
- Ortega y Gasset, José, «Ensayo de estética a manera de prólogo» *Obras completas*, Vol, VI (1941-1946), Sixth Edition, Madrid, *Revista de Occidente*, 1964a, pp. 247-264.
- Ortega y Gasset, José, «La deshumanización del arte», *Obras completas*, Vol, III (1917-1928), Sixth Edition, Madrid, *Revista de Occidente*, 1964b, pp. 353-386.
- Ortega y Gasset, José, «Simpatía y abstracción», *Obras completas*, Vol, I, (1902-1916), Sixth Edition, Madrid, *Revista de Occidente*, 1964c, pp. 192-194.
- Ramos Ortega, Manuel José, «Las ideas literarias en el Juan de Mairena periodístico (1934-1936)», *Antonio Machado hoy, Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Vol, 4, Sevilla, Ediciones Alfar, 1990, pp. 317-328.
- Rodríguez Baltanás, Enrique Jesús, «Las ramas verdes y las virutas: sentido y funcionamiento de la antinomia Lope/Calderón en el pensamiento literario de *Juan de Mairena*», *Antonio Machado hoy, Actas del Congreso Internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*, Vol, 4, Sevilla, Ediciones Alfar, 1990, pp. 329-338.
- Siles, Jaime, «Machado y el barroco antiguo y nuevo: estudio de materiales y cálculo de resistencias», *Ínsula*, 506-507 (1989), pp. 75-77.
- Toyohira, Taro, «Theodor Lipps y el concepto de estilo en la estética orteguiana», *Revista de Estudios Orteguianos*, 35 (2017), pp. 161-187.
- Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Trad. José Moreno Villa, Primera edición, Madrid, 1924.