

EL KITSCH EN EL BARROCO CASTELLANO¹

Introducción

El título del presente ensayo, *El Kitsch en el Barroco castellano*, puede aludir a un tópico con el que muchas veces se ha designado a todo el arte barroco. Por muy exagerada que hoy en día puede parecernos esta noción tan negativa e injusta —noción que en este trabajo no me he propuesto defender, pero que por considerarla ya tan absurda, tampoco hay que refutarla— la idea que expresa no representa ninguna novedad: tan sólo se asemeja a la imagen del Seiscientos prevaleciente en casi toda la época de la Ilustración. Pero en la memoria popular que deja intuir el mencionado tópico, puede hallarse también otro rasgo de la cultura (y en particular de la literatura) del siglo XVII al que no siempre se ha estudiado con la debida atención: el principio del proceso, típicamente moderno, de la división de la literatura en dos tipos cada vez más opuestos. Por un lado tendríamos la literatura elitista, hermética y canonizada, y por el otro la literatura popular, masiva y no-canonizada, es decir, la del kitsch. La división bipolar de la literatura, que precisamente en el Modernismo había visto su culminación, parece haberse terminado con la Postmodernidad. El funeral del elitismo modernista que todos hemos podido presenciar, ya ha entrado en la fase del banquete que con su lema *anything goes* deja abiertos numerosos caminos hacia el futuro. Alguno, acaso, también hacia el pasado.

En España, las críticas dirigidas al arte y a la literatura del Barroco no fueron muy fuertes (o por lo menos no tan fuertes como lo fueron, por ejemplo, en Francia), sino que se limitaron, en todo caso, a las críticas de un aspecto muy particular del Barroco castellano, esto es, de su carácter popular. Las críticas de todo tipo de creencias del vulgo (Feijóo) en las obras de Jovellanos y Moratín culminaron en las críticas del teatro áureo. Moratín en sus *Orígenes del teatro español* llegó a hablar incluso de una depravación del gusto de la multitud, provocada por la lectura de los libros de caballerías y por los autores teatrales. El rechazo del carácter popular de algunos géneros literarios (y por extensión, de casi toda la literatura del Siglo de Oro) en el Siglo de las Luces se prolongó, a pesar de algunas pretensiones costumbristas, hasta finales del siglo XIX.

En 1895 Miguel de Unamuno aún muestra su preocupación por el abandono y olvido de la literatura no-canonizada, porque

“Se ignora hasta la existencia de una literatura plebeya, y nadie para su atención en las coplas de los ciegos, en los pliegos de cordel y en los novelones de a cuartillo de real la entrega, que sirven de pasto aún a los que no saben leer y los oyen. Nadie pregunta qué libros se enmugrecen en los fogones de las alquerías y se deletrean en los corrillos de labriegos. Y mientras unos importan bizantinismos de cascarilla y otros cultivan casticismos librescos, alimenta el pueblo su fantasía con las viejas leyendas europeas de los ciclos bretón y carolingio, con héroes que han corrido el mundo entero, y mezcla a las hazañas de los doce Pares, de Valdovinas o Tirante el Blanco, Guapezas de José María y heroicidades de nuestras guerras civiles.”²

La bibliografía sobre la materia en cuestión es, hoy en día, gracias al interés de los demás miembros de la *Generación del 98* y otros investigadores, a saber, Julio Caro Baroja, Antonio Rodríguez-Moñino, María Cruz García de Enterría, Víctor Infantes, etc., bastante más abundante.

Mi trabajo intenta sumarse a la lista de estos nombres con una investigación, en buena parte teórica, de las dos diferentes aproximaciones al tema que pueden observarse uno en España, y el otro casi en todo el resto de Europa —sobre todo en Alemania.— Haré referencia en esencia a las discrepancias que las dos “escuelas” muestran en los estudios sobre la aparición del kitsch, y en parte, también en las razones que lo habrían provocado.

A tenor de esta discrepancia principal, el objetivo de mi investigación ha sido sobre todo buscar el por qué de las diferencias. Puesto que el paso a la noción moderna de la literatura, cuya característica principal estriba precisamente en la aparición del concepto de las *bellas letras* y en su nueva canonización, es un proceso; porque la literatura sólo forma una pequeña parte de toda la cultura —eso sí, a veces más transparente que otras ramas de la expresión cultural— he pretendido acercarme a ella mediante diferentes manifestaciones de esta estructura más global. Mi planteamiento sería parecido al que utilizaron otros investigadores (en particular, los historiadores del kitsch), aunque la diferencia estribaría en que en la mayoría de las veces con este tipo de investigaciones se ha intentado llegar a unos resultados generales. En este caso yo he tenido presente sobre todo el contexto específico de la España del siglo XVII y dentro de él he intentado situar la aparición de la bipolarización de la literatura.

1. Algunas discrepancias terminológicas

Uno de los primeros problemas con los que se encuentra el investigador del kitsch es la dificultad terminológica que hasta ahora no ha recibido una solución completa y satisfactoria.³ **Una primera definición suya nos hablaría de un cierto tipo de literatura que por razones estéticas, funcionales o masivas ha sido desvaluada** para designar un mismo fenómeno los críticos literarios (siguiendo o bien las preferencias personales o bien las exigencias impuestas por el método utilizado, o, simplemente, siguiendo el uso general en su país) se han servido de distintas nomenclaturas.

Puesto que la investigación del kitsch tradicionalmente ha sido llevada a cabo por los críticos literarios alemanes, han aparecido en alemán más de doscientos términos con significados más o menos sinónimos.⁴ Para suprimir una posible confusión terminológica, se ha intentado buscar un término ideológica-estéticamente neutral, optando por *Trivialliteratur*.

La situación de la crítica literaria española no ha llegado hasta el extremo alemán, aunque las discrepancias terminológicas también existen. El investigador pueda echar de menos un término genérico y neutral. Si aquí el término *kitsch* se ha utilizado con este significado, hay que admitir que su uso tampoco está generalizado. Es frecuente su sustitución con el sinónimo español *curiosidad*.⁵ Además de éste, la crítica literaria española de modo sinónimo utiliza también los términos como: *literatura popular*,⁶ *literatura semipopular*,⁷ *literatura marginada*,⁸ *subliteratura*, *infraliteratura*, *paraliteratura*,⁹ *literatura vulgar*, *literatura de las clases subalternas*,¹⁰ *literatura de masas* (y también algunas traducciones: *colportage o literatura por entregas*, *literatura de consumo*, *literatura de entretenimiento*, *literatura efímera*, *literatura conformista*, *literatura útil*), etc.

Parece que la búsqueda de un término genérico y neutral, y, consecuentemente, también la confusión terminológica, se deben sobre todo al intento de superar la dicotomía tradicional en la cual la literatura kitsch siempre ha sido entendida como algo inferior a la literatura canonizada. En este sentido, también aquí mencionados términos, a pesar de su aparente uso sinónimo, revelan las mayores diferencias y claras tendencias a la parcialización. El fenómeno del kitsch mismo es, al contrario, global, por esto la necesidad de utilizar un término general y neutral es cada vez mayor. Otro argumento tal vez incluso de mucho más peso para la búsqueda de un término gene-

realizador es el rechazo del criterio axiológico, aún presente en la mayoría de los términos enumerados. “*El criterio axiológico es inútil para la investigación del kitsch. Al aceptarlo, nos pondríamos en la situación, en la cual nos vieramos obligados a comparar constantemente el kitsch con la literatura canonizada,*” sostiene Hladnik en su *Literatura trivial*.¹¹

2. Definiciones del concepto del kitsch

Otro problema con el que se encuentra el investigador del kitsch es la falta de una definición unitaria que todos los investigadores podrían aceptar, ya que, como afirma Hladnik, las definiciones del kitsch estaban naciendo de las negaciones de las teorías anteriores ya existentes.¹² Parece que al principio el criterio axiológico ha sido decisivo para que los críticos culturales y literarios volvieran sus miradas al kitsch. Los miembros de la *escuela fenomenológica* (José Ortega y Gasset, Hermann Broch, Ludwig Giec, Walter Killy, Abraham Moles, Dorothee Bayer, etc.), con los que la investigación del fenómeno se inicia, entienden el kitsch como una constante atemporal que desde siempre había acompañado al arte canonizado; con el kitsch se designa un tipo de literatura con escaso valor literario, en el sentido de literatura que no es muy exigente y por consiguiente asequible a todos. Las *investigaciones sociológico-marxistas* (los miembros de la Escuela de Frankfurt, Gert Ueding, Günter Waldmann, Peter Nusser, Christa Burger, Wolfgang Schemme, Helmut Melzer, Hans Dieter Zimmermann, etc.) reducen este amplio marco temporal vinculándolo a la aparición de la clase social burguesa y a su estética particular. Para poder analizar el desarrollo del kitsch hace falta analizar las características más destacadas de la sociedad burguesa: la división entre lo público y lo privado y el lugar que en esta división obtiene la familia burguesa, reducida al “*Welt im Kleinen,*” en la que predominan las reglas generales del ascetismo, puritanismo, orden y obediencia a la autoridad. El resultado de esta reducción a la familia —sostienen los críticos sociológico-marxistas— son el sentimentalismo, el conformismo y la necesidad de embellecer el mundo. Las *investigaciones semióticas* (Jürgen Link, Klaus Kocks, Klaus Lange, Umberto Eco, etc.) parten de la idea de que cada texto literario en el fondo es comunicación cuya base sería un proceso semántico. Mediante el análisis semántico, interesado no en lo que un cierto autor quería decir sino en lo que en realidad había dicho, en parte puede borrarse la dicotomía tradicional, ya que tanto la literatura canonizada como también el kitsch pueden ser objetos de la investigación científica. Parece que la *investigación del kitsch en los Estados Unidos* ya desde sus inicios toma la dirección de superar la división bipolar de la literatura. Esto, en parte, se debe al “*carácter pragmático de la sociedad norteamericana, por el cual el kitsch allí jamás ha sido despreciado,*”¹³ pero también a la situación misma de la literatura estadounidense, en la que junto al Modernismo de Joyce, Proust, Kafka, Mann, Broch y otros grandes maestros europeos, se les unían los autores estadounidenses como Mark Twain y James F. Cooper. La institucionalización de la igualdad de los dos discursos es promulgada en los años cuarenta y cincuenta por los intelectuales reunidos alrededor de la revista *Partisan Review* (Norman Podhoretz, Ted Solotaroff, Elliot Cohen, Lionel Trilling, Alfred Kazin, Irving Howe, Meyer Schapiro, Clement Greenberg, Harold Rosenberg), y más tarde por los críticos como Dwight MacDonald, T. S. Eliott, Bernard Iddings Bell, Gilbert Seldes, David Riesman, Max Lerner, Leslie A. Fiedler, Susan Sontag... La postura que frente al kitsch toman los *críticos postmodernistas* sigue la misma senda: las obras calificadas de postmodernistas (la mayoría de ellas obras de gran éxito editorial) difícilmente pueden situarse dentro del “canon literario”, aunque tampoco entran dentro del concepto del “kitsch”, porque incluso los autores “serios” conscientemente emplean los procedimientos del “kitsch” en sus obras. Esta igual-

dad de discursos y de niveles, en un nivel ontológico convierte la dicotomía tradicional, en cuyos polos opuestos se encuentran las obras canonizadas por una parte y las obras que quedan fuera de los cánones literarios por la otra, en un resto del pasado.¹⁴

3. Las investigaciones históricas del kitsch

Entendido como la fase última de la cultura Moderna, el Postmodernismo presenta una ruptura con la época Moderna, abriendo también algunas respuestas sobre los inicios de la misma. Aceptando la hipótesis de que el kitsch en el Postmodernismo está desapareciendo, sería lógico que buscásemos su aparición (junto con el nacimiento de las otras características de la Modernidad) en su inicio, es decir, en el Barroco. Con ello volvemos a lo que aquí se ha presentado como la pregunta clave: la aparición del kitsch en la España barroca contrastada siempre con su presunta aparición posterior en el resto de Europa.

Se ha señalado que la mayoría de la crítica literaria europea, influenciada por la escuela sociológico-marxista alemana, sitúa la aparición del kitsch en el siglo XVIII, vinculándolo con la aparición de la burguesía. Algunos críticos literarios españoles, que en su investigación han seguido otro método (el de evidenciar el material base y tan sólo más tarde el de analizarlo)¹⁵, sitúan su aparición en la época anterior. Así, María Cruz García de Enterría afirma que una de las características del Barroco mismo, el gusto por el contraste, atribuye a la capacidad de “*darse unas veces a través de los versos luminosos y perfectos de un Góngora [...]; y otras, a través de la relación de un festejo de la Monarquía mirado con asombro por el pueblo.*”¹⁶ A finales del siglo XVII, escribe la crítica, puede observarse un cambio de gusto radical (reflejo de la previa división social en las clases altas y bajas) que culminará en el siglo XVIII: el gusto popular había ido “degenerando” desde 1650 y esta degeneración resultó a finales de siglo en el divorcio oficial entre el gusto “oficial” teorizante y teórico, y el gusto popular. La literatura de cordel, sostiene García de Enterría, es uno de los elementos o material de estudio que mejor puede servirnos para conocer en su complejidad este fenómeno. No se trata por lo tanto sólo de cambio de gusto. Sino más bien podría hablarse de un nuevo receptor de la literatura, de una masa de lectores (antes del todo olvidada) que ahora llega a formar “el contexto colectivo,” y a cuyo gusto los escritores y los editores intentan seguir. “*En el siglo del Barroco es cuando los contemporáneos comienzan a percatarse de la existencia de una literatura que muchos desprecian pero muchos más aceptan y leen.*”¹⁷ La diferenciación entre el vulgo y los discretos resulta de la división de dos diferentes clases de literatura, y la que va dirigida al vulgo está sistemáticamente despreciada y olvidada por los cultos. Entonces empieza la verdadera marginalización de los pliegos sueltos (que llegan a un millón de ejemplares conservados), pero también de la comedia y la novela (por la prohibición de su impresión entre 1625 y 1634). En el grupo de los géneros marginalizados pueden incluirse también las relaciones de comedias (fragmentos de comedias), las jácaras, historias ejemplares (las muertes de bandidos y bandoleros), las relaciones de sucesos en prosa y también la novela corta.

Otro investigador eminente que también sitúa la aparición del kitsch en el Barroco, es José Antonio Maravall. “*Con el Barroco, por una serie de razones sociales, surge el kitsch, y entonces hasta la obra de calidad superior ha de hacerse en coincidencia y en competencia con obras de esos otros niveles, en definitiva, de cultura para el vulgo. [En el Barroco] apenas hay una obra de alta calidad, desde la Santa Teresa de Bernini, a la Postorel de Poussin, a La vida es sueño de Calderón, que, junto a su nivel de la más elevada esquisitez, no lleve pegado el elemento kitsch. Porque todo lo propio del Barroco surge de las necesidades de la manipulación de opiniones y sentimientos sobre ámbitos públi-*

cos.”¹⁸ También las características formales, como por ejemplo, lo inacabado, el descuido, lo difícil, etc., según Maravall, son unas determinadas formas que se avienen bien con la mid-cult y se corresponden con el carácter masivo de ésta.

Parece que el material base del que dispone la crítica literaria española y del que, a su vez, carece la alemana, haya podido originar esta diferencia principal en la aparición del kitsch. El hecho de que la noción de los teóricos alemanes se haya divulgado tanto, probablemente se deba también a “una especie de panorama de Historia Universal, para uso de grandes sintetizadores políticos, de discípulos de Hegel u otros filósofos de esta clase, que ven el globo terráqueo casi ‘desde fuera’.”¹⁹

Zoran Kravar advierte los peligros de la ‘ciega’ aplicación de los términos de la historia universal a la literatura, sosteniendo que el término ‘barroco’ en la historia literaria se utiliza para designar unas tendencias comunes, y que la situación social, política y económica de la Europa del siglo XVII, por el contrario, no siempre corresponde a estas tendencias universalistas. Considerando este desarrollo específico de cada país, es menester hacer también una periodización que corresponda a esta situación particular. Esto permite que en una determinada época cada país (y cada pueblo) esté pasando por una época particular que no necesariamente tiene que coincidir con la situación general del resto de Europa, o corresponderse a la situación (también específica) y a la periodización particular de otro pueblo europeo.²⁰

La aplicación de las afirmaciones de Kravar a nuestro caso podría significar que las diferencias entre distintos países corresponden a las diferentes fases en su desarrollo, y que, por lo tanto, algunos fenómenos, como también algunas épocas, pueden darse en algunas partes y países antes que en otros. Volviendo de nuevo al siglo XVII, podríamos suponer que la Alemania y la España de aquel entonces en sentido general (comparativo) no significaban lo mismo: a pesar de la muy particular situación general del Imperio español, este de ningún modo puede ser comparado con Alemania (en aquel entonces política y económicamente más retrasada).²¹

Esta ‘desigualdad cultural’, fue al fin y al cabo, reconocida primero precisamente por los Romanticistas alemanes, quienes al elaborar el sistema del desarrollo histórico de la literatura, se lo imaginaron como un sistema del liderazgo cultural que se promulgaba con la ayuda de la red de todo tipo de las constantes influencias (Bouterweck, *Historia de las bellas letras o de las bellas ciencias*, 1801-1810).²² Escribía Friedrich Schlegel en su ensayo sobre la poesía griega que las naciones culturalmente más avanzadas dictaban sus modelos culturales a los demás pueblos europeos. Así mismo, en dicho ensayo se quejaba de que tanto en la literatura italiana, como en la española, inglesa y francesa (todas menos la alemana) han tenido sus épocas doradas durante las cuales han impuesto sus influencias culturales a los demás pueblos europeos.²³

Aceptando la hipótesis de que el kitsch es un fenómeno moderno, ligado por su contexto específico (de la sociedad urbana) a la división entre lo público y lo privado, y al surgimiento de la burguesía, habría que investigar si pudo desarrollarse en España antes que en otras partes y por qué. Consciente de todos los tipos de limitaciones que a esta clase de investigaciones se le imponen, aquí intentaré poner de relieve sólo algunos de los aspectos que a mi parecer más contribuyeron a este cambio (específico), dejando así lugar también a las investigaciones posteriores.

4. El Barroco literario y la sociedad española del siglo XVII

En su intento de reivindicación de los principales aspectos de la realidad histórica, frente al modo tradicional de percibir la historia (grandes personajes, principales acontecimientos históricos), la historia de las mentalidades y la nueva historia han abierto un nuevo campo de investiga-

ción, fijando su interés ante todo en la microhistoria y en lo cotidiano. A los intentos de ofrecer una imagen más fidedigna del pasado, correponde también una idea más amplia de cultura, cuya complejidad, según afirma Ricardo García Cárcel, aumenta precisamente en la España del Siglo de Oro. Esta complejidad recientemente destacada requiere revisar también *“la imagen demasiado hermética que muchas veces se ha dado de la cultura del Siglo de Oro,”*²⁴ que lejos de ser uniforme, es esencialmente plural, con múltiples mensajes cruzados y en muchas ocasiones contradictorios, lo cual puede observarse en la variedad de los sistemas de su representación: escritos, imágenes y gestos, disciplina establecida y libre invención; distinción y divulgación; cultura sabia y cultura popular; cultura oficial y alternativas...²⁵ Y estas parecen darse en la pluralidad del, así llamado, discurso oficial. Sólo las diferencias y las tensiones originadas dentro del mismo discurso oficial pudieron provocar el nacimiento de la conciencia moderna. A raíz de esta, la pluralidad discursiva ha logrado borrar una sola cultura oficial (que en realidad no ha existido como tal, ya que como era la única no tenía una verdadera oposición) para dar paso a varias culturas opuestas y complementarias en los distintos niveles culturales. Pero esa apertura, a su vez, significaba también mayor rigidez: vista por primera vez como una cultura oficial, ésta se ha codificado, se ha canonizado y se ha cerrado.

En esta tensión general se concibe el dualismo barroco. Muchísimos son los aspectos en los que puede observarse. He aquí algunos de los más importantes:

• **La Contrarreforma y la fundación de la Compañía de Jesús**

Casi siempre que se ha intentado buscar un denominador ideológico común del Barroco, se lo ha identificado con la Contrarreforma. **La Compañía de Jesús** suele considerarse pura expresión de la mentalidad barroca²⁶ y el acto más eficaz en la lucha católica contra el protestantismo. La originalidad de esta orden estriba en ofrecer al hombre un método para llegar hacia una fe personal: tan sólo iluminando al hombre desde sus propias raíces se libera su libertad y se le construye para liberar. La formación del hombre total, libre y autónomo, *“que libera su inteligencia, que se hace a sí mismo, que crea, construye su propia personalidad”*²⁷ queda expresada tanto en los textos fundamentales de la pedagogía jesuítica (en los *Ejercicios Espirituales de San Ignacio*, en sus *Constituciones* y en la *Ratio Studiorum*), como también en las experiencias personales de su fundador.

Hay dos aspectos a destacar en la pedagogía ignaciana. El primero aporta la sensibilización de la imagen a la meditación: *“El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, así como Contemplar a Cristo nuestro Señor, el cual es visible, la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se halla la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo, así como un templo o monte, donde se halla Jesú Cristo o Nuestra Señora, según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcelada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo.”*²⁸ Y con ello, este método óptico-intuitivo de oración personal aplica la percepción mística al adoctrinamiento de las masas conforme a las orientaciones del Concilio de Trento.

Y, el segundo tiene una influencia más directa en la literatura. En la *Vida del Padre Ignacio* de Loyola de Pedro de Rivadeneyra de la conversión de San Ignacio se lee: *“Estábase todavía nuestro Ignacio tendido en una cama, herido de Dios, que por esta vía le quería sanar [...] Era en este tiempo muy curioso y amigo de leer libros profanos de caballerías, y para pasar el tiempo, que, con la cama y enfermedad se le hacía largo y enfadoso, pidió que le trajesen algún libro de esta vanidad. Quiso Dios que no hubiese ninguno en casa, sino otros de cosas espirituales, que le ofrecieron; los cuales él acep-*

tó más por entrenerse en ellos que no por gusto y devoción. Trajéronle dos libros, uno de la vida de Cristo, nuestro Señor, y otro de vidas de santos, que comunmente llaman Flos Sanctorum. Comenzó a leer en ellos, al principio (como dije) por su pasatiempo, después poco a poco por afición y gusto. Porque esto tienen las cosas buenas, que cuanto más se tratan, más sabrosas son. Y no sólo comencé a gustar, más también a trocarse el corazón, y a querer imitar y obrar lo que leía. [...] Mas entre los unos pensamientos y los otros había gran diferencia; porque los pensamientos del mundo tenían dulces entradas y amargas salidas, de suerte que a los principios parecían blandos y halagueños, y regaladores del apetito sensual; mas sus fines y dejos eran, dejar atravesadas y heridas las entrañas, y el ánima triste, desabrida y descontenta de sí misma. Lo cual sucedía muy al revés en los otros pensamientos de Dios; porque cuando pensaba Ignacio lo que había de hacer en su servicio [...] estaba su ánima llena de deleites, y no cabía de placer mientras que duraban estos pensamientos y platos en ella. Y cuando se iban, no le dejaban del todo vacía y seca, sino con rastros de su luz y suavidad.”²⁹

La oposición en la que se basa el primer conocimiento ignaciano, reproduce el argumento moralista de las críticas dirigidas a los libros de caballería. Por ser una de las bases de la pedagogía ignaciana, la diferencia a la que alude Rivadeneyra entre las obras canonizadas (*lo bueno*) y los libros de caballería (*lo malo*) pudieron convertirse en un paradigma. Así, los polos opuestos se quedaron muy fijados, así como la conciencia sobre la profunda diferencia que los separaba, también. En el rechazo ignaciano de los libros de entretenimiento yacía el mecanismo que pudo haber provocado la noción y la elaboración del canon literario. No casualmente este nació con la obra de Cervantes y con su crítica literaria (y superación) de los libros de caballería.

• El concepto de España y el concepto de la limpieza de sangre

En los siglos XVI y XVII, la práctica de cualquier tipo de ocupación intelectual, señala Américo Castro,³⁰ podía inducir, si ya no indicara claramente, que uno no pertenecía a la casta electa y heroica (cuyos miembros, a su vez, no vacilaron en el momento de demostrar su ignorancia);³¹ esta condena uno no podía pasarla por alto, ya que “*la opinión movía el mundo.*”³² Pero precisamente por ese conflicto entre el individuo y la comunidad, “*el español de casta impura fue tomando actitudes variadas e imprevisibles, a fin de protegerse contra las garras de opinión, o de confundirse con ella a fuerza de leyendas y falsas ejecutorias, o de sobresalir mediante el cultivo de actividades sin precedente entre sus antepasados.*”³³

“*La fama está en opinión*” nos dejó escrito Lope de Vega.³⁴ Como ya se ha subrayado, uno de los factores decisivos que atribuyeron a la solución final tanto del problema hebreo, como del de los moriscos, fue la opinión del vulgo, de la masa. Manuel Fernández Álvarez escribe que en la Península podían coexistir tres religiones pero sólo con el amparo de la Corona o de los nobles, y no con la aprobación popular.³⁵ Parece que los que establecieron la Inquisición³⁶ contaban precisamente con esta hostilidad latente del vulgo castellano que buscaba sus enemigos en todos aquellos que de un u otro modo se distinguían de él: conversos, moriscos, intelectuales, mercaderes, clérigos, etc. Por eso, sostiene Fernández Álvarez, la Inquisición entre el pueblo causaba profundo respeto y era casi popular.³⁷ Este hecho sorprendente se debía sobre todo a dos razones principales: defensora del cristianismo viejo, la Inquisición fue entendida como el instrumento del pueblo que atizaba sus pasiones religiosas; para ella no existía ningún tipo de privilegios, ni de sangre ni de profesión. Embriagados por el protagonismo antes jamás experimentado, los villanos, los rústicos, los iletrados (el fin y al cabo, el vulgo), dejaron su huella en la naciente conciencia nacional española que “a caballo de un narcisismo creciente” empezó a circular a finales del siglo

XVI.³⁸ Este carácter popular de la cultura del Siglo de Oro se hace aún más visible en el Barroco. Entonces es, cuando por motivos diferentes —pero, ante todo, para mostrar la amplia validez del sistema— procura como sea atraerse ese “*cuerpo de muchas cabezas [que] con nada se contenta.*”³⁹

• Los estamentos sociales y la aparición de la burguesía

En el Barroco, además de los dos estamentos viejos, la nobleza y el clero, empieza a formarse también el “estado común” que reúne la composición más heterogénea, agrupando a estamentos tan distantes entre sí como lo son, por ejemplo, el patriciado urbano y los grupos marginales. Este estado general, al que pertenecían todos los que no eran ni clérigos ni nobles, no puede formar un estamento ya que no es más que una masa inorgánica definida por exclusión.⁴⁰ Por eso se ha podido hablar de ausencia en la España de una mentalidad burguesa; y a raíz del notorio aristocratismo español, se ha podido divulgar el tópico de una supuesta incapacidad de los castellanos para abordar las actividades económicas, y de su inhabilidad para la ciencia y la técnica.⁴¹ Han sido, no obstante, modificadas algunas afirmaciones de Domínguez Ortiz acerca del comercio, la industria y los negocios, “escuelas de la auténtica burguesía [que] atraían pocos candidatos.”⁴² Sánchez-Albornoz ha señalado que el espíritu burgués empezaba a madurar por debajo de la superestructura tradicional.⁴³ José Antonio Maravall, a su vez, ha insistido en que existía una “contracultura [semejante] a la de los restantes países del Occidente,” que “hasta ofrece en algunos puntos un grado de evolución más avanzado.”⁴⁴

Al decir de Henry Kamen, la burguesía era una minoría activa y próspera cuya ascensión no se vió perturbada en absoluto por la expulsión de los judíos en 1492. El período expansionista del siglo XVI fue un momento de considerables triunfos para la burguesía castellana.⁴⁵ Otros factores que contribuían y favorecían su expansión, como separadamente han señalado Pierre Vilar y Michel Cavillac, eran de más diversa índole: desde los puramente económicos, sociales, las oportunidades que ofrecía el Nuevo Mundo, las posibilidades del estado del soldado, hasta los mercantiles, e incluso buen desarrollo del tráfico.⁴⁶

A comienzos del siglo XVII, señala M. Cavillac, son escasos los textos de ficción que no traten operaciones comerciantes de algún rico de Sevilla, Toledo, Barcelona o Segovia, es más, “*encontramos textos que, lejos de limitarse a registrar la relevancia del fenómeno mercantil en la sociedad, proyectan el mercader al primer plano del escenario y no dudan en enaltecer el espíritu capitalista.*”⁴⁷ Textos ejemplares de los halagos de este nuevo estamento social son Mercader amante de Gaspar Aguilar, *El doctor Carlino*, *Las firmezas de Isabela* de Góngora y, no por último, las obras de Mateo Alemán, sobre todo su novela picaresca *Guzmán de Alfarache*. Cabría destacar que, entre otras cosas, también la existencia de estos textos muestra “*una mentalidad capaz de tomar conciencia de la universalidad de sus valores y de proyectarlos sobre el conjunto del cuerpo social bajo la forma del imperativo mercantilista.*”⁴⁸

• El pensamiento económico

Según sostiene Marjorie Grice-Hutchinson,⁴⁹ el pensamiento económico español se desarrolla en la segunda mitad del siglo XVI, en las obras de los autores de la Escuela de Salamanca, quienes (la mayoría de ellos profesores de la Universidad de Salamanca) a base de las doctrinas escolásticas medievales sobre el precio justo, el dinero (cuyo valor podía variar bajo la influencia de la oferta y demanda) y el interés (marcado por la condena de la usura), desarrollaron la *teoría cuantitavista*.

A todos estos doctores del más diverso origen: clero, funcionariado, sector comercial e incluso ejército (sólo entre 1598 y 1665 se publican más de 165 de sus obras), se les conoce bajo el nombre de *arbitristas*.⁵⁰ El arbitristismo está ligado a la noción de la decadencia de España. Las causas (y los remedios) que analizan los arbitristas, abarcan sobre todo los siguientes problemas:

- la abundancia de oro y de plata de América no había enriquecido a España; es más, había elevado los precios de los productos españoles que respecto a los extranjeros, resultaban poco competitivos;
- la entrada de las mercancías extranjeras más baratas había desplazado del mercado nacional a las españolas, provocando la ruina de la industria, comercio y agricultura españolas;
- el empobrecimiento del Estado se debe al enorme gasto público; la decadencia de la actividad productiva, acompañada con una elevación de los impuestos, habían traído a la ruina a la economía del país y a la despoblación; mientras los españoles estaban desanimados con las empresas industriales y las inversiones, los extranjeros se habían hecho dueños de los resortes económicos del país;
- la excesiva circulación monetaria había favorecido la afición al lujo, al ocio y al descuido del trabajo.

Los arbitristas raras veces ofrecían una guía fiable de la crisis española. La mayoría de estos “memoriales” habían sido rechazados por las Cortes. Si sus remedios procuraban ser provechosos y gratuitos para la sociedad,⁵¹ en la opinión pública y en la literatura frecuentemente se les atribuía el papel contrario. Ya en su aparición literaria, en el *Coloquio de los perros*,

*“Digo que en las cuatro camas que están al cabo desta enfermería, en la una estaba un alquimista, en la otra un poeta, en la otra un matemático y en la otra uno de los que llaman arbitristas,”*⁵²

viene marcado el carácter satírico del arbitrista, convertido en un tipo del que se burlará tanto en la prosa (además del *Coloquio de los perros*, el mismo Cervantes también en el *Quijote*, Salas Barbadillo en *El sagaz Estacio, marido examinado*, Liñan y Verdugo en *Guía y avisos de forasteros...*, Fernández de Ribera en *Mesón del Mundo*, Castillo Solorzano en *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*, Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo*), como en el teatro (en el entremés: Castillo Solorzano, *El casamentero*; *Del arbitrista y órgano de los gatos* —anónimo—; en la comedia: Lope de Vega, *La mocedad de Roldán*; Tirso de Molina, *Próspera fortuna de don Álvaro de Luna*; *La paloma de Toledo* —atribuida a Lope de Vega—; Moreto, *El mejor amigo, el rey*).⁵³

• El pensamiento político

A principios del siglo XVII en España existía una opinión pública reconocible y un gobierno que estaba dispuesto a tolerar la diversidad de opiniones, lo cual, para Henry Kamen, es una señal de la madurez política española. José Antonio Maravall ha señalado que “*ese ocuparse de política que en el siglo XVI había sido propio de conversaciones y escritos de altos burócratas, letrados, caballeros, cortesanos, personas distinguidas, ahora se ha generalizado, se ha democratizado, ha pasado a ser entretenimiento común.*”⁵⁴ “*Todos se quejan y todos tienen razón,*” observa Barrionuevo,⁵⁵ y Saavedra Fajardo, a su vez, afirma que “*aunque la murmuración es en sí mala, es buena para la república [...] La murmuración es argumento de la libertad de la república, porque en la tiranizada no se permite.*”⁵⁶

Toda esta práctica de la que arriba se señala sólo una pequeña parte, refleja el presunto absolutismo de la Monarquía española áurea en una nueva luz: la gente habla en público y considerán-

dose capacitados para ello, crítica a la administración de los que mandan; los que mandan, incluida la Corona, respetan los límites de su “absolutismo”.⁵⁷

5. El kitsch en el Barroco literario castellano

5.1. La teoría literaria en el Barroco castellano: desde el preceptismo neoaristotélico hacia la noción de la literatura nacional

Como en muchas obras de la corriente de la teoría clásica, también en la *Philosophia Antigua poética* de Alonso López de Pinciano (1596) pueden observarse los primeros intentos de reconciliar varias autoridades de la Antigüedad clásica (así, además de Aristóteles, en su definición de la poesía, “*la arte que la enseña y también la obra hecha con la dicha arte,*”⁵⁸ que igual que la música, “*fue inventada para dar deleite y doctrina juntamente,*”⁵⁹ deja verse también la huella del *Arte Poética* de Horacio) con la práctica poética. Si en su reflexión sobre el uso del lenguaje en la poesía (del lenguaje normal diferenciado precisamente por el empleo de las palabras poco corrientes) Pinciano se muestra opuesto al lenguaje oscuro de la naciente *nueva poesía*, “*la oración poética quiere un poco de afectación y, por esa razón, admite más frecuencia de epithetos, más de manera que no sean molestos y enojosos, como lo sería el poeta que, a cada substantivo, echase dos o tres adjetivos y epithetos,*”⁶⁰ también defiende, a la vez, la clasificación de estilos en tres tipos (alto, medio, bajo) por analogía a las tres clases sociales existentes: “*siendo como es la Poética imitación en lenguaje, es necesario que imite a alguno destes tres estados, o al patricio y alto, o al plebeyo y bajo, o al equestre y mediano.*”⁶¹ Aunque Pinciano teóricamente se adhiere al decoro (el estilo alto está asociado a la épica y a la tragedia, y al mismo tiempo a la aristocracia, y el estilo bajo a la comedia y la plebe), en la siguiente observación de Fadrique, “*Yo, a decir la verdad, todas las veces que en las representaciones oyo a siervos, o a pastores, o a otro género cualquiera bajo, decir palabras altas y razones bien fundadas, confieso que me deleito,*”⁶² puede verse también cuán lejos está la teoría de la práctica. Otros seguidores de la teoría clásica dejan, igual que Pinciano, aún más presente este alejamiento de las autoridades, acercándose cada vez más a la práctica poética. En las *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales (1617) el decoro aún se mantiene con toda la rigidez impuesta por los antiguos, pero Jusepe Antonio González de Salas en su *Nueva idea de la tragedia antigua, o ilustración al libro de la Poética de Aristóteles* (1633) ya escribe: “*Así como el Primero Aristóteles, después de haber considerado Virtudes y Vicios, que se hallaban en las Tragedias todas de sus Griegos [...] pudo, escogiendo las unas, y reprobando las otras, formar según su juicio excelente una Arte, que después siguiesen los venideros, no de otra manera en qualquier tiempo el judiciosamente Docto con su madura observación, podrá alterar aquella Arte, y mejorarla, según la mudanza de las edades, y la diferencia de los gustos.*”⁶³

Si los gustos cambian con los tiempos, esto ocurre gracias a la práctica poética.⁶⁴ En ésta, Juan de Enzina mucho antes intentó encontrar en lo rústico-pastoril un prestigio suficiente para enfrentarla a la poética antigua, dando la validez teórica a la rustificación cortesana y a la invasión pastoril de los salones palaciegos. En esto estriba, según José María Díez Borque, la gran hazaña teórica del padre del teatro español, quien tuvo que quebrantar los eslabones de la cadena: poesía cancioneril - noble = discreto y poesía pastoril = vulgo.⁶⁵ También otros creadores tuvieron que acudir a la defensa teórica de sus obras. Juan de la Cueva en su *Exemplar poético* (1606), escribe:

*A mí me culpan de que fui el primero
que reyes y deidades di al tablado,
de las comedias traspasando el fuero.*

*Que el un acto de cinco he quitado,
que reducí los actos en jornadas,
cual vemos que es en nuestro tiempo usado. [...]*

*Y no atribuyas este mudamiento
a que faltó en España ingenio y sabios
que prosiguieran al antiguo intento.*

*Mas siendo dignos de mojar los labios
en el sacro licor agañípeo
que enturbian Mevios y corrompen Babios;
huyendo aquella edad del viejo ascreo
que al cielo dio al mundo mil deidades
fantaseadas de él, y de Morféo;
introducimos otras novedades,
de los antiguos alterando el uso,
conformes a este tiempo y calidades.⁶⁶*

Bartolomé Leonardo de Argensola, a su vez, afirma:

*No guardaré el rigor de los preceptos
en muchas partes, sin buscar excusa
ni perdón por justísimos respetos.
Y si algún Aristarco nos acusa,
sepa que los preceptos no guardados
cantarán alabanzas a mi musa;
que si sube más que ellos ciertos grados
por obra de una fuga generosa,
contentos quedaran y no agraviados.⁶⁷*

Sobre el abandono de los antiguos preceptos escribe también Lope de Vega en el principio de su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609):

*No porque yo ignorase los preceptos,
gracias a Dios, que ya tirón gramático
pase los libros que trataban desto,
antes que hubiese visto al sol diez veces
discurrir desde el Aries a los Peces;
mas porque, en fin, hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran,
mas como las trataron muchos bárbaros,
que enseñaron el vulgo a sus rudezas;
y así se introdujeron de tal modo,
que quien con arte ahora las escribe,
muere sin fama y galardón; que puede
entre los que carecen de su lumbre,
más que razón y fuerza, la costumbre,
verdad es que yo he escrito algunas veces
siguiendo el arte que conocen pocos;
mas luego sin salir por otra parte
veo los monstruos de apariencias llenos,*

*adonde acude el vulgo y las mujeres,
que este triste ejercicio canonizan,
a aquel hábito bárbaro me vuelvo;
y cuando he de escribir una comedia,
encierro los preceptos con seis llaves;
saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
para que no me den voces; que suele
dar gritos la verdad en libros mudos;
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron;
porque, como les paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto.⁶⁸*

Es sumamente interesante la poética de Lope de Vega, ya que en ella quedan reflejados numerosos aspectos de la nueva práctica literaria. En ella, como revelan los últimos versos, Lope de Vega sigue —aparentemente— el decoro que vincula la comedia al público vulgar (*y escribo por el arte que inventaron | los que el vulgar apauso pretendieron*), caracterizado por su falta de entendimiento (*hablarle en necio para darle gusto*). Pero las comedias ya no son como solían ser (*halle que las comedias | estaban en España en aquel tiempo, | no como sus primeros inventores | pensaron que en el mundo se escribieran*). Tampoco el público es como el del antaño (*el vulgo y las mujeres, [...] este triste ejercicio canonizan*) ya que éste por haber pagado (*como les paga el vulgo*), llega a imponer su propio gusto hasta incluso *quien con arte ahora las escribe, | muere sin fama y galardón*.

El factor económico, al que alude Lope de Vega es, sin duda, una novedad importantísima que afectó no sólo a la recepción de la comedia (a la que se alude en el texto) sino también a todo el sistema de la literatura, de los autores, y, como no, de las obras mismas, que poco a poco fueron convirtiéndose en objeto de pura mercancía. Este proceso que se inicia en la literatura española del siglo XVII, es fácil de observar por lo menos en tres géneros literarios (poesía, teatro, novela). Quisiera cerrar este capítulo con una reflexión sobre la teoría literaria de Báltasar Gracián, con un aspecto tipológico de la obra teórica del conceptismo quizá más conocida, *Agudeza y arte de ingenio* (1642).⁶⁹

Relacionada a la teoría de tres estilos, alto, medio y bajo, en Pinciano encontramos esta definición de concepto: “*concepto se dice una imagen que de la cosa el entendimiento forma dentro de sí; por lo cual él que quisiere alcanzar concepto bueno, debe entender la cosa muy bien entendida.*”⁷⁰ De acuerdo con este presupuesto, la calidad del concepto depende de la capacidad del poeta. Los poetas son “graves” y “agudos”, pero en esta clasificación subsiste la relación con la clase social: el “concepto grave” es exclusivo de la nobleza, mientras que el “concepto agudo” se asocia con “la gente menor”: “*La épica es imitación de príncipes y señores grandes; y mirad que los príncipes y señores grandes hablan con gravedad y simplicidad alta; y mirad la gente menor cuan aguda es en sus conceptos y dichos, que, así como hienden el pelo, hienden la oreja con la agudeza dellos.*”⁷¹

He evocado otra vez la teoría de Pinciano para compararla con la tipología naciente de la teoría literaria en Báltasar Gracián. Igual que Pinciano, también Gracián habla de dos diferentes tipos de la poesía, asiático (redundante, propio de oradores) y lacónico (conciso, propio de filósofos morales). “*Yerro sería condenar cualquiera, porque cada uno tiene su perfección y su ocasión,*” escribe Gracián, ya que “*uno y otro estilo han de tener alma conceptuosa, participando del ingenio su inmortalidad.*”⁷² Y añade que “*otros dos géneros de estilo hay célebres, muy altercados de valientes gustos, y son el natural y el artificial; aquél, liso, corriente, sin afectación, pero propio, casto y terso; éste, puli-*

do, limado, con estudio y atención; aquél claro, éste dificultoso. Aquél, dicen sus valedores, es el propio, grave, decente; en él hablamos de veras, con el hablamos a los príncipes y personajes autorizados; él es eficaz para persuadir, y así muy propio de oradores, y más crisitanos: es gustoso porque no es violento; es substancial, verdadero, y así el más apto para el fin del habla, que es darnos a entender. El artificio, dicen sus secuaces, es más perfecto, que sin el arte siempre fue la naturaleza inculta y basta; es sublime, y así más digno de los grandes ingenios; más agradable, porque junta lo dulce con lo útil, como lo han platicado todos los varones ingeniosos y elocuentes.”⁷³ Es evidente que estos cuatro estilos gracianos no obedecen el decoro: pueden desarrollarse independientemente de la posición social.⁷⁴ Lo único que en esta estética manierista cuenta son los conceptos, en los que mediante un acto del entendimiento se expresa la correspondencia que se halla entre los objetos. La base racional (el entendimiento para Gracián es primera y principal potencia) permite que cualquiera pueda llegar a expresarse mediante los conceptos, y con ayuda de ellos realizar y participar en lo que se supone que es el buen gusto. Este buen gusto no está ligado al origen social. Lo que le origina y caracteriza es precisamente esta conciencia de la existencia del concepto de buen gusto, en cuya formación, así parece, casi cualquiera puede participar. Pero para poder participar en las cosas comunes, sostiene Gadamer refiriéndose a la sociedad graciana del buen gusto, el individuo tiene que olvidarse de sus pequeños intereses particulares.⁷⁵ De este modo el derecho a juzgar reduce a cenizas el decoro literario, sustituyéndolo por la importante distinción entre lo público y lo privado. Los géneros literarios más afectados por este cambio son precisamente los que antes venían determinados por el decoro: el teatro (tragedia y comedia) y la poesía (tanto la épica como la lírica).

5.2. El arte de la dificultad

“Allende que es la poética peregrina y de vocablos peregrinos y oscuros, el metro mismo la escurece, y aún los autores, de industria, afectan oscuridad muchas veces.”⁷⁶ Pinciano distingue tres causas de la oscuridad intencionada. La primera “es cuando un poeta, de industria, no quiere ser entendido de todos, y esto lo suele hacer por guardar el individuo, como dicen los italianos; que si el Petrarca hablara claro en aquella canción que decís, y Mingo Reburgo en su égloga, pudiera ser que no le conservaran, y que ni Papa ni el Rey de aquellos tiempos los librarán de la muerte.”⁷⁷ La segunda “oscuridad artificiosa es causada de mucha lección y erudición, en la cual no tiene la culpa el poeta, sino el lector, que, por ser falto dellas, deja de le entender el poema.”⁷⁸ La tercera “oscuridad es mala y viciosa, que nunca buen poeta usó, la cual nace por falta de ingenio de invención o de elocución, digo, porque trae conceptos intrincados y difíciles, o dispone, o por mejor decir, confunde los vocablos de manera que no se deja entender la oración.”⁷⁹

Detengámonos un poco en las últimas dos causas de la oscuridad poética. Detrás de la segunda parece traslucirse la máxima horaciana “*Odi profanum vulgus*” que en las obras de varios teóricos y escritores renacentistas (Escaligero, Du Bellay, Castiglione son los nombres más destacados)⁸⁰ se tradujo en forma de rechazo y de exclusión de lo popular. El hecho es significativo. Antes del Renacimiento, la literatura era privilegio de una sola clase social —de la aristocracia— que también era la única que podía acceder a ella (aunque esto no necesariamente tiene que significar que además de la producción artística principal —muchas veces la única que ha quedado— no existieran creaciones artísticas —para nosotros perdidas— de los otros grupos).⁸¹ No existía, por lo tanto, ningún motivo para su defensa y su cerrazón, ya que bastaba con la distinción social; este era el mecanismo que excluía a los demás grupos sociales de la cultura elitista y oficial. Lo que antes era

un privilegio sobreentendido, ahora se convierte en un principio estético.⁸² Luis Carrillo y Sotomayor, en su *Libro de la erudición poética*, escribe: “Engañóse, por cierto, quien entiende los trabajos de la Poesía haber nacido para el vulgo.”⁸³ De este modo, la oposición antes establecida socialmente, en el lenguaje teórico áureo llega a reformularse, convirtiéndose en la oposición entre los cultos y el vulgo inculto: “No le es dado al vulgo juzgar derechamente, y el eso ignora, porque el vulgo no del todo entiende lo que le falta a cada cosa para su perfeccion.”⁸⁴

Mas aquellos que se proponen “dificultar algo las cosas”⁸⁵ no se contentan con apartar tan sólo a los indoctos —está claro que para éstos es imposible entenderles— sino que contruyen este *paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*⁸⁶ exclusivamente para una restringida y selecta minoría. El esfuerzo con el que intenta entenderse esta poesía (que rechaza Pinciano al hablar de la tercera causa de la oscuridad; son muchos los que comparten su crítica, entre los más destacados figuran Lope de Vega, Cascales y Jáuregui), tendrá como única recompensa, además de pertenecer al reducido grupo de los seleccionados, la de gozar, precisamente, de esta dificultad. La noción del aristocratismo literario, y cierto orgullo por poder sumarse a él, puede encontrarse también en la defensa que Gongora había hecho de su obra poética: “Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras a animales de cerda, y bien dije griego, locución exquisita que viene de Poeses, verbo de aquella lengua madre de las ciencias, como Andrés de Mendoza en el segundo punto de su corolario (que así le llama V. m.) trató, tan corta como agúdamente. Deleitante tiene lo que en los dos puntos de arriba queda explicado, pues si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y se midan en su contento, descubriendo lo que está debajo de esos trapos, por fuerza de entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho; demás que, como el fin de el entendimiento es hacer presa en verdades [...], en tanto quedará más deleitado, cuanto, fuera hallando debajo de las sombras de la oscuridad asimilaciones a su concepto.”⁸⁷

“Si algo se aparta un poco de lo más alto, va hacia lo más bajo,” afirmaba en sus tiempos Horacio, lectura preferida de muchos autores barrocos.⁸⁸ La cota más baja de la poesía del Seiscientos (“efímera [...], sin complicaciones, sin grandes aspiraciones, sin apenas duración temporal”⁸⁹), la de los pliegos de cordel, seguía sus propias pautas intentando responder a la demanda del gran público que le gustaba “una determinada literatura y prefería la de aquella que sea buena.”⁹⁰ Pero, parece que el vulgo, a pesar de todas las condenas que le venían desde arriba (y quizá esto otra vez demuestre que la cultura elitista ya no pertenecía sólo a la clase social alta), si, al menos conocía las formas de la cultura “alta” y elitista. Aunque no podía participar en sus formas más elevadas reclamaba ver impreso por lo menos en los pliegos de cordel un reflejo de sus intereses específicos. A principios del siglo XVII los editores de pliegos utilizaban los nombres de Lope y Góngora para atraer a más gente,⁹¹ pero conforme el “pueblo fue comprendiendo [...] que esa literatura, la de cordel, era la suya, la del pueblo, la popular, ya no interesó el cultivar ni esconder la anonimía ni el atribuir a buenos autores cultos obras vulgares. El pueblo tuvo ya su literatura y sus autores.”⁹² Y estos, también gracias al derecho pecuniario que permitía al autor, al impresor o al editor disputar económicamente del producto de su arte y trabajo,⁹³ ya no necesitaban utilizar nombres de otros autores para vender sus obras, puesto que las ediciones de los pliegos sueltos les dieron fama suficiente entre sus contemporáneos de la misma clase social.⁹⁴

5.3. Hacia un esbozo del público en el Barroco literario

Los estudios y las reflexiones sobre el público literario suelen estar ligados a los estudios y datos estadísticos sobre la alfabetización y la escolarización. A pesar de las aportaciones recientes, los datos fiables para la España del último tercio del siglo XVI y del siglo XVII no dejan de ser escasos, por lo cual también los estudios sobre ello no pierden del todo su carácter conjetural e hipotético.⁹⁵

A pesar de este presupuesto poco animador, respecto a la **alfabetización**⁹⁶ pueden destacarse algunas características que refutan la hipótesis de la tardía alfabetización española (P. Chaunu). B. Bennassar afirma que España, al menos en un medio urbano y masculino (el normalmente analizado), ofrecía niveles similares a Francia y a Inglaterra.⁹⁷ En lo que a la **escolarización** (y a la consiguiente difusión de la cultura escrita e impresa) se refiere, R. L. Kagan habla de una “expansión inicial de las escuelas” en el siglo XVI y freno y encluso retroceso del siglo XVII.⁹⁸ Otro factor que también contribuyó a incrementar el número de alfabetizados es la introducción de la **impresión** en España en el último cuarto del siglo XV.⁹⁹

Hay que decir, sin embargo, que mediante el análisis de la alfabetización, la escolarización, la difusión de la impresión, las listas de los autores y de los títulos del éxito editorial puede revisarse tan sólo el público potencial de la literatura del Barroco. Para precisar los verdaderos receptores, estos estudios se muestran insuficientes.

En su *Ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Max Weber, a base del análisis de las dos Europas del siglo XVI, la protestante y la católica, sostiene que las diferencias religiosas dictaron la actitud diferente prácticamente en todos los aspectos de la vida. En el nivel cultural, y sobre todo en lo que al libro y a la lectura se refiere, el protestantismo incitaba a la lectura directa de la Biblia, atribuyendo con ello importancia a la misma práctica de la lectura (silenciosa). El catolicismo, por su parte, requería la práctica opuesta: la recepción de los textos sagrados mediante la práctica oral.¹⁰⁰ Esta oposición entre las dos prácticas (la oral y la visual) de la recepción no es, por supuesto, ningún invento reciente: existe ya en la Edad Media marcando la diferencia entre la cultura culta, “oficial,” sacralizada y la cultura popular y carnavalesca. Aún existiendo el rechazo inicial de la “cultura folklórica” por parte de la “cultura intelectual”, a causa de la táctica y la práctica evangelizadoras ya a partir del siglo XI, como ha señalado Jacques Le Goff, la oposición entre las dos va disminuyéndose poco a poco.¹⁰¹ Aunque aún a pesar de los esfuerzos contrarreformistas,¹⁰² la recepción oral nunca del todo pierde todo su significado despectivo.

“*Que deseoso te considero, lector o oidor —que los ciegos no pueden leer—, de registrar lo gracioso de don Pablos, príncipe de la vida buscona.*” Así empieza el Prólogo al *Buscón* de Quevedo,¹⁰³ estableciendo la distinción entre el lector (discreto) y el oidor (ignorante).¹⁰⁴ Más que el desprecio hacia la recepción oral, ahora nos interesa la evidencia de la coexistencia de los dos modos de la recepción literaria. Como ha señalado Margit Frenk, refutando la hipótesis de Maxime Chevalier sobre el público literario reducido (hidalgos, caballeros cultos y algunos criados suyos, los miembros del clero dotados de curiosidad intelectual y los hombres de letras),¹⁰⁵ las alusiones a la coexistencia de los dos modos de la recepción literaria son numerosísimas y soportan la hipótesis de que el paso de la lectura oral-auditiva a la lectura ocular como hoy la conocemos es gradual. Durante varios siglos la lectura silenciosa convivía con el antiguo modo de recepción.¹⁰⁶ Gerard Genette afirma que sólo a partir del siglo XIX se ha venido produciendo “*un debilitamiento continuo de los modos auditivos del consumo literario.*”¹⁰⁷

“El hecho de que hoy concibamos la lectura como un proceso silencioso y solitario distorsiona nuestra concepción de la literatura de épocas anteriores.”¹⁰⁸ Por eso no deja de tener importancia aludir a algunas fuentes que evocan la recepción oral-auditiva de la literatura. Hace falta enfatizar que no debe asociarse la lectura en voz alta con un público de gente humilde. Una de las habilidades esenciales del cortesano consiste en relatar con gracia *facezie* y *novelle*, dice Castiglione. Como sostiene M. Chevalier al tratar los juegos verbales de los cortesanos, los tratadistas españoles no tardan en extender esta exigencia de la vida de la corte a unos grupos más amplios: “Viendo uno que era tan buen razonador [...] estando en conversacion muchos amigos sobre mesa contando cuentos.”¹⁰⁹ Algunos detalles del *Quijote* parecen indicar que Cervantes había previsto que su obra podría ser leída oralmente, puesto que el capítulo XXV de la segunda parte concluye con “comenzó a decir lo que oirá y verá el que oyere o viere el capítulo siguiente,”¹¹⁰ y otro empieza con “que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare a leer.”¹¹¹ También el cura lee el *Curioso impertinente* tanto a los caballeros y las damas reunidos en la venta como al ventero y a su familia, que son analfabetos.¹¹² En su ensayo sobre los conquistadores, Irving A. Leonard refiere que los largos viajes de ultramar se hicieron más cortos precisamente por las lecturas en voz alta de las novelas de caballería.¹¹³ En un pasaje de *El estudioso cortesano* de Lorenzo Palmireno, el sabio profesor de Valencia recuerda a su discípulo que a la hora de la siesta, procure recrear a sus amos: “En verano luego se duermen, pero en invierno podrá ser moverse conversación al fuego. Deja un rato esa gravedad estoica, cuentales con que se recreen, cosas que son poco familiares, como la historia de don Juan de Mendoza y la Duquesa, o la de Romeo y Julieta en Verona, la de Eduardo y Elips, condesa de Salberique. Están en francés, son muy sueves, durará de contar cada una media hora, sin que se fatiguen los oyentes.”¹¹⁴ En *El Pasajero* de Suárez de Figueroa, uno de sus personajes elogia “los entretenimientos domésticos de la noche, el recreo de novelas y varia lección al brasero.”¹¹⁵

Las lecturas orales de los libros de caballerías, novelas y cuentos cortos, a veces iban alternadas con la narración libre, una “*novelística improvisada, mezcla de relato y de mímica*.”¹¹⁶ ¿Qué puede decirse del teatro, género oral por excelencia? Hasta 1630-40, señala Margit Frenk, lo único que importaba en la representación de una obra teatral, era lo que podía escucharse. Ya escribía Lope de Vega: “Oye atento y del arte no disputes, | que en la comedia se hallará de modo | que oyéndola se pueda saber todo.”¹¹⁷ Y también Cervantes, en numerosos pasajes de su *Quijote* aludía a la recepción auditiva de las comedias: “el vulgo las oye con gusto”¹¹⁸ y “se escuchan no sólo con aplauso, sino con admiración.”¹¹⁹

“En el Siglo de Oro, todo eso que hoy llamamos literatura, entraba, pues, mucho más por el oído que por la vista y constituía un entretenimiento más colectivo que individual,”¹²⁰ por lo cual resultaba asequible prácticamente a todos. Diferentes alusiones al vulgo y la preocupación que frente al juicio de los “más ignorantes” mostraban varios autores, lo había convertido en el verdadero topos literario (por este uso pueden explicarse las alusiones al vulgo bastante generalizadas —sobre todo a partir de *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán—, por lo mismo que puede entenderse el poco interés que los autores mostraban para con sus definiciones). El mismo hecho de que este tópico pueda difundirse tanto, probablemente se deba a que el vulgo no solo podía participar en la recepción literaria, sino que, de hecho, también gracias a la difusión oral de la literatura lo hacía.

En este sentido es interesante la dedicatoria —por su hostilidad total, casi sería mejor ponerla el nombre el advertencia— (*Al vulgo*), con la que Mateo Alemán empieza su *Guzmán de Alfarache*: “No es nuevo para mí, aunque lo sea para tí, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales y sabes, cuan mordaz, envidioso y avariento eres; ¡qué presto en difamar, que tardo

en honrar, que cierto a los daños, que incierto en los bienes, que fácil de moverte, que difícil en corregirte! [...] despreciada toda buena consideración y respeto, atrevidamente has mordido a tan ilustres varones, graduando a los unos de graciosos, a otros acusando de lascivos y a otros infamando de mentirosos. [...] No quiero gozar el privilegio de tus honras ni la franqueza de tus lisonjas, cuando con ello quieras honrarme, que la alabanza del malo es vergonzosa. Quiero más la reprehensión del bueno, por serlo el fin con que la hace, que tu estimación depravada, pues forzoso ha de ser mala.”¹²¹ Además del topos literario (y volviendo un poco hacia lo que se ha dicho sobre la obsesión por la limpieza de sangre) el odio del autor puede explicarse por el miedo del converso hacia el grupo más peligroso para él, “el amorfo e ingorante vulgo, siempre propenso a la caza de judíos.”¹²² A diferencia del desprecio con el que se dirige al vulgo, Alemán busca la aprobación del discreto lector, su amigo, probablemente también burgués y converso como él mismo.¹²³

A partir de esta distinción entre dos tipos de público es posible hacer, creo, una restricción del público receptor amplio: por una parte sabemos que la cultura “culto” era básicamente urbana,¹²⁴ y si en la primera mitad del siglo XVI el público era aún predominantemente aristocrático, a partir de mediados del siglo se ensancha, para convertir a la burguesía en su base más fija. La alusión a la recepción del Quijote, hecha por Sansón Carrasco, puede sostener lo dicho: el Quijote está leído por todos, pero, “los que más se han dado a su lectura son los pajes: no hay antecámara de señor donde no se halle un Don Quijote.”¹²⁵ En otras palabras: es leída por una clase ociosa y educada que se hallaba a medio camino entre los discretos y el vulgo.

Otra alusión al vulgo, de carácter mucho más radical (en la que quizá tampoco sea demasiado exagerado buscar la defensa de la burguesía) que puede encontrarse en la curiosa dedicatoria introductoria con la que Antonio López de Vega abre su *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo* afirma esta hipótesis: “A los pocos cuerdos y desengañados varones. Para Vosotros sólo escribo. Odi profanum vulgus. Ya sea el que por aver nacido ilustre, sin poner nada de su parte, piensa ser más que los otros; ya el que por verse Rico, imagina que es algo; y no atendiendo al Socorro ageno, quiere vanamente ser venerado, y que la Vanidad le cueste poco; ya el que incha y desvanece por Estudioso; y Docto en la Impertinente. Más o menos luzido, todo esto para mi es Vulgo; y a ningún vulgar admito al luzio de mis Escritos.”¹²⁶

5.4. La noción del autor

La comunicación literaria supone una mitología recíproca entre el escritor y el lector, una red de connotaciones comunes que crean una “caja de resonancia” colectiva, indica Robert Escarpit.¹²⁷ Esta reciprocidad, anticipando la hipótesis que va a sostenerse en este capítulo, en nuestro caso, entre el público burgués y la nueva noción del autor, está fuertemente marcada por la dependencia del último de un público cada vez más numeroso. Esta dependencia, sostiene E. C. Riley, resulta en el nuevo tipo de autor, esencialmente moderno, que ya no es fundamentalmente el cortesano, el erudito o el clérigo, sino el escritor profesional, cuya figura empezaba a emerger en el siglo XVI.¹²⁸ Aunque, como han señalado Maxime Chavalier y Noël Salomon, junto a este escritor de mercado (Lope de Vega después de 1610) quien vivía de sus obras, seguían escribiendo también los escritores *aristócratas* (Garcilaso de la Vega, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca) para quienes “tomar la pluma era un arte noble del espíritu” y los escritores *artesanos* (Juan del Encina, Lucas Fernández y los poetas secretarios *capellanes*) quienes vivían de la ayuda de los mecenas.¹²⁹ Si los mecenas aún podían mediar entre el público y el autor de la poesía y de la novela, el mecenazgo (o semimecenazgo, como también lo llaman Chavalier y Salomon) perdió casi toda su

importancia en el teatro. Ahí es donde la comercialización del arte había adquirido mayor desarrollo, ya que las “*comedias se han hecho mercadería vendible*.”¹³⁰ El mercado (como ya se ha señalado) en el siglo XVII marcaba ciertamente sus pautas. Lope de Vega y Calderón de la Barca, pudieron vivir de la comedia aparte de sus mecenas.

La nueva noción del autor cobraba una dimensión nueva también en la defensa de la propiedad intelectual. Los autores mismos se ocupaban de ganar en esta batalla. Cuando aparece *El Quijote* apócrifo de Avellaneda (la identidad del autor sigue sin descifrar), Cervantes se apresura a publicar la segunda parte de su *Quijote*.¹³¹ En el *Prólogo al lector* leemos: “¡Válame Dios, y con cuanta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en el venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo Don Quijote, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he dar este contento, que puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de parecer excepción esta regla.”¹³² Bastante parecido es el caso de otra novela de éxito editorial en el siglo XVII, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, cuya segunda parte es también una respuesta al *Guzmán de Alfarache* apócrifo (escrita por Mateo Luján de Saavedra – seudónimo del abogado valenciano Juan Martí).¹³³ “*Ya es conocida la razón que tengo en responder por mi causa en el desafío que me hizo sin ella el que sacó la segunda parte de mi GUZMAN DE ALFARACHE. Que, si decirse puede, fue abortar un embrión para en aquel propósito, dejándome obligado, no sólo a perder los trabajos padecidos en lo que tenía compuesto, más a tomar otros mayores y de nuevo para satisfacer mi promesa. Espérame ya en el campo el combatiente; está todo el mundo a la mira; son los jueces muchos y varios; inclínase cada uno a quien más le lleva su pasión y antojo; tiene ganados de mano los oídos, informando su justicia, que no es pequeña ventaja.*”

Más decidido a protestar contra los autores (es decir, editores) de los pliegos sueltos que se aprovechan de su nombre lo muestra Lope de Vega en su *Memorial* al decir que “*la malicia de estos hombres [se atreve] a las honras y opiniones de los que escriben [...] y con los nombres de pintores excelentes quieren vender sus atrevidas falsedades e ignorancias [...] la libertad con que a los ojos de los que nunca vieron tales papeles, imprimen y pregonan que aquello lo compuso Ledesma, Liñan, Medinilla, Lope [...] y otras personas conocidas [...] Con gran daño de su opinión [...] donde también se dan por autores los ya referidos, y otras personas calificadas [...] y cuando fuesen obras ciertas, que no lo son, en el tercero de los oficios dijo Tulio que notrae utilitates nobis omittendas no sunt aliisque tradendas, siendo más justo para los dueños el fruto de sus estudios, y saliendo vistos y corregidos por la mano, y no después de haber pasado por tantas, que si la tercera no es del autor, ¿Qué será después de infinitas?*”¹³⁴ Un paso más hacia la defensa de los derechos del autor da Calderón de la Barca, protestando contra las ediciones “piratas” o clandestinas, publicadas en Zaragoza, Lisboa y en Sevilla, porque con ellas se hace la competencia a las ediciones madrileñas. Calderón llega incluso a comprar las obras publicadas ilícitamente con su nombre. Como refiere Charles-Vincent Aubrun, Calderón en el prólogo de su *Cuarta parte* (en 1672) reclama el derecho del autor sobre las representaciones dadas por las compañías no autorizadas, y a veces llega incluso a releer los textos entregados a los impresores,¹³⁵ lo cual es, sin duda, un hecho excepcional, debido, acaso, al carácter personal del mismo Calderón. Pero sumado a otras protestas contra las versiones apócrifas y a otros intentos de proteger la propiedad intelectual (presente, como se ha podido ver, en varias obras de los destacados autores de la literatura barroca castellana) en la actitud de Calderón se nos muestra el colmo de la defensa de la nueva noción, cuya novedad estriba precisamente en la cambiada situación material de los autores.

Si el derecho moral de la propiedad intelectual seguía sin respetarse, el derecho pecuniario, en cambio, significaba una base importante para el disfrute económico de las obras literarias. También a raíz de esta protección legislativa los autores podían elegir su público receptor, y de acuerdo con esta decisión obrar bien para hacerse famoso, bien para ganarse toda una fortuna. Los dos incentivos no se le presentarán en pugna sólo a Cervantes, quien no duda en admitir que “*bien sé lo que son tentaciones del demonio, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede componer e imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanta fama,*”¹³⁶ esta nueva circunstancia que introduce el dilema moderno de la división del público literario con todos sus deleites y amarguras obtiene una dimensión más general. Para subrayar lo dicho, quiero cerrar este capítulo con una cita de la *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena: “*¿Quién guisara para todos? Si escribo para los sabios y discretos, la mayor parte del pueblo, que no entra en este número, quédase ayuno de mí. Si para el vulgo y no más, lo muy ordinario y común ni puede ser de gusto ni de provecho.*”¹³⁷

5.5. La novela

Como sostiene Matjaž Kmecl en *El nacimiento de la novela eslovena (Rojstvo slovenskega romana)*, tanto la novela como el cuento desde siempre han sido relacionados con la literatura baja y por eso excluidos de los cánones literarios.¹³⁸ Gracias a esta característica genealógica, Darko Novaković ha podido investigar el carácter trivial de la novela amorosa en la Grecia Antigua, advirtiendo que la trivialización de la novela es debida, acaso, a la diferenciación social del Helenismo, donde la novela griega no pasa de ser un producto marginal.¹³⁹ Todo lo contrario ocurre con la novela de caballería y la novela pastoril, los dos géneros novelescos del Renacimiento, ya que con el cambio de su público (caballeros y cortesanos, respectivamente), cambia también la situación social de la novela: deja de ser marginal para convertirse en el instrumento de la formación y de la promoción del modelo de comportamiento de las clases sociales predominantes.¹⁴⁰ A la degradación de estos modelos y a la proyección de los ideales caballerescos a las clases sociales medias e incluso más bajas quizá puede adscribirse también el éxito editorial de los libros de caballería, el primero después de la invención de la imprenta.¹⁴¹ En las Indias este éxito desemboca en la prohibición de “*libros de Amadís y otras desta calidad de mentirosas ystorias.*”¹⁴² En la Península, las críticas a las novelas de caballería no llegaron a la prohibición, pero sí había muchos que advertían ante su carácter nocivo por lo menos por tres diferentes motivos: morales, estilísticos y porque estaban llenas de falsedades y absurdos. Se le ha atribuido a la influencia de la obra erasmiana el éxito de las novelas de caballería (y de toda la literatura de entretenimiento), hipótesis rechazada por Marcel Bataillon quien, a su vez, sostenía que la crítica de las novelas de caballería era uno de los rasgos fundamentales del erasmismo español, de modo que también con la ayuda del erasmismo, las declaraciones hostiles hacia este género novelesco acabaron por convertirse en una “*cláusula de estilo casi inevitable en la pluma de un escritor serio.*”¹⁴³

Uno de los aspectos en los que la crítica literaria del siglo XVII ha coincidido en relación con la interpretación del *Quijote* de Cervantes es el de considerarla (y por consiguiente, también desaprobarla) como obra bufa y divertida,¹⁴⁴ “*un libro de entretenimiento,*”¹⁴⁵ o, todo lo contrario, aprobarla (los críticos moralistas) como una prolongación crítica de las novelas de caballería.¹⁴⁶ Así, por ejemplo, en la *Aprobación* a la segunda parte del *Quijote*, leemos: “*hallo en el [...] antes mucha erudición y aprovechamiento, así en la continencia de su bien seguido asunto para extirpar los*

vanos y mentirosos libros de caballerías, cuyo contagio había cundido más de lo que fuera justo, como en la lisura del lenguaje castellano...”¹⁴⁷

Octavio Paz define la novela como “la épica de una sociedad en lucha consigo misma.”¹⁴⁸ La cuestión de la diversidad de las lecturas posibles y, consecuentemente, de las diferentes interpretaciones, sólo son algunos de entre los múltiples aspectos con los que Cervantes inicia la novela moderna. Cabe detenerse, sin embargo, un poco más en este hecho, creo, significativo, y recordar de nuevo que en los comienzos de la Europa Moderna, además de una estratificación social, existe también una estratificación cultural, en la que frente a una minoría que sabe leer y escribir, puede percibirse una mayoría sin estas destrezas.¹⁴⁹ Conforme la estratificación social va perdiendo su importancia, los mensajes se tornan fragmentarios porque también la audiencia deja de ser homogénea. Una vez hecha la fragmentación, es posible centrar atención en la multiplicidad de recepciones que los textos impresos pueden provocar.¹⁵⁰ En este momento clave entra Cervantes con su *Quijote*: las diferentes interpretaciones del texto cervantino por los críticos literarios (entre las que algunas se señalan arriba)¹⁵¹ vienen provocadas por el debate sobre la multiplicidad de las lecturas suscitadas por los libros de caballería en varios capítulos del *Quijote* (I, 32, por ejemplo).¹⁵² Wlad Godzich sostiene que lo fundamental de las discusiones de Cervantes sobre los libros de caballería es precisamente el estudio de la diversidad, con la que los relatos del mismo tipo se imprimen sobre la conciencia de los lectores y oidores.¹⁵³ Con la estratificación del público receptor que puede encontrarse en el *Quijote*, dividido en los cultos (el cura en el *Quijote*) y en el vulgo (en el *Quijote* el ventero, su esposa, Maritornes, la hija del ventero),¹⁵⁴ Cervantes parece confirmar que la cultura popular no es simplemente un corpus de los textos específicos, sino también la manera (específica) de usarlos.¹⁵⁵

Ni que decir tiene que tampoco estos textos específicos en el Barroco castellano faltan. Me refiero a varios géneros novelescos (novelas de aventura, novelas pastoriles, narración morisca, narración de costumbres) entre los que por su extensión especialmente sobresale la “*novela cortesana*” (también, “*novela corta marginada*”, “*novela amorosa*”, “*novela de amor y aventuras*”).¹⁵⁶ A pesar de la insuficiente “calidad literaria” de algunas de estas novelas, y de su casi esperado “olvido” filológico (superado, en gran parte, gracias a los trabajos recientes, entre otros el de Begoña Ripoll),¹⁵⁷ su estudio puede significar para la crítica literaria algo más que una mera curiosidad.¹⁵⁸ Hace falta enfatizar, sin embargo, que la marginalización por parte de los críticos literarios no fue compartida, ni mucho menos, por el público de su época.¹⁵⁹ En la Parte Segunda de sus *Desengaños amorosos*, María de Zayas con orgullo recuerda el éxito de la Primera: “*que si unos le desestimaron, ciento le aplaudieron, y todos le buscaron y le buscan, y ha gozado de tres impresiones, dos naturales y una hurtada.*”¹⁶⁰ Además de María de Zayas, otros autores¹⁶¹ (con menos éxito a excepción de Lope de Vega y Carpio,¹⁶² y de Tirso de Molina,¹⁶³ famosos por sus obras no novelescas) de la “*novela cortesana*” son: Jacinto Abad de Ayala, Diego de Agreda y Vargas, Alonso Alcalá y Herrera, Jacinto Arnal de Bolea, José Camerino, Ginés Carillo Cerón, Mariana de Carvajal y Saavedra, Simón de Castelblanco, Alonso de Castillo Solorzano, Pedro de Castro y Anaya, Gonzalo de Céspedes y Meneses, Jerónimo Fernández de Mata, Francisco Jacinto Funes de Villalpando, Luis de Guevara, Juan Izquierdo de Piña, Manuel Lorenzo de Lizarazu y Berbinzaña, Cristóbal Lozano, Francisco Lugo y Dávila, Leonor de Meneses, Miguel de Montreal, Miguel Moreno, Luis Pacheco de Narváez, Joseph Penso de la Vega, Juan Pérez de Montalban, Andrés de Prado, Francisco de Quintana, Matias de los Reyes, Andrés Sanz del Castillo y Joseph Zatrilla y Vico.

Parece que lo característico de estos géneros novelescos queda expresado en las palabras de Lope de Vega, quien ha “*pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado a su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte.*”¹⁶⁴

5.6. El teatro

Aunque la semejanza entre el género novelesco y el teatral en lo que a la aparición del kitsch se refiere es grande o por lo menos digna de una seria consideración (como lo apunta también la última cita de Lope de Vega), pasó desapercibida por sus historiadores.¹⁶⁵ Se diría más: el género teatral por sus características específicas antes que otros géneros literarios puede ser considerado trivial, ya que su modo oral de la transmisión (del que ya se ha dicho algo) incita su divulgación general. Parece que este olvido en parte se debe precisamente a esta característica específica suya, por la que más que a la literatura, el teatro se inscribe dentro del escenario general del espectáculo.¹⁶⁶ A otros, sin embargo, les parece que sobre todo después de la revolución lopesca, el género teatral se muestra especialmente apto para la promoción de la propaganda social y por lo tanto se trata del género del kitsch barroco por excelencia.¹⁶⁷

Se ha señalado ya otra característica del teatro barroco, la de su venalidad, que es, también según Díez Borque, uno de los rasgos de su modernidad.¹⁶⁸ La influencia y la acomodación de la comedia al gusto del vulgo queda expresada en varios pasajes, tanto en *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, como también en las obras de sus contemporáneos.¹⁶⁹ Este gusto del vulgo hace justo lo que (como también ya se ha visto) a los ojos de los preceptistas es injusto.¹⁷⁰

Habría que aclarar un poco, sin embargo, el concepto del público teatral. Según afirma Charles-Vincent Aubrun, el público del teatro áureo no es una parte del pueblo, sino el pueblo en su totalidad y en su diversidad. “*Algunas tiradas de los versos se dirigen a los hombres de letras; algunos rasgos y réplicas cómicas o algunas sorpresas teatrales algo burdas tratan de fijar la atención de los mosqueteros del patio y conciliarse el favor de los tiranos, de ese vulgo fiero. Si la comedia tiene más bien la tendencia feminista, es que busca la aprobación de la cazuela.*”¹⁷¹ Esta nivelización permite que en una representación todos encuentren algo para sí, aunque, como se ha afirmado, la diferenciación lingüística en este sentido no ha sido imprescindible ya que como sostiene Fernando Lázaro Carreter, “*también el pueblo se recreaba en aquellas relaciones tan ingeniosamente trabadas.*”¹⁷² Pero si la obra de Lope de Vega se caracteriza por buscar la aprobación de todo el pueblo, para la segunda etapa (y especialmente para la obra de Calderón de la Barca)¹⁷³ esta aprobación general ya no parece ser tan importante. Es más: de acuerdo con su nuevo servicio en la Real Casa (en 1651), Calderón llega a ser cada vez más hermético (cambio observable sobre todo en el abandono del género de *zarzuela* y su dedicación mayor a los *autos sacramentales*), y más consciente de la nueva situación de la literatura y de la nueva noción del autor.

Conclusión

La crítica literaria debe algunas de sus más importantes nociones al Prerromanticismo y al Romanticismo alemanes. Las ideas estéticas, la reflexión sobre la literatura son las preocupaciones constantes de los filósofos y escritores a partir de Kant: Schiller, Goethe, Herder, Novalis, Hoffmann, A. W. Schlegel, F. Schegel, Fichte, Schelling, Hegel, etc. Aunque tampoco pueden pasarse por alto las ideas estéticas desarrolladas en otros países europeos (Francia, Inglaterra, Italia, España), sólo en Alemania, sostiene Marcelino Menéndez Pelayo, la filosofía del arte ha alcanzado un verdadero y orgánico desarrollo; “*sólo allí tiene verdadera historia, entendida esta palabra en*

el sentido de sucesión interna y lógica de ideas y de sistemas que se engendran los unos de los otros, no por contrato fortuito, sino por derivación espontánea."¹⁷⁴ Gracias al Romanticismo la literatura y el texto literario obtienen su autonomía absoluta dentro del dominio cultural. Igualada a otros objetos del mundo objetivo y exterior, la poesía (y con ello la experiencia interior) llega a convertirse en un instrumento cognitivo que, antes que la ciencia y la religión, ayuda a comprenderle a uno el mundo que lo rodea. Está claro que la crítica literaria moderna elabora su aparato crítico precisamente a partir de esta noción de la autonomía del texto literario. Hace falta señalar, no obstante, que la base metodológica de esta importante contribución estética del Romanticismo es la *Geistgeschichte* alemana. Merced a ella, la investigación literaria busca su objeto en el estudio del espíritu nacional. Según Hegel, éste en mayor grado puede observarse en el estudio de obras maestras en verso y prosa, ya que precisamente ellas son las que diferencian el espíritu nacional del de otras naciones europeas. El modelo de la canonización de la literatura alemana (junto con otras importantes nociones estéticas) fue ampliado hasta convertirse en el objeto de toda la historia literaria. Pero, y precisamente por esto, habría que señalar, como ha hecho Wlad Godzich, que los principios en los que se basan tanto la estética, como la canonización de la literatura alemana tan sólo tienen validez para la época y para los países en los que fueron formulados, ya que "*su extrapolación retrospectiva a otras culturas no podría realizarse sin una cierta violencia. Sin embargo, esta violencia se infligió de tal modo que no fue percibida, por lo menos no como violencia.*"¹⁷⁵

El fenómeno del kitsch cuyo estudio ha sido el objetivo de mi tesis y la aparición de la división bipolar de la literatura con la que el discurso literario se legitima y canoniza están ligados a la "visión romántica," y consecuentemente, también a la violencia (distorsión) de la que habla Godzich. La crítica literaria (sobre todo alemana) ha coincidido en situar el inicio de la aparición del kitsch en el siglo XVIII. Entonces es también cuando aparece la noción moderna de la "literatura", junto a la del autor y la de su público. Todos estos fenómenos literarios están ligados a importantes cambios sociales, sobre todo a la aparición de la burguesía y del capitalismo, el racionalismo y a la división de lo público y lo privado.

En España, sostiene Juan Valera, el advenimiento de los Borbones marca el divorcio absoluto entre el pueblo como tal y las clases cultas, cultural y literariamente hablando, aunque también pueden buscarse ya algunos débiles antecedentes en el reinado de Carlos II. "*Pero la decadencia era ya tan honda, que los nuevos elementos que los inovadores traían, no lograron fundirse con el ser antiguo de la nuestra civilización. El espíritu caballeresco, y las hazañas, valentías y amorios de los héroes y de las damas de Calderón y de Lope, habían pasado avillanándose a dar la última muestra de sí en la infima plebe, donde don Ramoón de la Cruz los descubre y los pinta; los cantos Epico-líricos del romancero, que habían celebrado las proezas de los Cides, Bernandos y Mudarras, no celebraban ya sino las insolencias y desafueros de los jaques, guapos y bandidos; y los discreteos, las metafísicas de amor, los altos o delicados conceptos de los galanes y de los poetas del Siglo de Oro, habían degenerado en retruécanos, equívocos y miserables juegos de palabras.*"¹⁷⁶

El objetivo de este ensayo (como ya apunta el título) ha sido fijarse sobre todo en la aparición anterior del kitsch. Aunque algunos críticos literarios españoles hablan de su aparición en la época del Renacimiento, es en el Barroco cuando por distintas razones históricas y sociales la bipolarización de la literatura aparece. Modificada la imagen tradicional del Seiscientos, la cultura del Barroco castellano ofrece una estructura del dualismo antitético (Maravall) y se nos presenta con una imagen multiforme de la pluralidad de mensajes distintos (García Cárcel). Esta pluralidad discursiva abarca diferentes campos, destacándose ante todo en el religioso (de la Contrarreforma

española y en los textos fundamentales de la pedagogía ignaciana), social (en la aparición de la burguesía, en la división de lo público y lo privado), económico (las críticas de los arbitristas, provocadas también por el descubrimiento del Nuevo Mundo y la situación española general) y el político (también los arbitristas y la opinión pública general). Así, creo, se ha llegado a una imagen más fidedigna de la España áurea, proponiendo el telón de fondo adecuado para poder entender el por qué de la aparición temprana del kitsch en España respecto al resto de Europa.

Resumiendo mucho, podría afirmarse que el Siglo de Oro español significa el inicio de la Edad Moderna en España. Este paso hacia la Modernidad también puede observarse en la actividad literaria: en la nueva noción del gusto graciano, en la aparición del nuevo tipo de autor y en la división del público en un círculo hermético por una parte y un público vasto, vulgar y masivo por la otra. De acuerdo con esta división, también dentro de la literatura puede observarse la bipolarización en la poesía (romances de ciegos en los pliegos de cordel / poesía hermética), la novela (esta bipolarización está trazada ya por Cervantes en su *Quijote*) y en el teatro (si Lope de Vega aún escribe para un público común, Calderón de la Barca ya se cierra al público vasto).

Pero, parece que las palabras de Juan Valera apuntan también a otra característica de la periodización de la literatura española que concierne ante todo la particularidad de la Ilustración española. La misma noción aparece también en *Cultura del Barroco* de José Antonio Maravall,¹⁷⁷ aunque quien más la desarrolla es Eduardo Subirats en su *Ilustración insuficiente*.¹⁷⁸ Si es verdad lo que afirma el último (resumiendo mucho, España no paso por una Ilustración en el verdadero sentido de la palabra), es también bastante probable que alguna de las características de esclarecimiento pudo haberse realizado antes, es decir, en el Barroco.¹⁷⁹ Quizá es este el momento de repetir que también las ideas estéticas y la creación literaria en el Barroco contribuyeron a que este paso se realice. Precisamente por eso no resulta extraña la afinidad que por el Barroco muestran los Romanticistas. Así, Friedrich Schlegel en su *Geschichte der alten und neuen Literatur*, considera romántica toda obra de arte en la que puede descubrirse “*sentimiento, entusiasmo profético y algunas centellas de ese amor divino, cuyo centro y foco está en el cristianismo.*”¹⁸⁰ El parentesco entre los dos periodos literarios, bien formal,¹⁸¹ bien estilístico,¹⁸² ha sido acompañado también con alguna alusión comparativa a la situación histórica y social.¹⁸³ A estas habría que añadir también la importancia que los dos periodos literarios parecen tener en cuanto a la formación del espíritu y de la identidad nacional se trata. En las profundidades de esta, más que otros, buceaban los miembros de la Generación del 98. También por eso me parece oportuno cerrar mi reflexión con las clarividentes palabras de Miguel de Unamuno. “*España está por descubrir [...] La idea castellana, que de encarnar en la acción pasó a revelarse en el verbo literario, engendró nuestra literatura castiza clásica [...] Castiza y clásica, con fondo histórico y fondo intrahistórico, el uno temporal y pasajero, eterno y permanente el otro.*”¹⁸⁴

Notas

- ¹ Este ensayo pertenece a la defensa de la tesis de postgrado de la autora dirigida por la dr. Mirjana Polić-Bobić de la Universidad de Zagreb y defendida en la Universidad de Ljubljana el 19 de abril de 1999.
- ² Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968, pp. 141-142.
- ³ Compárese María Cruz García de Enterría: *De literatura popular*. En: *Literatura popular: conceptos, argumentos y temas*. Antropos: revista de documentación científica de la cultura, 166-167 (mayo-agosto 1995), pp. 8-14.
- ⁴ Entre los más frecuentes, son *Kitsch, Schundliteratur, Trivilliteratur, Unterhaltungsliteratur, Massenliteratur (Massenkunst), Volksliteratur, Kolportage, Konformliteratur, Literatur für viele, Schemaliteratur, Schmutzliteratur, Abenteuerliteratur, min-*

- derwertige Kunst, populäre Literatur, Gebrauchsliteratur, Konsumliteratur, etc. Véase Miran Hladnik: *Trivialna literatura*. Ljubljana: DZS, 1983, p. 6.
- 5 En contra del uso sinónimo se declara José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975, p. 188. Para significado específico de cursi, véase también Carlos Moreno Hernández: *Literatura y cursilería*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, p. 42 y ss.
- 6 Son numerosas las dudas de los investigadores respecto a este término: ya Menéndez Pidal insiste en la distinción entre lo popular y lo tradicional (Ramón Menéndez Pidal: *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943. Véase sobre todo el ensayo *Poesía popular y tradicional*, pp. 52-91); en palabras de Víctor Infantes se trata de un término "abigarrado," (Víctor Infantes: *La poesía de cordel*. En: *Literatura popular: conceptos, argumentos y temas*. Anthropos, 166/167, p. 43), ya que no se sabe si se trata de literatura producida y elaborada por el pueblo (es decir, de origen y uso popular), o de literatura de intención y "tono popular" o popularizante, creada para el pueblo por letrados, poetas, religiosos, miembros de gremios y de las clases dirigentes, o bien de literatura de la que el pueblo disfruta al margen de sus orígenes e intenciones, es decir, de un modo de adopción popular (Véase Guiseppina Ledda: *La poesía popular en las relaciones de fiestas religiosas (siglo XVII)*. En: *Literatura popular: conceptos, argumentos y temas*. Anthropos, 166/167, p. 77); Peter Burke, a su vez, repite una de las objeciones más comunes, que la línea divisoria entre las culturas populares y la de las élites es borrosa (Peter Burke: *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 1991, p. 20), la idea parecida parece observarse en las definiciones bajtianas del carnaval y lo carnavalesco como una oposición no tanto a la cultura de las élites como a la oficial; lo carnavalesco se identifica con la cultura de la rebeldía y no puede ser entendida como una cultura específica de un determinado grupo social (Compárese las obras de Mahail M. Bahtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1990; *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1992 y *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989); Paul Zumthor sostiene que el término popular aplicado a la literatura es insatisfactorio e insuficientemente abarcador de todo lo que se quiere señalar con el (Paul Zumthor: *Introduction a la poesie orale*. Paris: Seuil, 1983); Maurice Molho, por su parte, ha señalado cuatro marcas imprescindibles para la caracterización de la literatura popular, a saber: oralidad, novedad, autorregulación popular y anonimía (Maurice Molho: *La notion de populaire en litterature: domaine espagnol*. En: Melanges de la Casa de Velazquez, X (1947), pp. 601-616, citado por: Leonardo Romero Tovar: *La narrativa popular*. Anthropos, 166/167, p. 29).
- 7 Según María Cruz García de Enterría indica también todo lo que, a pesar de no haber brotado del pueblo en muchos casos, si es aceptado por él, total o parcialmente. Compárese su *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus, 1973, pp. 42-43.
- 8 Utilizado sobre todo por María Cruz García de Enterría: "es literatura pero está puesta a un lado, se ha preterido, se ha hecho caso omiso de ella como tal literatura, está apartada del campo de estudio de la literatura por voluntad de otros." Véase su *Literatura marginada*. Madrid: Playor, 1983, p. 11.
- 9 Los términos como *subliteratura*, *infraliteratura* y *paraliteratura* ya parecen tener un claro carácter axiológico. Compárese las afirmaciones de María Cruz García de Enterría, sobre todo en su *Literaturas marginadas*, p. 7 y *De literatura popular*, Anthropos, 166/167, pp. 8-9, como también las nociones de Luis Díaz, expuestas en su ensayo *Concepto de la literatura popular y conceptos conexos*. Anthropos, 166/167, pp. 17-21.
- 10 Término utilizado entre otros también por Carlo Ginzburg: *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnik Editores, 1994, p. 10.
- 11 Hladnik: *Trivialna literatura*, p. 6.
- 12 Ibidem, p. 35.
- 13 Ibidem, p. 36.
- 14 Compárese Milivoj Solar: *Laka i teška književnost: Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1995.
- 15 El interés por el estudio del kitsch que muestran los críticos literarios españoles parece empezar con el estudio del Romancero, sobre todo con el estudio de los romances vulgares. Más tarde se procede a coleccionar y a estudiar a los pliegos de cordel (Pío Baroja, Ramón del Valle Inclán, Miguel de Unamuno; es Julio Caro Baroja el que acuña el término) y a los pliegos sueltos. Los estudios sobre otros géneros literarios son más recientes.
- 16 García de Enterría: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 46.
- 17 *Literaturas marginadas*, p. 38.
- 18 Ibidem, pp. 187-88 y p. 200.
- 19 Julio Caro Baroja: *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Madrid: ISTMO, 1990, p. 22.
- 20 Zoran Kravar, *Pojam 'barok' kao nadnacionalna književnopovijesna kategorija*. En: *Umjetnost riječi*, n. 1-2, XXVI (1982), pp. 45-54.
- 21 Utilizo la descripción que hizo Jürgen Habermas en *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: ŠKUC; Filozofska fakulteta, 1989, p. 25.
- 22 Friedrich Bouterwerk: *Geschichte der schönen Wissenschaften*. Göttingen, 1801-1810.
- 23 Friedrich Schlegel: *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797.

- 24 Ricardo García Cárcel: *Las culturas del Siglo de Oro*. Madrid: Historia 16, 1998, pp. 57-58.
- 25 Ibidem, p. 9.
- 26 Compárese, por ejemplo, el libro de J. A. Maravall: *La cultura del Barroco*, p. 175.
- 27 Carmen Labrador Herraiz: *Estudio histórico-pedagógico*. En: *El sistema educativo de la Compañía de Jesús*. La "Ratio Studiorum". Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 1992, pp. 55-56.
- 28 Ignacio de Loyola: *Ejercicios Espirituales*. En: *Barroco*. Madrid: Taurus, 1992, pp. 166-167.
- 29 Pedro de Rivadeneyra: *Vida del Padre Ignacio de Loyola*. En: *Barroco*, pp. 231-232.
- 30 Las ideas principales de Américo Castro (*España en su historia; cristianos, moros y judíos*, 1948; *La realidad histórica de España*, 1952; *De la Edad conflictiva*, 1961 y "Español", *palabra extranjera: razones y motivos*; 1970) han sido muy criticadas. Uno de sus críticos más duros —que logró cambiar algunas ideas de A. Castro— han sido Claudio Sánchez-Albornoz (*España, un enigma histórico*, 1952) y Eugenio Asencio (*La España imaginada de Américo Castro*, del 1992).
- 31 Américo Castro cita numerosos ejemplos al respecto. Por ser muy significativos, querría citar a Juan de Mal Lara, quien en su Filosofía vulgar en 1568 escribió: "Y aún ha venido la cosa a tal extremo, que aún es señal de nobleza de linaje no saber escribir su nombre." En: *De la edad conflictiva*, p. 162.
- 32 Juan Alfonso de Lancina: *Comentarios políticos*, p. 31. Citado por J. A. Maravall: *La cultura del Barroco*, p. 215.
- 33 Américo Castro: *De la Edad conflictiva*, p. 195.
- 34 Lope de Vega: *El rey don Pedro en Madrid*. Madrid: Aguilar, 1968, p. 611.
- 35 Manuel Fernández Álvarez: *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Madrid: Editora nacional, 1984, p. 336.
- 36 Sobre todo, porque, como ha señalado M. Bataillon, el método en el que se apoyaba la persecución inquisidora, fue precisamente el del chivato, recopilación de las murmuraciones, etc. Compárese M. Bataillon: *Erasmismo en España*, ensayo *Humanismo, erasmismo y represión cultural en la España del siglo XVI*. Barcelona: Crítica, 1983 (2ª ed.), pp. 162-178.
- 37 Manuel Fernández Álvarez: *La sociedad española en el Siglo de Oro*, p. 336.
- 38 Ricardo García Cárcel: *Las culturas del Siglo de Oro*, p. 61.
- 39 Martín González de Cellorigo: *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España y estados de ella y desempeño universal de estos reinos*, p. 29. Citado por J. M. Maravall: *La cultura del Barroco*, p. 205.
- 40 Antonio Domínguez Ortiz: *La sociedad española en el siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada; Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1992 (1ª ed. de 1963), p. 42.
- 41 Los tópicos, rechazados (entre otros) por Domínguez Ortiz y Sánchez-Albornoz en sus obras.
- 42 Antonio Domínguez Ortiz: *La sociedad española en el siglo XVII*, p. 47.
- 43 Sánchez-Albornoz: *España, un enigma histórico*, p. 304.
- 44 José Antonio Maravall: *La oposición política bajo los Austrias*. Madrid: Alianza, 1986, p. 99 y p. 189.
- 45 Véase su *Una sociedad conflictiva*, p. 179 y 180.
- 46 Pierre Vilar: *Hidalgos, amotinados y guerrilleros*, pp. 22-39, y Michel Cavillac: *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache: reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*. Granada: Universidad de Granada, 1994, pp. 54-55.
- 47 Cavillac, ibidem, p. 196.
- 48 Ibidem, p. 406.
- 49 *Ensayos sobre el pensamiento económico en España*. Madrid: Alianza, 1995.
- 50 Se considera que el incitador suyo es Francisco de Vitoria. A éste le siguieron Domingo de Soto con su *De Justitia et Jure* del año 1553, Luis Ortiz, autor de un *Memorial* (inédito hasta 1957), Martín de Azpilcueta Navarro (*Manual de confesores*, 1533; *Comentario resolutorio de cambios*, 1556), Tomás de Mercado (*Summa de tratos y contratos*, 1571), Cristóbal Pérez de Herrera (*Discursos del amparo de los legítimos pobres, y reducción de los fingidos: y de la fundación y principio de los Albergues destes Reynos, y amparo de la milicia de todos*, 1598; *En razón de muchas cosas tocantes al bien, propiedad, riqueza, futilidad de estos reinos y restauración de la gente que se ha echado de ellos*, 1610), Martín González de Cellorigo (*Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España y estados de ella y desempeño universal de estos reinos*, 1600), Sancho de Moncada (*Restauración política de España, y deseos públicos*, 1619), Pedro Fernández de Navarrete (*Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el Consejo hizo al Señor don Felipe tercero, al presidente, y Consejo Supremo de Castilla*, 1626), Miguel Caixa de Leruela (*Discurso sobre la principal causa y reparo de la necesidad común, carestía general y despoblación de estos reinos*, 1627; *Restauración de la antigua abundancia de España. O prestantisimo, único y fácil reparo de su carestía presente*, 1631), Antonio López de Vega (*Heráclito y Demócrito de nuestro siglo: diálogos morales sobre tres materias, la Nobleza, la Riqueza y las Letras*, 1641).
- 51 "Yo, señores, soy arbitrista, y he dado a Su Majestad en diferentes tiempos muchos y diferentes arbitrios, todos en provecho y sin daño del Reino." Miguel de Cervantes Saavedra: *Novelas ejemplares*. Madrid: Cátedra, 1997, II, p. 356.
- 52 Ibidem, p. 355.
- 53 Compárese Jean Vilar Berrogain: *Literatura y economía: la figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*. Madrid: Revista de Occidente, 1973.
- 54 J. A. Maravall: *La cultura del Barroco*, p. 102.

- 55 Barrionuevo: *Avisos*, II (7 marzo), BAE, CCXXII, p. 67. Citado por J. A. Maravall: *La cultura del Barroco*, p. 103.
- 56 Saavedra Fajardo: *Idea del Príncipe Cristiano*. Citado por Henry Kamen: *Una sociedad conflictiva*, p. 370.
- 57 Compárese Henry Kamen: *Una sociedad conflictiva*, pp. 241-243 y 245-247.
- 58 Alonso López Pinciano: *Filosofía Antigua Poética*. En: *Barroco*, p. 30.
- 59 Sanford Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1970, p. 42.
- 60 *Ibidem*, p. 63.
- 61 *Ibidem*, p. 65.
- 62 *Ibidem*, p. 69.
- 63 Juespe Antonio González de Salas: *Nueva idea de la tragedia antigua, o ilustración al libro de la Poética de Aristóteles*, citado por *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, p. 171. La negrita es mía.
- 64 Estoy de acuerdo con Sanford Shepard quien afirmaba que “la teoría neoclásica no constituye movimiento separado de oposición al desarrollo de una teoría nacional, sino más bien una parte inseparable del pensamiento literario español de los siglos XVI y XVII.” Compárese su *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, p. 177.
- 65 José María Diez Borque: *Teoría, forma y función del teatro de los Siglos de Oro*. Barcelona: José J. de Olaneta, 1996, p. 15-16.
- 66 *Renaissance und Barock*. Bern: Francke Verlag, 1956, pp. 543-544.
- 67 Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola: *Rimas*. Zaragoza: Instituto “Miguel de Cervantes” de Filología Hispánica, 1951, II, p. 369.
- 68 *Renaissance und Barock*, pp. 550-551. La negrita es mía.
- 69 Se ha disputado mucho la originalidad de Gracián respecto a los críticos del conceptismo italianos: Mateo Pellegrini y Emanuele Tesauro. Compárese la introducción a su *Agudeza y arte de ingenio* de Evaristo Correa Calderón (Madrid: Castalia, 1969), especialmente pp. 19-22.
- 70 S. Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, p. 73.
- 71 *Ibidem*, p. 73.
- 72 Baltasar Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*, p. 236.
- 73 *Ibidem*, pp. 242-243.
- 74 Las constantes tipológicas deben perder su carácter normativo y axiológico para poder formar una verdadera tipología, sostiene Janko Kos en su *Literarne tipologije*. (Ljubljana: DZS, 1989).
- 75 H. G. Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1960, p. 32. Citado por Jürgen Habermas: *Strukturne spremembe javnosti*. Ljubljana: ŠKUC; FF, 1989, p. 21-22.
- 76 Shepard: *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, p. 63.
- 77 *Ibidem*, p. 63.
- 78 *Ibidem*, p. 63.
- 79 *Ibidem*, p. 64.
- 80 *Ibidem*, pp. 64-65 y 191.
- 81 Compárese Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona: Labor, 1994, T. II, p. 99.
- 82 No descarto otras posibles causas del creciente hermetismo poético, pero esta me parece una de las más importantes.
- 83 Luis Carrillo y Sotomayor: *Libro de la erudición poética*. Sevilla: Alfar, 1987, p. 55.
- 84 *Ibidem*, p. 81.
- 85 *Ibidem*, p. 74.
- 86 Pedro Soto de Rojas: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. En: *Poesía de la Edad de Oro*. Madrid: Castalia, 1984, p. 267.
- 87 Luis de Góngora: *Carta en respuesta*. En: *Barroco*, pp. 57-58.
- 88 Yo lo cito por la traducción de Luis Carrillo y Sotomayor en su *Libro de la erudición poética*, p. 81.
- 89 María Cruz García de Enterría: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 17.
- 90 *Ibidem*, p. 48.
- 91 Contra esta práctica se quejaba Lope de Vega en su *Memorial*, encontrado por María Cruz García de Enterría.
- 92 María Cruz García de Enterría: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 114. Los nombres de estos autores ya no tienen ninguna relevancia para nosotros. Sin embargo, algunos de ellos llegaron a repetirse tanto, que incluso llegarán a ser famosos: Diego González, Juan de Godoy, Francisco de Godoy, Melchor Horta, Juan López de Úbeda, Valentín de Miranda, Miguel López de Honrubia, Francisco de Palencia, Simón Herrero, Diego Ossorio de Basurto, Francisco de Soto, etc., son los nombres más repetidos.
- 93 C. Mouchet; S. Radaelli: *Los derechos del escritor y del artista*. Madrid, 1953, p. 28. Citado por García de Enterría: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 71-72.
- 94 Compárese María Cruz García de Enterría: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, p. 115.
- 95 Antonio Viñao: *Historia de la educación en España y América: la educación en España moderna* (siglos XVI-XVIII). Madrid: Morata, 1993, p. 159.

- 96 Con alfabetización aquí se refiere a las habilidades de leer y escribir.
- 97 B. Bennisar: *Orígenes del atraso económico español*. Barcelona: Ariel, 1985. Véase sobre todo el capítulo *Las resistencias mentales*, pp. 147-163.
- 98 R. L. Kagan: *Universidad y sociedad en la España moderna*. Madrid: Tecnos, 1981, pp. 47-73; citado por *Historia de la educación en España y América: la educación en España moderna (siglos XVI-XVIII)*. Madrid: Morata, 1993, p. 161.
- 99 La invención de la imprenta tuvo muchísimas consecuencias de carácter más general: culturales, sociológicas. Véase: José María Díez Borque: *El libro de la tradición oral a la cultura impresa*. Barcelona: Montesinos, 1985 (ed. de 1995).
- 100 Max Weber: *Protestantiska etika in duh kapitalizma*. Ljubljana: ŠKUC; FF, 1987.
- 101 Jacques Le Goff: *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid: Taurus, 1983, p. 217. Citado por J. M. Díez Borque: *El libro de la tradición oral y la cultura impresa*, pp. 20-21.
- 102 Quizá pueda parecer curioso el dato —pero aquí viene muy a cuento— de que en España, la España católica, hasta 1790 no se produjo ninguna traducción entera de la Biblia a la lengua vernácula, explicable por la posición inquisitorial (formulación del Índice de Zapata): “*Como la experiencia haya enseñado, que de permitirse la sagrada Biblia en lengua vulgar, se sigue (por temeridad, ignorancia, o malicia de los hombres) más daño que provecho: se prohíbe la Biblia con todas sus partes impresas o de mano en cualquier lengua vulgar.*” Citado por Ricardo García Cárcel: *Las culturas del Siglo de Oro*, p. 175.
- 103 Francisco de Quevedo: *Historia de la vida de Buscón llamado don Pablos*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 92.
- 104 Margit Frenk señala que frente al oyente, oidor parece la forma jocosa. Para otros usos en los textos literarios, véase su “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro* En: *Actas del séptimo congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982, T. I, pp. 101.
- 105 Los criterios que ha seguido Maxime Chevalier para trazar el público literario (y sobre todo el de las novelas de caballería), son parecidos a los que en este trabajo ya se han expuesto: el alto grado de analfabetismo, el costo de los libros, el desinterés de buena parte de la población alfabetizada y con recursos. Compárese su *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid: Turner, 1976, incluido en *Historia crítica de la literatura española*.
- 106 Margit Frenk: “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, p. 105.
- 107 Gerard Genette: *Figures II*. Paris, 1969, p. 124. Citado por M. Frenk: “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, p. 105.
- 108 Margit Frenk: “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, p. 105.
- 109 Timoneda: *El Sobremesa y Alivio de caminantes*, II, 72, p. 271. Citado por Maxime Chevalier: *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1988, p. 13.
- 110 Miguel de Cervantes Saavedra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II, cap. 25, p. 224.
- 111 *Ibidem*, II, cap. 66, p. 526.
- 112 *Ibidem*, I, capítulos 32-35, pp. 387-438.
- 113 Irving A. Leonard: *Los libros del conquistador*. México: FCE, 1979, pp. 41-42.
- 114 Maxime Chevalier: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1975, p. 18, nota 12.
- 115 Suárez de Figueroa: *El Pasajero*. p. 364.
- 116 Walter Pabst: *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid, 1972, p. 224, citado por M. Frenk: “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, p. 110-111.
- 117 *Renaissance und Barock*, p. 559.
- 118 *El Quijote*, I, 48, p. 557.
- 119 *El Quijote*, II, 26, pp. 228-229.
- 120 M. Frenk: “*Lectores y oidores*”: *la difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, p. 114.
- 121 Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 82-84.
- 122 En la edición de Benito Brancaforte de la que dispongo, pueden encontrarse numerosas referencias al presunto origen converso de Alemán y a la limpieza de sangre (pp. 37-51). La cita proviene de la nota en la p. 82.
- 123 Francisco Rico ha sostenido que la novela picaresca es leída por un público esencialmente burgués (F. Rico: *La picaresca y el punto de vista*, p. 95 y siguientes). Esta afirmación ha sido sostenida también por José Antonio Maravall: *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Taurus, 1986, p. 774 y siguientes.
- 124 Véase J. A. Maravall: *La cultura del Barroco*, sobre todo el capítulo número 4, pp. 226-267.
- 125 *El Quijote*, II, cap. 3, p. 51.
- 126 Antonio López de Vega: *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo: Diálogos morales sobre tres materias, la Nobleza, la Riqueza y las Letras*. Madrid: Alonso Pérez, 1641. Una noción parecida del vulgo puede leerse en *Don Quijote*, II, cap. XVI, pp. 142-143: “*Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo.*”
- 127 Robert Escarpit: *Sociologija književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 1970, p. 28.
- 128 E. C. Riley: *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus, 1966 (3ª reimpresión del 1989), p. 177.

- 129 Noël Salomon y Maxime Chavalier: *Creación y público: para una sociología literaria de los Siglos de Oro*. En: Francisco Rico (Ed.): *Historia y crítica de la literatura española*. Bruce W. Wardropper (Ed. del suplemento): *Siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Crítica, 1983, p. 82.
- 130 *El Quijote*, I. cap. 48, p. 559.
- 131 No deja de ser significativo a la vez que Cervantes no protestara contra varias reproducciones populares del protagonista de su obra; Rodríguez Marín encontró la figura de don Quijote en diez festejos que tuvieron lugar entre 1605 y 1621 en ciudades como Valladolid, Córdoba, Sevilla, Salamanca, Baeza, Zaragoza. Citado por Ascensión Rivas Hernández: *Lecturas del Quijote (Siglos XVII-XIX)*. Salamanca: Colegio de España, 1998, p. 11.
- 132 p. 23.
- 133 *Guzmán de Alfarache*, II, p. 16.
- 134 El *Memorial* entero está reproducido en el apéndice 1.
- 135 Charles-Vincent Aubrun: *La comedia española (1600-1680)*. Madrid: Taurus, 1981 (1ª ed. de 1968), p. 106.
- 136 Miguel de Cervantes Saavedra: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, II, Prólogo al lector*, p. 24
- 137 Bernardo de Balbuena: *La grandeza mexicana*. México, 1604, Al lector. Citado por E. C. Riley: *Teoría de la novela en Cervantes*, p. 182.
- 138 Matjaž Kmecl: *Rojstvo slovenskega romana*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1981, p. 42.
- 139 Darko Novaković: *Starogrčki ljubavni roman - antička trivijalna vrsta?* En: *Trivijalna književnost*. Beograd: Študentski izdavački centar UK SSO; Institut za književnost i umjetnost, 1987, p. 24.
- 140 Compárese, entre otros, Irving A. Leonard: *Los libros del conquistador*, p. 33; Maxime Chevalier: *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*.
- 141 Además de numerosas ediciones de los libros de Amadís, entre 1514-1519 también aparecen versiones de la historia de Amadís en forma de pliego suelto.
- 142 Cedomil Goic: *La novela hispanoamericana colonial*. En: *Historia de la literatura Hispanoamericana: Epoca colonial*, p. 369.
- 143 Marcel Bataillon: *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Madrid: FCE-España, 1995 (5ª reimpresión), pp. 616-623. La lista de los autores en cuyas obras puede encontrarse la crítica a las novelas de caballería ha sido elaborada por Marcelino Menéndez Pelayo (*Orígenes de la novela*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1962, T.I., pp. 242 y siguientes), Américo Castro (*El pensamiento de Cervantes*. Barcelona; Madrid: Noguer, 1972, pp. 60-61, nota 20) y Marcel Bataillon (*Erasmus y España*, pp. 622-623, nota 1). La lista en la que se respeta el orden cronológico, merece ser reproducida también aquí: Vives: *Institución de la mujer cristiana y de causis orruptarum artium* (1524), Valdés: *Dialogo de la lengua* (1533), Guevara: *Aviso de privados* (1539), Cervantes de Salazar: adiciones a la *Introducción a la Sabiduría*, de Vives (1544), Francisco de Monzón: *Espejo del Príncipe cristiano* (1544), P. Mexía: *Historia Imperial* (1545), Venegas: prólogo al *Apólogo de la ociosidad*, de Luis Mexía (1546), Alonso de Fuentes: *Filosofía natural* (1547), Luis de Alarcón: *Camino del cielo* (1547), Diego Gracián: prólogo a los *Morales*, de Plutarco (1548), Fernández de Oviedo: *Libro de la cámara* (hacia 1549), Matamoros: *De assenda Hispanorum eruditione* (1553), *Cortes de Valladolid* (1555), Laguna: prefacio a las *Catlinarias* (Amberes, 1557), *Viaje de Turquía* (1557), Melchor Cano: *De locis theologicis* (1563), Gonzalo de Illescas: prefacio a la *Historia pontifical y cathólica* (1565), Arias Montano: *Retórica* (1569), Luis de Granada: *Símbolo de la Fé* (1582), Fray Luis de León: prefacio a los *Nombres de Cristo* (1583), Malón de Chaide: *La Magdalena* (1588).
- 144 Compárese Ascension Rivas Hernández: *Lecturas del Quijote (siglos XVII-XIX)*. Salamanca: Colegio de España, 1998, la Introducción, sobre todo páginas 12-13.
- 145 También Augustin Redondo ha destacado en su *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura* (Madrid: Castalia, 1997, p. 14) esta calificación censorial sobre la segunda parte del Quijote.
- 146 Ascensión Rivas Hernández: *Lecturas del Quijote (siglos XVII-XIX)*, p. 15.
- 147 Aprobación del licenciado Márquez Torres en *Don Quijote de la Mancha, II*, p. 19.
- 148 Octavio Paz: *El arco y la lira: el poema, la revelación poética; poesía e historia*. México: FCE, 1986 (6ª reimpresión), p. 226.
- 149 Peter Burke: *La cultura popular en la Europa Moderna*, pp. 20-21.
- 150 p. 108.
- 151 Pero más detalladamente las estudia Ascensión Rivas Hernández en su obra ya mencionada, *Lecturas del Quijote (siglos XVII-XIX)*.
- 152 Los comentarios teóricos sobre la literatura (tanto sobre la novela como sobre el teatro) constituyen, a parecer de E. C. Riley, una parte importantísima del Quijote. Compárese su *Teoría de la novela en Cervantes*.
- 153 Wlad Godzich: *Teoría literaria y crítica de la cultura*, p. 109.
- 154 Donde sobre todo los últimos dejan bien claro que no son oncientos de la totalidad de la obra literaria, ya que más que el conjunto, a ellos les interesan los aspectos particulares.
- 155 La hipótesis es de M. Certeau, citado por Wlad Godzich: *Teoría literaria y crítica de la cultura*, p. 110.

- 156 Como señala Begoña Ripoll (*La novela Barroca: catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*). Salamanca: Universidad, 1991, p. 22), bajo el término “novela” se acumulan todas las obras en prosa desde 1613, tomando las *Novelas ejemplares* como inicio de la novelística española.
- 157 Begoña Ripoll: *La novela Barroca: catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*. Salamanca: Universidad, 1991.
- 158 Véase Begoña Ripoll: *La novela Barroca*, p. 14.
- 159 En el Índice de novelas incluido en su *La novela Barroca*, pp. 177-181, figuran unos 210 títulos, entre los que 24 corresponden a las novelas largas.
- 160 María de Zayas y Sotomayor: *Parte segunda del Sarao y entretenimiento honesto [Desengaños amorosos]*. Madrid: Cátedra, 1983, p. 258. Como ha señalado Alicia Yllera en su introducción a la obra de María de Zayas, sus novelas tuvieron gran éxito: siete ediciones de la “Primera parte” en cuatro años y dos ediciones de la *Parte segunda*, varias traducciones al francés (la primera en 1655-57), al inglés (la primera en 1665), al alemán (en 1806), al holandés (1731), al italiano (1749), incluso al ruso, lo cual la convierte en una de los autores de la literatura del pasatiempo más leídos. Compárese la introducción de Alicia Yllera, pp. 64-94.
- 161 Estudiados todos ellos por Begoña Ripoll en su *La novela Barroca*.
- 162 Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*. Madrid: Aguilar, 1990.
- 163 Son conocidas sus *Cigarrales de Toledo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1968) y *Deleytar aprovechando* (Madrid: Narcea, 1981).
- 164 Lope de Vega: *El desdichado por la honra*. En: *Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 89-90.
- 165 Siguiendo el uso común, Andrian Lah de su *Mali pregled lahke književnosti* excluye el teatro.
- 166 Respecto a lo dicho, Francisco Ruiz Ramón escribe: “*las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían, primordialmente, para ser representadas. Su consumo pertenece al territorio del espectáculo, y solo secundariamente a la literatura.*” Compárese su *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 61.
- 167 Compárese los estudios de José Antonio Maravall, sobre todo su *La cultura del Barroco; y Teatro y literatura en la sociedad Barroca*. Barcelona: Critica, 1990 (edición corregida y aumentada).
- 168 José María Díez Borque: *Lope de Vega y los gustos del vulgo*. En: *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Barcelona: José J. de Olaneta, 1996, p. 37.
- 169 Suárez de Figueroa en su *El Pasajero*, Tirso de Molina en su *Los Cigarrales de Toledo*, Barreda en su *Invectiva*, Polo de Medina, López de Vega, Cubillo de Aragón, Alcazar, etc. Compárese José María Díez Borque: *Lope de Vega y los gustos del vulgo*, pp. 38-41.
- 170 Compárese Emilio Orozco: *¿Qué es el ‘arte nuevo’ de Lope de Vega?* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.
- 171 Charles-Vincent Aubrun: *La comedia española (1600-1680)*. Madrid: Taurus, 1981, pp. 69-70.
- 172 Fernando Lázaro Carreter: *Estilo barroco y personalidad creadora: Góngora, Quevedo, Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 19.
- 173 Según Aubrun, la nueva comedia española puede dividirse en dos etapas principales: desde la llegada al trono de Felipe III, hasta la clausura de las salas de espectáculos en 1644, desde su reapertura (1648-1651) hasta la muerte de Calderón (1681). *La comedia española*, p. 19.
- 174 Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Consejo Superior de las investigaciones científicas, 1993, II, p. 3.
- 175 Wlad Godzich: *Teoría literaria y crítica de la cultura*, p. 92.
- 176 Juan Valera: *De lo castizo de la nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente*. En: *Critica literaria (1864-1871)*. T. XXIII de *Obras completas*. Madrid, 1909, p. 248. Citado por Julio Caro Baroja: *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, p. 23.
- 177 José Antonio Maravall: *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, p. 524.
- 178 Eduardo Subirats: *La Ilustración insuficiente*. Madrid: Taurus, 1981.
- 179 La noción maravallesca del racionalismo en el Barroco parece sostener esta idea. Compárese su *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*.
- 180 Esta definición amplia y atemporal del Romanticismo le permite a Schlegel considerar románticos los cantos de Homeo, los poemas indios y persas, la tragedia griega, pero también las obras barrocas, ante todo las de los autores españoles, de Calderón de la Barca y de Miguel de Cervantes. Compárese Marcelino Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España, II*, pp. 139-149.
- 181 Boris Paternu: *Barok pri Prešernu*. En: *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*, Mednarodni simpozij v Ljubljani od 1. do 3. julija 1987. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989, p. 67 y siguientes.
- 182 Juan Luis Alborg respecto al estilo barroco escribe: “*lo más genuino del Barroco —lo mismo que habremos de ver también en su día a propósito del fenómeno romántico— es la existencia siempre amenazante de su antípoda, puesto que nadie puede en realidad definir tan justamente lo barroco como esta coexistencia, o fusión o lucha de contrarios, de cuyo equilibrio o enfrentamiento se origina su característica tensión.*” J. L. Alborg: *Historia de la literatura española*, p. 14.
- 183 Respecto a lo último ya se han citado algunas palabras de Jürgen Habermas sobre el retraso político y económico de la Alemania barroca. Compárese la alusión a la obra de Habermas en este trabajo.
- 184 Miguel de Unamuno: *En torno al casticismo*, p. 51.

KIČ V ŠPANSKEM BAROKU

Članek je krajši povzetek avtoričinega magistrskega dela z naslovom *Kič v španskem baroku*. V njem avtorica analizira vzroke, ki so po njenem mnenju pripeljali do vznika kiča v španskem baroku skoraj stoletje preden ga registrirajo drugje v Evropi. Barok je v Španiji začetek Moderne. Značilni dualizem je tudi kot diskurzivna različnost opazen na številnih področjih: verskem (protireformacija in jezuiti), socialnem (krepitev meščanstva, racionalizma; delitev na javno in zasebno), ekonomskem (kritika ekonomije tako imenovanih *arbitristov*) in političnem (močno javno mnenje). Na literarnem področju se izvrši izrazito moderna delitev literature na trivialno literaturo (kič) na eni ter kanonizirano literaturo na drugi strani. To temeljno delitev spremljajo novo pojmovanje okusa pri Gracianu, novo pojmovanje avtorstva in avtorja. Glede na recepcijo literature se občinstvo razdeli na maloštevilno publiko, ki ji je namenjena vse bolj hermetična literatura in številčnejše ljudstvo, ki posega po trivialni, bolj veristični literaturi. Takšno delitev je mogoče opaziti v poeziji (vulgarne romance, romance slepcev na letakih / izrazito hermetična Góngorova poezija), romanu (nakaže jo že Cervantes v Don Kihotu) in v gledališču (Lope de Vega še piše za vse vrste občinstva, Calderón de la Barca pa si že izbira ožji krog občinstva).