

José Ortega y Gasset

Notas de trabajo sobre Calderón de la Barca*

Edición de
Isabel Ferreiro Lavedán y Felipe González Alcázar

ORCID: 0000-0003-2841-6078

ORCID: 0000-0003-0992-6275

Introducción

La presente edición publica las Notas de Trabajo de José Ortega y Gasset conservadas en el Archivo de la Fundación en la carpeta titulada por su autor: “Calderón”, con 24 hojas y signatura 27/6; la carpeta: “Encontradas en Calderón de la Barca. Tomo II (Ed. Garnier). Probablemente de Lisboa” de mano de Soledad Ortega, con signatura: 29/34 que consta de 6 hojas. También se encuentra una carpetilla titulada: “Autos: Tomo VI / Calderón de la Barca. 1717 (imp. Ruiz de Murga)” con una hoja hallada en el mencionado libro, y signatura: 31/2/16, dentro de la carpeta titulada por Soledad Ortega: “Notas encontradas en libros”, que a continuación reproducimos en nota al pie, por ser el criterio de edición publicar carpetas completas¹.

⁰ Este trabajo se integra en los resultados del proyecto de investigación FFI2009-11449, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Gordon Craig [⁽¹⁾]

Rouché – *L'art theatrale moderne* [⁽²⁾] –

[⁽¹⁾ Edward Gordon CRAIG, 1872-1966, actor, productor y director de escena británico, autor de dos ensayos renovadores del espacio dramático: *El arte del teatro* (1905) y *Hacia un nuevo teatro* (1912)]

[⁽²⁾ Jacques ROUCHÉ, *L'art théâtrale moderne*. París: Corneli, 1910]

Cómo citar este artículo:

Ferreiro Lavedán, I. y González Alcázar, F. (2012). Notas de trabajo sobre Calderón de la Barca. *Revista de Estudios Orteguianos*, (25), 7-25.
<https://doi.org/10.63487/reo.429>

Revista de
Estudios Orteguianos
Nº 25. 2012
noviembre-abril



La carpeta titulada “Calderón” se podría fechar en los años posteriores a 1940 por diversos motivos. En primer lugar, por la referencia que hace el autor al “Instituto”, para buscar allí el libro de Faulhaber sobre Calderón de la Barca y, que bien pudiera ser el Instituto de Filología del CSIC creado en 1940. Además, estas notas forman parte de los materiales de trabajo que Ortega utilizó para su obra *Papeles sobre Velázquez y Goya*, publicada en 1950. Y en concreto sirvieron de base para un apartado de la segunda sección llamado “Formalismo” (VI, 705-720); en el que trata del ambiente cultural literario madrileño cercano a Velázquez.

Las otras notas que dedica a Calderón son a propósito de su lectura del libro *Teatro de Calderón* en editorial Garnier de 1883, que es la edición que maneja, y de la que toma apuntes de dos comedias: *El Alcalde de Zalamea* y *La niña de Gómez Arias*. Notas a las que no podemos atribuir una fecha determinada, aunque de esta última obra cite algunos pasajes en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (VI, 714-715).

Criterios de edición

La edición de estas notas de trabajo reproduce fielmente la forma circunstancial y privada en que fueron escritas, con el objeto de que lleguen al lector precisamente como lo que son: “notas de trabajo”. Se trata casi siempre de breves apuntes para un desarrollo ulterior de ideas y, otras veces, de anotaciones al hilo de alguna lectura.

Presentamos las notas tal y como aparecen ordenadas en las carpetas citadas, con el deseo que anima esta sección de mostrar la forma en que se conservan en su Archivo. Las citas a textos antiguos aparecen también como son, esto es, sin haber actualizado la ortografía.

Cuando las Notas se relacionan directamente con ideas contenidas en el *corpus* publicado de Ortega, se reproduce al pie algún párrafo destacado que alude al tema en cuestión, junto a la referencia de su lugar en las *Obras completas*, indicando, tras el año de publicación —o de redacción en el caso de la obra póstuma— entre paréntesis, el número de tomo en romanos y el de página en arábigos. Los textos se citan por la última edición: Madrid, Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2004-2010, tomos I-X.

Cuando las notas consignan los libros utilizados por Ortega, se indica a pie de página la referencia exacta del libro mencionado. Asimismo, cuando remiten a una o varias páginas determinadas de un texto, se transcribe, siempre que ha sido posible, el párrafo o párrafos señalados por Ortega en los ejemplares

que él mismo manejó de su biblioteca personal, conservada en la Fundación José Ortega y Gasset – Gregorio Marañón².

Respecto de los criterios de edición, se mantienen los rasgos de la pluma de Ortega, incluidos los guiones y otros signos de puntuación. Se normaliza la ortografía y se desarrollan las abreviaturas habituales de Ortega (“ej.” por “ejemplo”, “q” por “que”, etc.). Del mismo modo, cuando las abreviaturas son reconocibles, se mantiene la abreviatura y se completa la palabra señalando el añadido entre []. Así, todo añadido de los editores va entre []. Las palabras que resultan ilegibles se señalan con [.]. Cada nota va precedida de *, del que se cuelga una llamada para indicar al pie la signatura de la nota con que está numerada en el Archivo. El cambio de página se marca con //, el comienzo de cada carpetilla **, y el de carpeta con ***. Los términos tachados se colocan y señalan así mismo a pie de página con la marca [tachado]; los superpuestos van entre // en el cuerpo del texto, con la indicación [superpuesto] en nota al pie. Los subrayados de Ortega se reproducen mediante cursiva.

² Entre los libros citados en las notas, se encuentra en la biblioteca de José Ortega y Gasset: Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales*, edición de Ángel VALBUENA PRAT. Madrid: Espasa-Calpe, 1940.

Los libros relacionados con las notas que se han consultado fuera de la biblioteca de la Fundación son: Michael von FAULHABER, *Calderón der Meistersänger de Bibel in der Weltliteratur*, en *Zeitfragen und Zeitaufgaben*. Friburgo: Herder, 1915; Félix Lope de VEGA, *A doña Marcela del Carpio, su hija*, dedicatoria a *El remedio en la desdicha*, en *Comedias*, edición, prólogo y notas de Justo GÓMEZ OCERÍN y Ramón María TENREIRO. Madrid: ediciones de “La Lectura”, 1920, tomo I; Félix Lope de VEGA, *La Circe, con otras rimas y prosas*. Madrid: imprenta de la viuda de Alonso Martín, 1624; *Rimas de Lope de Vega Carpio*. Sevilla: Clemente Hidalgo, 1604; Félix Lope de VEGA, *La Dorothea. Acción en Prosa*. Madrid: Imprenta del Reino, 1632; Francisco de CÓRDOBA (Abad de Rute), *Examen del “Antídoto” o Apología de las “Soledades”*, (c. 1615), publicado por vez primera en Miguel ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*. Madrid: tipografía de la Revista de Archivos, 1925; Luis de GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, en *Obras en verso del Homero español*. Madrid: imprenta de la viuda de L. Sánchez, 1627; Luis de GÓNGORA, *Las soledades*, en *Obras en verso del Homero español*. Madrid: imprenta de la viuda de L. Sánchez, 1627; Lucien-Paul THOMAS, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*. París: Champion, 1911; Jacques ROUCHÉ, *L’art théâtral moderne*. París: Corneli, 1910; Dámaso ALONSO, *Góngora y el gongorismo*, tomo VI de *Obras completas*. Madrid: Gredos, 1982; Cayetano ROSELL ed. de, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Rivadeneyra, 1856, tomo 38 de la Biblioteca de Autores Españoles; Agustín de AMEZÚA, *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al epistolario de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Escelicer, 1940.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Notas de trabajo sobre Calderón de la Barca

***1

*2

¿No es también bodegonero Cervantes? ¿Cómo precisar lo que hay de común entre él y Velázquez³?

¿Por qué cuando el español *viene a sí* (se liberta en lo esencial de influjos y se siente capaz de querer ser él y hacer lo suyo) es bodegonero?

Lo opuesto al amaneramiento del francés.

La mayor parte de las "Novelas ejemplares"⁴ son gloriosos bodegones.

*5

Todo este fuego, todo este incendio que es Calderón⁶ sabe a ceniza.

¹ [27/6]

² [27/6/1]

³ [Se refiere al escritor Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, (1547-1616) y al pintor Diego RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ (1599-1660). En *Meditaciones del Quijote* (1914) leemos: "Los bastidores del retablo que anda mostrando maese Pedro son frontera de dos continentes espirituales. Hacia dentro, el retablo constriñe un orbe fantástico, articulado por el genio de lo imposible: es el ámbito de la aventura de la imaginación, del mito. Hacia fuera, se hace lugar un aposento donde se agrupan unos cuantos hombres ingenuos, de éstos que vemos a todas horas ocupados en el pobre afán de vivir. En medio de ellos está un mentecato, un hidalgo de nuestra vecindad, que una mañana abandonó el pueblo impelido por una pequeña anomalía anatómica de sus centros cerebrales. Nada nos impide entrar en este aposento: podríamos respirar en su atmósfera y tocar a los presentes en el hombro, pues son de nuestro mismo tejido y condición. Sin embargo, este aposento está a su vez incluso en un libro, es decir, en otro como retablo más amplio que el primero. Si entráramos al aposento, habríamos puesto el pie dentro de un objeto ideal, nos moveríamos en la concavidad de un cuerpo estético. (Velázquez, en las *Meninas*, nos ofrece un caso análogo: al tiempo que pintaba un cuadro de reyes, ha metido su estudio en el cuadro. Y en *Las hilanderas* ha unido para siempre la acción legendaria que representa un tapiz a la estancia humilde donde se fabricó)", I, 808-809]

⁴ [Miguel de CERVANTES, *Novelas ejemplares de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Imprenta de Juan de la Cuesta, 1613]

⁵ [27/6/2]

⁶ [Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, 1600-1680]

En Calderón ⁷ /la poesía hace⁸ de la vida un juego y luego juega con su propio juego. Espejos que se espejan sin fin. Terrible vacío de sustancialidad. No hay donde hacer pie. La vida es sueño y eso es broma, fantasmagoría⁹. Es decir que el sueño es a su vez sueño y así encapsulado sueño en sueño hasta el infinito. Se comprende el entusiasmo de los Schlegel –la “ironía”¹⁰.

*11

Orden: para acabar en la inautenticidad.

Fel[ipe] IV tan buen rey como Carlos III¹².

El atropellamiento en nuestra literatura: “allá va”. Esencialmente farragosa.

*13

“Amor, honor y poder”¹⁴

⁷ el arte juega [tachado]

⁸ [Superpuesto]

⁹ [“Tenía razón Calderón en un sentido aun más concreto y trivial de lo que él supuso: por lo pronto, la vida es sueño, porque es sueño toda realidad que no se captura a sí misma, que no toma plena posesión de sí misma, que se queda dentro de sí y no logra, a la vez, evadirse de sí misma y estar sobre sí. Y no hay distinción entre el hombre inculto y el hombre de ciencia: también el físico es sonámbulo y lo es no sólo en su vida común sino que también al hacer su física, al crear su ciencia sonambuliza. La física es sueño, un sueño matemático. El único intento que el hombre puede hacer para despertar, para *acordar* y vivir con entera lucidez consiste precisamente en filosofar. De suerte que nuestra vida es, sin remedio, una de estas dos cosas: o sonambulismo o filosofía”, *La razón histórica*. [Curso de 1944], IX, 683]

¹⁰ [August Wilhelm SCHLEGEL (1767-1845) y Friedrich SCHLEGEL (1772-1829). A los hermanos Schlegel se debe en buena medida la fortuna europea de Calderón –a pesar de conocer una parte reducida de su obra teatral, como indicó en su día Menéndez Pelayo, crítico con el escritor español– y en una especial proyección de su papel como poeta cristiano, nacional y, por tanto, romántico, valorado por encima de otros dramaturgos como Shakespeare, durante el primer Romanticismo. De todas las teorías poéticas en que trabajaron ambos hermanos –desde los principios de la crítica literaria, el comparatismo y hasta el mito– Ortega destaca el crucial papel que Friedrich atribuye al concepto de ironía, renovando su antigua filiación de tropo retórico (antífrasis) y de método socrático, y relacionándolo con la paradoja y el distanciamiento del autor respecto de su obra. Esa visión lúdica de la obra de arte pertenece a los grandes autores irónicos como Goethe, Shakespeare y Cervantes, y en general fue deslizándose hacia el subjetivismo propio de la nueva teoría del genio creador. No obstante, la llamada posteriormente “ironía romántica” es un concepto más cercano a la filosofía (“la auténtica patria de la ironía”, escribe Friedrich) que a la teoría de la literatura, cristalizando esta vía, como es conocido, desde este primer círculo romántico de finales del XVIII, en la obra de Friedrich Nietzsche]

¹¹ [27/6/3]

¹² [FELIPE IV DE AUSTRIA (1605-1665) y CARLOS III DE BORBÓN (1716-1788), reyes de España]

¹³ [27/6/4]

¹⁴ [Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Amor, honor y poder*, de 1623, primera comedia conocida de Calderón]

La Infanta, Enrico y el Rey son como la incorporación de cada una de esas entidades que actúan radicalmente y por su radicalismo chocan entre sí produciendo el conflicto.

*15

El efecto que hoy nos produce que se concediesen títulos de oficios que no tienen realidad (pero sí muy pena¹⁶ paga en ducados) – y no sólo a indígenas sino a testas coronadas⁽¹⁾ y grandes figuras del exterior es incongruente con lo que ese hecho significaba entonces.

Nosotros vivimos principalmente el mundo o dimensión de la eficiencia (y en este sentido, de la realidad) – ellos vivían principalmente el mundo de las formas y la ornamentalidad.¹⁷ Tal título (por razones de pasado y entonces eficiente) tenía gran figura – pues... ¿qué más se le podía pedir? Que sirviese de algo era cosa muy secundaria¹⁸.

— — — — —

⁽¹⁾ Por ej[emplo] Felipe IV hace al Duque da Modena (retr[atado] por Velázquez) general de las Flotas del Cantábrico y el Atlántico que no existían pero con 14.000 ducados.

*19

Siglo XVII

Estos poetazos y escritores –Lope, Quevedo, Calderón²⁰– tienen algo de enormes saurios que vemos y oímos como existiendo en un premundo desaparecido, ajeno²¹ a lo humano y sin comunicación con él.

¹⁵ [27/6/5]

¹⁶ [Podría querer decir “buena, pero se lee “pena”]

¹⁷ Ese [tachado]

¹⁸ [“Se vive siempre dentro de formas; es decir, todo lo que en nuestra vida hacemos, aunque se origine espontáneamente dentro de nosotros estimulado por las ocasiones de la vida, se realiza dentro de cauces o moldes preexistentes que hemos aprendido de nuestro contorno. Es sumamente raro que una acción vital se desarrolle y cumpla según líneas que sean también invención originaria. Esto acontece en todos los órdenes. Los actos políticos del ciudadano o súbdito y del gobernante fluyen conforme a pautas más o menos establecidas, pero lo mismo acontece con nuestros sentimientos y pasiones. En cuanto al pensar, bien claro es que no sólo se produce dócil a la estructura formal de nuestra lengua, sino más concretamente siguiendo a preferencias estilísticas de la época”, en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), VI, 707]

¹⁹ [27/6/6]

²⁰ [Félix Lope de VEGA Y CARPIO (1562-1635) y Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS (1580-1645)]

²¹ y sin [tachado]

*22

La gran pirotecnia de Calderón²³.

*24

Es un siglo pedantísimo – sobre todo en Italia y España.

Es pedante una época cuando la cultura no es auténtica, no emerge de dentro allí engendrada sino que es algo que está ya ahí fuera y la relación con lo cual consiste en adquirirlo y ostentarlo. Cultura ornamental, presea, dije. De aquí el afán de ostentar ese “saber” en los momentos menos oportunos²⁵.

*26

Perlas, aljófares, cristal, néctar, nácar, /rosicler/²⁷... cursilería de nuestra poesía.

Y lo más incomprensible es cómo aguantaban la eterna repetición de lo mismo²⁸.

²² [27/6/7]

²³ [“Como no puedo exponer aquí a fondo cuál era la estructura del alma colectiva que sostenía todo eso, me abstengo también de sugerir las cosas que lleva a pensar el hecho de que el más grande poeta de aquel tiempo se dedicase con tal asiduidad a tales, llamémosles, juegos”, en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), VI, 716]

²⁴ [27/6/8]

²⁵ [“Unos y otros están haciendo lo que hacen precisamente porque no saben, en verdad, qué hacer, porque la vida política, como la vida artística, ha dejado de ser auténtica y ha caído, por ahora –como otras veces durante el pretérito humano– en esencial inautenticidad. Pero sobre este tema, el más antiguo en mi pensamiento y más constante –el de la autenticidad e inautenticidad de la vida–, no puedo ahora decir ni una palabra, porque el tiempo no me deja, me lleva atado codo con codo, como un malhechor. Mas es ya suficientemente claro que de esa falta de claror en tales dimensiones secundarias de la vida, como la política, sólo se puede, de verdad, salir haciendo lo que en toda crisis humana se ha hecho, a saber, restaurar la autenticidad de la vida, rehaciendo sus bases mismas –esto es, volviendo a empezar de nuevo la aclaración de los temas fundamentales, poniendo en punto y a la altura de la actual experiencia histórica el repertorio básico de ideas, volviendo, en suma, a nacer intelectualmente”, *La razón histórica. [Curso de 1940]*, IX, 527-528]

²⁶ [27/6/9]

²⁷ [Superpuesto]

²⁸ [“En arte es nula toda repetición. Cada estilo que aparece en la historia puede engendrar cierto número de formas diferentes dentro de un tipo genérico. Pero llega un día en que la magnífica cantera se agota. Esto ha pasado, por ejemplo, con la novela y el teatro romántico-naturalista. Es un error ingenuo creer que la esterilidad actual de ambos géneros se debe a la ausencia de talentos personales. Lo que acontece es que se han agotado las combinaciones posibles dentro de ellos”, en *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), III, 85]

*29

Calderón

Leer en Madrid.

Autos – en Clásicos Lectura con prólogos Valbuena³⁰.

Libro sobre Calderón de Valbuena³¹.

Faulhaber. Cal[derón] der Meistersänger der Bibel in der Weltliteratur + *Zeitafragen und Zeitaufgaben* Friburgo – 1915 – estará en Instituto³².

*33

Requiebro

Ya en Lope – Dedicatoria a su hija Marcela, “El Remedio en la desdicha” – Ocerín, 56³⁴ –

Las estrofas de Calderón y, en general, a lo que tienden todas las formas de estos líricos (no Góngora³⁵) es a una combinación de gesto movido que se recoge sobre sí, bajo la cual está la misma imagen que dio lugar a que surgiese la expresión “requiebro”. Es lo español por excelencia!!³⁶

²⁹ [27/6/10]

³⁰ [Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales*, edición de Ángel VALBUENA PRAT. Madrid: Espasa-Calpe, 1940, Clásicos Castellanos, 2 vols.]

³¹ [De toda la obra crítica que Valbuena dedicó a Calderón, Ortega parece referirse a Ángel VALBUENA PRAT, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*. Barcelona: Juventud, 1941]

³² [Michael von FAULHABER, *Calderón der Meistersänger der Bibel in der Weltliteratur*, en *Zeitfragen und Zeitaufgaben*. Friburgo: Herder, 1915. “Instituto” puede referirse al Instituto de Filología del CSIC creado en 1940, heredero de los seminarios del Centro de Estudios Históricos]

³³ [27/6/11]

³⁴ [“Pero si es más obligación acudir a la sangre que al ingenio favoreced el mío con leerla, supliendo con el vuestro los defectos de aquella edad, pues en la tierna vuestra me parece tan fértil (si no me engaña amor), que pienso que le pidió la naturaleza al cielo para honrar alguna fea, y os le dio por yerro; a lo menos a mis ojos les parece así, que en los que no os han visto pasará por requiebro. Dios os guarde y os haga dichosa, aunque tenéis partes para no serlo, y más si heredáis mi fortuna, hasta que tengáis consuelo, como vos lo sois mío”, en Félix Lope de VEGA, *A doña Marcela del Carpio, su hija*, dedicatoria a *El remedio en la desdicha*, en *Comedias*, edición, prólogo y notas de Justo GÓMEZ OCERÍN y Ramón María TENREIRO. Madrid: ediciones de “La Lectura”, 1920, tomo I, p. 56]

³⁵ [Luis de GÓNGORA Y ARGOTE (1561-1627)]

³⁶ [“Aquel pueblo entendía de estilo en las actitudes, y esto quiere decir que cultivaba el arte formal de éstas y ponía a esa carta en buena parte su fortuna de atención. Ya en su *Dorotea* subraya Lope de VEGA: «La mayor gracia en ellas (las mujeres) y los hombres es el andar bien». Todo esto pertenece a un tema todavía intacto: la historia del *garbo* en España”, en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), VI, 711]

¿Qué se llamaba “requiebro” antes ³⁷ y para poder significar el uso que le da Lope y que aún seguimos dándole? ¿Era ya la suerte taurina?³⁸

*39

Es típico de la inautenticidad de esta época, al menos en letras, que el poeta mismo se burla, a veces, luego de lo que en serio hizo antes. Lo cual da medida del poco calado que a esta seriedad pertenecía.

Montesinos – Lope – Líricas I⁴⁰ – dice: “no pasó *mucho* tiempo sin que los mismos autores de romances famosos escribieran otros satíricos contra su propia obra, o por lo menos contra la de sus imitadores más tenaces”. XXIV.

*41

El éxito de Don Rodrigo Calderón en la horca se parece no poco al éxito de una escena *guapa* de Lope o Calderón⁴². La vida /es vista como/⁴³ sigue consis-

³⁷ de [tachado]

³⁸ [“Uno de los caracteres que distinguen una forma normal de un formalismo es precisamente su frecuencia, y en Calderón representan un componente de primer orden en la arquitectura de sus obras teatrales. Debían producir en el público un efecto parejo al que en las corridas de toros suscitaban los *quites*. Porque el quite consistía en una serie de lances, cuyo proceso estaba preestablecido, que terminaban con otro de movimiento muy breve en que el toro quedaba fijo y cuadrado. El placer del espectador residía en que desde su comienzo sabe de qué «suerte» se trata y va contemplando la mayor o menor precisión con que es ejecutada y sobre todo el capotazo final donde la escena toda parece venir a recogerse y concentrarse. Al leer hoy una de estas estrofas de Calderón nos parece oír al cabo de ella algo así como un ¡olé! que debía resonar en los patios madrileños y en el teatro del Buen Retiro”, en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), VI, 716]

³⁹ [27/6/12]

⁴⁰ [En José F. MONTESINOS, “Prólogo” a *Lope de Vega. Poesías líricas*. Madrid: ediciones de “La Lectura”, 1925, Clásicos Castellanos 68, II volúmenes, leemos: “Un tipo de creación generalmente gustado trae consigo la repetición casi mecánica, atolondrada e inepta; pero la obra en que el espíritu de toda una tendencia cristaliza permanece perennemente. Los veneros no eran muy ricos y se agotaron pronto. No pasó mucho tiempo sin que los mismos autores de romances famosos escribieran otros satíricos contra su propia obra, o por lo menos contra la de sus imitadores más tenaces”, tomo I, p. XXIV]

⁴¹ [27/6/13]

⁴² [Ortega recuerda la anécdota de la inmensa popularidad que desató el gesto “airoso” de Rodrigo Calderón ante su pena capital: “¿No es esto formalismo? Nótese que en el caso de don Rodrigo Calderón se da de lado a cuanto es contenido de la vida y especialmente a la seria sustancia de ésta para quedarse sólo con una línea estilística de alta retórica muscular. Ella bastó para que quede como héroe en la historia de España este hombre –ni por sus hazañas ni por sus crímenes, sino simplemente por su modo de subir al cadalso. Aún sigue viviendo en nuestra lengua como «don Rodrigo en la horca». ¿Cabe más peregrina forma de inmortalidad?”, *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), VI, 711-712]

⁴³ [Superpuesto]

tiendo – no en una trayectoria sino en una serie discontinua de “suertes” (de toreo) o de coplas. (La lírica más típica y que más se gustaba –véase Calderón– era una serie de “coplas”).

*44

Lope de Vega

Por lo mismo que flota en el presente, que su hacer le es fácil está siempre retrasado respecto de las grandes innovaciones⁴⁵. Por eso se pasa la vida al estricote de otros. Tiene que seguir a Cervantes en la novela. A Góngora en el verso (Circe⁴⁶), a otros en el teatro.

Es curioso que era un tiempo irreflexivo, lanzado al uso y periódicamente inseguro de sí mismo, de su vía, de lo que había hecho. Por ej[emplo] en la epístola a Arguijo⁴⁷ –426–

*48

El acierto /de algunos poetas, prosistas/⁴⁹ en el uso de algunas palabras descubrió a las gentes la delicia de la palabra como tal y extremosos en todo, el vocabulario de pronto se los *extrañó*. Se espantaban ante un vocablo, como la mula ante una sombra. Se toma odio y repugnancia a unos, se siente deliquio ante otros. Se hacen innumerables listas de palabras deseable o indeseables (V. Dorotea⁵⁰ y la defensa de Góngora del abad de Rute⁵¹), de términos caracte-

⁴⁴ [27/6/14]

⁴⁵ [“El poeta de este tiempo no es ya Lope de Vega, que, salvo en sus momentos de adaptación a las nuevas modas, versifica desde su propio íntimo ser, con admirable y natural fluencia de gran río seguro siempre de la abundancia sabrosa de sus aguas. El poeta del tiempo es Calderón”, en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), VI, 713]

⁴⁶ [Félix Lope de VEGA, *La Circe, con otras rimas y prosas*. Madrid: imprenta de la viuda de Alonso Martín, 1624]

⁴⁷ [Las *Rimas de Lope de Vega Carpio*. Sevilla: Clemente Hidalgo, 1604, dedicadas al poeta Juan de Arguijo, tuvieron una compleja vida editorial, siendo la edición más famosa la de 1609, por incluir el *Nuevo arte de hacer comedias de este tiempo*, que es a la que parece referirse Ortega. En los muy conocidos versos iniciales de la dedicatoria leemos: “¿A quién daré mis rimas / y amorosos cuidados, / de aquella luz traslados, / de aquella esfinge enigmas? / ¿A quién mis escarmientos? / ¿A quién mis fatigados pensamientos?”, y en algunos de los siguientes (Esto os doy, aunque veo / que es agua en ruda mano. / El don es pobre y llano; / alto y rico el deseo. / Cisne de amor parezco; / la voz postrera a vuestro nombre ofrezco”]

⁴⁸ [27/6/15]

⁴⁹ [Superpuesto]

⁵⁰ [Félix Lope de VEGA, *La Dorotea. Acción en Prosa*. Madrid: Imprenta del Reino, 1632]

⁵¹ [Francisco de CORDOBA (Abad de Rute), *Examen del “Antídoto” o Apología de las “Soledades”*, (c. 1615), publicado por vez primera en Miguel ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*. Madrid: tipografía de la Revista de Archivos, 1925, pp. 400-467]

rísticos de un escritor⁵².

En un soneto del tomo //

La Circe (ed. fotogr.[afiada] 227):

pero no he de creer que eres Poeta,
aunque digas Ostenta, Brilla y Liba,
con lo demás durillo relevante⁵³.

*54

El verso es ciertamente música, pero no se advierte que más que música es danza. En el verso el alma danza. Más que melodía es ritmo⁵⁵.

*56

Góngora está ya harto de lo zafia que suele ser la poesía castellana y para evitarlo se espirita, /se eteriza/⁵⁷, se larga al empíreo.

*58

⁵² [En apenas tres sonetos de *La Dorotea*, recogidos en la antología de José F. MONTESINOS, se encuentra la famosa composición satírica de Lope de su acto V, escena II: "Pululando de culto, Claudio amigo, / minotaurista soy desde mañana; / derelinco la frasi castellana / vayan las Solitúdes conmigo. / Por precursora, desde hoy más que obligo / al aurora llamar bautista o Juana, / chamelote la mar, la roca rana / mosca del agua, y sarna de oro al trigo. / Mal afecto de mi, con tedio y murrio / cáligas diré ya, que no grigüescos / como en el tiempo del pastor Bandurrio. / Estos versos, ¿son turcos o tudescos? / Tu, Letor Garibay, si eres bamburrio, apláudelos, que son cultidiabescos", ed. cit., tomo I, p. 167]

⁵³ [El soneto referido es una sátira a la poesía gongorina: "Fabio, yo creo que eres más valiente / que pinta Homero al griego Telamonio, / más dichoso en amor que Marco Antonio, / y que el astuto Ulises elocuente. / Demóstenes no fue tan evidente, / como nos dan tus prosas testimonio; / ni fue tan liberal el Macedonio, / ni el severo Catón fue tan prudente. / Yo creo que no hay cosa tan perfeta, / tan linda, tan suprema, tan altiva, / tan docta, tan sutil, tan elegante; / pero no he de creer que eres poeta / aunque digas ostenta, brilla, y liba, / con lo demás durillo relevante". Se trata de una edición facsímil de *La Circe*, ed. cit., reproducida de la original en San Sebastián: Biblioteca Nueva, 1935, p. 227]

⁵⁴ [27/6/16]

⁵⁵ ["Así se explica que el «Don Juan» sea casi por entero pura prosa a quien se ha puesto el arreo del verso, subrayando lo que tiene de externo arreo, charretera y gualdrapa. Pero esto es precisamente una de las causas de su popularidad. Porque el verso es primitivamente —y el pueblo es siempre primitivo— no contenido poético, sino ese misterioso «prestigio» que de pronto sobreviene a la palabra cuando se ve a sí misma cristalizada en metro y rima", "La estrangulación de «Don Juan»" (1935), V, 385]

⁵⁶ [27/6/17]

⁵⁷ [Superpuesto]

⁵⁸ [27/6/18]

Corte

Góngora llama a Madrid “Corte envainada en una villa”.

Cit. en Artigas, 114⁵⁹.

*60

Todas estas contiendas entre los escritores –Góngora, Lope, etc.– son soeces⁶¹. ¿Por qué es soez el español?⁶²

*63

Culteranismo

La “conversión” de Góngora – Polifemo⁶⁴

⁵⁹ [“La vuelta de la Corte a Madrid debió contribuir notablemente a su engrandecimiento. Góngora expresó al llegar su admiración en aquel soneto: *Ni lo no sufre márgenes ni muros / Madrid, o peregrino, tú que pasas; ...*, y si puede esgrime la sátira, tomándola con el Manzanares y su puente: *Señora doña puente Segoviana / cuyos ojos están llorando arena...*, y contra las posadas y las camas (*patria común de la nación bermeja*), de la *Corte envainada en una villa*, pensemos que de regreso, al montar en su mula, camino de Córdoba, dejaba en la Corte unas cuantas esperanzas muertas”, en Miguel ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, ed. cit., p. 114]

⁶⁰ [27/6/19]

⁶¹ [“No puedo leer a Góngora –como a Lope– sin sentir a la vez fervor y terror. Porque en ellos lo egregio y perfecto confina siempre con lo bárbaro y atroz. El «culto» Góngora tenía un alma inculta, rústica, bárbara. Imagina uno de sus amores con mujeres que no se lavaban, envueltas en muchas, muchas faldas de telas muy toscas. Es penoso, es azorante, recibir una imagen divina, como algunas de Góngora, arropada en un tufo de labriego y de redil”, “Góngora. (1627-1927)”, IV, 179]

⁶² [Artigas recopila algunas de las polémicas que Góngora sostuvo con sus colegas escritores en Madrid (con Quevedo, el padre Pineda, Juan de Jáuregui, Luis Carrillo y Sotomayor), en cuyas discusiones se mezclaban entre versos todo tipo de insultos con debates literarios. Sobre la polémica con Lope de Vega, a quien se acusa de haber traicionado su primer apoyo a los grandes poemas de Góngora, a que alude la nota de Ortega, escribe Artigas a modo de resumen: “Estas contradictorias indecisiones, hijas del carácter débil e impresionable de Lope, y aquel empeño de atraer al temido rival, manifiesto en su correspondencia con el Duque de Sesa, que obedecía, sin duda, en el hombre celebrado y aplaudido sin reservas, al deseo muy humano de conquistar la última trinchera, el último fuerte visible y resistente, desde donde le atacaba sin piedad y con ingenio, no podían ser gratas al orgulloso poeta cordobés, el cual, huyendo, sin duda, del escándalo, de tan molestas burlas y de alusiones tan mortificantes, jamás pudieron conseguir sus amigos que terminase la segunda *Soledad*”, Miguel ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, ed. cit., p. 141]

⁶³ [27/6/20]

⁶⁴ [Luis de GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*. Como es conocido, las obras mayores de Góngora se leyeron públicamente en ciertos cenáculos madrileños entre 1613 y 1615, y con correcciones y arreglos, quedaron fijadas en el “Manuscrito Chacón” (c. 1625-1628). La primera edición de su obra poética fue a cuidado de Juan López de Vicuña, *Obras en verso del Homero español*. Madrid: imprenta de la viuda de L. Sánchez, 1627]

Soledades⁶⁵ es de 1612 según Artigas⁶⁶.

*67

Calderón

La pedantería de D. Pedro Calderón es morrocotuda.

*68

Góngora tiene conciencia de que lo que hace es sólo iniciar algo. Véase Artigas –281⁶⁹– Tiene razón ¿Por qué –como siempre en España– no se desenvuelve su iniciación? Se le copia mecánicamente que es todo lo contrario. Lo dulce, suave, pulido se deja y se repite lo monstruoso.

*70

Explicar por qué es un gozo decir en vez de “el amante de Galatea”, Monóculo galán de Galatea –⁷¹

⁶⁵ [Luis de GÓNGORA, *Soledades*. Véase la nota anterior]

⁶⁶ [“Se ha venido repitiendo que don Luis de Góngora se estableció en Madrid el año de 1612. Se ha dicho también que fue en una de las Academias de Madrid donde leyó don Luis por primera vez el *Polifemo* y las *Soledades*. Creo que ha quedado bien claro que el *Polifemo* y las *Soledades* fueron escritos, o por lo menos acabados, en Córdoba, y que desde allí se enviaron a Madrid”, Miguel ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, ed. cit., p. 142]

⁶⁷ [27/6/21]

⁶⁸ [27/6/22]

⁶⁹ [Artigas parafrasea parte de una carta atribuida a Góngora que escribió en su defensa ante los intensos ataques que recibió como respuesta a sus poemas mayores: “A costa de su trabajo cree que la lengua castellana ha llegado a la perfección y altura de la latina, y las dificultades y lunares que le señalan son propios del lenguaje heroico, que ha de ser diferente de la prosa y digno de personas capaces de entenderle: «Caso que fuera error, me holgara de haber dado principio a algo; pues es mayor gloria empezar una acción que concluir la», Miguel ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, ed. cit., pp. 280-281]

⁷⁰ [27/6/23]

⁷¹ [El soneto XC, de la colección *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, colección ordenada por don Adolfo de CASTRO. Madrid, Rivadeneyra, 1854, 2 vols., tomo I, p. 437, contiene el soneto titulado *Contra lo que dijeron mal del Polifemo de Don Luis* en el que leemos: “Pisó las calles de Madrid el fiero / Monóculo, galán de Galatea, / y cual suele tejer bárbara aldea / sogas de gozques contra forastero”. Parece que Ortega tomó la referencia en el libro de Artigas, ed. cit., pp. 136 y 268, donde el autor da noticia de este famoso soneto escrito por Góngora, como reacción a las críticas con que se había acogido al *Polifemo* y las *Soledades*: “Las primeras noticias que tuvo don Luis del recibimiento que a sus dos grandes poemas se les había hecho en la Corte no fueron muy halagüeñas. El mal humor que las críticas contra el *Polifemo* le causaron desahogólo en aquel soneto”]

Obras completas

Poetas líricos del siglo XVI y XVII –uno y comprar otro⁷³–

Góngora

Thomas Góng[ora] et le gongorisme⁷⁴

Amado Alonso⁷⁵

Pedro de Espinosa –

Tomo?⁷⁶

⁷² [27/6/24]

⁷³ [Ortega parece indicar que tiene el volumen primero de la Biblioteca de Autores Españoles, número 32 y que le falta el segundo, número 42. La obra de Góngora está publicada en el tomo I entre las páginas 427-553 de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, colección ordenada por don Adolfo DE CASTRO. Madrid: Rivadeneyra, 1854, 2 vols. En su artículo sobre el centenario gongorino Ortega revela esta fuente: “(Cito según la «Biblioteca de Autores Españoles»; no tengo otra edición, salvo la nueva de las *Soledades*, hecha por Dámaso Alonso. No soy erudito). Y en la nota al pie sobre Alonso afirma: “El prólogo a esta edición me parece lo más pulcro que se ha dicho sobre Góngora”. Ambas citas en “Góngora. 1627-1927” (1927), IV, 179]

⁷⁴ [Lucien-Paul THOMAS, *Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme*. París: Champion, 1911]

⁷⁵ [Amado ALONSO, 1856-1952, filólogo y representante, como Dámaso Alonso, de la escuela teórico-literaria de la Estilística hispana. Puede por ello darse cierta confusión con Dámaso ALONSO, 1898-1990, poeta y crítico español que, desde momentos cercanos al centenario de Góngora en 1927, dedicó gran parte de sus trabajos filológicos al estudio de su obra. Y Amado Alonso estuvo en España por entonces y tuvo que ver también con esta celebración en una u otra manera. Ortega manifiesta su admiración por la edición de las *Soledades* de Dámaso Alonso (ed. cit., IV, 179), de cuyo prólogo recoge ideas citadas en estas notas, leídas también en Artigas, como las listas de palabras cultistas, o la “conversión” de un Góngora dividido en dos etapas por la crítica. Quizás Ortega conociera además algunos de sus artículos publicados en *La lengua poética de Góngora* (Madrid: Anejo XX de la *Revista de Filología Española*, 1935, con añadidos posteriores), Premio Nacional de Literatura con ocasión del centenario gongorino]

⁷⁶ [Ortega parece buscar en qué tomo de las *Poetas líricas de los siglos XVI y XVII* (ed. cit., tomo II, pp. 1-44) se encuentra la antología de Pedro de ESPINOSA, *Flores de poetas ilustres* (Valladolid: imprenta de Luis Sánchez, 1605), por su importancia en la difusión del cultismo gongorino y los comentarios críticos que hace el editor Adolfo de Castro al respecto en su prólogo a las *Poetas líricas...* (pp. LXVII-LXVIII). En Artigas leemos: “Don Adolfo de Castro, que compartía esta opinión [Góngora siguió las huellas de Carrillo y Sotomayor en sus grandes poemas] en los apuntes biográficos de Góngora publicados en el tomo I de los poetas líricos del siglo [sic., en singular “siglo” como escribe Ortega en la nota] XVI y XVII de la Colección Rivadeneyra, rectifica en el segundo y añade algunas observaciones muy agudas. Para don Adolfo de Castro, Góngora era gongorino y culterano, ya en los sonetos y canciones que se imprimieron en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa, y su propósito fue continuar y perfeccionar el estilo de Garcilaso y Herrera. Nota también que los poetas de las *Flores* son en su mayor parte culteranos y quiere hacerle ya para entonces jefe de escuela”, Miguel ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote: Biografía y estudio crítico*, ed. cit., p. 249]

***77

*78

*Alcalde*⁷⁹

Parece expresarse en el total de esta comedia ⁸⁰ /una/⁸¹ convicción germi-
nante y ya un tanto extendida ⁸² de que la gente de abajo era mejor que la de
arriba. El término de este proceso puede encontrarse en la frase oficial de Don
Juan de Austria el otro⁸³.

*84

Alcalde de Zalamea

Ofrece excelente caso para un radical análisis de la gestación de una come-
dia calderoniana. Para lo cual lo primero es ver los problemas que al autor (a
un Autor ideal) plantea la proyección de una “historia” en el plano de *acción*
que es el teatro.

Éste necesita *figurar* la historia y no referirla. La “representación” es, claro
está, presentación. Pero hay mucho de la “historia” que no es presentable (por
motivos muy diferentes) y una parte de ella tiene que ser referida, por tanto,
“irrealizada”, a-dramatizada —en tanto, pues, ironizada en una dimensión irre-
al— irreal desde el // punto de vista del teatro. Acaso es ésta la dificultad mayor
del teatro (como en la pintura la tercera dimensión)⁸⁵.

⁷⁷ [29/34]⁷⁸ [29/34/1]

⁷⁹ [Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El alcalde de Zalamea* (c. 1636). No hay referencias de
paginación en las notas para este drama, pero por la cercanía con la siguiente comedia citada (*La
niña de Gómez Arias*) y la referencia a la paginación es posible que leyera ambas en *Teatro de
Calderón de la Barca con un estudio crítico-biográfico y apuntes históricos y bibliográficos sobre cada come-
dia por García-Ramón*. París: Librería española de Garnier hermanos, 1883, tomo II]

⁸⁰ la [tachado]⁸¹ [Superpuesto]⁸² que [tachado]⁸³ [Juan José de AUSTRIA, 1629-1679, hijo natural de Felipe IV]⁸⁴ [29/34/2]

⁸⁵ [“Pues bien, señores, lo mismo pasa en el Teatro, que es el «como si» y la metáfora corpo-
rizada —por tanto, una realidad ambivalente que consiste en dos realidades, la de actor y la del
personaje del drama que mutuamente se niegan. Es preciso que el actor deje durante un rato de
ser el hombre real que conocemos y es preciso también que Hamlet no sea efectivamente el hom-
bre real que fue. Es menester que ni uno ni otro sean reales y que incesantemente se estén des-
realizando, neutralizando, para que quede sólo lo *irreal* como tal, lo imaginario, la pura fantas-
magoría”, *Idea del teatro. Una abreviatura* (1946), IX, 840]

*86

Había que hacer la *ética* de la obra calderoniana: dibujo del *ethos* o ⁸⁷ perfiles ejemplares de comportamientos que parecen vigentes o –si es caso– señalados por Calderón.

*88

Alcalde de Zalamea

La figura de Don Mendo es trivial ⁸⁹ chafarrinón tomado tópicamente del tópico de la vieja novela picaresca con una ligera resonancia del Quijote. Mas, por lo mismo, es importante hacer notar el valor diferente que de aquellas figuras tiene. Allí –en el Quijote y en la novela picaresca– la comicidad del hidalgo –sea por su pobreza, sea por su locura– significan sólo ⁹⁰ subrayar las deficiencias de una clase social que ha quedado desplazada ya en la perspectiva social española. Supone que todo el mundo sabe que es una clase en histórica decadencia y sin poder social. Por eso empieza a ser ya fantasma y espectro de sí misma⁹¹. Sobre todo el Quijote supone // que es ya arcaica y que ⁹², con cierta ⁹³ dignidad, aunque ya ⁹⁴ /nada/⁹⁵ imponente, sólo se da donde lo arcaico pervive. Pero en uno y otro caso el hidalgo de quien se hace la burla es aún algo *que está ahí* si bien en el confín del horizonte⁹⁶.

⁸⁶ [29/34/3]

⁸⁷ modelos de [tachado]

⁸⁸ [29/34/4]

⁸⁹ mascarón [tachado]

⁹⁰ de [tachado]

⁹¹ ["Pero al tiempo que España es en la imaginación alemana un país lleno de sol, los españoles somos un pueblo fantasma a quien un conjuro ha tornado en piedra: somos una raza fósil con una historia desaforada y romántica. Calderón y López de Vega son para los alemanes los últimos españoles, y acaso tengan razón", "Notas de Berlín" (1905), I, 54]

⁹² sólo su peculiaridad [tachado]

⁹³ com [tachado]

⁹⁴ poco [tachado]

⁹⁵ [Superpuesto]

⁹⁶ [Estas reflexiones de Ortega sobre la "pintura de personajes" y las "figuras" que representan aparecen a sugerencia del apunte-prólogo a la comedia de Leopoldo García-Remón (ed. cit., pp. 1-3). Por ejemplo: "Estos dos personajes [*Don Lope y Pedro Crespo*] bastarían para consagrar á CALDERON como pintor de caracteres, pero no es todo. La figura no ménos original que la de Don Lope es la de Pedro Crespo, nombre bien apropiado, sea por el genio del autor, sea por la casualidad [...] Pedro Crespo es la enérgica fisonomía del villano rico, noble de sentimientos, de una prudencia que sólo á su firmeza iguala, de una humildad profunda con sus mayores en edad y gobierno, pero que no admite que otro hombre sea más que él en cuestion de honor, y qué, con la altivez proverbial del español, habla como le hablan, s dulce con los afables, seco con los malgeniados, y duro con los bruscos", en *Teatro de Calderón...*, ed. cit., pp. 2-3]

Don Mendo es ya puro tópico,⁹⁷ aun como tópico viejo.

⁹⁸ El hidalgo ⁹⁹ ya *no* está ahí, sino sólo en los libros que dibujaron algunas individualidades cómicas. Lo otro, que no este o el otro individuo ridículo —la *clase* ha desaparecido. Y por eso la figura la *representa toda* —lo que no hacían ni Don Quijote ni el hidalgo del palillo. Por eso es una figura de cartón —figurón— figura de figura —abreviatura convencional, puro ¹⁰⁰ epíteto— sin saber y no simpático —como lo ¹⁰¹ son los otros¹⁰².

*103

Gracia y desgracia del octosílabo

El drama español condenado a la galera del verso ¹⁰⁴ y predominantemente, del octosílabo ¿Por qué esto? Y luego: ¿por qué la falta de intentos para quebrar esa tradición tiránica?

Condiciones peculiares del octosílabo: el romance intermedio entre verso y prosa.

Cuarteta, quintilla etc. favorecen el caracoleo y castañeteo de la rima y hacen de la ¹⁰⁵ poesía “suerte de toreo”. Invitación al conceptismo, a la antítesis —que le quiten su inercia y prosaísmo, su paso de andadura¹⁰⁶.

⁹⁷ /añejo/ [tachado y superpuesto] representa [tachado]

⁹⁸ Es [tachado]

⁹⁹ que [tachado]

¹⁰⁰ epítetos [tachado]

¹⁰¹ fueron [tachado]

¹⁰² [“En los ensayos mentales que para construir esa nueva figura ejecute el lector, surgirá inevitablemente, como término de comparación, otro gran perfil histórico, en algunos rasgos el más próximo al *gentleman* y que, no obstante, lleva en sí la condición de florecer en tierra de pobreza. Me refiero al «hidalgo». Su diferencia más grave del *gentleman* consiste en que el «hidalgo» no trabaja, reduce al extremo sus necesidades materiales y, en consecuencia, no crea técnicas. Vive alojado en la miseria como esas plantas del desierto que saben vegetar sin humedad. Pero es no menos incuestionable que supo dar a esas terribles condiciones de existencia una solución digna. Por la dimensión de dignidad se enlaza con el *gentleman*, su hermano más afortunado”, Ensimismamiento y alteración (1939), V, 584]

¹⁰³ [29/34/5]

¹⁰⁴ . Pr [tachado]

¹⁰⁵ v [tachado. Parece que iba a poner del verso]

¹⁰⁶ [“La potencia de formalismo aneja a la poesía suele no ser tenida en cuenta. El verso nació para distanciar algo de nosotros, hieratizarlo y solemnizarlo. Fue inicialmente fórmula mágica —*carmen*—, proyectil hacia lo trascendente. Téngase a la vista lo que ha tardado en poetizarse en el eloquio vulgar. [...] La lengua vernácula se ha considerado con abrumadora frecuencia como no poetizable en el mismo sentido que decíamos antes de un señor que no era aún minis-trable. Pero esto demuestra que para que acepte el verso una lengua es menester que ésta se haya «objetivado», que haya perdido intimidad, que se haya distanciado del hombre.”, en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), VI, 712-713]

Calderón – Niña de Gómez Arias¹⁰⁸ –

Acto III. Esc[ena] VI – Garnier 436 –

Egregiamente hace manifiesta esta tirada hasta qué punto el teatro español tiene poco que ver con lo que se ha llamado teatro: es una armazón de poesía. El argumento es más bien pretexto o punto de arranque para juegos poéticos. Algo así como una ópera en que la música son los versos¹⁰⁹.

© Herederos de José Ortega y Gasset.

¹⁰⁷ [29/34/6]¹⁰⁸ [Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *La niña de Gómez Arias*, (c. 1650)]

¹⁰⁹ [Ortega se refiere al diálogo entre Cañerí y Dorotea (ed. cit., p. 436): “CAÑERÍ: Conmigo / Cristiana hermosa y gentil, / Ven á coronarte reina / De todo el rudo confin / De estas ásperas montañas. / DOROTEA: ¡Hay mujer más infeliz! / CAÑERÍ: En vano las quejas son. / Llevadla los dos de aquí. / DOROTEA: Dejad que le dé siquiera / Un abrazo al despedir. / CAÑERÍ: Ya eres mia, y tendré celos. / -traedla por fuerza, y venid. / Alá te guarde, cristiano”. Esta comedia atrajo también su atención al señalar otros dos pasajes en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950), acerca de los cuales escribe: “Sería interesante hacer una estadística del número de «cuplés» semejantes a éstos que hay en la obra de Calderón. Desde luego es enorme. Se advierte el frío mecanismo con que el poeta los inserta en la comedia y se percibe claramente el género de efecto que producían al auditorio. Nótese que consisten en una como manipulación prestidigitatoria o de juego malabar que hace al poeta lanzar al aire sucesivamente una serie de objetos poéticos que tiene entre sí correspondencia para recogerlos todos, de un golpe, en el último o dos últimos versos de las tiradas”, VI, 714-715]