ARCHIVUM

EMILIO OROZCO DÍAZ

EL POEMA «GRANADA» DE COLLADO DEL HIERRO

ESTUDIO PRELIMINAR
JOSÉ IGNACIO FERNÁNDEZ DOUGNAC



eug

EL POEMA «GRANADA» DE COLLADO DEL HIERRO

Emilio Orozco Díaz

EL POEMA «GRANADA» DE COLLADO DEL HIERRO

EDICIÓN FACSÍMIL

Estudio Preliminar
de José Ignacio Fernández Dougnac

Granada
2026

Colección Archivum

Director
Juan Calatrava

Comité científico

María Luisa Bellido (Universidad de Granada). Beatriz Blasco Esquivias (Universidad Complutense de Madrid). Fernando Bouza Alvarez (Universidad Complutense de Madrid). José Antonio González Alcantud (Universidad de Granada). Rodrigo Gutiérrez (Universidad de Granada). Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza). Claudia Hopkins (Zurbarán Centre for Spanish and Latin American Art, Durham University, UK). Ángel Isac Martínez de Carvajal (Universidad de Granada). Marta Llorente (Universitat Politecnica de Catalunya). Antonio Malpica Cuello (Universidad de Granada). Rafael Peinado Santaella (Universidad de Granada). José Miguel Puerta Vílchez (Universidad de Granada). Mariam Rosser-Owen (Victoria & Albert Museum, Londres). Francisco Sánchez-Montes González (Universidad de Granada). Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). Margarita Segarra Lagunes (Università degli Studi Roma Tre). José Tito Rojo (Universidad de Granada). Bernard Vincent (École des Hautes en Sciences Sociales, París).

© Estudio preliminar de José Ignacio Fernández Dougnac
© Herederos de Emilio Orozco Díaz
© universidad de granada
ISBN: 978-84-338-7705-5
Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Telf.: 958 243930-246220
www: editorial.ugr.es
Diseño de cubierta: Tadigra. Granada

LA LECCIÓN PERMANENTE

José Ignacio Fernández Dougnac

Cuando entraba en el aula de la Facultad de Filosofía y Letras de La Cartuja, el catedrático don Emilio Orozco Díaz (1909-1987) solía tener la costumbre de portar tan sólo un libro, en lugar de una cartera o una carpeta. En algunas ocasiones lo dejaba sobre la mesa y, al finalizar la clase, lo recogía sin haberlo abierto, como si fuera una especie de secreto talismán. En otras, se servía del ejemplar para leer algún pasaje con que ilustrar su lección sobre la poesía del Siglo de Oro. Aunque no solía detenerse en asuntos ajenos a lo estrictamente literario, don Emilio, en una ocasión, nos habló del velado que, en los atardeceres de invierno y a comienzo de primavera, transformaba la blancura de la nieve de la Sierra en un inimitable tono rosáceo. En otro momento, nos comentó de forma inesperada su afán por descubrir, también en el crepúsculo, el rayo verde. En los años de juventud, él frecuentaba para pintar, junto a sus amistades, la Vega granadina. Mantenían el deseo de contemplar, si fuera posible, ese destello, instantáneo y milagroso, casi imperceptible, que sólo surge bajo determinadas condiciones meteorológicas, en la luz última del sol tras el horizonte. En *Semblanzas granadinas*, concretamente en la dedicada a su maestro el arabista E. García Gómez, encontramos un texto donde rememora esta misma búsqueda, pero ahora íntimamente ligado al acto de la lectura en los jardines de la Alhambra:

> Y con el libro en las manos esperé l a puesta de sol encendido en el horizonte, si no llegué a ver el surgir del ansiado rayo verde, sí lo

> contemplé en la tersa blancura de las páginas del papel marquilla del libro[1].

E. Orozco nos está hablando aquí de algo mucho más esencial y profundo que un peculiar fenómeno atmosférico. Se refiere a otro destello, el de ese rayo de inteligencia y lucidez que se desprende de la palabra impresa y que, a lo largo de toda su trayectoria investigadora y docente, le sirvió para aunar de manera admirable lo visual con lo reflexivo, lo pictórico con la poesía y con la literatura toda. En suma, el lienzo, con el libro; y el verbo, con el color y la música.

Nunca supe si él llegó a disfrutar de aquella iluminación. Pero lo cierto es que bastante tiempo después yo sí pude ver el rayo verde. Fue en una sala de cine. Concretamente en el plano que clausura la película *Le rayon vert*, de Eric Rohmer (1986). Con aquel fugaz parpadeo esmeralda, desprendido por un sol enorme que se ocultaba bajo el mar, el director francés hacía confluir el azar, el amor y la literatura en sus personajes, y dejaba que el final de su película, como tantas veces ocurre, se diluyera en otra historia invisible y nunca contada. Cuando de repente se hizo la luz en el patio de butacas, tuve la certeza de que ese idéntico rayo verde que acababa de ver en la gran pantalla ya lo había disfrutado, años atrás, en una de las magistrales clases de don Emilio Orozco.

Según apunta él mismo, a propósito de la etapa escolar de García Lorca y la inicial afición del poeta por la música antes que por la poesía, en la formación educativa del científico los estudios primarios atañen a «las facultades propiamente intelectuales para el estudio y el razonamiento»; y añade, pero en el caso del artista, esta formación afecta para «penetrar y conocer la realidad» a través de la perspectiva del «mundo suprarracional» (esto es, de la intuición y de la sensibilidad), teniendo especial peso «la esencia psicofísica de lo real, prescin-

1. E. Orozco Díaz, *Semblanzas granadinas*, edición y prólogo de J. Lara Garrido, Ayuntamiento de Granada, 2010, p. 80.

diendo de la vía discursiva del saber intelectual»[2]. En el caso de don Emilio se fusionan admirablemente ambas vertientes —la del estudio y razonamiento y la de «la esencia psicofísica de lo real»—, creando una sólida vía de percepción crítica que enlaza lo literario con lo plástico, sin eludir el estudio «histórico-estilístico», y dominado todo por una fértil dimensión humanística. Esta doble dedicación literaria y artística, como advirtió en su momento J. Camón Aznar, lo singularizaba entre «los habituales historiadores del arte», pues «le permite aclarar las formas con alusiones literarias y comprender muchas dimensiones poéticas con criterios pictóricos»[3]. Cuenta su familia que al mostrar el contenido de los lienzos mantenía que «los cuadros también se leen: hay que mirar un cuadro como quien lee un libro, y leer un libro como quien mira un cuadro»[4]. Con tal actitud Orozco se adelantaba a lo que denominamos «interdisciplinariedad»[5], algo que ningún grupo de investigación deshecha en nuestros días, no tanto dentro de las humanidades sino entre distintos campos científicos aparentemente muy distantes entre sí. El deleite por el matiz, que entrecruza la comprensión intelectiva con lo sensitivo —lo visual y auditivo— no sólo domina toda su trayectoria investigadora, académica y universitaria

2. E. Orozco Díaz, «García Lorca se gradúa de bachiller. Notas en torno a unos años de la vida del poeta», AA. VV., *Lecturas del 27*, Universidad de Granada, 1980, pp. 6-63; citamos por *Semblanzas granadinas*, p. 44.

3. J. Camón Aznar, *Ínsula*, 29 (1948), p. 4; reseña recogida por A. Sánchez Trigueros, ed., E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco. De poesía y pintura* (ed. facsímil, 1947), Universidad de Granada, 1989, p. XXIV.

4. AA. VV., *La Cátedra de Literatura: dos grandes maestros de las letras. Exposición bibliográfica sobre los profesores Emilio Orozco Díaz y Antonio Gallego Morell*, Universidad de Granada, 2012, p. 17.

5. Sobre la huella de E. Orozco en la crítica actual, véase J. Ponce Cárdenas y C. Vincent-Cassy, «Arte y Literatura en el Siglo de Oro: el legado crítico de Emilio Orozco Díaz», *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 35 (2020).

sino que se puede ejemplificar en multitud de ocasiones. Cuando realizó el discurso de recibimiento de la Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias al músico Juan-Alfonso García, E. Orozco despliega con delicadeza sus preferencias musicales así como su conocimiento sobre compositores contemporáneos[6]. Esta misma atención sensitiva por lo musical es la que lo empuja a resaltar la sonoridad de los versos de Garcilaso, las exquisiteces fónicas de san Juan de la Cruz o a adentrarse en la lírica cantada carmelitana, pues, como él mismo afirma, la poesía «busca ser palabra dicha» y «no es menos cierto que el canto intensifica la expresividad en su más profundo sentido y en su más desbordante poder sensorial»[7]. Muy significativo es, a nuestro juicio, el momento en que el maestro aborda la partitura del *Salmo 12. Palabras para un mundo de esperanza*, profusamente anotada a mano por el compositor Juan-Alfonso García. El lúcido análisis que extrae de las anotaciones al pentagrama es igual al que realizaría ante un lienzo[8]. Algo parecido sucede cuando examina, con finura de crítico de arte, la firma caligráfica de García Lorca, de la que escribe que «se descubre una autocomplacencia» en el dibujar su nombre, como

> queriendo hacer de la letra no sólo adorno, sino expresión lírica personal que si alguna vez recuerda al bordado primoroso granadino —tan celebrado por él en su *Historia de don Alhambro* — demuestra en general un sentido líricográfico —lo que desarrollará como género poético-pictórico después Alberti— *y casi de caligrama*[9].

Quienes tuvimos el privilegio de asistir, de forma directa y presencial, a su diario quehacer docente nos llamó poderosamente la atención cómo el inmenso acervo de la literatura áurea era restringido, du-

6. *Semblanzas granadinas*, p. 266.
7. *Ibidem*, p. 264.
8. *Ibidem*, p. 267 y ss.
9. *Ibidem*, p. 24.

rante todo el curso, a un selecto grupo de poetas: Garcilaso, Herrera, fray Luis de León, san Juan de la Cruz y Góngora[10]. Comprendimos su intención pasados los años. Don Emilio no pretendía, con su asignatura sobre Literatura del Siglo de Oro, desplegar una panorámica abarcadora que incluyera periodos estéticos, autores y géneros. Con la aparente brevedad de este circuito poético, que, oscilando entre la sensualidad y la espiritualidad más refinada, iba «de lo humano a lo divino»[11], sugería innumerables senderos que nos llevaban a otras lecturas y a otros nombres de envergadura. Bastaba la síntesis de lo esencial para establecer toda una teoría sobre el texto lírico, en la cual, partiendo de la melancolía garcilasiana, nos encumbraba hasta el goce de la inefable «música callada» de san Juan de la Cruz. Igual que si de otro maravilloso artefacto barroco se tratara, la ruta diseñada por Orozco iba siempre «de lo aparente a lo profundo», de la materia al espíritu, de la diversidad a la integración, en definitiva, de la sensualidad de un atardecer al hondo parpadeo del rayo verde. Pero es más, con este selecto ramillete de poetas estaba incidiendo en una idea establecida por los autores del 27: la genuina modernidad, más que en la pirotecnia de las vanguardias, se encuentra en la esencialidad de nuestros clásicos. Por tanto, él mismo cumplía así su propio ideal como investigador y docente: las clases se han de impartir «más como

10. Idéntica y sintética orientación es la plasmada en su libro *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz)*, Editorial La Muralla, Madrid, 1974; citamos por la edición e introducción de J. Lara Garrido, Universidad de Málaga, 2004.

11. Tomamos la expresión de E. Orozco Díaz, «De lo humano a lo divino (Del paisaje de Garcilaso al de san Juan de la Cruz)», *Revista de la Universidad de Oviedo* (1946), pp. 99-123; e incorporado con adiciones a *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Prensa Española, Madrid, 1968, pp. 105-138 (luego en Ediciones del Centro, Madrid, 1974 y en Universidad de Málaga, 2010, con estudio preliminar de J. Lara Garrido); dicho artículo está incluido asimismo en *Grandes poetas renacentistas*, ed. cit., pp. 149-175.

arte que como ciencia», gracias a lo cual, para sentir y comprender en profundidad la obra literaria, se ha de arrancar siempre del texto mismo y expresar «esa inicial vibración emocional ante el fenómeno artístico», pues «ello constituye la base de una cultura estética»[12] que enriquece siempre lo humano.

La singularidad que aplicaba a sus clases era idéntica a la que inspiraba cualquiera de sus estudios: bien los de carácter filológico-histórico dirigidos a especialistas, bien aquellos otros destinados a la consulta de estudiantes y profesores. E. Orozco, cuando se adentraba en el campo de lo divulgativo, nunca pretendió quedarse en la mera exposición sistemática o en el rígido cuadro general propio del manual al uso. En este sentido, siempre daba un paso que nos llevaba más allá de lo meramente expositivo. Sin obviar nunca la visión general, cuando acometía un trabajo de estas características, incidía en fenómenos, tendencias, cambios e influencias estéticas, en matices temáticos o en parcelas ignoradas u olvidadas, para ensanchar la visión comúnmente aceptada, para abrir caminos o alumbrar espacios insospechados en la investigación. Este permanente equilibrio, entre lo divulgativo y la percepción propia, intensifica el interés por este tipo de parcelas de estudio. Prueba de ello es el personal perfil literario que ofreció en 1953 de Góngora[13], del que hablaremos más adelante, y, sin entrar en detalles, el extenso y denso ensayo introductorio «Características generales del siglo XVII», incluido en la colectiva *Historia de la Literatura Española*[14].

12. Cit. J. Lara Garrido, ed., E. Orozco Díaz, *Semblanzas granadinas*, p. LVI.

13. E. Orozco Díaz, *Góngora*, Labor, Barcelona, 1953; incluido en *Introducción a Góngora*, Crítica, Barcelona, 1984, pp. 11-145, por el que citamos.

14. E. Orozco Díaz, «Características generales del siglo XVII», citamos por AA. VV., *Historia de la Literatura Española, Renacimiento y Barroco, Siglos XVI / XVII*, J. M.ª Díez Borque (coord.), Taurus, Madrid, 1980. Hubo edición anterior (Guadiana, Madrid, 1975) y luego, con el título «[Introducción al Barroco literario español]», este estudio ha sido incluido en E. Orozco Díaz, *Introducción al Barroco*, edición al cuidado de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 1988, I, pp. 23-187.

Nuestro autor perteneció a un grupo de escritores universitarios formados antes de la Guerra Civil, pero cuya obra empieza a ensancharse y a tomar cuerpo inmediatamente después de la contienda: G. Díaz Plaja, C. Clavería, A. Zamora Vicente, J. de Entrambasaguas, A. Sánchez Barbudo o J. M. Blecua, por citar sólo a algunos que recogieron y continuaron «la investigación erudita de Menéndez Pidal, el análisis estilístico de textos de la escuela de Alonso; la búsqueda de conceptos culturales de validez general de Ortega, D'Ors o Castro», a la vez que confluyeron con el periodo de plena producción de figuras de tal porte[15]. Además de lo comentado, sus reflexiones van siempre marcadas por un dinámico flujo de ida y vuelta, oscilando entre un análisis inductivo —de lo particular a lo general—[16] y un examen que parte del contexto histórico y cultural para desentrañar finalmente la esencia, lo individual, lo humano. Un ejemplo del primer paso se encuentra en los comentarios realizados a unos sonetos de juventud de Góngora, en los que los estilemas manieristas prendidos en los versos sirven para reforzar ciertas tesis sobre la ductilidad de este movimiento artístico de transición entre Renacimiento y Barroco. Una muestra del segundo paso se encuentra en el apartado de la mística. Para nuestro autor los «determinantes histórico-artísticos y los espirituales y los ambientales monásticos» son la puerta de entrada necesaria para explorar las «consecuencias psico-sociológicas estilísticas»[17] del proceso de lo inefable y de la imbricación entre lo popular y lo culto que caracteriza la singularidad de la poesía de san Juan de la Cruz. Algo similar ocurre

15. E. de Zuleta, *Historia de la crítica española contemporánea*, Gredos, Madrid, 1966, p. 358.

16. A. Sánchez Trigueros, ed., E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, p. X.

17. E. Orozco Díaz, «Preliminar», en *Mística, plástica y Barroco*, Cupsa Editorial, Madrid, 1977; citamos por *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, edición, introducción y anotaciones de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 1994, II, p. 21.

al abordar la confrontación entre Lope y Góngora: el sondear las repercusiones del nuevo estilo poético en los mentideros literarios sirve para dilucidar el conflicto humano existente entre ambos poetas[18]. Como afirma Orozco de una forma más amplia:

> nuestra orientación al enfrentarnos con los temas a estudiar no se apoya sólo en lo estético-psicológico, individual y colectivo, sino buscando también lo socio-psicológico como un determinante que lleva consigo formas de cultura y vida[19].

Por ello, uno de los aspectos más atractivos de tal marco teórico no es sólo la ya apuntada interconexión existente entre texto escrito y obra artística (pintura, escultura y arquitectura), formando un todo inseparable, sino esa continua indagación, tan barroca, que va «de lo aparente a lo profundo», hasta crear un sistema totalizador, de una absoluta coherencia, que comienza por otear la superficie, el contexto «psicosocial», para terminar adentrándose en aquello que nuestro autor entiende y transmite como «la realidad del alma» del personaje en estudio, o incluso de una ciudad (el «alma de Granada»), de una época o de un movimiento (el «alma del Barroco»), diseñando así un campo compuesto de atinadas reconsideraciones, valiosas sugerencias e inapreciables hallazgos.

Para Orozco toda obra de creación se constituye en obligado acto de comunicación, por lo que siempre la expresión artística se encuentra gravitando alrededor del individuo —eje creador y receptor—, sobre el cual influyen los condicionamientos históricos, ambientales e ideológicos, así como los inevitables predecesores esquemas culturales:

18. E. Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973.

19. «Preliminar», en *Mística, plástica y Barroco* (*Estudios sobre San Juan de la Cruz*, II, p. 27).

> La obra de arte —escribe— es siempre debida en lo esencial al individuo; pero entre los determinantes y condicionamientos que actúan en la creación de éste, y entrelazados con los de carácter sicosociológico de época está todo ese mundo de formas preexistentes y contemporáneas, todo un material artístico y literario hecho, y en comunicación con lo público que, inevitablemente, actúa sobre el que crea, aunque éste sea el gran innovador[20].

Ante «cualquier obra artística, la actitud obligada del crítico es la de enjuiciarla y valorarla de acuerdo con la intención y propósitos que tuvo su autor al crearla»[21], adscrita a sus propias coordenadas históricas. De ahí que tenga en cuenta el *para qué* y el *para quién* del producto literario o plástico, junto con el *porqué* y el *cuándo*, para culminar en «el *cómo* se realiza la obra de arte y, ante todo, y sobre todo, *qué* se expone en ella»[22]. Como ha destacado E. de Zuleta, su orientación crítica «tiende a preocuparse por los aspectos psicológicos y estéticos de la obra literaria, a la vez que la considera enmarcada en el contorno más amplio de la época y la tradición inmediata»[23]. Este

20. *Cervantes y la novela del Barroco (Del* Quijote *de 1605 al* Persiles), edición, introducción y notas de J. Lara Garrido, Universidad de Granada, 1992, p. 42.

21. E. Orozco Díaz, *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega? Anotación previa a una reconsideración crítica*, Universidad de Salamanca, 1978; citamos por *Introducción al Barroco*, II, p. 170.

22. *Ibidem*, p. 166.

23. *Historia de la crítica española contemporánea*, p. 369. Y añade dicha investigadora: Orozco «acepta la determinación de una constante barroco-romántica, así como las conexiones entre lo pictórico y lo literario que a estas interpretaciones suelen ir adscritas. Propone, asimismo, una indagación más atenta a la psicología del estilo, más allá de los aspectos estilísticos puramente morfológicos. Por esta vía, a su juicio, será posible descubrir la raíz vital y psíquica del doble impulso hacia la realidad concreta y hacia lo infinito que engendra el barroco pictórico y literario» (*ibidem*, pp. 369-370).

equilibrio reflexivo entre el ámbito individualizado (con sus componentes psicológicos, personales y anímicos) y los condicionamientos sociales, ideológicos e históricos, existentes y preexistentes, viabiliza que E. Orozco aplique, de forma contractiva, con absoluta soltura conceptos como «novedad», «renovación» o «innovación», tanto en las periodizaciones estilísticas como en los espacios críticos destinados a cada autor, superando ciertos enfoques demasiado anquilosados por el peso del dato erudito y encorsetados por los rígidos moldes de la *imitatio*. Por ello, insiste en la «innovación» —que no en la noción romántica y moderna de «originalidad» como expresión única e intransferible del *yo* poético—, aplicada a la «nueva poesía»[24] inaugurada por Góngora así como a la creación del poema descriptivo con las *Soledades*, o en la «renovación» del teatro por Lope y la peculiar orientación genérica del *Arte nuevo de hacer comedias*, o en la absoluta «novedad» de la poesía mística de san Juan de la Cruz.

El peso de lo sensitivo, y muy especialmente de lo visual, suscita unas orientaciones cargadas de interés que nos abren nuevas e insospechadas perspectivas. Para Orozco no existe una frontera que deslinde los contenidos de las artes plásticas con lo literario y viceversa. La profundización en una de estas dos parcelas culturales enriquece el conocimiento de la otra, al tiempo que le inspira para crear una visualización de lo verbal o una orientación literaria de lo plástico-visual. Prueba de ello es la similitud que él establece entre la mirada de Velázquez y la visión del mundo de Cervantes o los paralelismos entre el pintor sevillano y un ámbito tan aparentemente disímil y lejano como el de Quevedo, lo mismo que la vinculación de éste con los universos plásticos del Bosco, Alcimboldo, Teniers o incluso Goya. Es entonces cuando el discurso adquiere especial dimensión por los deslumbres que nos ofrece y por el hondo calado que adquieren sus apreciaciones sobre las distintas carac-

24. Tomamos el término de A. Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica literaria*, Castalia, Madrid, 1967.

terísticas de época y sobre las confrontaciones y resaltes entre los diversos temas, autores y artistas entre sí. Ofrezcamos otra muestra de este rasgo abarcador. Nos referimos al modo con que Orozco modula el concepto dominante de *teatralidad*, que invade a la sociedad barroca, española y europea, en sus múltiples manifestaciones públicas, trenzándolo con absoluta coherencia en distintos campos de estudio y suscitando así sugerentes analogías. Sólo desde esta resonancia de lo visual se puede entender una obra tan fundamental como *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española* (1968). Tan atractivas interrelaciones internas entre lo sensitivo e intelectivo, entre paisaje y sentimiento, enmarcadas dentro de unos muy definidos rasgos de época, saltan de su determinado contexto histórico adquiriendo una trascendente intemporalidad que carga de solidez y hace aún más rica la «lección permanente del Barroco español». Nos referimos, por ejemplo, a los paralelismos que, con indudable sagacidad, establece nuestro autor entre la traslación lírica de la vivencia mística y una determinada expresión poética que abre las puertas a la modernidad más radical, y de la que hablaremos más adelante, o en los estigmas barrocos y manieristas que detecta en su análisis de *El jardín de las delicias*, de Francisco Ayala.

El proceso de toda investigación es entendido por E. Orozco como una acción viva, en continua reelaboración. El discurso crítico ha de estar sometido siempre a una permanente revisión y, conforme avanza con los años, constituido por una estructura abierta. De ahí que él mismo califique sus ensayos como «notas» o una mera «introducción», que paradójicamente sobrepasan con creces la significación que implicarían estos conceptos. En uno de los capítulos de su último libro, el dedicado a santa Teresa, cuyo subtítulo es *Notas sueltas de lector*, reza: «Nota previa a unas notas sueltas»[25]. En otro

25. *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa (Notas sueltas de lector)*, Diputación de Granada, 1987, p. 117. Este sentido de la provisionalidad se percibe igualmente en otro título: *Porcel y el barroquismo literario*

lugar es más explícito, pues revela cómo la relectura de las obras de la Santa le impele a «volver sobre lo que ya escribimos» y a realizar una revisión de sus propias conclusiones:

> Así lo recogemos y desarrollamos con el libre y apresurado perfil de ensayo en anotaciones sueltas que hemos ido escribiendo conforme saboreamos una vez más su siempre atrayente lectura y pensábamos en el resonar de sus versos en la intimidad de la clausura carmelitana[26].

A la vez que relee a los clásicos, Orozco se relee a sí mismo como investigador, con la finalidad de establecer «consideraciones nuevas» sobre sus propias conclusiones, para ampliar o matizar lo ya asentado por él mismo. En el prólogo a la segunda edición de *Manierismo y Barroco* (1975), ampliada con nuevos artículos, plasma el deseo de que

> nuestro libro siga manteniendo una libre estructura abierta que ofrezca al lector sugerencias y posibles direcciones a desarrollar, e incluso suscite distintas y hasta contrarias interpretaciones a las nuestras respecto a los temas que tratamos[27].

En otro momento amplía aún más tal aspiración: que el lector reciba,

> no pasiva y pacientemente, sino de forma activa […], comentarios, referencias, y reflexiones para que simultáneamente a la lectura […] reafirme o discuta lo leído a fin de que, posteriormente, desarrolle por su cuenta lo que aquí se anota, ya ampliando o reafirmando, ya rectificando y contradiciendo[28].

---

del siglo XVIII (Síntesis anticipada de un estudio en preparación), Universidad de Oviedo, 1969.

26. *Expresión, comunicación y estilo en la obra de Santa Teresa*, p. 118.

27. *Manierismo y Barroco*, Cátedra, Madrid, 1975, p. 12.

28. Cit. J. Lara Garrido, ed., E. Orozco Díaz, *Cervantes y la novela del Barroco*, p. 38.

Mediante un absoluto acto de honestidad intelectual y personal, nuestro autor aplica un dinamismo reflexivo a su propia escritura y a su quehacer crítico que desea inculcar al propio lector. Ofrece un discurso analítico que posee la característica de obra en permanente transición, obra abierta y en sucesión, abierta en sí misma y abierta también a la necesidad de debate. Cuando reedita algo, lo transforma[29]. Al publicar de nuevo en 1984 su antiguo monográfico de 1953 sobre el autor de las *Soledades*, que aparecería bajo el significativo título de *Introducción a Góngora*, lo hace con un importante acopio de «Notas adicionales», en el cual recoge, comenta, revisa y valora con amplitud varias décadas de bibliografía gongorina, junto a dos artículos olvidados sobre la polémica de las *Soledades*. Aunque son «anotaciones —según él mismo confiesa— hechas de forma irregular a través del tiempo»[30] y pese a considerarlas «incompletas y desiguales», estas «notas» han quedado como material que sobrepasa los meros apuntamientos de «un lector estudioso», por ofrecer, en su «libre perfil de ensayo»[31], una inapreciable utilidad para el especialista.

Este discurso abierto, interdisciplinar y transversal, encierra, por un lado, una estructura pluritemática y multiforme y, por otro, un orden interno profundamente integrador. Características ambas que curiosamente constituyen las esencias de la estética manierista y barroca, respectivamente. El consciente sentido de provisionalidad por medio del cual se mantienen las conclusiones siempre vivas, se corresponde con «su pasión por la literatura, la emoción con que la explicaba, el placer que transmitía, la finura y profundidad de propuestas de quien era exigente, muy exigente, con sus alum-

29. En el «Prólogo a la segunda edición» (1975) de *Manierismo y Barroco,* antes de especificar cambios y adiciones, E. Orozco aclara: «el presente volumen no es una simple reimpresión del publicado en 1970» (ed. cit., p. 11).

30. *Introducción a Góngora*, p. 8.

31. *Ibidem*, p. 9.

nos pero mucho más consigo mismo»[32]. Aunque nuestro maestro nunca dejaba nada cerrado o clausurado, sus consideraciones, con el tiempo, han quedado inamovibles. El trazado del campo de investigación que realizó, desde sus primeros trabajos, es inalterable en sus vectores esenciales. El estudioso que se adentre en territorios ya hollados por nuestro autor sólo puede prosperar a partir de esas zonas firmemente delimitadas o establecidas. Así se originan aquellos nuevos «comentarios, referencias y reflexiones» que desde sus páginas él mismo alentaba a ser desarrollados. «El camino crítico de E. Orozco constituyó una aventura intelectual en solitario» y, «desde casi el inicio de sus estudios literarios a la más plena madurez», sus consideraciones han constituido «en buena medida la fuente nutricia de un pensamiento que, con sostenida consciencia, supo plantearse cuestiones y problemas del más alto interés teórico e histórico-crítico»[33].

Como dejó escrito, a propósito de su amigo y pintor Manuel Maldonado, un artista siempre «ama la vida como el arte y al arte por lo que tiene de vida»[34]. Tal vinculación entre arte y vida se puede apreciar con nitidez en el desarrollo de sus diversas facetas de investigador, docente, gestor y ciudadano. Ofrezcamos sólo una muestra. En enero de 1977 Francisco Ayala regresa, desde su exilio, a Granada[35]. Orozco, «primer responsable de este reencuentro», lo recibió en dos actos públicos: uno, en la Facultad de Filosofía y Letras, ubicada

32. A. Sánchez Trigueros, ed., E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, p. IX.

33. J. Lara Garrido, ed., E. Orozco Díaz, *Grandes poetas renacentistas*, p. 48.

34. E. Orozco Díaz, *Semblanzas literarias*, p. 220.

35. Los pormenores de esta visita, dentro de las delicadas y tensas circunstancias políticas de la llamada «semana del miedo», han sido detallados por A. Sánchez Trigueros, «*Un caballero granadino* en su contexto. Francisco Ayala y Emilio Orozco, 1977: datos, relato, homenaje, ediciones y texto», *Boletín de la Academia de Buenas Letras de Granada*, 12, enero-junio (2019), pp. 60-64 (*http://academiadebuenasletrasdegranada.org*).

por entonces en el palacio de las Columnas, y otro en el auditorio del antiguo Banco de Granada, donde realizó una «introducción memorable, amplia y certera del escritor granadino»[36], que se verá ampliada con su análisis sobre el conjunto de prosas varias ayalianas, *El jardín de las delicias*[37], rompiendo así su «decidido propósito de no escribir con extensión sobre la obra de un escritor contemporáneo en vida del mismo»[38]. En aquel discurso público, pronunciado en un momento político difícil, destacó cómo dentro del yermo panorama de posguerra, los miembros de su generación ansiaban una conexión con lo anterior a la Guerra Civil, especialmente buscando «por todos los medios aquellos libros argentinos de profesores y poetas españoles»[39]. Don Emilio Orozco, sin lugar a dudas, «fue —en palabras de Sánchez Trigueros— uno de esos liberales a los que Tierno Galván,

36. Del encuentro entre los dos amigos surgió uno de los últimos textos de Ayala, el relato «Un caballero granadino», que «debe ser interpretado […] como un homenaje muy a la manera ayaliana, por lo discreto y secreto del acto literario, al que fue su primer guía granadino y uno de los grandes maestros universitarios, Emilio Orozco Díaz» (A. Sánchez Trigueros, *ibidem*, pp. 60 y 62).

37. Apareció con el título *Una introducción a «El jardín de las delicias» de Ayala. Sobre Manierismo y Barroco en la narrativa contemporánea* (Málaga, 1973) y fue publicado luego por el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada (1985), si bien manejamos la siguiente edición: «*El jardín de las delicias» de Ayala*, prólogo de C. Blanes Valdeiglesias, Universidad de Granada-Fundación Francisco Ayala, 2010. Véase J. Paredes, «Manierismo y Barroco en la obra de Francisco Ayala. En torno a la introducción a *El jardín de las delicias* de Emilio Orozco», *Del Infierno al Paraíso. En torno a «El jardín de las delicias» de Francisco Ayala*, Entornográfico Ediciones, Granada, 2021, pp. 112-121.

38. E. Orozco Díaz, *Semblanzas granadinas*, p. 100. Este «decidido propósito» de no escribir sobre un autor vivo, también queda orillado con J. Martín Recuerda («Invención teatral y realidad histórica: *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*», *Pipirijaina*, 4 [1977], pp. 54-60).

39. E. Orozco Díaz, *Semblanzas granadinas*, p. 105.

en un memorable artículo de prensa, agradecía unos comportamientos gracias a los cuales la Universidad española se había salvado de la ruina a la que la España oficial la empujaba»[40].

Manierismo y Barroco

Ante la imposibilidad de abarcar, en un trabajo de estas características, las múltiples ramificaciones que circunscriben en su totalidad los contenidos de tan rico universo investigador, y por dar forma y unidad a este estudio preliminar, orillamos tanto la faceta gestora y de dirección en distintos organismos públicos granadinos del profesor E. Orozco Díaz[41] como sus estudios dedicados a la Historia del Arte[42], que únicamente serán citados de

40. A. Sánchez Trigueros, ed., E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, p. IX.

41. Además de su diversa labor en la gestión universitaria (decano de Filosofía y Letras, entre 1951 y 1960, entre otros cargos), destacamos, dentro de las distintas facetas de la vida cultural granadina, su participación activa en la creación del Museo Provincial de Bellas Artes así como su dirección desde 1956 hasta 1972. En colaboración con A. Gallego Morell y con motivo de las celebraciones del IV centenario del fallecimiento del Emperador, en 1958 logró que el Museo contara con nueva ubicación en la planta primera del palacio de Carlos V, donde permanece desde entonces.

42. De sus estudios sobre Historia del Arte destacamos las monografías sobre Velázquez (*El barroquismo de Velázquez*, R.I.A.L.P., Madrid, 1965), sobre Alonso Cano (*Introducción a Alonso Cano*, Anel, Granada, 1969) y sobre Sánchez Cotán (*El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, Universidad de Granada-Diputación Provincial de Granada, 1993). Igualmente subrayamos la extensa relación de artículos sueltos sobre la obra del Greco, los hermanos García, Pedro Atanasio Bocanegra, Pedro de Mena, Martínez Montañez, Pedro de Moya, Álvarez Cubero, Juan de Sevilla, Valdés Leal, Pedro de Raxis, Zurbarán, Miguel Ángel y el «Juicio universal» o Goya; lo mismo que otros estudios sobre pintores contemporáneos (José María Rodríguez Acosta, José María López Mezquita o Manuel Maldonado) y sus recorridos por el patrimonio granadino (la puerta de Elvira, la Capilla Real, la Cartuja, el carmen de la Fundación Rodríguez

forma marginal en los momentos necesarios. Nos centraremos, pues, en el ámbito estrictamente literario, concretamente poético, estableciendo un recorrido que arranque de lo general para ir desembocando en lo particular, esto es, en el análisis del poema *Granada*, de Agustín Collado del Hierro. Para configurar, con un mínimo de precisión, parte de la incontestable teoría barroquista de Orozco, comenzaremos centrándonos en los movimientos artísticos y literarios, Manierismo y Barroco, que fundamentan el panorama ideológico y estético del siglo XVII, y continuaremos con la dimensión espiritual, dominada por las doctrinas del concilio de Trento, fijándonos muy especialmente en el ámbito de la reforma carmelitana y de la poesía de san Juan de la Cruz. A continuación, la profunda huella de Góngora y la eclosión de la «nueva poesía» darán paso a algo que está presente en todo el dilatado camino crítico de don Emilio: la vinculación entre el barroquismo y el *granadinismo*, que será la inmediata puerta de entrada para abordar el poema de Collado del Hierro, que recoge y concentra las directrices primordiales, estéticas e ideológicas, que aquí iremos punteando. Dentro de lo literario, omitimos, por no desviarnos de lo estrictamente poético, parcelas tan sugestivas, entre otras, como la visión sobre el Renacimiento y el estudio de obras tan esenciales como las de Garcilaso, Fernando de Herrera o fray Luis de León, lo mismo que tampoco sondearemos las calas realizadas en la poesía de Quevedo y en la novela cervantina (el *Persiles*, el *Quijote* de 1605 o los paralelismos entre Cervantes y la

---

Acosta y las detalladas guías sobre el Museo de Bellas Artes de Granada). En este sentido, remitimos a la exhaustiva relación bibliográfica recopilada por M.ª J. Montes Montes, «Bibliografía del profesor Emilio Orozco Díaz», AA. VV., *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, N. Marín, A. Gallego Morell y A. Soria Ortega (coords.), Universidad de Granada, 1979, III, pp. 583-596.

mirada de Velázquez) o en el análisis sobre el *Arte nuevo*, de Lope y el enfrentamiento de este con Góngora, que relegaremos, según los casos, a pinceladas ubicadas en alguna nota a pie de página.

Prescindiendo de los diversos estudios iniciales y dispersos de orientación netamente artística, en *Temas del Barroco. De poesía y pintura* (1947), libro germinal que recoge artículos publicados entre 1941 y 1943, quedan establecidas las líneas maestras que nos interesan dentro de este campo de estudio, situado siempre en el «vértice de lo que podríamos llamar un ángulo poético-pictórico». El primer capítulo, «De lo aparente a lo profundo», pese a subtitularse «Introducción apresurada a una serie de ensayos y notas», no sólo establece uno de sus principios inalterables —que la «orientación […] pictórica» preside «el desarrollo de la poesía e incluso de la música» en el Barroco—, sino que constituye, además, la inicial pauta analítica de nuestro autor, su propio estímulo metódico ya apuntado: el establecer lo visual y lo sensorial como un potenciador crítico para ahondar en el análisis de lo representativo, de lo literario y de lo intelectivo. Por su importancia, recorreremos, a manera de síntesis, este ensayo de apertura, cuyas directrices conectan con otros apartados del libro —la pluma pincel de Pedro Espinosa, las décimas de Bocángel, el sentido del color en la poesía áurea o la nómina de «poetas pintores y pintores poetas»—, a la vez que asienta la espiritualidad como uno de los ejes que articula tanto la esencia epocal como la obra misma de E. Orozco.

La idea de que los «estilos» en Historia del Arte no son etapas independientes ni marcadamente sucesivas y fijadas por unos lindes cronológicos, sino que van evolucionando mediante impulsos evolutivos y paralelos, entrelazándose y asumiendo morfologías precedentes, sirve para sustentar que la cultura derivada e impulsada por el concilio de Trento (1545-1563), pese a su entronque medieval, es inseparable del humanismo renacentista, ya que «en vez de negarlo y rechazarlo se apodera de sus conquistas y afanes científicos y de sus formas artísticas y también se sirve de él en su sentido de la acción y

en su actitud crítica y polémica»[43]. La ideología trentina, lo mismo que viene a «encauzar el arte por la vía de una religiosidad severa», logra «exaltar la obra de arte, aunque sea haciéndola depender de un fin no puramente estético»[44], mediante un afán didáctico que es impulsado por una constante expresión de lo numinoso, de lo sagrado, un afán que persigue instruir y confirmar al pueblo en las verdades de la fe y en «excitarle a adorar y aun amar a Dios». La cultura que emana del Concilio tiende siempre a lo sublime, a la vez que se carga de un eficaz anticlasicismo, proclive a la mostración enfática de lo novedoso: «se rompe el concepto de belleza ideal renacentista; se pierde, se contorsiona o se altera la visión racional, el sentido de la armonía, proporción y serenidad»[45]. Sin embargo, al abordar el Barroco y la Contrarreforma, Orozco, siguiendo y matizando los reputados principios de W. Weisbach (*El Barroco, arte de la Contrarreforma*, 1921)[46], deslinda entre lo ideológico y lo formal e incide en «el sentido paralelo que ambos movimientos representan en relación con el clasicismo renacentista; la Contrarreforma en lo espiritual ideológico y el Barroco en lo estilístico formal»[47]. Décadas más tarde, en un importante ensayo de 1982, donde discrepa de algunos juicios de J. A. Maravall, plasmados en *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (1975), nuestro autor se reafirma en que es «muy difícil desligar de ese contexto ideológico [del XVII] todo lo

43. E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, ed. cit., p. XVI.

44. *Ibidem*, p. XXI.

45. *Ibidem*, p. XXV.

46. El libro de W. Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma* (1921), fue traducido por E. Lafuente Ferrari (Espasa-Calpe, Madrid, 1942). Precisamente a Lafuente Ferrari se debe una de las reseñas de *Temas del Barroco* (*Arte Español*, XVII [1948], pp. 72-73), rescatada por A. Sánchez Trigueros, ed., E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, pp. XXXI-XXXIV.

47. *Ibidem*, p. XXX.

referente a lo religioso y eclesiástico»[48]. No niega el poder ideológico de la clase dominante, pero tampoco lo considera algo «exclusivo», ni rechaza «las vías de interpretación de un método-sociológico marxista», aunque prefijado por la orientación de Goldman, «que busca la estructura esencial de los hechos humanos y de la cultura general uniendo sociología e historia»[49]. Queda priorizado, pues, el «impulso religioso contrarreformista», sin el cual no serían explicables obras tan características de nuestro Barroco como el *Guzmán de Alfarache*, el *Persiles y Sigismunda*, *El peregrino de su patria* o las *Soledades* gongorinas y, ya «fuera de España, la genial creación del *Primero sueño*, de Sor Juana de Inés de la Cruz» que «igualmente se levanta con esos tonos y fondo trascendente religioso»[50].

El espíritu devocional, que embarga la sociedad entera sacralizando realidad y ficción, incide en dos de las características más relevantes de la época: la noción de *desbordamiento* expresivo, por un lado, que se manifiesta en diversos planos de la creación literaria y plástica; y por otro, la constante lucha de contrarios, entre lo divino y lo humano, entre la naturaleza y el artificio, hasta lograr el «predominio de un impulso natural, individual, de libertad, e igualmente, en la visión del paisaje y en el dinamismo de la composición, de la exaltación de las fuerzas de la naturaleza»[51]. A nuestro juicio, uno de los conceptos más innovadores que reside en este apartado «De lo aparente a lo profundo», de *Temas del Barroco*, es la vinculación, muy matizada, del realismo como plasmación de vida

48. E. Orozco Díaz, «Sobre el Barroco, expresión de una estructura histórica. Los determinantes socio-políticos y religiosos», AA. VV., *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1982, pp. 1.057-1.076; citamos por *Introducción al Barroco*, I, pp. 251-252.

49. *Ibidem*, p. 252.

50. *Ibidem*, p. 255.

51. E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, ed. cit., p. XXXIX.

con lo barroco. En principio, Orozco no desmiente la característica de «lo artificioso e incluso lo meramente artificial» para caracterizar esta etapa, sólo que la desplaza situándola como uno de los ejes centrales de su teoría sobre el Manierismo, como comprobaremos más abajo[52]. Dentro de la dualidad pendular entre realismo e idealismo, propuesta por L. Pfandl (*Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, 1929) y posteriormente ampliada por D. Alonso[53], nuestro autor, como será habitual en él, traza una vía intermedia, algo similar a lo que propugne con san Juan de la Cruz y Góngora. Realismo no adquiere aquí sólo la impregnación moderna de «reproducción fotográfica de los seres y de las cosas» por medio de la cual sólo se abarcaría una parcela muy limitada de la cuestión, sino que alcanza una dimensión más amplia: «representación de la apariencia de lo externo, de lo real no concreto y tangible, como la luz y el color» y «la captación de la realidad interna espiritual». Pero Orozco llega más lejos, matizando aún mejor el concepto dentro de su propia complejidad: las cimas alcanzadas por la lírica de Góngora, la dramaturgia calderoniana o «el arte todo de Alonso Cano y la imaginería de Mora […], por su concepción y visión de lo real, nos llevan incluso a la posición antirrealista»[54]. Detrás del fasto de la palabra, de la luz y del color, siempre gravita la vida, con su realidad y su irrealidad, tal y como lo sintetizó A. Machado en los versos, extraídos de «Proverbios y cantares», que tanto gustaban ser utilizados por el maestro:

52. *Ibidem*, p. XXXVIII.

53. D. Alonso, «Escila y Caribdis de la literatura española», *Cruz y Raya*, 7 (1933), pp. 77-102.

54. E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, pp. XL-XLI.

LXXXVIII
El pensamiento barroco
pinta virutas de fuego,
hincha y complica el decoro.

LXXXIX
Sin embargo…
— Oh, sin embargo,
hay siempre un ascua de veras
en su incendio de teatro[55].

Lo que realmente interesaba resaltar, en última instancia, es el paso de lo aparente («virutas de fuego») a lo profundo («ascua de veras») donde reverberaba la esencia de lo humano, lo real y lo espiritual, donde se vislumbraba, entre el deslumbrante oropel, el pálpito de la vida en sus más contradictorias revelaciones.

Tal sentido de lo real lleva a Orozco a culminar su ensayo «De lo aparente a lo profundo» destacando algo tan humano como la conciencia de la fuerza del tiempo, pero no abordada como asunto esencial y exclusivo, sino entrelazada a una muy determinada concepción espacial, con lo que esta particular apreciación adquiere la obligada magnitud plástica y literaria. Tanto en los textos como en los lienzos se da un paradójico contraste «entre la visión próxima, concreta y detallada» —lo que se aprecia en el gusto por el retrato y

55. A. Machado, *Poesías completas*, prólogo de M. Alvar, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1977, p. 281. Los versos machadianos sirven de cita de encabezamiento en E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, pero también se reproducen en *El Teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de introducción al tema)*, Planeta, Barcelona, 1969, pp. 20 y 118; y en «Características generales del siglo XVII», pp. 405-406. Cabe resaltar, sólo como mera curiosidad, que la publicación colectiva, coordinada por N. Marín López y dedicada a la obra de Calderón de la Barca, lleva por título: *Ascua de veras* (Universidad de Granada, 1981).

por los bodegones de Sánchez Cotán y Zurbarán—[56] y en «la visión de lejanía y profundidad» propia de los llamados *lejos* en pintura. Si la primera actitud pretende captar la expresión de la persona en un instante dado o la forma de un objeto sencillo y perecedero que sirve para exaltar la grandeza de las cosas más diminutas como criaturas de Dios, la segunda representa la plasmación de un espacio continuo que sugiere la infinitud de lo eterno[57]. Volvemos a la confrontación entre lo concreto y lo espiritual. Esta inicial concepción del tiempo y del espacio apunta ya a los análisis posteriores que Orozco realizará sobre la innovación del punto de vista para atraer la atención del espectador de un lienzo o del lector de un libro[58], a la vez que enlaza con dos capítulos de *Temas del Barroco* que fueron muy apreciados por la crítica del momento. Nos referimos al ensayo que aborda el retrato a lo divino y la poesía de Bocángel[59], y al que versa sobre la belleza efímera de los jardines y la permanencia de las ruinas[60].

56. Sobre el bodegón, además de «Sobre el concepto del bodegón en el Barroco» y «Flores de la Cartuja. Comentarios a un lienzo de Sánchez Cotán» (*Temas del Barroco*, ed. cit., pp. 15-22 y 23-28), véase E. Orozco Díaz, «Naturaleza muerta», AA. VV., *Gran Enciclopedia R.I.A.L.P.*, t. XVI, Madrid, 1973, pp. 613-620; recogido en *Introducción al Barroco*, II, pp. 7-28.

57. E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, ed. cit., pp. XLVII-LVI.

58. El asunto está apuntado en el capítulo «Sobre el punto de vista en el Barroco» (*ibidem*, pp. 1-14).

59. «Retratos a lo divino. Para la interpretación de un tema de la pintura de Zurbarán» (*ibidem*, pp. 29-36). La composición de Gabriel Bocángel se puede leer en *La lira de las musas*, edición de T. J. Dadson, Cátedra, Madrid, pp. 206-207. Véase asimismo E. Orozco Díaz, «Lo profano y lo divino en el retrato del Manierismo y del Barroco», en *Mística, plástica y Barroco* (*Estudios sobre San Juan de la Cruz*, pp. 137-226 y 244-252, respectivamente).

60. «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del Barroco» (*Temas del Barroco*, ed. cit., pp. 119-178). La novedad de ambos temas, el de los jardines y el del retrato a lo divino, fue elogiada por la crítica del momento. E. Moreno Páez escribió sobre el primero: el «sentido de las ruinas y los jardines

Mientras que este último será preámbulo del estudio al *Paraíso cerrado*, de Soto de Rojas (1955), cuya temática se verá luego notablemente incrementada, dentro de un arco cronológico y temático más general, en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española* (1968 y 1974), el primer estudio, el que trata sobre el retrato a lo divino, verá su adecuada prolongación en el libro *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor,* sobre los versos de Luis Carrillo y Sotomayor al «pintor excelente de Granada», Pedro de Raxis[61].

Aunque en *Temas del Barroco* no se hace mención alguna sobre el Manierismo, encontramos un fragmento que señala alguna de las características esenciales de esta estética. Nos referimos a la complicación superpuesta, a lo artificioso manierista, «que podría interpretarse como una sujeción al arte, entendiendo arte en sentido de preceptos, modelos», frente al «predominio de un impulso natural, individual, de libertad, e igualmente en la visión del paisaje y en el dinamismo de la composición, la exaltación de las fuerzas naturales», tan característico de lo barroco[62]. Pocos años después, a partir de 1951 con el artículo

---

en la temática del Barroco» es «un aspecto del espíritu del XVII al que hasta ahora no se había atendido» (*Revista de Filología Española*, XXXI, [1947], pp. 251-253, cfr. A. Sánchez Trigueros, ed., E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, p. XXI). Asimismo, Á. Álvarez de Miranda resaltó: «es de justicia señalar la original tesis del autor, tan convincente, sobre lo que él llama "retrato a lo divino", patente sobre todo en Zurbarán […] y especialmente el capítulo destinado a examinar el contenido de ruinas y jardines en el teatro, poesía y pintura», siendo este estudio «quizás el más rico en sugerencias de todos los que integran la obra» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 3 [1948], pp. 607-610, cfr. A. Sánchez Trigueros, ed., E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, p. XXXVII).

61. E. Orozco Díaz, *Amor, poesía y pintura en Carrillo de Sotomayor. Comentarios e investigaciones en torno a un poema inédito*, Universidad de Granada, 1967. En este sentido léase el capítulo «El retrato *a lo divino*, su influencia y unas obras desconocidas de Risueño» (*Manierismo y Barroco*, pp. 189-211).

62. Las citas se pueden leer en el apartado «Naturaleza y artificio» (*Temas del Barroco*, ed. cit., pp. XXXVIII y XXXIX, respectivamente).

«Lección permanente del Barroco español»,[63] E. Orozco comienza a reconsiderar y revalorizar la etapa manierista, estableciendo los deslindes morfológicos entre ambos movimientos, así como a aclarar la confusión que se había establecido sobre su identificación temática. Aunque siga considerando el Manierismo como un estado intermedio y de transición entre Renacimiento y Barroco, por lo que no elude la calificación de un «segundo Renacimiento», rechaza, en cambio, el encajonamiento de las etapas estéticas en siglos, al concebirlas dentro de un proceso dúctil, evolutivo, sin rupturas, a partir del cual los estilos se influyen entre sí y, de manera paralela, se superponen o incluso perviven sin estridencia dentro de un autor o dentro de una misma obra[64].

Ahora bien, Manierismo y Barroco, por su anticlasicismo, son concebidos como periodos de profunda transformación estética cuyas conquistas plásticas y literarias, en novela, poesía y teatro, transcienden los límites cronológicos. De ahí que Orozco aplique algunos de estos supuestos estéticos a su concienzudo análisis de *El jardín de las delicias*, de Francisco Ayala. Aunque ambos movimientos, como él mismo afirma, tienen «un valor de abstracciones», incluido en una época y en una ideología muy determinada, «considerados hoy, podemos emplearlos con una significación equivalente, en cuanto a caracterización estilística, a como empleamos las palabras Renacimiento y Neoclasicismo», ya que lo «que designan aquellos [Manierismo y Barroco] supone una frecuencia de rasgos predominantes que en un principio fueron buscados consciente o inconscientemente y que después constituyeron maneras de seguir»[65], articulando una lección permanente para los creadores actuales. Evidentemente, esta concepción trascendente y

63. Incluido en *Manierismo y Barroco*, pp. 19-62.

64. Sobre el «problema de la periodización de la historia literaria» y la discutible «noción de siglo», véase E. Orozco Díaz, «Características generales del siglo XVII», pp. 392-394.

65. *«El jardín de las delicias» de Ayala*, p. 57.

superadora de los lindes cronológicos de las características esenciales de ambos estilos refuerza las citadas discrepancias mantenidas con J. A. Maravall, quien restringía lo barroco a un «concepto de época»[66].

Tanto en su plasmación plástica como literaria, el Manierismo se dirige al intelecto. El fenómeno artístico no emana de la vida o de «la concreta realidad próxima», como sucede en la expresión barroca, sino de la *idea* interior del creador, en el sentido más platónico del concepto, y de la inspiración mimética que ofrecen «otras obras de arte, y modelos literarios y tipos, y patrones de valor ideal intemporal»[67]. De ahí que, en el caso de la pintura, la pieza manierista sea proclive a la mostración de una belleza marmórea, de «complicaciones constructivas», de «figuras *puestas*, *colocadas* en posturas difíciles e incómodas», mientras que en la poesía resalta la proliferación de rígidos artificios retóricos (plurimembraciones, correlaciones) que cincelan un «petrarquismo hecho geometría», como es el caso de Góngora[68]. Nos encontramos ante un movimiento proclive a fijar normas mediante diversas exposiciones doctrinales[69]. De igual modo,

66. El hecho de que J. A. Maravall considere, en su libro *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (1975), el Barroco como un «concepto de época», una «estructura histórica», ciñéndola a periodos fechados dentro del siglo XVII, es discutido por Orozco en «Sobre el Barroco, expresión de una estructura histórica» (*Introducción al Barroco*, I, pp. 247-268).

67. E. Orozco Díaz, «Características generales del siglo XVII», p. 464. En este mismo trabajo se puede leer: el Barroco «es el impetuoso fluir del torrente de la vida que como tal no consiente márgenes ni las rigideces formales dominantes en el arte, por lo general tendencia normativa del Manierismo que ha impuesto una intelectualista interpretación de las teorías y modelos de la antigüedad clásica» (*ibidem*, p. 413).

68. E. Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco*, p. 43.

69. En el caso de la poesía, las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580), de Fernando Herrera, o la *Philosophía antigua poética* (1596), de Alonso López Pinciano; y en el campo de la plástica, *Diálogos de la pintura* (1633), de Vicente Carducho, o el *Arte de la pintura, de su antigüedad y grandeza* (1649), de Francisco Pacheco.

la larga sombra de Trento se empieza a notar con intensidad: lo que en el Manierismo «domina no es el caballero y cortesano», propio de nuestro Renacimiento, sino la figura «del hombre de letras, y concretamente, del hombre de iglesia», lo que refuerza el mentado predominio de «lo divino», tanto en literatura como en arte[70]. Es ésta una época de ascetas y místicos, cuya espiritualidad se iría intensificando en el Barroco. Orozco destaca una importante peculiaridad, que, alejada del concepto clasicista y aristotélico de «unidad», caracteriza, al unísono, a ambos movimientos, a la vez que los distingue dentro de su análoga valoración formal: la tendencia por la variedad y el pluritematismo, con el fin de crear artefactos artísticos y literarios «monstruosos» (con el sentido de «novedoso» o «admirable»), destinados a provocar el asombro, el deleite e incluso el pasmo en el espectador o en el lector[71]. La mentalidad manierista, en cambio, con ese afán de realzar lo secundario anteponiéndolo a un plano principal[72], busca

> la variedad y el contraste, a veces con elementos muy distintos, pero de forma paratáctica, con un pluritematismo sostenido en una estructura desintegradora que si bien supone una consciente preocu-

70. E. Orozco Díaz, *Grandes poetas renacentistas*, ed. cit., pp. 91-92.

71. El concepto de lo «monstruoso» ya estaba instalado en E. Orozco Díaz («Lección permanente del Barroco español» [1951], incluido en *Manierismo y Barroco*, pp. 36-37). En otro lugar, expone la valoración crítica del Barroco como estilo extravagante o bizarro («Características generales del siglo XVII», pp. 394-399), que matizará y ampliará más adelante en «El concepto y la palabra *barroco* en los novelistas españoles del siglo XIX», AA. VV., *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Caja de Ahorros, Salamanca, 1981, pp. 583-613»; incluido en *Introducción al Barroco*, I, pp. 203-246. Sobre el sentido que, en la época, poseía la noción de «bizarro», que pasó de «cualidad moral» a «cualidad descriptiva de rasgos visuales y pintorescos», véase A. Collard, *op. cit.*, pp. 5-8.

72. Véase E. Orozco Díaz, «Complejidades pluritemáticas en poesía y pintura: lo principal parece secundario» («Características generales del siglo XVII», pp. 492-498).

> pación por el sentido o sistema de montaje de la obra, sin embargo se aparta decisivamente de la función unitiva de la realidad[73].

Esta «estructura desintegradora», que forma parte del «montaje» general de la obra, nuestro autor la percibe asimismo dentro del ámbito de la novela: en las digresiones moralizantes del *Guzmán de Alfarache* y en la pluralidad de géneros en prosa intercalados en el *Quijote* de 1605[74]. En poesía, por traer sólo dos ejemplos, se percibe en *La Araucana* (1569, 1578 y 1589), de Alonso de Ercilla, donde «el poeta prefirió atenerse a los modelos y esquemas previos como el *Orlando* que le ofrecían esas violentas rupturas e interrupciones con maravillosos o históricos episodios»[75], y también en *Flores de poetas ilustres de España* (1605), de Pedro Espinosa, la primera antología de poesía culta de la literatura hispana, «donde resuena el eco herreriano y la influencia —y abundante presencia— del Góngora joven manierista»[76]. Los escritores y artistas barrocos, en cambio, «ofrecen igualmente la preocupación por la variedad y los consiguientes efectos de contrastes de elementos distintos, pero obedeciendo a un principio estructural acorde con una concepción

73. *Ibidem*, p. 463.

74. Quizás sea la primera parte del *Quijote* uno de los ejemplos más manifiestos de narración manierista (E. Orozco Díaz, «Sobre los elementos o "miembros" que integran el "cuerpo" de la composición del *Quijote* de 1605», AA. VV., *Serta Philologica. F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Cátedra, Madrid, 1983, II, pp. 365-379, recogido en *Introducción al Barroco*, II, pp. 31 y ss., e igualmente en *Cervantes y la novela del Barroco*, pp. 173-209).

75. E. Orozco Díaz, «Características generales del siglo XVII», p. 469.

76. E. Orozco Díaz, *Introducción al Barroco*, I, p. 325. Continuando esta vía sobre la estructura manierista de *Flores*, véase el artículo germinal de J. Lara Garrido, «Notas en torno a las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Analecta Malacitana*, II (1), 1979, pp. 175-162; así como B. Molina Huete, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 2003.

de unidad integradora cual corresponde a una visión inspirada por la realidad y la naturaleza»[77]. Muestra de ello es otro poema épico, el *Bernardo* (1624), de B. Balbuena y, como comprobaremos más adelante, el poema *Granada*, de Collado del Hierro.

Espiritualidad, ascética y mística

Retomando la importante influencia ideológica del concilio de Trento, existe un engarce entre el Barroco y las dos grandes manifestaciones espirituales que arrancan del Renacimiento: la Reforma y, muy especialmente, la Contrarreforma en la que no sólo percibimos un acoplamiento de formas sino de psicología colectiva hasta convertir tal confluencia en «otro determinante del barroquismo». Razón por la cual los dictámenes del Concilio agitan un singular espíritu «reformador» que no lo distancia mucho de las premisas renacentistas, hasta el punto de que, en vez de negar las indudables conquistas del humanismo, la ideología contrarreformista se apodera de ellas tanto como de sus manifestaciones formales, centrando todo «no en lo humano y natural sino en lo divino y sobrenatural»[78]. Trento establece, pues, que la finalidad del arte sea subordinar los valores puramente estéticos a los sacros, y así «la representación de lo devocional podrá llevar y de hecho llevó, a lo recargado, artificioso y hasta halagador y excitante de los sentidos»[79]. Nuestro autor resalta y desarrolla algo que, potenciando su propia concepción de lo visual, es imprescindible para entender y valorar mejor su teoría barroquista y que, como él mismo expresa, no fue destacado suficientemente por la crítica del momento: la Contrarreforma, mediante la exaltación de

77. E. Orozco Díaz, «Características generales del siglo XVII», p. 463-464. Una ajustada síntesis confrontando la estética manierista y barroca se encuentra en *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, pp. 17-21.

78. E. Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, ed. cit., p. XVII.

79. *Ibidem*, p. XX.

la obra artística, «quiere que por medio de las imágenes y pinturas no sólo se *instruya y confirme* al pueblo, *recordándole los artículos de la fe*, sino, además, moverle a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofrecerles el ejemplo a seguir y, sobre todo, *excitarle a adorar y aun amar a Dios*»[80].

E. Orozco emprende lo que serán sus estudios sobre espiritualidad, ascética y mística con el artículo de 1938, «El misticismo de San Juan de la Cruz»[81]. Aunque se centra en la figura del monje poeta, a partir de aquí empieza a esbozar muchos de los puntos que irá desarrollando en un futuro. Si bien todavía no cita, de una forma explícita y ni siquiera de pasada, la impregnación tridentina en el arte y en la cultura literaria españolas, lo que sí se expresa, después y de manera nítida, en *Temas del Barroco*, ya se puede percibir, al leer con atención, ese «fenómeno casi constante, cual es la tendencia a la visión plástica, a la representación viva y concreta, que se da en todos los grandes místicos españoles»[82], fenómeno que evidentemente fue promovido por la doctrina conciliar. Tal actitud empuja, como ya adelantara Pfandl, a crear representaciones, en la literatura sacra, de un vivo realismo —característica de lo barroco—, especialmente aquellas que recrean los dolores y escenas del Calvario, tal y como apreciamos en Francisco de Osuna, así como esas imágenes que se intensifican mediante la composición de lugar, propugnada por los *Ejercicios espirituales* ignacianos, y esas otras meticulosas descripciones de fray Luis de Granada sobre elementos de la naturaleza[83],

80. *Ibidem*, p. XXI. Esta cita será reproducida, literalmente y con los mismos resaltes en cursiva, en *Manierismo y Barroco*, p. 47.

81. «El misticismo de San Juan de la Cruz», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 3 (1938), pp. 33-53.

82. *Ibidem*, p. 33.

83. *Ibidem*, pp. 34-37; y luego, similar idea en *Manierismo y Barroco*, pp. 68-69 y 97-101.

resaltando, a través de inusual detallismo, «la presencia de lo infinito en lo finito»[84]. Por ello, es inevitable la vinculación entre el escritor sacro con el artista imaginero y, muy en concreto, con la obra de Gregorio Fernández, creando ambos, a través de la literatura y de la escultura respectivamente, una misma función tendente a mover la devoción del receptor estimulando los sentidos[85]. De todo se deriva una expresión desbordante con un indudable afán comunicativo que se plasma en los libros de meditación y devoción mediante ese continuo apelar al lector con llamadas apostróficas (de igual modo que ocurre con las características miradas que, dentro de un lienzo, se dirigen al espectador, y con la función del soliloquio en el teatro), o en la poesía religiosa mediante la confección de oraciones en verso que pueden ser las mismas que reza el receptor[86]. Aunque no entrara cronológicamente dentro del espacio del Barroco, la vertiente toda de la literatura ascética y mística encierra, a juicio de Orozco, unos claros estilemas «prebarrocos», por «anticiparse necesariamente a los rasgos del estilo que entraña la exaltación de lo anímico y vital, del movimiento y expresividad» e incluso de «desequilibrio y exalta-

84. *Ibidem*, p. 93.

85. «La intención del místico es también, como la del imaginero, mover a devoción, y así tiene que recurrir como éste a la acentuación de lo expresivo y de lo impresionante, sobre todo cuando trata del tema central de la meditación que es también el nervio de nuestra imaginería: los pasajes de la Pasión de Cristo»; y más adelante agrega: «La aspiración de místicos y escultores era una misma y si éstos caldeaban su inspiración en los libros y en el ambiente que los primeros creaban, también las imágenes que salían de sus gubias hacían sentir, y bien hondo, avivándolos en su vida espiritual, a nuestros ascetas y místicos» («El misticismo de San Juan de la Cruz», pp. 34 y 38, respectivamente). En *Manierismo y Barroco* leemos: los escritores devocionales «quieren hacer con sus libros de meditación lo que la pintura y la imaginería harán con un carácter general en la época del Barroco» (ed. cit., p. 68).

86. *Ibidem*, pp. 101-106 y 80-91.

ción», especialmente cuando describen singulares estados del alma fuera de sí[87], esto es, lo extraordinario, lo sobrenatural e incluso lo irracional y lo «monstruoso»[88].

Sigamos con el ensayo de 1938 que, de alguna forma, nos va marcando un itinerario, y centrémonos en la figura y obra de san Juan de la Cruz. Tanto él como santa Teresa eran conscientes de «la fuerte influencia que la imagen puede tener en la vida espiritual para mover a devoción», lo mismo que se valían del estímulo e influjo de la escultura sacra para reforzar, en sus textos, la «tendencia a la descripción plástica e impresionante»[89]. La formación artística de san Juan de la Cruz se refleja en sus escritos y en su labor de arquitecto y de escultor, pero muy especialmente en la de dibujante. Además de la ilustración del *Monte de Perfección*, Orozco fija la atención en el célebre bosquejo del Cristo Crucificado, según la visión acaecida en el convento de la Encarnación de Ávila, y del cual adelanta aquí un breve comentario[90], que será posteriormente ampliado con detalle[91].

87. *Ibidem*, p. 77.

88. Sobre el concepto de lo «monstruoso», véase al respecto la n. 71.

89. E. Orozco Díaz, «El misticismo de San Juan de la Cruz», pp. 39 y 41, respectivamente.

90. Sobre la importancia de esta ilustración de san Juan de la Cruz, E. Orozco escribe: fue «ya reproducida en un libro, pero por ser éste un impreso relativamente raro, ha quedado olvidado de la crítica artística moderna, de forma que hemos creído conveniente su publicación»; y destaca el testimonio del padre Crisógono de Jesús que, por entonces, había visto «el original en un relicario conservado en el convento de la Encarnación de Ávila, indicando la imposibilidad de reproducirlo fotográficamente» (*ibidem*, p. 48). En este artículo Orozco tan sólo llega a reproducir una copia del grabado que se basa en el dibujo original del santo y que aparece en la biografía de fray Jerónimo de San José (1641) (*ibidem*, p. 54).

91. E. Orozco Díaz, «Mística y plástica. Comentario a un dibujo de San Juan de la Cruz, *Boletín de la Universidad de Granada*, 55-56, XI (1939), pp. 273-293; incluido en *Estudios sobre San Juan de la Cruz*, II, pp. 29-61. Las actitudes plásticas del Santo vuelven a ser matizadas en *Manierismo y Barroco*,

Igualmente este ensayo apunta otro asunto de interés que encierra el germen de un importante línea de investigación aportada por Orozco, tan crucial como muy poco atendida por la crítica de la época y que sería desarrollada y ampliada en trabajos sucesivos. Nos referimos al rico acervo cultural y devoto que se respiraba dentro de la clausura carmelitana y que aunaba, dentro de una expresión colectiva, lo teatral, el canto y la transmisión lírica de carácter oral. Eran habituales las representaciones, en los claustros, de escenas de Navidad (las llamadas «posadas»), de martirios de santos y de otros «juegos teatrales», como el de armar caballero a un monje para defender la conquista del reino de los cielos[92]. Aquello que servía para entretenimiento orientado a acrecentar la devoción es una faceta más de la «teatralidad» que impregnaba la sociedad barroca; esto es, un sentido de lo dramático que, igual que refuerza el mismo género escénico, llega aún más lejos, al concebir la vida como *theatrum mundi*, instalándose en las diversas expresiones de lo público: en la arquitectura, en la pintura, en las vestimentas, en las ceremonias de cualquier índole, en las fiestas palaciegas, e incluso reflejándose en la construcción del interior de los templos o encaramándose en los mismos púlpitos, al adquirir el predicador actitudes propias del actor mediante un efusivo empleo de la oratoria y de determinados golpes de efecto visuales[93].

---

concretamente en el apartado «Lo anticlásico y lo barroco en la doctrina estética de San Juan de la Cruz» (ed. cit., pp. 76-78).

92. E. Orozco Díaz, «El misticismo de San Juan de la Cruz», p. 46. El tema de las representaciones carmelitanas queda ampliado en «Poesía dramática en San Juan de la Cruz», *Atalaya del teatro y del espíritu*, 2 (1945), pp. 19-22, incluido en *Estudios sobre San Juan de la Cruz*, I, pp. 217-223, junto con la amplia nota complementaria al respecto de J. Lara Garrido, pp. 364-367.

93. La oratoria sagrada y su dimensión teatral a través de «sus recursos plástico-poéticos» es abordada por E. Orozco en *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, pp. 144-148; y en *Manierismo y Barroco*, p. 89-91. Su fina paleta

Continuando con la atmósfera conventual, creada por santa Teresa a través de la reforma del Carmelo, la indagación sobre este tipo de dramatizaciones, apuntada en 1938, será matizada y ampliada en trabajos posteriores con la presencia inseparable del canto, como instrumento y vehículo que unifica a la comunidad y que, entroncando con una larga tradición mística, también coadyuva «al arrobamiento y al éxtasis, a perder el sentido»[94]. Mediante la aportación de diversos testimonios, Orozco afirma sin paliativos: «El canto lo invadía todo» en la vida carmelitana[95]. Muy relacionado con lo anterior, los conventos albergaban una rica vena lírica de carácter colectivo,

---

crítica, dentro de lo que nuestro autor considera el «desbordamiento expresivo», vincula esta actitud de los predicadores con el papel que desempeñan el soliloquio y el aparte en la escena («Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 [1980], pp. 171-188; incluido en *Introducción al Barroco*, I, pp. 269-294; así como «Sobre la teatralización y la comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía», AA. VV., *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 497-512; incluido en *Introducción al Barroco*, I, pp. 295-316). Dentro de esta línea temática, habría que destacar la visión que, distanciada de reconocidas interpretaciones críticas, Orozco nos ofrece del *Arte nuevo*, de Lope (*¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*), presentado como un «nuevo género de oratoria en verso»; y escribe al respecto: «Está claro, pues, que Lope —que como sacerdote predicó en algunas ocasiones— fue consciente de la eficacia de este nuevo género de oratoria en verso y que fue introduciendo variantes satisfecho de su invención, que le permitía actuar como poeta, predicador y comediante y despertar el entusiasmo inmediato como si estuviera actuando en el teatro» (*Introducción al Barroco*, II, pp. 190).

94. Véase el apartado «La poesía de Santa Teresa: el canto en la vida conventual», en E. Orozco Díaz, *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1959; citamos a través de *Estudios sobre San Juan de la Cruz*, I, p. 166; téngase en cuenta, al respecto, la amplia nota complementaria de J. Lara Garrido, pp. 352-353.

95. *Ibidem*, p. 168.

sacro y popular, de transmisión oral, al modo de la más estricta tradición pidaliana, y que gustaba, por tanto, de la improvisación y alteraciones de versos, coplas, villancicos y romances, al tiempo que no rehusaba ciertos metros y estrofas de carácter culto como el endecasílabo y la lira[96]. Con esta rica expresión conventual de dramatizaciones, música, canto y lírica popular, se encuentra san Juan de la Cruz cuando ingresa en los descalzos. Tal grado de influencia se revela tanto en la musicalidad de sus versos cuanto en el hecho de que existan «algunas relaciones y coincidencias» entre «lo que conocemos de aquella poesía del Carmelo» y las composiciones del monje, bien en las de metros cortos o bien en sus poemas mayores[97].

En 1942 la revista *Escorial*, con motivo de la celebración del 400 aniversario del nacimiento de san Juan de la Cruz, publica un número especial dedicado a su obra, en el cual participa E. Orozco con un artículo en el que ajusta con más detalle su visión sobre la poesía del Santo[98] y cuyos contenidos nuevamente destacan por su amplitud de miras así como por la novedad de las propuestas presentadas. Aquí, distanciándose de «las disparatadas interpretaciones que la crítica racionalista daría a sus versos», concibe la poesía de san Juan de la Cruz como algo inherente a la dimensión religiosa y a un sentido

96. *Ibidem*, pp. 175-177; téngase en cuenta la nota complementaria de J. Lara Garrido, pp. 351-352.

97. *Ibidem*, pp. 189-190.

98. E. Orozco Díaz, «La palabra, espíritu y materia en la poesía de San Juan de la Cruz», *Escorial*, 25 (1942), pp. 315-337. El homenaje estaba integrado, además de E. Orozco, por ensayos de G. Diego, J. Corts Grao, J. M.ª de Cossío, A. A. Ortega y F. J. Sánchez Cantón, y una corona lírica con composiciones de M. Machado, G. Diego, A. del Valle, L. Panero, L. F. Vivanco, A. Moreno Redondo y L. Rosales; dicho homenaje finalizaba con unas notas a cargo del padre Crisógono de Jesús Sacramentado. El artículo de Orozco formará, luego, parte de *Poesía y mística* (*Estudios sobre San Juan de la Cruz*, I, pp. 195-216, y véase la extensa nota adicional de J. Lara Garrido al respecto, pp. 356-364).

simbólico-doctrinal, hasta el punto de que la «dificultad de analizar la obra de quien a su vez es santo y poeta ha impedido casi siempre los intentos de crítica literaria, llevando más a calificarla admirativamente que a caracterizarla»[99]. Tal afán por «caracterizar» la singularidad de esta poesía, dentro del ambiente propio de la comunidad conventual y bajo su intrínseca lógica devocional, sin excluir por ello lo puramente literario, hace que Orozco abra una vía interpretativa, por medio de la cual demarca un espacio propio y distanciado de ciertas propuestas por entonces muy reconocidas. La experiencia mística, por su esencia indecible, requiere, para ser transmitida, de la voz poética más extrema, de esa «lucha con la expresión, por espiritualizar la palabra»; o retomando la voz del mismo monje carmelita: son cosas «tan interiores y espirituales» que «comúnmente falta lenguaje; porque lo espiritual excede al sentido»[100]; lo que reafirma su posición como poeta y escritor, pues «el lenguaje poético es una necesidad de expresión del místico»[101] .Como ha expresado Lara Garrido, Orozco propugna «el acercamiento a la obra sanjuanista a través de una vía media, que sintetizaba, integrando y anulando, la polaridad reductora de las dos laderas tal y como la enunciara en 1942 Dámaso Alonso»[102]. Tal idea es reafirmada por M.ª J. Mancho Duque, quien, a propósito de *Poesía y mística* (1959), afirma: Orozco «incidía en la perspectiva literaria, desde la cual, sin menospreciar lo puramente sobrenatural, se resaltaban la formación humanística y los logros de la palabra

99. «La palabra, espíritu y materia en la poesía de San Juan de la Cruz» (*Estudios sobre San Juan de la Cruz*, I, pp. 195 y 196, respectivamente).

100. San Juan de la Cruz, cit. E. Orozco Díaz, *ibidem*, p. 198.

101. E. Orozco Díaz, *Poesía y mística* (*Estudios sobre San Juan de la Cruz*, I, p. 91).

102. J. Lara Garrido, «Introducción», *ibidem*, p. 21. El libro de Dámaso Alonso al que se refiere Lara Garrido es el clásico *La poesía de san Juan de la Cruz (desde esta ladera),* C.S.I.C., Madrid, 1942.

poética del reformador carmelita»[103]. Este camino intermedio, que funde indisolublemente lo sacro y lo terrenal, resalta nuevamente la particular perspectiva que va «de lo humano a lo divino», gracias a la cual los versos de san Juan de la Cruz sobrepasarían la calificación caracterizadora de «poeta a lo divino»[104], que lo aferra en exceso a una época muy determinada. Por el contrario, esta lírica se afianza en una dimensión que sobrepasa el tiempo, por preceder a la poética más moderna y radical. Tal y como se lee en el citado trabajo publicado en *Escorial*, el «mismo Santo tuvo conciencia de la dificultad de compresión de las estrofas de su *Cántico espiritual*»[105]. Este obstáculo que atañe a la comprensión, así como el hecho de que pervivan dos maneras de concebir la escritura por parte del Santo —la activa (la creación por el esfuerzo, la elaboración verbal) y la pasiva (la creación espontánea que surge casi al dictado)—, así como su firme deseo de comunicar lo absoluto, lo inefable, aquello que deja el alma balbuciendo, condenándola al silencio, propicia que Orozco, años después, vincule estos versos con la contemporaneidad que emana del Romanticismo más esencial (Keats, Shelley, Wordsword) y lue-

103. M.ª J. Mancho Duque, en el apartado «San Juan de la Cruz y la crítica», ed., San Juan de la Cruz, *«Cántico espiritual». Poesía completa*, «Biblioteca Clásica de la Real Academia Española», R.A.E., Madrid, 2023, p. 501.

104. El indiscutible peso de la edición granadina de Sebastián de Córdoba, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas* (1575), suscita a D. Alonso a escribir: «San Juan de la Cruz, ejemplo humano de la gran corriente que es casi la historia de la expresión poética mística. San Juan de la Cruz, ejemplo concreto de la tendencia divinizadora de la literatura. San Juan de la Cruz, poeta a lo divino» (*Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Gredos, Madrid, 1950; citamos por la reedición de 1976, p. 266).

105. «La palabra, espíritu y materia en la poesía de San Juan de la Cruz» (*Estudios sobre San Juan de la Cruz*, I, p. 195).