

## Sobre el realismo literario del Siglo de Oro

Fue —y aún parece que lo sigue siendo— un lugar común de nuestra crítica literaria el considerar al «realismo» como carácter fundamental de la literatura española. Carácter fácilmente confirmable a lo largo de los siglos y a lo ancho de los géneros. Muy escasas son, en efecto, las obras que no hayan sido tocadas por el fenómeno. Además, la cosa parece venir de lejos: Menéndez y Pelayo encontraba que una de las rarezas de la poesía de San Eulogio «es su declarada afición a los pormenores realistas», y los textos con que ejemplifica están, según sus propias palabras, «hechos con verdadero lujo y brutalidad de pormenores que encantarían a cualquier realista moderno»<sup>1</sup>. Francisco Rico hallaba también en otro texto hispano-latino —la *Historia Compostelana*— que sus autores «saben dar vida y color al relato»<sup>2</sup>, con «animación y realismo novelesco»<sup>3</sup>. En efecto, todos hemos podido comprobar repetidamente estos asertos.

No es éste el lugar para exponer las interpretaciones que se han ensayado para el fenómeno y sólo quiero presentar una posible vía de comprensión desde el punto de vista del estilo. Hasta hace no mucho tiempo yo misma hubiera sostenido que esto se debía a que los españoles tenemos un componente especial en la cornea, pero hoy, a la luz del redescubrimiento, que se está produciendo, del papel que la retórica ha tenido en la producción literaria occidental, me inclino a sugerir que sólo se trataba de una lentilla que se aplicaba a los jóvenes en su segundo año de humanidades, el dedicado a aprender tanto la teoría como la práctica de la producción de discursos de diferentes géneros<sup>4</sup>, tanto en el arte de bus-

<sup>1</sup> MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las Ideas estéticas en España* (Madrid, C.S.I.C., 1962), Vol. I, p. 324.

<sup>2</sup> FRANCISCO RICO, «Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla», *Abaco*, 2, 1969, p. 54.

<sup>3</sup> RICO, p. 58.

<sup>4</sup> La retórica clásica distinguía entre tres géneros de oratoria, la judicial, la deliberativa y la de-

car —*inventio*— y organizar —*dispositio*— las ideas, como el de ponerlas, con decoro, en palabras: *elocutio*<sup>5</sup>.

Nuestros bisabuelos románticos le dieron la puntilla; y aún para muchos de nuestros contemporáneos retórica significa sobrecargo de adornos externos, de falta de espontaneidad, de servilismo tanto en lo temático como en lo formal, de barroquismo; en una palabra, de todo lo feo e inauténtico.

Felizmente hoy es difícil dudar de la enorme importancia que esta disciplina tuvo durante milenios<sup>6</sup>, tanto en el mundo grecorromano, como en el hebreo. George Kennedy<sup>7</sup>, habla de una «retórica primaria» no formulada, pero presente tanto en los textos homéricos como en la *Biblia* y de otra «retórica secundaria» ya consciente y sistematizada, que nos ha llegado en multitud de tratados teóricos o teórico-prácticos. Esta es la que ha enseñado a los occidentales durante los últimos veinticinco siglos a producir literatura culta oral o escrita. Acaso deba rectificar: la que ha enseñado durante veinticuatro siglos, hasta hace poco más de ciento cincuenta años<sup>8</sup>, a producir la literatura y hasta las artes plásticas y la música a los grandes artistas que el romanticismo llamó geniales.

Pues bien, dentro de la primera parte de la retórica, en la *Inventio* se estudiaban las formas de la *amplificatio*<sup>9</sup>, que debían emplearse en los discursos que buscaban más el persuadir que el demostrar. La *amplificatio* se desarrollaba por los mismos «lugares» —*topica*— que la argumentación, pero se dedicaban a exaltar la grandeza, o la miseria del asunto tra-

mostrativa. Esta última es la que más se asemeja a lo que hoy llamamos literario. El mismo género sirvió de base a las *ars concionandi*. Las llamadas retóricas cristianas atendían a los tres géneros aunque desarrollaban más el epidíctico. Existían otros dos tipos de preceptivas, las que preceptuaban la historia y la carta. A partir de mediados del XVI los tratados de retórica ejemplifican no sólo con textos literarios clásicos sino también en lengua vulgar.

<sup>5</sup> Una larga corriente que va de Lorenzo Valla y Rodolfo Agricola, pasando por Luis Vives, hasta Pedro Ramos propicia la separación, que lleva a cabo el último de ellos, de la *inventio* y la *elocutio*. Como la primera pasa a la Dialéctica, la retórica quedará convertida en pura *elocutio*.

<sup>6</sup> El papel que E. R. Curtius desempeñó en la revaloración de la retórica con referencia a los estudios literarios modernos, no necesita encarecimiento. Los gérmenes que sembró fueron recogidos por su discípulo H. Lausberg cuyas excelentes concordancias retóricas, traducidas ya a todas las lenguas, son el instrumento fundamental para quien se inicia en la disciplina.

<sup>7</sup> GEORGE KENNEDY, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times* (Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1980), p. 4-5. La editorial Ariel de Barcelona prepara edición castellana.

<sup>8</sup> Hasta muy entrado el siglo XIX se siguió enseñando la retórica tanto en Europa como en las Américas. Sobre el influjo de la disciplina en Buenos Aires, hablo en mi trabajo «Una lectura retórica del *Facundo*», en *Letras*, Bs. As., Universidad Pontificia, Homenaje al Dr. Angel J. Battistessa.

<sup>9</sup> Aunque H. Lausberg desarrolla suficientemente la *amplificatio* [*Manual de Retórica Literaria*, I, §339-347] los autores españoles del XVI le dan mayor importancia. Fray Luis de Granada dedica a ella el libro tercero completo de su *Eclessiastica Rhetorica*, Lisboa, 1576.

tado. En esos casos en que el discurso no atendía tanto a las funciones que hoy llamaríamos referenciales, es decir al ajuste de las palabras con las cosas, sino a sacudir la emotividad del receptor del mensaje, estaban preceptuadas las diversas formas de la amplificación. Pero cada uno de los aspectos del plano de la invención tenía su correlato en el de las palabras: a la *amplificatio* de la *inventio*, correspondían en el caso de la *Elocutio* ciertas «fisuras de pensamiento» entre las que se destacaba especialmente la que se proponía *poner delante de los ojos* —del receptor— fictivamente las ideas plastificadas, con el objeto de mover sus afectos. Quintiliano distingue entre las figuras que sirven para probar y las que se usan «augendis affectibus»:

Las figuras acomodadas para aumentar los afectos se componen principalmente de la ficción. Porque fingimos que nos enojamos, que nos alegramos, que tememos, que nos admiramos, que sentimos, que nos indignamos, que deseamos y otras cosas semejantes a éstas<sup>10</sup>.

Dos cosas interesa destacar aquí: que el objetivo es mover los afectos del receptor, por una parte, y por otra que esas figuras se construyen por medio de una ficción. Y dentro de ésta, Quintiliano distingue a su vez otras dos, que son fundamentales para lo que nos ocupa: la *fictio personae*, llamada «prosopopeya», y la *evidentia*. Para encarecer el valor de la primera, cita a Cicerón. Porque «no sólo varía la oración, sino que la hace más excitante», y agrega que «con ella sacamos los pensamientos —hasta de los adversarios— como si hablaran entre sí»<sup>11</sup>. Pero señala que también se puede «introducir el propio autor y, dentro, tratar de persuadir, de reprehender»<sup>12</sup>. Esta figura, de raigambre clásica, que nuestros autores españoles han usado con menor frecuencia en la literatura medieval, es muy escasa en el *Amadís*, casi nula en la novela sentimental —donde la prosopopeya adopta con frecuencia la forma epistolar— y muy pobre en la pastoril, al menos en su forma dialogada. Pero es en cambio muy rica en Cervantes.

Sin embargo, la segunda de las figuras encaminadas a mover los afec-

<sup>10</sup> M. FABIVS QUINTILIANVS, *Oratoriae Institutiones*, IX, II, 2. «Quae vero sunt augendis affectibus accommodatae figurae, constant maxime simulatione; namque et irasci nos, et gaudere, et timere, et admirari, et dolere, et indignari, et optare, quaeque sunt similia his».

<sup>11</sup> QUINTILIANVS: «Illa adhuc audaciora, et majorum, ut Cicero existimat, laterum, fictiones personarum, quae προσωποποιία dicuntur: mire namque quum variant orationem, tum excitant. His et adversariorum cogitationes, velut secum loquentium protrahimus.» (IX, II, 29-30)

<sup>12</sup> QUINTILIANVS: «et nostros cum aliis sermones, et aliorum inter se credibiliter introducimus, et suadendo, objurgando». (IX, II, 2)

tos, la *evidentia*<sup>13</sup> ha recibido otra clase de tratamiento entre nosotros. Aunque no aparece entre las figuras ni en el *Ad Herenium* ni en Cicerón, en tiempos de Quintiliano parece que había alcanzado una excepcional importancia. El retórico hispano-latino dice:

Aquello de poner la cosa, como dice Cicerón, 'sub oculos subiectio' se suele hacer *quando se cuenta* un hecho, *no simplemente*, sino que se presenta como ha sucedido y no globalmente sino *por partes*.

y agrega que los griegos la llaman *hypotíposis*, esto es «una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más parece que se percibe con los ojos que con los oídos»<sup>14</sup>. Y tan importante debía de ser por aquellos momentos esta figura de la *evidentia* que, al hablar en general del *ornatus*, incluye un apartado especial sobre ella<sup>15</sup>, y advierte que sus contemporáneos distinguían multitud de variedades que él reduce a tres: una «cuando ponemos la imagen de las cosas como en una pintura» —que llamaremos aquí evidencia estática— otra «cuando enumerando partes, se traza ante nuestros ojos la imagen de una escena o hecho» —evidencia dinámica— y una tercera «cuando usamos de símiles» o lo que llamamos nosotros alegoría, es decir, el presentar delante de los ojos, en imágenes sensibles, ideas abstractas, virtudes, vicios<sup>16</sup>. Para ejemplificar la extrema vivacidad del uso de esta figura cita un texto de declamadores de las suatorias de Séneca, texto que hoy no se conserva más que en la cita de las *Instituciones*<sup>17</sup>.

Pues bien, esta figura de la *evidentia*, que aparece en los tratadistas bizantinos y en los latinos menores, tiene en San Isidoro un puesto dentro de sus listas de tropos y figuras<sup>18</sup>. Su uso en los textos medievales latinos habría producido esos ya señalados efectos de realismo. Efectos denominados «realismo» por los críticos del siglo XX. Uno de nuestros tratadistas del XVII, Bartolomé Ximenez Patón, en su *Elocuencia española en arte*

<sup>13</sup> Sobre las figuras del afecto, y la *evidentia*, ver HEINRICH FRANZ PLETT, *Der Affektrhetorische Wirkungsbegriff in der Rhetorisch-Poetischen Theorie der Englischen Renaissance* (Bonn, 1970). Especialmente pp. 89-135, para la teoría retórica.

<sup>14</sup> QUINTILIANO, IX, II, 40. «Illa vero, ut Cicero sub oculos subiectio tum fieri solet, cum res non gesta indicatur, sed ut sit gesta ostenditur, nec universa, sed per partes. [...] ab aliis ὑποτύπωσις dicitur proposita quaedam forma rerum ita expressa verbis, ut cerni potius videatur quam audiri».

<sup>15</sup> QUINTILIANO, VIII, III, 5.

<sup>16</sup> «Sed, quoniam pluribus modis solet, non equidem in omnes eam particulas secabo, quarum ambitiose a quibusdam numerus augetur» [...] est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodammodo verbis depingitur [...] Interim ex pluribus efficitur illa, quam conamur exprimere, facies...

<sup>17</sup> QUINTILIANO, IX, II, 2.

<sup>18</sup> ISIDORO, *Etymologiarum libri XX*, Libro II, Cap. 21, N.º 33.

dice que «los libros que dicen de caullerías están llenos de esta exorción»<sup>19</sup>.

Pero vamos a tratar de ver qué sucedía en la teoría y en la práctica durante nuestro Siglo de Oro: Si bien la figura no tiene cabida en Nebrija —1515— sí tiene en cambio singular puesto en el *De Ratione Dicendi* —1548— de Alfonso García Matamoros, catedrático de retórica durante más de un cuarto de siglo en Alcalá. En su tratado —de cuya difusión e influencia no puede haber dudas— la sitúa en el apartado relativo al género deliberativo. En el capítulo XI, acerca de la forma que conviene al género suasorio, dice:

Para mover los afectos se presta maravillosamente la demostración a la que significativamente los griegos llamaron hypotíposis, porque a la cosa la pone delante de tal modo como si fuera vista, contemplada, en lugar de narrada. Es muy útil para la evidencia —claridad— de la oración y para mover los afectos. Además agrega no poca jocundidad si el asunto es cómico. Esta figura usamos si no narramos simplemente lo que sucede, sino también lo que ha precedido, el negocio que sucede inesperadamente, y lo que sucede notoriamente<sup>20</sup>.

Se aplica la figura, como se ve, a la narración detallada de hechos complejos, o al menos presentados como complejos. Evidencia de hechos, no de cosas. Evidencia dinámica.

Veinte años más tarde, el valenciano Vicente Semper dirá que es la figura por la cual «cosas, personas, lugares y tiempos se describen»<sup>21</sup>. Y así tenemos ya planteadas las dos clases fundamentales de la figura, la estática y la dinámica. Sin embargo, casi simultánea con la retórica de Semper es la del jesuita Cipriano Suárez, que se convertirá en el manual de los colegios de la Compañía. Para él, como para Matamoros.

La hypotíposis, o descripción, consiste en poner la cosa bajo los ojos, y narrar no sólo los hechos sucedidos sino los que habrían de suceder<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> *Elocuencia española en Arte*, en ELENA CASAS, *La Retórica en España* (Madrid, Editorial Nacional, 1980), p. 326.

<sup>20</sup> ALFONSO GARCÍA MATAMOROS, *De ratione dicendi libri duo* (Alcalá, Andrés de Angulo, 1561). «Ad concitandos affectus mire conducti, Demonstratio, quam significantius græci vocant υποτύωσις quia rem ita subiicit, ut non narrari, sed geri videatur. Utilis est sive ad evidentiam orationis, sive ad quoscumque movendos affectus, neque parum confert ad iocunditatem, si res est comica. Hac figura utimur si non simpliciter narremus, quod gestum est, verum etiam quid præcesserit, quid in ipso negotio acciderit, quid consecutum sit, addimus gestum, ad sermonem congruentem.» f. 85v.

<sup>21</sup> ANDRÉS SEMPER, *Methodus Oratoriae* (Valencia, 1568), p. 110.

<sup>22</sup> CIPRIANO SUÁREZ. *Tabulae*. fol. 30v.

En 1576 para Fray Luis de Granada, bajo el nombre de *evidentia*, ya tiene una importancia tan destacada que ocupa un apartado especial:

Entre [las figuras] ocupa el primer lugar la Energía<sup>23</sup>, que se llama en latin Evidentia o representatio, la cual pone y muestra evidentemente a los ojos la cosa para que se mire<sup>24</sup>.

Muy poco más tarde, en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a Garcilaso, estos conceptos aparecen con mucha frecuencia. Hallamos dos definiciones complementarias:

Hypotíposis o ilustración o demostración [...] o descripción, cuando lo que se trata se representa con palabras de modo que parece que se ve con los ojos<sup>25</sup>.

... que en lengua latina se dice evidencia, [...] cuando las cosas, la persona, el lugar y el tiempo se exprimen de tal suerte con palabras que parece al que oye que lo ve con los ojos más que no que lo siente con las orejas<sup>26</sup>.

Esta presentación de la evidencia como pintura de cosas, personas, tiempos, lugares, va a ser ya la única en los tratadistas posteriores: el jesuita Bartolomé Bravo en su *Liber de Arte Poetica*<sup>27</sup> le da tal relevancia que casi es la única figura «afectiva» que presenta, y distingue entre «cosas pretéritas y futuras, lugares, tiempos y personas». En esta brevísima y muy rara Arte poética se dedica un capítulo a los modos de *mover los afectos*.

Otro jesuita, el cordobés Francisco de Castro<sup>28</sup> da también lugar de privilegio a esta figura, pero sin que aparezcan ya rasgos dinámicos en ella, y en adelante ya sólo aparece como figura estática. En el siglo XVIII Mayans ya no recoge la figura de la hypotíposis o evidentia.

Todo este apretado panorama se refiere a las teorías, pero conviene que veamos algo relativo a la práctica, y creo que puede ser útil ejemplificar con unas calas en el *Quijote*: si atendemos a la división del autor en

<sup>23</sup> PETRUS MOSELLANUS, *Tabulae de Schematibus et Tropis*, distingue entre las dos formas: *energeia* y *enargeia*.

<sup>24</sup> FRAY LUIS DE GRANADA, *Ecclesiastica Rhetorica* (Lisboa, 1576), p. 285: «Est enim in primis Energia, quæ latine dicitur Evidentia, sive repræsentatio: quæ rem oculis evidenter veluti spectandam proponit et repræsentat».

<sup>25</sup> *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando Herrera* (Sevilla, 1580), anotación 42.

<sup>26</sup> HERRERA, 305.

<sup>27</sup> BARTOLOMÉ BRAVO, *Liber de Arte Poetica* (Medina del Campo, 1596). 40v-41v. Trabajo con el ejemplar de la Biblioteca Nacional de México de esta rarísima poética.

<sup>28</sup> FRANCISCO DE CASTRO, *De arte Rhetorica* (Córdoba, 1611). Este manual lleva un poema latino de Góngora y está dedicado al Inca Garcilaso de la Vega.

episodios, el texto escogido no es precisamente un episodio sino una transición entre el episodio del cuerpo muerto y el de los batanes. Un análisis retórico completo nos revelaría en esta transición la «copia», es decir, la apretada condensación de elementos retóricos que teje Cervantes; pero nos limitaremos sólo a ver los modos de la amplificación y el uso de la evidencia. Como se sabe, los «lugares» de la amplificación eran: las partes, las causas, los efectos y circunstancias, antecedentes y consecuentes.

El autor comienza introduciendo a Sancho en una prosopopeya:

Esta gente aunque vencida y desbaratada [consecuente del episodio anterior y antecedente hipotético del siguiente] podría ser que cayese en la cuenta de que los venció sola una persona [antecedente, segundo elemento] y corridos y avergonzados desto [consecuente de lo anterior y causa de lo siguiente] volviesen a rehacerse y a buscarnos y nos diesen en qué entender [consecuente].

El buen escudero va a hacer una proposición, pero en lugar de hacerla directamente introduce primero las circunstancias adecuadas para ejecutarla. La amplificación por las circunstancias de hechos y cosas se hacía por siete puntos: cosa, causa, lugar, tiempo, ocasión, modo, facultades e instrumentos. Continúa el parlamento de Sancho así:

El jumento [instrumento] está *como conviene*, la montaña [lugar] *cerca*, la hambre [causa] *carga* [los tres elementos subrayados insisten en la ocasión propicia], no hay que hacer sino retirarnos [la cosa] con gentil compás de pies. [modo].

Acabada la prosopopeya, el narrador retoma la palabra; pero en un claro desarrollo amplificatorio no resume las acciones conjuntas de ambos personajes en un plural, sino que las detalla separadamente por los contiguos, combinados con las circunstancias:

Y antecogiendo [antecedente] su asno [instrumento] rogó [cosa] a su señor que le siguiese; el cual, pareciéndole que Sancho tenía razón [antecedente y causa], sin volverle a replicar [concomitante y modo], le siguió [consecuente y la cosa hecha]. Y a poco trecho [espacio y tiempo] que caminaban [cosa], por entre dos montañuelas [lugar por donde] se hallaron [consecuente] en un espacioso y escondido valle [lugar en donde] donde se apearon [primer miembro de la cosa hecha], y Sancho alivió el jumento [segundo miembro de la cosa hecha] y tendidos [modo] sobre la verde yerba [lugar], con la salsa de la hambre [causa], almorzaron, comieron, merendaron y cenaron [tercer miembro de la enumeración de la cosa hecha, formado a su vez por una enumeración de cuatro miembros ordenados progresivamente según su significado], a un mes-

mo tiempo [modo], satisfaciendo sus estómagos [efecto] con más de una fiambarrera [instrumentos], que los señores clérigos del difunto —que pocas veces se dejan mal pasar— [causa] en la acémila de su repuesto [lugar] traían [cosa].

En todo el pasaje, si bien hemos marcado los elementos de la ampliación, no hemos destacado, por evidente, la superpresencia de la figura de la *evidentia*, en la que predomina sin lugar a dudas la de tipo dinámico, ya que las circunstancias de lugar, como se ha visto son las menos. Desdichadamente no podemos extendernos en ejemplos, pero en el primer *Quijote* perabunda esta figura retórica en su forma dinámica ya que se nos presentan las escenas en movimiento y a través del verbo preferentemente, por el detallamiento de las partes y circunstancias, con lo que se nos da la impresión de que estamos contemplando los acontecimientos. Fuera de los discursos del loco protagonista no se dan casi discursos argumentales. Hay argumentación, pero plastificada, visual, «realista».

En el segundo *Quijote* hay otras formas de la evidencia: aparecen escenas descriptivas, trajes, lugares. Si bien se mantiene el uso de la evidencia dinámica, los escenarios tienen gran importancia. Sirva de ejemplo este de las bodas de Camacho:

Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban no se habían hecho en la común turquesa de las demás ollas; porque eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne: así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver como si fueran palominos... II, 20.

Similar cambio en el uso de esta figura he detectado hace unos años en los *Sueños* de Quevedo: mientras que en los tres primeros predomina, como en el *Quijote* primero, la evidencia dinámica; a partir del *Sueño del Mundo por de dentro* (1613) aumentan las formas, no sólo de la figura en estatismo, sino también de la alegoría, es decir, de la plastificación de ideas<sup>29</sup>.

Creo que no saco las cosas de quicio si me atrevo a afirmar que el llamado realismo de nuestro siglo de oro no era la imitación directa de la realidad, ni como ideal ni como procedimiento, sino que se trataba ni más

<sup>29</sup> «Un *Sueño* de Quevedo y las claves del realismo literario», en *La Nación*, Buenos Aires, domingo 28 de diciembre de 1980. Sección 4<sup>a</sup>, p. 2.



ni menos que del uso de varios recursos combinados de la retórica clásica y renacentista, recursos que, como se ha visto por los ejemplos, no tenían nada que ver con adornos, con sobrecargos, sino que, todo lo contrario, en la producción misma del texto en sus dos vertientes de *res et verba* eran la médula misma del texto, el cual pasando por una conceptualizadísima amplificación se plasmaba en formas lingüísticas adecuadas para producir la impresión de que se estaban viendo hechos y cosas. Todo eso parece más o menos claro, pero se me dirá que he hablado antes de «lentillas». Según lo que he expuesto, las lentillas parecería que deberían estar en el contemplador. No. Porque la misma Retórica preceptuaba que había que contemplar con la propia «fantasía» las cosas como si estuvieran presentes, para luego poder producir el mismo efecto en los demás. Quintiliano desarrolla esta idea en el capítulo segundo del libro quinto. La lentilla era la capacidad de imaginar con todo detalle, auxiliados por los métodos de la retórica, hechos, cosas, personas, para que luego, puestas esas imágenes interiores en palabras, por medio de la figura correspondiente, se produjera en el lector el efecto de estar contemplando la realidad.

Hemos visto, aunque muy a vuelo de pájaro, cómo se produjo en la teoría y en la práctica de esta figura un cambio en la España de los siglos de oro. Debemos emprender muchas investigaciones para poder comprobar si el realismo hispánico tenía que ver con alguna mayor preferencia por esta figura en nuestro país. De todos modos eso es lo que parecería haber sucedido. Que la España tan fuertemente erasmista haya tenido preferencia por las figuras propias del afecto no nos puede extrañar, ya que el maestro de Rotterdam les daba una importancia capital.

Una prueba más aún de que nuestro llamado realismo parece proceder del uso de estas figuras de sentencia, y no de la imitación directa de la naturaleza sería el hecho de que el momento que logra el mayor efecto realista, y aun naturalista, de nuestra literatura aurea es el siglo XVII, para el que la fórmula era, como sabemos: «*El Arte supera a la Naturaleza*».

LUISA LÓPEZ GRIGERA

*The University of Michigan, Ann Arbor.*