

UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA  
FACULTATEA DE LITERE  
DEPARTAMENTUL LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ  
ȘI FILOLOGIE RUSĂ

---

SERGIU PAVLICENCU

**LITERATURA SPANIOLĂ  
DIN SECOLELE XVII-XVIII**

*Note de curs și sarcini pentru seminare*

*Aprobat de  
Consiliul Calității al USM  
procesul-verbal nr. 2 din 27.11.2025*

**CHIȘINĂU, 2025  
EDITURA USM**

**CZU 821.134.2.09(075.8)**

**P 47**

**Recomandat:**

**Departamentul Literatură Universală și Comporată și Fiologie Rusă  
Consiliul Facultății de Litere**

**Recenzenți:**

*Emila TARABURCA, dr. conf. univ.*

*Laura MÎRZAC, dr. lect. univ.*

**DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII  
DIN REPUBLICA MOLDOVA**

**Pavlicencu, Sergiu.**

Literatura spaniolă din secolele XVII-XVIII: Note de curs și sarcini pentru seminare / Sergiu Pavlicencu; Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, Departamentul Literatură Universală și Comparată și Filologie Rusă. – Chișinău: Editura USM, 2025. – 124 p.

Referințe bibliogr. la sfârșitul seminarelor. – 20 ex.

ISBN 978-9975-62-967-6.

821.134.2.09(075.8)

P 47

**ISBN 978-9975-62-967-6**

© Sergiu PAVLICENCU, 2025

© Editura USM, 2025

# CUPRINS

<b>Preliminarii.....</b>	<b>4</b>
<b>Suport curricular .....</b>	<b>6</b>
<b>Literatura spaniolă în Secolul de Aur: Renaștere-manierism-baroc .....</b>	<b>9</b>
<b>Caracterizarea generală a barocului spaniol: cultism și conceptism .....</b>	<b>24</b>
<b>Poezia barocă. Luis de Góngora și Francisco de Quevedo.....</b>	<b>34</b>
<b>Opera lui Baltasar Gracián.....</b>	<b>47</b>
<b>Romanul picaresc în epoca barocului .....</b>	<b>59</b>
<b>Teatrul spaniol din secolul al XVII-lea: Tirso de Molina și Calderón de la Barca .....</b>	<b>70</b>
<b>Secolul Luminilor în Spania.....</b>	<b>87</b>
<b>Proza iluminismului spaniol.....</b>	<b>95</b>
<b>Teatrul spaniol în Secolul Luminilor.....</b>	<b>105</b>
<b>Poezia spaniolă în secolul al XVIII-lea.....</b>	<b>116</b>

## PRELIMINARII

*Literatura spaniolă din secolele XVII-XVIII* este un seminar, în cadrul disciplinei „Literatura universală din secolele XVII-XVIII”, pentru studenții anului I, Licență, specialitatea *Limba și literatura spaniolă – limba engleză*, menit să asigure pregătirea profesională a studenților în domeniul studiilor umanistice, în special în domeniul filologiei spaniole. Seminarul își propune să familiarizeze studenții cu principalele etape, concepții și valori literare spaniole din perioada respectivă, în raport cu cele general-europene. Scopul acestui seminar constă în formarea competențelor profesionale care le-ar permite viitorilor licențiați să formuleze judecăți critice și de valoare asupra fenomenelor literare și culturale din trecut și din prezent.

Seminarul la literatura spaniolă din secolele XVII-XVIII, cuprinzând literatura barocă și literatura iluministă, reprezintă un seminar universitar destinat formării unei viziuni sistemice și poliaspectuale asupra literaturii spaniole din această perioadă. Seminarul explorează conceptele-cheie ale paradigmei literare baroce și iluministe (*manierism, (pre) baroc, cultism, conceptism, iluminism, (neo)clasicism, sentimentalism, preromantism, rococó* ș.a.) și se concentrează pe studierea principalelor etape ale evoluției literaturii spaniole din secolele XVII-XVIII și a celor mai importante opere literare din perioada respectivă, acordând atenție inclusiv confluențelor literaturii cu celelalte arte și cu științele, pentru a se obține o imagine globală asupra culturii spaniole baroce și iluministe.

„Literatura spaniolă din secolele XVII-XVIII” prevede, conform planului de studii în vigoare, doar 30 de ore de seminar, lipsind cu desăvârșire orele de curs. De aceea, prezenta lucrare include nu numai sarcini concrete pentru fiecare temă de seminar, dar și o expunere comprimată a cursului de literatură spaniolă din secolele XVII-XVIII, suplinind, astfel, absența cursului de prelegeri, în vederea realizării mai eficiente a orelor practice. Materialul este structurat pe teme și unități de conținut, menite să contribuie la realizarea obiectivelor și la formarea abilităților propuse la fiecare temă, în conformitate cu curriculum-ul la disciplina „Literatura universală din secolele XVII-XVIII”.

Prezenta lucrare poate servi studenților ca material de bază în procesul pregătirii pentru seminarele respective, completat cu bibliografia recomandată pentru fiecare temă.

Seminarul are drept obiectiv principal acumularea unor cunoștințe temeinice de teorie și istorie literară, în vederea susținerii examenului de evaluare sumativă finală și a continuării studiilor în următoarea etapă semestrială. De asemenea, seminarul își propune să le formeze studenților competențe culturale, analitice și comunicaționale transdisciplinare și transversale, centrate de dezvoltarea multilaterală a personalității studentului și pe eficientizarea capacităților lui performative în timpul muncii.

# SUPPORT CURRICULAR

## I. ADMINISTRAREA MODULULUI

Forma de învățământ	Codul modului	Denumirea modului	Responsabil de disciplinele modului	Semestrul	Ore total:				Evaluarea	Nr. de credite	
					Total	Inclusiv					
						C	S	L			LI
cu frecvență la zi	F.04.O.33	Literatura universală din sec. XVII-XVIII	Literatura universală din sec. XVII-XVIII <b>Taraburca Emilia</b>	III	60	30			30	E	4
			Literatura spaniolă din sec. XVII-XVIII <b>Pavlicenco Sergiu</b>			30			30		

## II. TEMATICA ȘI REPARTIZAREA ORIENTATIVĂ A ORELOR

Nr. d/o	Unități de conținut	Ore					
		Curs		Seminar		Lucrul individual	
		Zi	f/r*	zi	f/r*	Zi	f/r*
1.	Literatura spaniolă în Secolul de Aur: Renaștere-manierism-baroc			2		2	
2.	Caracterizarea generală a barocului spaniol: cultism și conceptism			2		2	
3.	Poezia barocă. Luis de Góngora și Francisco de Quevedo			6		6	

4.	Opera lui Baltasar Gracián			2		2	
5.	Romanul picaresc în epoca barocului			2		2	
6.	Teatrul spaniol din secolul al XVII-lea: Tirso de Molina și Calderón de la Barca			8		8	
7.	Secolul Luminilor în Spania			2		2	
8.	Proza iluminismului spaniol			2		2	
9.	Teatrul spaniol în Secolul Luminilor			2		2	
10.	Poezia spaniolă în secolul al XVIII-lea			2		2	
	<b>Total</b>			30		30	

### III. COMPETENȚE GENERALE, PROFESIONALE ȘI REZULTATELE ÎNVĂȚĂRII

COMPETENȚE GENERALE (CG)	REZULTATELE ÎNVĂȚĂRII (RI) <i>Absolventul/candidatul la atribuirea calificării poate:</i>
COMPETENȚE PROFESIONALE (CP)	
CP1. Comprehensiunea faptelor de limbă	RI 1 identifică formele și valorile lingvistice/literare pentru a asigura comprehensiunea informației din domeniul filologic; RI 2 determină raportul dintre elemente lingvistice/literare pentru a stabili relevanța informației din domeniul filologic; RI 3 analizează datele și informația identificată, procesând informația relevantă din domeniul filologic; RI 4 interpretează informația relevantă pentru a stabili conformitatea cu situația de comunicare profesională; RI 9 explică conceptele, ideile și teoriile din domeniul de competență profesională, asigurând medierea informației în domeniul filologic; RI 10 reformulează mesaje în context profesional în vederea asigurării unei comunicări eficiente; RI 11 facilitează dialogul inter-/pluricultural, transpunând mesajul din perspectiva culturală; RI 12 valorifică modelele culturale în diverse situații de comunicare;

CP2. Organizarea informației lingvistice	
CP3. Generarea mesajelor	
CP4. Sinteza informației lingvistice	
CP5. Medierea informației în domeniul de competență profesională	
CP6. Comprehensiunea formelor lingvistice în limba-sursă/țintă	
CP7. Stabilirea echivalențelor în limba-țintă	
CP8. Redactarea diferitor tipuri de informație	
CP9. Traducerea interlingvistică	
CP10. Adaptarea traducerii mesajelor în domeniul de competență profesională	RI 31 traduce mesajul, prin respectarea normelor culturale și profesionale specifice; RI 32 adaptează strategia de mediere la contextul de comunicare cultural și lingvistic.

## **Literatura spaniolă în Secolul de Aur: Renaștere-manierism-baroc**

Termeni-cheie: Renaștere, Secolul de Aur, umanism, umanism tragic, manierism, curent de tranziție, (pre) baroc, curent literar, curent artistic.

În urma studierii acestei teme studentul poate demonstra următoarele abilități:

Distinge între noțiunile de Renaștere și Secolul de Aur în literatura spaniolă;

Identifică tendințele manieriste în literatura spaniolă de la cumpăna secolelor XVI-XVII;

Explică fenomenul curentelor literare de tranziție, în special pe cel al manierismului;

Argumentează diferența dintre un curent literar și artistic concret-istoric și unul „etern”, ca o modalitate estetică tipologică;

Redactează un eseu despre manierism ca un curent de tranziție situat în interiorul sistemului artistic și cultural renașcentist.

Unități de conținut:

Spania la cumpăna secolelor XVI-XVII.

Renașterea și Secolul de Aur în literatura spaniolă.

Criza umanismului și apariția manierismului ca un curent de tranziție de la Renaștere spre baroc și manifestarea acestui fenomen în literatura spaniolă din secolul al XVII-lea.

Curentele literare și artistice ca fenomene concret-istorice și ca modalități estetice tipologice („eterne”).

Sfârșitul „reconquistei” (cu căderea, în 1492, a Granadei, ultimul bastion al dominației arabe în peninsula), descoperirea Americii și colonizarea ei, expulzarea evreilor din țară, consolidarea puterii regale și a monarhiei absolute prin căsătoria Izabelei de Castilia și a lui Ferdinand de Aragón și-au lăsat amprenta asupra vieții politice, economice, sociale și culturale a Spaniei. În timpul domniei lui Carol I (1516-1556), care începând cu 1519 cu numele de Carol Quintul devine și împăratul Sfântului Imperiu Romano-German, Spania își lărgește considerabil teritoriul, transformându-se într-o mare, dacă nu cea mai mare, putere europeană, în care au început să se dezvolte noile relații capitaliste,

îndeosebi în industrie și comerț. Însă forțele vechi feudale, susținute de puterea regală și de biserica catolică, inclusiv cu ajutorul inchiziției, s-au opus vehement progresului social, împingând țara spre declin. Primele simptome ale declinului apar în timpul domniei lui Filip al II-lea (1556-1598), criza societății spaniole adâncindu-se tot mai mult în perioada domniei celorlalți doi urmași ai săi, Filip al III-lea (1598-1621) și Filip al IV-lea (1621-1665), când Spania pierde mai multe teritorii, slăbește din punct de vedere militar, politic și economic, devenind o țară europeană de mână a doua. În chip paradoxal, însă, geniul lui Cervantes și Lope de Vega, Velázquez și Zurbarán, El Greco și Murillo, Calderón și Tirso de Molina, Góngora și Quevedo îi asigură Spaniei o stralucire nemaivăzută până atunci în Europa, care de acum încolo se va hrăni cu teme, motive, subiecte, personaje preluate de la maestrul spaniol.

Deși literatura (și, în general, cultura) secolului al XVII-lea pare a fi neomogenă și foarte pestriță, cu manifestări specifice în fiecare țară, luată aparte, ea prezintă și un șir de trăsături tipologice, comune. În literatura secolului al XVII-lea se impun două mari sisteme artistice, două curente principale: **barocul** și **clasicismul**. Dacă la studiul literaturii medievale și renescentiste s-a apelat mai mult la categoriile de gen sau de specie literară pentru explicarea evoluției literaturii și sistematizarea fenomenelor artistice, începând cu literatura de după Renaștere istoria literară operează tot mai insistent cu noțiunea de curent literar sau curent artistic. Există un punct de vedere conform căruia curentele literare, în general, în sensul modern al cuvântului, încep să se contureze în epoca Renașterii. De aceea pentru o mai bună înțelegere a evoluției literaturii universale postrenascentiste studentului i se propune asimilarea unei scheme a succesiunii curentelor literare, concepute ca sisteme, pe care am explicat-o în lucrările noastre *Tranziția în literatură* (2002) și *Tranziția în literatură și postmodernismul* (2003) și am prezentat-o grafic în *Literatura universală* (manual pentru clasele X, XI, XII, cu profil umanistic, apărut în anul 2006). La baza acestei scheme se află ideea că schimbarea sau trecerea de la un curent la altul, considerate sisteme, se produce prin două tipuri de reacție față de tradiția literară existentă sau față de curentul existent: fie prin demontarea, recuperarea și asimilarea unor elemente ale sistemului literar existent, cu o vehicu-

lare liberă a elementelor vechi în combinații noi, fie printr-o ofensivă împotriva sistemului literar existent, însoțită de intenția de a-l anula și de a-l înlocui cu altul nou. Primul tip de reacție față de tradiția existentă s-ar putea numi convențional reacție de tip postmodernist (RP), iar cea de-a doua – reacție de tip avangardist (RA). Această dialectică a substituirii curentelor, printr-o reacție de tip postmodernist și printr-o reacție de tip avangardist, poate fi ilustrată în orice moment istoric al dezvoltării literaturii, îndeosebi de la Renaștere până în epoca noastră. Astfel, față de Renaștere, aceste reacții ar fi: academismul (reacție de tip postmodernist - RP) și barocul (reacție de tip avangardist - RA); față de baroc - rococo-ul (RP) și clasicismul (RA); față de clasicism - neoclasicismul (RP) și romantismul (RA) etc.

Urmărind atent această succesiune a curentelor literare și aceste două tipuri de reacții, în care accentul se pune, în primul rând, pe aspectele tipologice ale fenomenului literar, se poate conchide că reacția de tip postmodernist apare ca un fenomen de natură conservatoare, recuperatoare, iar cea de tip avangardist – ca una de natură revoluționară, anticipatoare. De exemplu, reacția de tip postmodernist față de Renaștere este academismul, prin care trebuie să înțelegem nu atât un curent pur literar (pentru că nici umanismul din epoca Renașterii, după cum se știe, nu a fost un curent literar, ci unul instituționalizator, avându-se în vedere legătura strânsă a acestuia cu ceea ce au fost în Italia, bunăoară, academiile din acea epocă, adică cercurile literare și umaniste ce își propuneau, de fapt, conservarea valorilor clasice și umaniste într-o perioadă când mai mulți umaniști începuseră să se despartă de idealurile renascentiste, pierzând încrederea în ele, acestea din urmă fiind înlocuite cu altele noi. Pe de altă parte, să nu uităm că spiritul academic a fost și rămâne până astăzi unul mai conservator, mai clasicizant. În aceste academii, noul pătrundea mai greu, mai anevoios, deoarece academiile se orientau, în general, spre păstrarea valorilor și a idealurilor promovate de umaniștii Renașterii, fie și în alte forme. E suficient să amintim, în acest context, soarta petrarchismului în a doua jumătate a secolului al XVI-lea sau formarea și cristalizarea unor specii ca tragedia, comedia, nuvela, epopeea eroică ș.a. În sânul acestei literaturi academizate iau naștere unele elemente estetice de natură clasicistă, dar nu lipsesc nici

cele de natură manieristă. Prin cele spuse mai sus, ne putem da seama de esența recuperatoare a academismului, adică a așa-numitei reacții de tip postmodernist față de literatura Renașterii.

Reacția de tip avangardist față de Renaștere o reprezintă barocul, care tinde să înlocuiască sistemul literar renascentist cu un alt tip de literatură, nouă, barocă. Literatura (arta) barocă este opusă celei renascentiste, avansează o altă concepție despre lume și despre om, exprimată prin alte mijloace artistice. În raport cu Renașterea, barocul reprezintă o literatură într-adevăr de avangardă pentru acele timpuri, ceea ce justifică, de fapt, esența înnoitoare și denumirea reacției de tip avangardist. Dar până a se constitui într-un sistem artistic clar conturat, barocul apare și există o perioadă de timp într-o formă anticipatoare, într-o formă de prebaroc, formă ce doar anunță sau prefigurează viitorul curent. La rândul său, barocul, cedând locul unui curent nou (clasicismului), nu dispare brusc, ci coexistă o vreme cu acesta într-o formă recuperatoare, adică încercând să-și mai păstreze pozițiile într-o stare de postbaroc, cea mai cunoscută manifestare de natură postbarocă fiind curentul numit *rococó*.

În acest context, trebuie să mai precizăm un lucru: între Renaștere și baroc cronologic se situează manierismul, care poate fi interpretat, în opinia noastră, ca un fenomen de tranziție de la Renaștere spre baroc. Este important să subliniem că anumite aspecte ale curentelor ce reprezintă reacția de tip postmodernist nu dispar din literatură fără a lăsa vreo urmă, asimilându-se mai târziu în cadrul sistemului estetic al următorului curent, care reprezintă reacția de tip avangardist. Astfel, mai multe principii caracteristice academismului (ca să ne referim doar la acest exemplu) au fost preluate, asimilate și valorificate de sistemul estetic al clasicismului. Despre aceasta studentul își va da seama mai bine după însușirea cursului, încercând să facă o paralelă între estetica academismului și cea a clasicismului. Cu alte cuvinte, după o reacție de tip avangardist, în următoarea, are loc recuperarea unor elemente ale reacției de tip postmodernist, ceea ce demonstrează că în literatură, ca și în natură, în general, nimic nu dispare și nimic nu apare întâmplător, ci se prelucrează, se transformă și continuă să existe în cadrul altor sisteme literare și artistice.

Revenind la cele două curente sau sisteme artistice dominante în literatura secolului al XVII-lea (barocul și clasicismul), studentul va trebui să conștientizeze că deși tradițional se vorbește mai mult despre deosebirile dintre baroc și clasicism, lucru, de altfel, firesc, între aceste curente există și unele trăsături care le apropie. Și barocul, și clasicismul trebuie înțelese ca reacții la umanismul renescentist, dar dacă barocul reprezintă o reacție de tip avangardist, în clasicism se cristalizează mai multe aspecte recuperate prin academism ca reacție de tip postmodernist față de Renaștere. Totodată, studentul trebuie să înțeleagă că literatura secolului al XVII-lea nu poate fi redusă numai la aceste două curente principale și dominante. În unele istorii literare mai vechi se vorbește uneori despre încă un curent – realismul renescentist din secolul al XVII-lea, invocându-se asemenea scriitori ca Cervantes, Lope de Vega, Shakespeare și alții. Deși acești autori continuă să scrie și la începutul secolului al XVII-lea, creația lor aparține, totuși, altui sistem artistic, celui renescentist. Alceva este că în unele opere din ultima lor perioadă de creație pot fi evidențiate anticipări ale unor curente ca manierismul sau barocul.

Când se încheie Renașterea și începe manierismul, barocul sau clasicismul? Sunt întrebări la care nu se poate răspunde simplist și univoc.

Reprezentanții barocului și ai clasicismului nu mai împărtășesc ideea armoniei între om și univers, între rațiune și sentiment, caracteristică pentru umanismul Renașterii, ci dezvăluie complexitatea raporturilor dintre personalitatea umană și mediul înconjurător, opun rațiunea sentimentului, pledează pentru cultul rațiunii, al intelectului. Deși omul rămâne în centrul atenției scriitorilor din secolul al XVII-lea, ei constată că destinul și afirmarea lui depind nu numai de propria voință, ci și de locul pe care îl ocupă în societate, de relațiile lui cu lumea din jur, cu ceilalți oameni. Astfel, umanismul literaturii din secolul al XVII-lea capătă alte forme, alte orientări, alte modalități de manifestare în comparație cu umanismul renescentist, ale cărui tradiții le continuă și le transmite generațiilor viitoare. Pe de altă parte, nu poate fi ignorat nici faptul că în creația unor scriitori din secolul al XVII-lea se împletesc tendințe baroce, clasiciste și realiste.

La începutul secolului al XVII-lea literatura spaniolă este, în esența sa, încă renescentistă și nu e deloc întâmplător că cele mai importante

opere ale lui Cervantes, Lope de Vega, Mateo Alemán apar tocmai la începutul secolului. Totodată, în operele lor din această perioadă, dar și în cele ale altor scriitori din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, ideile umaniste capătă uneori niște nuanțe tragice, ceea ce anunță, de fapt, mai multe idei ale unor noi tendințe în literatura și arta vremii, unele mai păstrând legătura cu idealurile umaniste, altele separându-se de ele sau opunându-se lor și prefigurând, astfel, o altă concepție despre lume și despre om. Însă în toate cazurile literatura spaniolă manifestă un mare interes pentru viața reală a societății vremii, mai ales dacă avem în vedere că spaniolii au trăit mai mult timp în captivitatea unei lumi iluzorii, imaginate, fantastice, romantice, a călătoriilor în îndepărtata Lume Nouă. Contrastul dintre ideal și real, dintre vulgar și sublim, tragic și comic este caracteristic, în general, literaturii Renașterii spaniole.

Epoca Renașterii în Spania cuprinde secolul al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea și se împarte în două perioade: 1) prima jumătate a secolului al XVI-lea, numită uneori și Renașterea timpurie (El bajo Renacimiento) și 2) a doua jumătate a secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, numită Renașterea matură sau culminantă (El alto Renacimiento). Epoca Renașterii în Spania nu trebuie confundată cu *Secolul de Aur* (*El Siglo de Oro*), căruia uneori i se mai spune și *Secolele de Aur* (*Los Siglos de Oro*), avându-se în vedere că Secolul de Aur cuprinde, într-un anumit sens, două secole: a doua jumătate a secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XVII-lea. Cu alte cuvinte, Secolul de Aur include doar a doua jumătate a secolului al XVI-lea, adică doar perioada a doua a Renașterii spaniole. Este o perioadă de înflorire a literaturii, și mai larg, a culturii spaniole, în care Spania a dat lumii astfel de figuri importante ale literaturii spaniole ca Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Vega, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián sau mari nume de pictori ca El Greco, Zurbarán, Velásquez, Murillo.

Ca și în pictura Renașterii târzii, în literatura spaniolă de la începutul secolului al XVII-lea, în romanele lui Cervantes *Don Quijote* și *Peregrinările lui Persiles și ale Segismundei*, în unele piese din ultima perioadă a creației lui Lope de Vega (ca de altfel, și în unele piese ale lui Shakespeare în Anglia) unii istorici literari au evidențiat tendințe

care se deosebeau de cele renașcentiste, fiind calificate drept manieriste sau prebaroce. În știința literară sovietică pentru acest fenomen s-a propus termenul *umanism tragic*. Atât tendințele manieriste (uneori numite și prebaroce), cât și umanismul tragic sunt fenomene artistice care, cu toate deosebirile de cele renașcentiste, aparțin totuși sistemului artistic al Renașterii, deoarece acestea se manifestă și în alte sfere ale vieții societății de atunci. Tocmai de aceea și manierismul, considerat un curent de tranziție de la Renaștere la baroc, trebuie înțeles ca un fenomen artistic care aparține Renașterii, în timp ce tendințele pe care le numim prebaroce aparțin barocului (sau cel puțin ar trebui să le considerăm ca anunțând barocul), tratându-se de un sistem artistic diferit de cel renașcentist, opus acestuia. Între aceste două sisteme artistice mari ar trebui plasat cronologic manierismul ca un curent de tranziție.

După cum am menționat, situația literaturii din a doua jumătate a secolului al XVI-lea și de la începutul secolului al XVII-lea este una dintre cele mai discutate în privința trasării unor frontiere clare și precise între manifestările artistice ce și-au găsit expresia în forme renașcentiste, baroce, manieriste și (pre)clasiciste. Perioada respectivă din literatura europeană a pus, într-adevăr, o problemă serioasă și dificilă: care sunt raporturile dintre Renaștere, manierism, baroc și clasicism și cum se poate trasa o frontieră cât mai exactă între ele - atât în plan cronologic, cât și în plan tipologic. De această problemă s-au ocupat numeroși istorici literari din diferite țări, soluționarea ei mergând în același pas cu cercetarea istorico-teoretică a fenomenelor artistice vizate (Renaștere, manierism, baroc, clasicism). În schema tradițională - a succesiunii curentelor artistice - care, inițial, părea foarte clară și simplă, au început să apară modificări și deplasări cronologice, venite din partea celor ce se ocupau de curentele respective, fiecare cercetător căutând să stabilească locul curentului pe care îl studia, uneori în detrimentul celorlalte. Aceasta este situația din literatura franceză, abordată în unele studii ale lui I.Vipper, savantul fiind apreciat tocmai grație acestor cercetări. Problema manierismului în contextul literaturii franceze din a doua jumătate a secolului al XVI-lea a fost abordată de I.Vipper într-un studiu special și care poate înlesni inclusiv elucidarea fenomenului respectiv și în alte literaturi europene, bunăoară, în cea spaniolă.

Să încercăm, însă, o prezentare a lucrurilor pornind de la punctele de vedere ce s-au stabilit asupra acestei probleme în știința literară contemporană. Despre baroc și manierism s-a discutat mult, mai ales în ultimele decenii, fenomenele respective fiind mai puțin studiate în raport cu Renașterea sau cu clasicismul, ce păreau mai clare, deși au apărut aspecte confuze și aici. Multitudinea părerilor și a concepțiilor a impus, într-adevăr, punerea la punct a unor probleme, dar, precum se întâmplă adesea în știința literară, nu s-a ajuns la o unanimitate de opinii. De aceea, nu vom expune decât în linii mari cum s-au înfățișat lucrurile în ultima jumătate de secol, accentul punându-se pe evidențierea unui singur curent - a manierismului, privit ca fenomen de tranziție între Renaștere și baroc.

Manierismul (termen introdus, se pare, de Vasari, în *Viețile sale*) provine, după cum se știe, de la cuvântul italian “maniera”, cu care erau desemnate în Italia particularitățile artistice sau stilul unui artist precum Michelangelo, devenit un fel de prototip imitat de alți pictori (Pontormo, Cellini ș.a.) și un punct de plecare pentru întreaga mișcare manieristă europeană. O versiune franceză a acestui curent poate fi considerată școala din Fontainebleau (Primaticcio, Rosso Fiorentino ș.a.), ce se caracterizează printr-o predilecție pentru formele geometrice, deformarea perspectivei, linia “serpentină”, căutarea unei atmosfere rare, neobișnuite etc. În Spania, acestei orientări manieriste i-ar corespunde arta lui El Greco. În pictură, această mișcare artistică corespundea unei situații de criză a culturii, de transformare în arta europeană, începând cu mijlocul secolului al XVI-lea, găsindu-și expresia plastică într-o tensiune spirituală și agitație perceptibilă în formele distorsionate ale unui Tintoretto sau în figurile alungite ale lui El Greco, de exemplu, contrastând cu senzația de echilibru armonios, ce se desprinde din arta renescentistă, bunăoară, din pictura lui Rafael. Această tensiune și agitație dezvăluie, de fapt, starea de instabilitate ce i-a cuprins pe unii artiști care rupseseră cu modelele clasice anterioare și încercau să urmeze impulsurile propriei sensibilități artistice și stări sufletești.

Aceste stări de spirit și-au găsit expresia și în literatură, în perioada de trecere de la Renaștere la baroc. G.R.Hocke, autorul unui foarte cunoscut studiu despre manierism, îl consideră, după cum remarcă

N.Balotă, “o modalitate de expresie, o constantă anticlasică și antinaturalistă a spiritului european”, reprezentând “atracția de totdeauna pe care “iregularul”, “disarmonicul” le exercită asupra spiritului uman (nu mai puțin decât echilibrul și armonia)” și din care “derivă ambivalențele manieriste: afectare exagerată a expresiei, reducere, sobrietate extremă a expresiei, încifrare enigmatică și revelare scandaloasă, demonie vitalistă și intelectualism excesiv, calcul și halucinație, metaforism alogic și acuitate logică”.

În general, când Renașterea, manierismul sau barocul sunt analizate și prezentate separat, se pare că nu există probleme, dar la o prezentare a lor împreună, cu atât mai mult cu cât ele se manifestă, într-o anumită perioadă, simultan, apar, în mod firesc, întrebări: care e corelația între ele, unde trece granița dintre ele, în ce aspecte coincid, se deosebesc sau se suprapun? Situația se complică și mai mult atunci când e vorba de opere sau de autori concreți, care trebuie definiți într-un fel sau altul ca aparținând unui sau altui sistem artistic. Nu luăm în considerație aici concepția lui Eugenio d’Ors (lucrarea “Despre baroc”), ce extinde limitele cronologice ale barocului, considerând că acesta ar fi un “baroc permanent”, un “baroc etern”, nici concepția lui E.R.Curtius (lucrarea “Literatura europeană și Evul mediu latin”) sau a discipolului său G.R.Hocke (lucrarea “Manierismul în literatură”), în care este vorba de un “manierism etern” și despre care N.Balotă, pe bună dreptate, sublinia: “Eroarea oricărei critici care caută să anexeze tot ce se poate (și dincolo de ceea ce se poate) categoriei alese, pentru a-i opune tot ce rămâne, printr-un fel de dialectică simplistă a contradicțiilor ireductibile, este de a leza, în același timp, specificitatea istorică a fenomenelor și esențialitatea lor structurală”.

Vorbind istoric, manierismul se situează între jumătatea secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, iar barocul - între sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, deși cadrul cronologic variază de la o literatură la alta (după opinia lui H.Hatzfeld, manierismul se situează în Italia între 1530-1570, în Spania - între 1570-1600, în Franța - între 1590-1640) și, în fond, nu rezolvă aproape nimic. Problemele apar atunci când încercăm să aflăm în ce raporturi se află manierismul și barocul, precum și amândouă - în raport cu Renașterea

(perioada anterioară) și cu clasicismul (perioada ulterioară). Unii cercetători consideră că manierismul este o ruptură cu Renașterea, că e vorba de apariția unui fenomen nou, alții - că e o continuare a Renașterii, o variantă tardivă, decadentă a acesteia. În ceea ce privește barocul, acesta a apărut ca ceva opus Renașterii, cel puțin așa se credea inițial. Mai ales dacă avem în vedere că, acum vreo 50 de ani, însăși Renașterea era interpretată mai simplu, fiind prezentată ca ceva armonios, echilibrat, rațional, clasicizant, profan, iar barocul - ca un fenomen opus: irațional, conflictual, haotic, instabil etc. Cercetătorii barocului au început să găsească, în secolul al XVI-lea, autori ce nu se înscriau integral în sistemul renescentist, calificându-i ca baroci. Înaintând, astfel, în sens invers, în secolul al XVI-lea, ei ajungeau până la 1540-1550, uneori chiar și mai departe. În așa fel, limitele cronologice ale barocului se extindeau, conceptul de baroc pierzând, totodată, din rigoarea și valoarea științifică, deoarece caracteristicile lui încetau să mai fie clare și precise. Acest lucru se producea, în fond, pe seama unor opere și scriitori considerați mai înainte renescentiști. Cercetarea mai atentă a operelor și a autorilor respectivi a arătat, însă, că particularitățile acestor creații erau puțin diferite de cele ale barocului. Ceva asemănător s-a observat și la cercetarea unor opere plastice: Tintoretto sau El Greco se deosebeau, desigur, de Rafael, dar se deosebeau și de un Rubens sau Caravaggio.

Tocmai asemenea situație a dictat necesitatea recurgerii la noțiunea de manierism, pentru a denumi operele și autorii ce nu mai puteau fi considerați ca aparținând Renașterii, dar nici barocului nu-i puteau încă aparține. Practic, aici este vorba nu numai de manierism, dar și de ceea ce am putea numi prebaroc, iar raporturile dintre acesta din urmă și manierism sunt tot atât de complexe ca și problema diferențierii lor atât în plan cronologic, cât și în plan tipologic.

Prin anii '50-'60 ai secolului al XX-lea s-a putut observa chiar o anumită modă în cercetarea manierismului, fapt ce a condus la o altă extremă: opere și autori, ce nu mai puteau fi calificați ca renescentiști, încep acum să fie încadrați în manierism, exact așa cum se întâmplase mai înainte cu barocul. S-a ajuns până la afirmația că manierismul este o perioadă sau un curent specific autonom, intercalat pe raportul Renaștere-baroc, după cum a susținut Arnold Hauser în lucrarea sa

despre manierism din 1964. Să reținem că tentativa de a prezenta manierismul ca ceva intercalat pe raportul Renaștere-baroc reprezenta o apropiere mai adecvată de rezolvarea problemei manierismului, dar ca un fenomen de tranziție, nu ca unul autonom. Specialiștii în baroc au reacționat, însă, imediat la acest atentat asupra unui teritoriu ce le aparținea. Aceștia au încercat să accentueze trăsăturile comune dintre baroc și operele sau scriitorii declarați manierști. Unii au lansat soluții de compromis, conciliatorii, prezentând manierismul ca pe o tendință a barocului (Frank J. Warnke), alții - ca pe o fază precoce, timpurie a barocului (A. Buck). Manierismul, declarat ca o perioadă autonomă în evoluția literaturii, a primit o ripostă imediată și din partea apărătorilor Renașterii (N. Balașov, I. Vipper, R. Weimann), care au demonstrat, de exemplu, că un Tasso, Shakespeare sau Montaigne, interpretați ca autori baroci sau manierști, erau, de fapt, scriitori aparținând Renașterii - atât prin viziunea lor asupra lumii, cât și prin tehnicile literare folosite. Acești apărători ai Renașterii nu erau, desigur, adversari ai manierismului, însă considerau că manierismul trebuie înțeles ca un fenomen ce se manifestă în cadrul sistemului Renașterii. Între altele, astfel procedau și unii italieniști, care identificau trăsături manieriste la mai mulți autori italieni de la sfârșitul secolului al XVI-lea, dar susțineau, totuși, că aceștia aparțin Renașterii.

Astfel, s-a ajuns la o altă problemă: manierismul trebuie interpretat ca o variantă târzie a Renașterii sau ca o fază precoce a barocului? Așa a apărut necesitatea de a revedea concepția tradițională despre Renaștere, care se înfățișa tot mai mult, datorită cercetărilor întreprinse în acest scop, ca un fenomen nu atât de unitar și armonios ca până atunci. La o asemenea revizuire a conceptului de Renaștere s-au luat în considerație și rezultatele cercetărilor din alte domenii (filosofie, politică, sociologie, teologie, istoria mentalităților etc.), deoarece Renașterea s-a manifestat în toate sferile activității spirituale. Bineînțeles, Renașterea, ca fenomen cultural, nu se caracterizează prin rupturi sau modificări esențiale în evoluția sa și în interiorul său, dar anumite diferențieri se observă, totuși, mai ales de la o țară la alta. O parte dintre umaniști, după cum se știe, îndeosebi spre sfârșitul secolului al XVI-lea, încep să piardă încrederea în triumful idealurilor renașcentiste, fiind cuprinși de

decepție, de îndoieli, ceea ce nu înseamnă, însă, că ei (bunăoară, Tasso, Montaigne, dar și Shakespeare sau Cervantes) ar fi un fel de avangardă a barocului, ci, mai curând, o ariergardă a Renașterii.

Aceste concepții mai nuanțate despre Renaștere și despre baroc au contribuit la definirea mai clară și a locului manierismului în interiorul Renașterii. De aici am putea conchide că manierismul e un fenomen de tranziție de la Renașterea tardivă și, aparținându-i, la baroc, și nu o perioadă autonomă, deoarece când vorbim de o perioadă sau de o epocă aparte, înțelegem că în ea există niște trăsături comune pentru toate domeniile activității sociale și spirituale, așa cum e cazul epocii Renașterii. Pe când manierismul era caracteristic doar unui grup, unei elite de intelectuali din perioada târzie a Renașterii. Pe de altă parte, în cadrul Renașterii, literatura umanistă se completa și cu o altă literatură, de factură populară, ca element al întregului sistem, ceea ce nu putem spune despre manierism. Același lucru se întâmplă și atunci când încercăm să facem distincție între baroc și manierism, pentru că avem în vedere toate elementele sistemului baroc în această corelație și comparație cu manierismul. Și nu numai pe unele, adică pe cele comune, ci și pe toate cele caracteristice atât unuia, cât și celuilalt.

Manierismul nu poate fi considerat, în consecință, sistem artistic aparte, deoarece întrunește doar unele elemente ale noului sistem artistic baroc, existând în cadrul sistemului Renașterii, cu care, de asemenea, are trăsături și elemente asemănătoare sau chiar comune. În timp ce Renașterea și barocul pot fi considerate sisteme diferite, manierismul nu întrunește atare calități. Pe de o parte, manierismul și barocul iau naștere aproape concomitent, o delimitare cronologică între ele fiind foarte greu de trasat. În literatura spaniolă, de exemplu, tendințele manieriste și cele baroce coexistă, după părerea unor critici, în opera unuia și aceluiași autor, ca la Góngora sau Quevedo. Ambele reprezintă o reacție la Renaștere, însă barocul reacționează din exteriorul sistemului renascentist, pe când manierismul o face din interior. Barocul are un caracter militant, eroic, luptă pentru a se afirma, dispune de o mare varietate de posibilități și cuprinde mai multe țări. Autorul baroc e conștient de drama sa în lume, el scrie pentru că gândește această dramă, face propagandă prin operele sale, creează noi genuri, creează un nou

sistem artistic, opus Renașterii. Manierismul se apropie de baroc, însă autorul manierist are încă o gândire renașcentistă, crede în forțele sale creatoare, inventează liber și mult. Este diferită în baroc și în manierism și atitudinea față de tradiție. Manierismul încearcă să păstreze și să continue alte elemente ale tradiției renașcentiste decât barocul, care le folosește în scopuri noi. Manierismul nu-și pierde, în fond, legătura cu idealurile umaniste. În baroc există, ce-i drept, o tendință, o linie hedonistă, conform căreia arta trebuie să uimească, să distreze (bunăoară, la G.Marino). Tocmai această linie în baroc se apropie cel mai mult de manierismul aristocratic din Renaștere. O comparație a poemelor *Poli-fem și Galateea* de Góngora cu *Adonis* de Marino poate ilustra destul de clar diferențele dintre adevăratul Baroc și adevăratul Manierism, deși între cele două opere există o mulțime de afinități.

Dificultatea de delimitare a manierismului de (pre)baroc există în mai multe literaturi naționale, inclusiv în literatura spaniolă. Unele opere concrete ale unor autori concreți, cum ar fi, de exemplu, ale lui Luis de Góngora, sunt calificate uneori fie ca manieriste, fie ca (pre)baroce, dând în vileag, de fapt, apartenența fie la sistenul artistic al Renașterii târzii, fie la sistemul artistic incipient al barocului, lucru ce se va vedea mai bine când ne vom ocupa de creația acestui poet spaniol.

La acest tablou ar trebui adăugat că, tot în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, se conturează și primele tendințe clasiciste, începând cu Pleiada (Ronsard, Du Bellay), ceea ce s-ar putea numi “preclasicism”. Pe de altă parte, ar trebui integrat aceleași perioade și conceptul de “umanism tragic”, termen propus de A.Smirnov în studiul “Shakespeare, Renașterea și barocul”, dar pe care cercetătorul îl scoate dincolo de granițele Renașterii, deși îl opune barocului în formele clasice ale acestuia. Conceptul de “umanism tragic” s-ar înscrie în diferențierea Renașterii târzii de baroc, dar și de manierism și, după părerea lui I.Vipper, ar fi mai corect a-l raporta la reprezentanții Renașterii tardive, însăși noțiunea de “umanism”, deși “tragic”, justificând încadrarea lui în Renaștere.

Am putea spune că toate curentele literare și artistice se manifestă, în primul rând, ca fenomene concret-istorice, adică ele apar, evoluează, iar apoi cedează locul altora într-o anumită epocă sau perioadă istorică. Dar pe lângă acest sens concret-istoric, în sens mai larg, tipologic,

curențele literare și artistice sunt înțelese și interpretate și ca modalități sau atitudini estetice, ca un stil sau tip de creație existent dintotdeauna, în toate epocile, ca un fel de curențe „etern”. În acest sens tipologic putem vorbi de un baroc etern, de un manierism etern, de un baroc sau clasicism etern, ale căror principii estetice se pot manifesta în literatură și arta din diferite perioade. Acesta este și sensul atribuit de George Călinescu clasicismului și romantismului ca două tipuri de creație: ”Clasicism – romantism sunt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă”. În știința literară sovietică exista un punct de vedere conform căruia toată literatura universală oferă două tipuri principale de creație: realist și romantic. Conform altui punct de vedere arta și literatura pot fi de tip apolinic și de tip dionisiac sau, mai recent, de tip avangardist sau de tip postmodernist. Nu intrăm în miezul acestor dezbateri și discuții, reținem doar faptul că orice curent literar sau artistic poate fi înțeles ca un fenomen concret-istoric, dar și ca un fenomen tipologic. Ceea ce explică utilizarea sau vehicularea denumirilor unor curențe literare, aparent apuse în sens concret-istoric, cu referire la literatura contemporană.

### **Subiecte pentru discuții și comentarii:**

1. Renașterea și Secolul de Aur în literatura spaniolă.
2. Criza umanismului și apariția manierismului ca un curent de tranziție de la Renaștere spre baroc.
3. Manifestarea acestui fenomen în literatura spaniolă din secolul al XVII-lea.
4. Curențele literare și artistice ca fenomene concret-istorice și ca modalități estetice tipologice („etern”).

### **Literatură critică recomandată**

Chabás J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

*Historia y crítica de la literatura española* (coord. F.Rico), t.2, Barcelona 1980; t.3, Barcelona, 1983; supl.3/1., Barcelona, 1992.

*Istoria literaturii spaniole. Evul mediu, Renașterea și Secolul de Aur*, 2 volume, București, 1975.

Pavlicencu S. *Tranziția în literatură. Studiu micromonografic*, Chișinău, 2001.

Pavlicencu S. *Tranziția în literatură și postmodernismul*, Brașov, 2003.

Pavlicencu S. *Caiet de studiu la literatura universală. Secolele XVII-XVIII*, Chișinău, 2006.

Taraburcă E. *Literatura universală din secolul al XVII-lea. Suport de curs*, Chișinău, 2018.

Плавский З.И. *Испанская литература XVII – середины XIX века*, Москва, 1978.

Штейн А.Л. *История испанской литературы (средние века и Возрождение)*, Москва, 1976.

Штейн А.Л. *Литература испанского барокко*, Москва, 1983.

Виппер Ю. Б. *Творческие судьбы и история*, Москва, 1990.

## **Caracterizarea generală a barocului spaniol: cultism și conceptism**

Termeni-cheie: Renaștere, umanism, umanism tragic, manierism, prebaroc, baroc, cultism, culteranism, gongorism, conceptism.

În urma studierii acestei teme studentul poate demonstra următoarele abilități:

Definește „cultismul” și „conceptismul”;

Menționează trăsăturile principale ale barocului spaniol;

Argumentează asemănările și deosebirile dintre cultism și conceptism;

Explică principiile de bază ale esteticii baroce în cultism și în conceptism;

Caracterizează trăsăturile principale ale cultismului și conceptismului;

Redactează un eseu despre concepția barocă despre lume și despre om în comparație cu cea renașcentistă.

Unități de conținut:

Criza concepției umaniste despre lume și despre om și conturarea unei concepții opuse celei renașcentiste și a unor tendințe prebaroce.

Concepția barocă despre lume și despre om în comparație cu cea renașcentistă.

Caracteristicile principale ale barocului spaniol.

Două tendințe în literatura barocă spaniolă: cultismul (culteranismul sau gongorismul), reprezentat de opera lui Luis de Góngora, și conceptismul, reprezentat de Francisco de Quevedo și teoretizat de Baltasar Gracián.

Trăsăturile principale ale cultismului și ale conceptismului

Încă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea în literatura spaniolă se observă o intensificare a interesului scriitorilor pentru aspectul spiritual al vieții omului, îndeosebi în creația poetului Luis de León și a așa-numiților poeți mistici. Literatura spaniolă reflectă mult mai evident decât alte literaturi naționale discordanța dintre aspectul real, material al vieții și cel ideal, spiritual. O dovedesc cu prisosință creația lui Cervantes și a lui Lope de Vega, precum și romanul picaresc. Contrastele dintre ideal și real, material și spiritual exprimă începutul unei noi înțelegeri a vieții și a omului, deosebită de cea umanistă, renașcentistă, în care dispărea armonia și echilibrul Renașterii și tot mai mult își face loc prozaismul vieții burgheze, dominate de spiritul înnavușirii și a de-

gradării morale a omului, de neîncrederea în triumful înaltelor idealuri umaniste.

În literatura secolului al XVII-lea domină două mari curente: barocul și clasicismul. Și unul, și celălalt sunt reacții specifice la umanismul Renașterii, marcând conștientizarea crizei idealurilor renașcentiste, însă depășirea acestei crize își găsește manifestări diferite în baroc și în clasicism. Mai multe principii ale acestor două curente s-au conturat încă în epoca Renașterii. Trecerea de la Renaștere la baroc și clasicism reprezintă un proces îndelungat și greu de surprins în forme clar constituite. Acest proces și-a găsit expresia în fenomene sau curente artistice de tranziție ca prebarocul sau preclasicismul. Ca o punte de trecere de la Renaștere la (pre)baroc, după cum am mai menționat, poate fi considerat manierismul, o manifestare a Renașterii tardive, în care idealurile umaniste și tradițiile renașcentiste pierd din vitalitatea de odinioară, impunându-se o manieră caracterizată prin complicarea și rafinamentul extrem ale expresiei poetice, prin afectarea exagerată și încifrarea enigmatică a acesteia ș.a. Dacă o delimitare cronologică și cât mai exactă a principalelor fenomene artistice din această epocă este greu de stabilit, succesiunea lor se prezintă în felul următor: Renașterea – manierismul – barocul – clasicismul. Cele două curente dominante din secolul al XVII-lea – barocul și clasicismul – s-au manifestat în mod diferit în literaturile europene. Astfel, barocul s-a impus mai pregnant în literatura spaniolă din acest secol, în timp ce clasicismul s-a manifestat mai pronunțat în creația scriitorilor francezi. În general, raportul dintre baroc și clasicism, formele lor concrete de manifestare au fost diferite în fiecare literatură, dând naștere unor variante naționale specifice.

Pornind de la schema succesiunii curentelor literare, comentate anterior, barocul a apărut ca o reacție de tip avangardist față de Renaștere. Curentul și stilul baroc în artă și literatură apar ca ceva opus Renașterii, ca un sistem artistic în opoziție cu sistemul renașcentist precedent. Barocul reprezintă o altă concepție despre lume și despre om, o altă concepție estetică. Inițial, termenul *baroc* era relaționat cu denumirea unui silogism folosit de școlăști, față de care umaniștii Renașterii manifestau dispreț. Actualmente critica asociază acest termen cu cuvântul portughez *barroco* și cu cel spaniol *berrueco* sau *barrueco*, denumind

o perlă de formă neregulară, neșlefuită. Acest sens trece și în cuvântul francez *baroque*, căruia, prin extensiune figurată, i se atribuie sensul de imperfect, lipsit de armonie. În opinia lui R. Wellek, în secolul al XVII termenul avea sensul de „extravagant”, „bizar”, „absurd”.

Evoluția conceptului de baroc și caracteristicile esteticii baroce au fost studiate de numeroși cercetători din diferite țări. O amplă și consistentă prezentare actualizată a barocului se găsește în *Dicționarul de termeni literari* (1996) al spaniolului Demetrio Estébanez Calderón. Din secolul al XVIII-lea termenul începe să se folosească în domeniul artelor, în primul rând, în arhitectură, pentru a descrie stilul Renașterii tardive, caracterizându-se prin planuri monumentale, grandioase, cu ornamentații exuberante, cu dominarea liniilor și formelor curbe etc. Ulterior s-a aplicat și altor arte, vorbindu-se despre muzică barocă, pictură barocă, sculptură barocă, iar mai târziu și despre literatură barocă. În 1855 J. Burckhardt folosește expresia „stil baroc” pentru a caracteriza producția artistică posterioară Renașterii, identificând-o cu arta Contrareformei, considerată expresie decadentă a stilului renascentist. Dar cel care a încercat să limpezească mai clar trăsăturile caracteristice ale barocului, în opoziție cu cele ale Renașterii, preponderent în pictură, a fost H. Wölfflin în lucrările sale *Renaștere și baroc* (1888) și *Concepte fundamentale ale istoriei artei* (1915). H. Wölfflin evidențiază două sisteme de forme artistice corespunzând stilului clasic renascentist și celui baroc. În primul predomină linia, viziunea de suprafață, forma închisă, simetrică, multiplicitatea părților ce formează un tot armonios, claritatea etc., în cel de-al doilea – culoarea și masa, viziunea și compoziția de profunzime, forma deschisă, asimetrică, producând senzația că opera se face, unitatea sau compoziția sintetică, părțile convergând sau subordonându-se unei teme principale, abandonarea clarității ș.a. H. Wölfflin sugerează posibilitatea aplicării acestor diferențieri de stiluri și în alte arte, inclusiv în literatură, de exemplu, el opune stilul renascentist al poemului *Orlando furios* de L. Ariosto stilului baroc al poemului *Ierusalimul eliberat* de T. Tasso. Însă delimitarea strictă pe care o făcuse H. Wölfflin, cu referire la pictură, între stilul renascentist și cel baroc, nu înseamnă că nu există și o anumită continuitate între Renaștere și baroc.

Încă de la început, din secolul al XVII-lea, cuvântul *baroc* a avut un înțeles negativ, relaționat cu sensul etimologic de „neregular”, adică ceva imperfect, urât, bizar, extravagant etc. Tot atunci se constituie și opoziția sau dualitatea *clasic-baroc*. Studentul va înțelege mai bine această opoziție, cât și caracteristicile literaturii baroce citind atent articolul respectiv din volumul întâi al *Dicționarului de idei literare* al lui Adrian Marino. Această atitudine negativă față de baroc a început să fie depășită doar în secolul al XX-lea, grație numeroaselor studii teoretice și aplicative dedicate barocului, în special celui spaniol. Cu timpul, conceptul de baroc a fost acceptat de majoritatea istoricilor artelor și literaturii pentru periodizarea procesului literar și pentru caracterizarea unui anumit tip de creație artistică postrenascentistă.

Barocul a apărut ca o reacție la criza concepției umaniste renascentiste despre lume și despre om, reacție ce a dat naștere atât manierismului, situat în interiorul sistemului artistic al Renașterii, cât și barocului, ca sistem artistic nou, opus Renașterii. În locul concepției renascentiste despre evoluția societății umane pe calea armoniei între om și natură, om și societate, rațiune și sentiment, apare o nouă concepție, conform căreia lumea este lipsită de armonie și dominată de haos, de dezordine, de contradicții. Această lume se află într-o veșnică mișcare, schimbare, sciziune, pe care omul nu e în stare s-o cunoască, în care îi este greu să se orienteze, în fața căreia devine neputincios, slab, ajungând la disperare. Omul barocului este măcinat de îndoieli, de incertitudini, de sentimentul decepției. El nu mai este optimist, nu mai crede în posibilitățile nemărginite de afirmare a ființei umane, ca omul Renașterii, ci, dimpotrivă, este urmărit de conștiința nimicniciei sale și a predestinării, a fatalității.

Însă viziunea barocă asupra lumii și omului este interpretată în mod diferit de scriitorii vremii. Unii încearcă să explice lucrurile prin prisma dogmelor religioase, considerând că omul poartă pecetea „păcatului original”, că însăși natura umană este vicioasă, unica salvare fiind întoarcerea la credință. Alții caută să se refugieze din realitatea sumbră în lumea frumoasă a artei destinate doar unui cerc restrâns de inițiați, unei elite, care generează ideea genialității artistului, dar și a singurătății acestuia, idee valorificată intens mai târziu de romantici. Dar exis-

tă și scriitori care, rămânând fideli idealurilor umaniste ale Renașterii, mizează pe puterea rațiunii umane, crezând că omul poate, cel puțin, să se opună răului din jur, să reziste în fața greutăților vieții. De aici interesul unor scriitori pentru ideile filosofiei stoice antice, care capătă răspândire sub forma unui nou stoicism (neostoicism), atrăgătoare devenind încrederea în capacitatea omului de a rezista, bazându-se pe rațiune, în fața răului fatal și a patimilor păgubitoare. Pare un paradox că afișând, în general, iraționalitatea lumii, barocul este pătruns de o puternică tendință raționalistă. Astfel, în haosul irațional baroc apare o „ordine” rațională barocă. Cu alte cuvinte, s-ar putea spune că în baroc are loc un fel de „cerebralizare” a literaturii.

Viziunea barocă asupra lumii și omului a necesitat și o nouă modalitate de zugrăvire artistică, o nouă estetică, opusă celei clasice sau clasiciste. Astfel, opera barocă, exprimând ideea unei lumi instabile, aflată într-o permanentă mișcare și schimbare, se caracterizează printr-un extraordinar dinamism, creând senzația de mobilitate, de schimbări și răsturnări de planuri, de perspective, de registre etc. Scriitorul baroc prezintă lumea surprinsă în mișcare, în dezvoltare, în trecere de la o stare la alta nu numai atunci când descrie natura sau universul interior al omului, dar și când zugrăvește fenomenele vieții sociale. După cum sublinia A. Marino, „barocul exprimă sentimentul universal al contradicțiilor vieții, polaritatea, conflictul tendințelor antagonice, creator de contraste, opoziții și oscilații continue...”. Universul operei baroce este marcat de dualism, de coexistența și alternanța unor tendințe contradictorii: real și ireal, realitate și vis, esență și aparență etc. De aici senzația unei lumi scindate, generatoare de contraste, opoziții, antiteze.

Această viziune barocă despre lume își lasă amprenta și asupra eroului sau personajului baroc, care este prins în mrejele unor forțe în permanentă tensiune: pasiune și rațiune, sentiment și spirit, trup și suflet etc. Personajul baroc este dispus spre autoreflexivitate și introspecție, ajungând la conștientizarea caracterului iluzoriu al vieții și al valorilor pământești, la un sentiment de dezamăgire, de decepție, de deziluzionare. Eroul literaturii baroce este un introvertit, un interiorizat care își dă seama că în această lume fiecare poartă o mască și joacă un rol, nu întotdeauna pe cel mai potrivit, în marele teatru al lumii. Barocul

introduce un element esențial în evoluția motivului „lumea ca teatru”, căruia Tudor Vianu i-a dedicat un studiu special și pe care îl recomandăm studentului pentru lectură. Eul baroc, scindat, dedublat, antinomic, determină și existența într-o operă a mai multor puncte de vedere, de cele mai multe ori incompatibile. Dacă în clasicism domină principiul imitării, în baroc accentul se pune pe imaginație, însă și imaginația barocă este călăuzită de rațiune.

În căutarea unei lumi ideale, opuse celei reale, autorul baroc apelează la un șir de mijloace și procedee artistice originale, capabile să satisfacă orizontul de așteptare al cititorului obosit de retorica renascențistă. Limbajul artistic devine o modalitate de salvare, de evadare din realitatea înconjurătoare. Totodată, limbajul baroc se intelectualizează, se complică, în acest scop apelându-se la diverse modalități. Se caută cuvântul poetic adecvat, exploatându-se valoarea lui eufonică și muzicală, se evită lexicul uzat, se creează un nou tip de metaforă, bazată pe scheme și criterii raționaliste, se apelează la calambururi, jocuri de cuvinte, acumulări de imagini, se împrumută numeroase latinisme, inclisiv sintactice etc. Exagerarea sau absolutizarea acestei orientări conduce, în cazul autorilor mediocri, la apariția unui stil artificios, exaltat, patetic, decorativ, greu de înțeles pentru cititorul neinițiat. Dar în operele marilor artiști se ajunge la crearea unui limbaj poetic original, care dă în vileag o extraordinară capacitate de creație, de inventivitate și virtuozitate în exploatarea și mânuirea mijloacelor expresive ale limbii.

Teoria barocului a apărut în urma sintetizării practicii artistice baroce deja existente, fiind expusă într-un șir de tratate ale mai multor autori, dintre care se evidențiază Baltasar Gracián y Morales (1601-1658) în Spania și Emanuele Tesauro (1592-1675) în Italia. Tratatul de poetică barocă al lui Gracián *Ascuțimea și arta minții* (prima variantă a apărut în 1642, ultima – în 1648) și cel al lui Tesauro *Luneta aristotelică* (1655) au jucat, pentru estetica barocului, un rol asemănător cu cel al *Artei poetice* a lui Boileau pentru estetica clasicismului. Spre deosebire de cunoașterea științifică, bazată pe logică și reguli, care disciplinează și organizează gândirea, cunoașterea artistică, în opinia lui Gracián, se orientează nu spre reguli, ci spre gust, înțeles ca o facultate sau capacitate a minții de a activa intuitiv, cu ajutorul căreia intelectul adună, unește

și regăsește asemănările și relațiile între lucruri. După cum menționează Sorin Mărculescu, un excelent traducător în română și un profund comentator al operei lui Gracián, „este vorba de o facultate situată la jumătate de drum între intelect și imaginație, al cărei instrument este *agudeza* (poanta, agerimea spiritului, ascuțimea, sau, cum ne-am propus altădată s-o echivalăm, *arguția*)”. Cu alte cuvinte, ascuțimea minții la Gracián cuprinde și rațiunea, și imaginația, tratatul său transformându-se într-o teorie a stilului, a stilului în gândire și a stilului în scriitură. Pe lângă aceasta, ascuțimea este ridicată de Gracián deasupra și împotriva „imitației”, noțiune care stă la baza întregii gândiri estetice renascentiste de orientare aristotelică. *Agudeza* devine, după cum s-a exprimat un cercetător al operei lui Gracián, „o stilistică în acțiune a barocului”.

Scriitorii baroci încearcă să modifice, să transforme, să introducă elemente noi și în sistemul tradițional al genurilor și speciilor literare moștenite din arsenalul renascentist, fiecare literatură națională oferind exemple dintre cele mai diverse, care contribuie, împreună cu alți factori (istoric, social, cultural), la conturarea unor variante naționale specifice ale literaturii baroce în diferite țări.

Literatura barocă atinge apogeul în Spania, unde situația tragică a omului secolului al XVII-lea a putut fi exprimată în literatură mult mai adecvat nu de clasicism, ci de baroc, pentru care sunt caracteristice expresivitatea, emoționalitatea, dinamismul, contrastul, dualismul, metaforismul, pluralismul punctelor de vedere. Așa cum am menționat mai sus, barocul în Spania a fost fundamentat teoretic de Baltasar Gracián, unul dintre cei mai mari teoreticieni ai barocului, care a avansat teoria intuiției creatoare axate pe agerimea minții, punând-o la baza esteticii baroce.

În literatura barocă spaniolă se evidențiază două varietăți sau curente stilistice: *cultismul* și *conceptismul*. Cultismul mai este numit și *culteranism* sau *gongorism*, de la numele poetului Luis de Góngora y Argote (1561-1627). În cadrul studierii literaturii baroce vom accepta sinonimia acestor trei termeni, chiar dacă nu par a fi întru totul identici, diferențierea lor ținând mai mult de unele subtilități de interpretare. În schimb, deosebirea dintre cultism (culteranism sau gongorism) și conceptism, rezidă nu numai în sfera de manifestare a acestora (cultismul mai mult

în poezie, conceptismul mai mult în proză), ci, în primul rând, în modalitatea stilistică de creare și de exprimare artistică a lucrurilor, gândurilor, ideilor etc. Astfel, opunând lumii reale lumea artei, cultiștii considerau că frumosul există numai în artă și poate fi înțeles doar de o elită de inițiați, de oameni culți. Stilul cultiștilor, numit și „obscur”, este complicat în mod artificial prin folosirea excesivă a numeroaselor neologisme („cultisme” semantice, gramaticale, sintactice), preponderent împrumutate din limba latină, a aliterațiilor, perifrazelor, referințelor mitologice, tropilor etc., devenind „întunecat”, greu de înțeles. Cu alte cuvinte, lucrurile simple sunt exprimate într-o formă complicată. Unul dintre cei mai talentați poeți ai acestei direcții a poeziei baroce spaniole a fost Luis de Góngora. Influențat la început de tradițiile poeziei spaniole, populare și culte renascentiste, Góngora realizează ulterior un șir de creații aparținând „stilului obscur”: poemele *Fabula lui Polifem și Galatea*, *Singurățășile*, *Fabula lui Piram și Tisbe*. Poezia lui Góngora se distinge prin folosirea ingenioasă a metaforei, îndrăzneala imaginilor create, sonoritatea versurilor, latinizarea topicii frazei etc. Creația sa a suscitată un mare interes din partea poeților spanioli din secolul al XX-lea.

Conceptismul ( de la cuvântul spaniol *concepto* – „concept”, definit de teoreticianul conceptismului spaniol Baltasar Gracián ca act de înțelegere, exprimând legăturile ce pot fi stabilite între obiecte) este, de asemenea, un „stil greu”, dar spre deosebire de cultism, care caută să exprime lucruri simple într-o formă complicată, ca să nu fie înțelese de toți, conceptismul pornește de la ideea că fiecare noțiune sau cuvânt are mai multe semnificații, iar sarcina artistului este de a dezvoltă legăturile neobișnuite, de profunzime, dintre lucruri prin formulări cât mai expresive și mai laconice, în scopul de a valorifica la maximum multitudinea de semnificații ale fiecărui cuvânt sau frază. Conceptiștii solicită mai mult intelectul, rațiunea, mintea, decât sentimentul sau emoția, apropiind cuvinte sau noțiuni incompatibile, destrămand șabloanele vorbirii curente, a expresiilor idiomatice, apelând la jocul de cuvinte, la calamburul verbal, exploatănd sensul direct și figurat al cuvintelor etc. Conceptismul spaniol și-a găsit o expresie strălucită în creația lui Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), autorul unor strălucite modele de lirică satirică și burlescă (sonete, idile, balade,

madrigaluri) pe tema moravurilor contemporane sau prilejuite de întâmplări ocazionale, care se disting printr-o inegalabilă expresivitate și virulență verbală.

Între adepții culteranismului și ai conceptismului a existat o adevărată bătălie, o polemică încrâncenată, ca rezultat al întrecerilor și concursurilor poetice din epocă. Aceste polemici aveau ca obiect de bază nu numai poezia, ci și calitățile personale ale poeților, evidențiindu-se atacurile reciproce dintre Góngora și Quevedo, dar și dintre aceștia și Lope de Vega. Lupta literară pe care o dau susținătorii cultismului și ai conceptismului prin intermediul numeroaselor parodii, pline de acuzații și injurii personale, ajunge uneori la violență verbală.

### **Subiecte pentru discuții și comentarii:**

1. Criza concepției umaniste despre lume și despre om în creația tardivă a lui Cervantes și Lope de Vega și conturarea unei concepții opuse celei renescentiste și a unor tendințe prebaroce.
2. Concepția barocă despre lume și despre om în comparație cu cea renescentistă.
3. Caracteristicile principale ale barocului spaniol.
4. Două tendințe în literatura barocă spaniolă: cultismul (culteranismul sau gongorismul), reprezentat de opera lui Luis de Góngora, și conceptismul, reprezentat de Francisco de Quevedo și teoretizat de Baltasar Gracián.
5. Trăsăturile principale ale cultismului și ale conceptismului.

### **Literatură critică recomandată**

Alonso D. *Poezie spaniolă. Încercare de metodă și limite stilistice*, București, 1977.

Călineacu G. *Marino și Góngora*. – În: Călinescu G. *Scriitori străini*, București, 1967.

Chabás J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

Ciorănescu Al. *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, 1980

*Clasicism, baroc, romantism*, București, 1997.

- Diaconu D. *Ingeniozitate spaniolă. Specii literare sui generis*, Iași, 2001.
- Hatzfeld H. *Estudios sobre el barroco*, Madrid, 1976.
- Historia y crítica de la literatura española* (coord. F.Rico), t.2, Barcelona 1980; t.3, Barcelona, 1983; supl.3/1., Barcelona, 1992.
- Marino A. *Dicționar de idei literare*, I, București, 1973.
- Munteanu R. *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*. Partea I, București, 1981.
- Pavlicencu S. *Caiet de studiu la literatura universală. Secolele XVII-XVIII*, Chișinău, 2006.
- Taraburcă E. *Literatura universală din secolul al XVII-lea. Suport de curs*, Chișinău, 2018.
- Vianu T. *Lumea ca teatru*. – În: *Opere*, vol.X, București, 1982.
- Zuleta E. de. *Istoria criticii spaniole contemporane*, București, 1976.
- Плавский З.И. *Испанская литература XVII - середины XIX века*, Москва, 1978.
- Штейн А. Л. *Литература испанского барокко*, Москва, 1983.

## Poezia barocă. Luis de Góngora și Francisco de Quevedo

Termeni-cheie: baroc, cultism, culteranism, gongorism, stil, metaforă, sonet, *romance* (baladă), *letrilla*, stilizare, paralelism, tropi, poem, conceptism, satiră, burlesc.

În urma studierii acestei teme studentul poate demonstra următoarele abilități:  
Menționează temele și motivele principale ale poeziei lui Góngora și Quevedo;

Recunoaște aspectul genurial al liricii gongorine și al celei quevediene;

Identifică procedeele și mijloacele artistice utilizate de Góngora și Quevedo în poezia lor;

Argumentează caracterul baroc al creației lui Góngora și Quevedo;

Caracterizează arta metaforică a lui Góngora în baza unor poezii concrete;

Caracterizează arta conceptistă a lui Quevedo în baza unor poezii concrete;

Stabilește trăsăturile personajului baroc în baza poemelor *Polifem și Galatea* și *Singurătăți*;

Estimează, în limitele unui eseu, modernitatea poeziei lui Góngora sau actualitatea poemului lui Quevedo „Puternic cavalier e Domnul Ban”.

Unități de conținut:

Conceptiile lui Luis de Góngora despre poezie.

Problema periodizării creației lui Góngora. Stilul „clar” și stilul „întunecat”.

Diversitatea tematică și genurială (sonete, *letrillas*, *romances*) a liricii lui Góngora. Atitudinea poetului față de realitatea vremii sale, accente satirice.

Particularitățile artistice ale liricii lui Góngora.

Poemul despre Polifem și Galatea.

*Singurătățile* – culme a artei poetice gongorine.

Valorificarea poeticii gongorine de generațiile ulterioare, în special de generația de la 1927.

Poezia lui Francisco de Quevedo.

Atitudinea poetului față de realitatea spaniolă a vremii sale.

Poezia satirică și burlescă a lui Quevedo.

Diversitatea tematică și genurială a poeziei quevediene.

Particularitățile artistice ale poeziei lui Quevedo.

Poezia barocă reprezintă o nouă etapă în evoluția liricii spaniole. Spre deosebire de lirica renascentistă, care își are începuturile în poezia lui Petrarca și se sprijină, în linii generale, pe principiile filosofiei neoplatonismului (Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera), lirica barocă se călăuzește de filosofia neostoicismului cu ideea autonomiei, independenței interioare a omului și recunoașterea rațiunii drept o forță ce îi permite omului să se opună răului fatal din lume și să reziste. Oricât ar părea de paradoxal, în arta barocului se afirmă iraționalitatea lumii, dar, totodată, în ea este foarte pronunțată și linia raționalistă, astfel încât în baroc putem vorbi de cerebralizarea artei. Cele două orientări sau tendințe stilistice ale barocului spaniol – culteranismul (cultismul) și conceptismul – s-au manifestat plener în poezie, fiind reprezentate de Luis de Góngora și Francisco de Quevedo, care s-au dușmănit între ei pe parcursul întregii lor vieți, polemizând și luându-se în răspăr.

**Luis de Góngora y Argote (1561-1627)** este unul dintre cei mai mari poeți spanioli din secolul al XVII-lea. Acest “Homer spaniol”, cum a fost numit Góngora în prima ediție a poeziilor sale, apărută chiar în anul morții poetului (1627), continua într-un fel, în secolul al XVII-lea, linia manierismului renascentist, reprezentată de Fernando de Herrera, care în notele sale despre Garcilaso de la Vega menționa că limbajul poetic trebuie să se deosebească de cel obișnuit: acesta trebuie prelucrat, îmbogățit cu hiperbole, cu neologisme, cu metafore, cu îmbinări neobișnuite.

Góngora s-a născut în orașul Córdoba într-o familie de nobili scâpătați, a studiat dreptul și teologia la celebra Universitate din Salamanca, dar nu a fost atras de religie, fiind chiar învinuit de un mod de viață păcătos. Mergea la luptele de tauri, întreținea legături amicale cu artiștii, compunea versuri “ușuratece”, iar slujbele pe care le-a avut nu i-au prea îmbunătățit starea materială. S-ar putea spune că Góngora pe cât era de treaz la minte, pe atât era de incapabil de a-și organiza viața cotidiană.

Poeziile și poemele pe care le-a scris în timpul vieții sale au circulat în manuscris, dând naștere unor numeroși dușmani, dar și admiratori, și fiind publicate abia după moartea sa. De aceea este foarte aproximativă datarea scrierii lor. Cercetătorii creației lui Góngora au propus

împărțirea creației sale în două perioade: perioada timpurie, inițială, numită *perioada stilului clar* (până prin 1610), și perioada matură, numită *perioada stilului întunecat* (după 1610), deși unele trăsături ale *stilului întunecat*, ale noului limbaj poetic elaborat de Góngora, au început să se manifeste și până la 1610.

Poetica lui Góngora nu a apărut pe loc gol. Poetul a asimilat tradițiile poeziei antice și medievale, tradițiile liricii populare și ale celei renascentiste, inclusiv ale celei manieriste. Góngora a elaborat în mod conștient noua sa artă poetică, dar a așezat-o pe o temelie solidă din trecut. Poetul prelua teme și motive de la predecesorii săi, dar le imprima un suflu nou, le înnoia cum nimeni nu o mai făcuse până la el. Mai sus am evidențiat cele două stiluri caracteristice pentru creația lui Góngora: unul clar, simplu, pe înțelesul tuturor, și altul întunecat, complicat, pe înțelesul unui grup restrâns de cititori cultivați. Dar asta nu înseamnă că unul este tipic pentru prima perioadă de creație a poetului și celălalt pentru perioada a doua. Ambele stiluri existau simultan, interacționând și constituind componente ale unui sistem poetic unitar, iar contrastul dintre aceste stiluri era un procedeu tipic pentru poezia barocă.

Góngora considera că arta este destinată unui public elitist, iar pentru crearea unei asemenea poezii erudite, culte este necesar tocmai stilul întunecat. Pentru a pătrunde în esența unei poezii și a-i descifra mesajul cititorul trebuie s-o citească de mai multe ori. Depășirea dificultăților stilului întunecat trebuie să constituie o plăcere pentru cititor. Cititorul trebuie să mai fie și cult pentru a descifra “obscuritatea” care provine din metafora gongorină. Pentru crearea acestui stil obscur Góngora apelează la diferite procedee, la diferite modalități de “încifrare”, de “întunecare” a formelor și imaginilor poetice clare, cum ar fi, de exemplu, introducerea neologismelor, încălcarea normelor gramaticale și a topicii frazei, inversarea, stilizarea, jocurile de cuvinte, crearea unor epitete și metafore îndrăznețe, neașteptate.

Măiestria poetului constă în capacitatea de a reda procesul gândirii umane în limitele formei de poezie fixă, cum este sonetul. În sonetele de dragoste apar uneori momente autobiografice. Însă Góngora este și un maestru al poeziei impersonale pentru că știe să obiectiveze propriile sentimente, să le redea prin intermediul unor legende, mituri, personaje

literare. Poezia lui Góngora este mai mult o poezie a simțurilor decât una a sentimentelor, ceea ce ar putea constitui un aspect contradictoriu al concepției sale despre poezie. Lumea este așa cum o vede Góngora, ca un ecou al percepției sale trecute prin filtrul imaginației.

Góngora a cultivat diferite specii ale genului liric: sonete, *romances*, *letrillas*. Un maestru al sonetului în literatura spaniolă a fost Lope de Vega, ale cărui sonete sunt pătrunse de umanism și de sensibilitate. Sonetele lui Góngora par a fi mai puțin emoționante, fiind străbătute de un anumit raționalism. Printre sonetele lui Góngora întâlnim sonete de dragoste, satirice, ironice, parodice. În unele sonete poetul elogiază frumusețea unor orașe, monumente, râuri etc., de exemplu, sonetele dedicate orașului natal Córdoba, în care elogiază nu numai măreția și frumusețea zidurilor și turnurilor vechiului oraș, dar și întreaga Andaluzie, considerată o floare a Spaniei.

În mai multe sonete din tinerețe Góngora apelează la stilizare, el imită poezii italieni sau francezi din perioada Renașterii (Tasso, Ariosto, Ronsard ș.a.) atât la nivelul temelor și motivelor abordate, cât și la cel formal. Ca exemplu pot servi sonetele *Cât timp cu al tău păr vrând a se-trece...* (*Mientras por competir con tu cabello*), în care Góngora stilizează sonetul 87 al lui Torcuato Tasso, exploataând aceleași teme și motive, numai că la poetul italian, care exprimă criza idealurilor renascentiste, motivul horatian *carpe diem* nu capătă accente atât de pesimiste ca la poetul spaniol. Tasso îi amintește tinerei fete că frumusețea și tinerețea nu sunt veșnice, că va veni bătrânețea, când părul ei va încărungi, va fi alb ca zăpada, în timp ce Góngora este mult mai categoric, insistând asupra faptului că după viață vine moartea și toate se vor transforma în neant: *“iubește gât, păr, buze, frunte, care / în vârsta-ți de-aur încă pot să fie / aur și crin, garoafe și cleștare, / și nu-s argint, flori frânte, iară ție / nu ți-e-ncă dat’, la fel, o preschimbare: / pământ, fum, praf, umbră, nimicnicie”* (traducere de Dumitru Radulian) (*“goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fuera en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente, / no sólo en plata, o viola truncada / se vuelva, más tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”*). Sonetul este construit cu minuțiozitate, intensificând și mai mult antiteza *viată-moarte*. Góngora exploatează

la maximum contrastul (tinerețe-bătrânețe, frumusețe-urâtenie, viață-moarte), apelează la anaforă, de patru ori repetând la începutul versurilor impare din cele două catrene cuvântul *mientras* (*cât timp*), prin care introduce patru grupuri de imagini (păr, gât, buze, frunte / aur, crin, garoafă, cleștar), insistând astfel asupra scurgerii iremediabile a timpului. Prin acest paralelism din cele două catrene poetul imprimă expunerii o atitudine oarecum de judecată la rece pentru a izbucni și a da frâu liber emoțiilor în cele două terțete ce urmează, care încep cu cuvântul *goza* (*iubește*) și se termină cu cuvântul *nimic/nada* (*nimicnicie* în traducerea lui Dumitru Radulian). Paralelismul din terțete creează din nou antiteze (părul de aur, crinul frunții, garoafa buzelor și cleștarul gâtului corespunzând pământului, fumului, prafului, umbrei) subliniază pesimismul ce se desprinde din acest sonet cu acordul final pe cuvântul *nada*.

În sonetul *Unui trandafir* (*A una rosa*) poetul vorbește despre caracterul trecător și perisabil al frumuseții: “*Născut abia, tu vei muri pe dată*“ (“*Ayer naciste, morirás mañana*”). Acest motiv apare în multe alte sonete, fiind însoțit adesea de motivul morții, ca, de exemplu, în *Despre scurtimea-nșelătoare a vieții* (*De la brevedad engañoso de la vida*), *Maria, preaslăvită și frumoasă* (*Ilustre y hermosísima María*),

În sonetele cu caracter satiric, de exemplu, în ciclurile dedicate orașelor Madrid și Valladolid, Góngora descrie contrastele acestor orașe și viciile orașenilor. În alte sonete prezintă într-o formă alegorică contrastul dintre trecutul glorios și prezentul jalnic al țării, bunăoară, în sonetul dedicat podului segovian peste râul Manzanares.

În baladele și letrilele sale Góngora adesea creează adevărate parodii pe marginea originalelor stilizate. Astfel, în *Zece ani a trăit Belerma* (*Diez años vivió Belerma*) poetul parodiază subiecte ale romanelor cavaleresti, iar în *Pășește trist și amărât* (*Triste pasa y afligido*) – baladele maurești, în altele sunt parodiate balade scrise de Lope de Vega.

Una dintre cele mai cunoscute letrilii satirice ale lui Góngora este cea intitulată *Banii sunt o calitate* (*Dineros son calidad*), în care poetul prezintă un tablou amplu generalizator al realității spaniole din acele vremuri, în care rolul principal îl joacă banul. Poetul declară că în timpul său (dar oare numai atunci?!) totul se vinde, totul este egalat de bani: „*Todo se vende este día, todo el dinero lo iguala*”.

Góngora nu acceptă starea de lucruri din societatea spaniolă de atunci, în care domină puterea banului. Unicul refugiu pentru poet este creația sa, utopia estetică pe care o creează, îndeosebi, în poemele sale tardive *Fabula lui Polifem și Galateea* (*Fábula de Polifemo y Galatea*) și *Singurătățile* (*Las soledades*).

În poemul despre Polifem și Galateea reia cunoscuta legendă despre dragostea nefericită a urâciosului ciclop Polifem pentru frumoasa nimfă Galateea, relatată de Homer în *Odiseea* și prelucrată apoi de Ovidiu în *Metamorfozele* sale. Góngora se ține, în linii generale, de subiectul tradițional, dar creează o adevărată operă barocă. În ea impresionează virtuozitatea cu care poetul folosește sunetul, culoarea, aproape toate posibilitățile limbii pentru a reda sentimentele și trăirile personajelor sale. Scris în octave, poemul se caracterizează prin muzicalitate, fiind comparat de cercetători cu o simfonie, în care se împletesc elementul liric și cel epic, contrastul și hiperbola, jocul de cuvinte și metafora originală. Păstorul Asis este îndrăgostit de preafrumoasa Galateea, dar de ea se îndrăgostește și ciclopul Polifem. Poetul construiește poemul pe antiteza dintre aceste două universuri: cel idilic al cuplului Galateea-Asis și cel grotesc al lui Polifem, fiecare dintre aceste universuri fiind create cu multă măiestrie artistică.

Stilul întunecat, caracteristic pentru creația tardivă a poetului, culminează în poemul sau poemele *Singurătățile* (*Las soledades*), deoarece Góngora dorise să scrie patru poeme despre patru singurătăți, dar a reușit să ducă la bun sfârșit doar primul poem și o parte din al doilea. Fabula, inventată de poet, se reduce la următoarele: un tânăr, al cărui nume așa și nu îl vom afla, pleacă de acasă din cauza unei iubiri nefericite, iar în urma naufragiului corăbiei pe care se afla este găzduit de niște păstori, asistând și la o nuntă sătească, după care, împreună cu niște pescari, invitați la nuntă, pleacă pe mare spre insula lor, unde contemplează modul lor de viață, asistând la o vânătoare pitorească. Relatarea nu impresionează aproape cu nimic, atenția poetului fiind concentrată pe redarea sentimentelor și dezvăluirea universului sufletesc al tânărului ajuns pe aceste meleaguri îndepărtate, unde oamenii trăiesc în armonie și înțelegere, spre deosebire de lumea societății contemporane, pătrunsă de egoism și sete de înavuțire. Această idilă pare

a fi un nou „secol de aur” al omenirii, dar poetul rămâne conștient de faptul că idila este o utopie, un vis, posibil doar în creația artistică. Tocmai această senzație trebuie să trezească poemul în cititor, senzația unei realități neobișnuite, tainice, aproape mistice. Acestul scop servește tot arsenalul artistic al poetului, limbajul poetic creat, metafora care dezvăluie legăturile interne ascunse ale lumii reale, cu alte cuvinte, stilul întunecat al lui Góngora.

Această poezie „nouă”, creată de Góngora, a avut admiratori în epocă, numiți cultiști, iar continuatorii lui adesea erau numiți gongoriști. Împotriva acestei poezii s-au pronunțat adversarii lui Góngora, adepții lui Lope de Vega. A existat o întreagă polemică între Góngora și Lope de Vega, dar și între Góngora și Quevedo, care era, de fapt, polemica dintre cultism (culteranism) și conceptism.

Creația lui Góngora a suscitât interesul poezilor spanioli de la cumpăna secolelor XIX-XX, care au încercat să realizeze o reformă a poeziei spaniole, să înnoiască limbajul poetic și care au reprezentat ceea ce s-a numit modernismul spaniol. Un cult aparte pentru Luis de Góngora au avut poeții generației de la 1927. Valorificarea creației lui Góngora de mai multe generații de poeți continuă până în prezent.

**Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645)** este al doilea mare poet spaniol din secolul al XVII-lea, al cărui nume este asociat cu a doua varietate sau curent stilistic baroc, cu conceptismul. Născut într-o familie aristocratică, viitorul scriitor a studiat la universitățile din Alcalá de Henares și Valladolid, ajungând unul dintre cei mai iluștri oameni ai vremii sale. Cunoscător al mai multor limbi clasice și moderne, Quevedo a îmbinat activitatea științifică și literară cu cea politică. Pentru pozițiile sale social-politice și atitudinea critică față de politica monarhilor spanioli a fost condamnat la patru ani de închisoare. El respinge vehement și nu acceptă starea de lucruri din societatea spaniolă de atunci, dar, spre deosebire de Góngora, care opune acestei realități utopia sa estetică, Quevedo este total dezamăgit de realitatea spaniolă, căreia nu-i poate opune nimic, nici măcar visul sau speranța. Această atitudine critică și pesimistă asupra vieții a determinat caracterul satiric și burlesc al creației sale. La Quevedo realitatea concretă, cele mai josnice și vulgare aspecte ale acesteia pătrund în sfera ideală, înaltă, deformând-o și vulgarizând-o.

Quevedo a cultivat diverse genuri și specii literare, a scris poezii, pamflete satirice, opere filosofice și cunoscutul roman picaresc *El Buscón*. În cele ce urmează vom examina câteva aspecte mai importante ale liricii lui Quevedo. Cum a spus un cercetător spaniol, lirica quevediană, este complicată cum e lumea și vastă cum e selva. Ea se naște spontan, cu prilejul oricărui pretext, nimic nu-i este străin. În același timp, poezia lui Quevedo este de sorginte conceptistă, deci intelectuală, pe poet îl interesează nu aspectul eufonic al cuvântului, ci măruntaiele semantice ale acestuia. Idealul estetic quevedesc pare a fi zăvorărea ideii în cercul strâns de fier al cuvântului viu. Nu diluarea ideii într-o mare de cuvinte sonore și colorate, ca în cazul gongorismului, ci surprinderea ei în cele mai neobișnuite și ascunse relații dintre obiecte și fenomene, în deformarea realității cu ajutorul hiperbolei de tip grotesc, încât stilul poetic al lui Quevedo se dovedește a fi nu mai puțin complicat și întunecat decât cel al lui Góngora.

Atât viața, cât și creația lui Quevedo se caracterizează printr-un vădit dualism. Pe de o parte, el reprezintă, și a fost, de fapt, un intelectual dedicat studiului, iar pe de altă parte, apare și ca un om al străzii care se lasă învăluit în mrejele și tumultul celei mai prozaice vieți. Oscilația sau alternanța între real și ideal, cu respectivele lor ciocniri și contraste, pun în evidență caracterul tipic baroc al poeziei sale, ai cărei piloni sunt nervul și gândul. Dualismul își găsește expresia inclusiv în speciile poetice și tipul de vers cultivate (sonetul, silva, cântecul, sub magicul simbol eufonic al endecasilabului, versus balada, jácara, letrilla, forme populare așezate în acorduri octosilabice).

În lirica sa de dragoste, Quevedo, ca și Góngora, merge pe urmele lui Petrarca. Însă tradiționalele teme și motive petrarchiste sunt prezentate cu ajutorul unor comparații originale și metafore neașteptate, care intensifică expresivitatea versurilor, imprimându-le un caracter neobișnuit, ieșit din comun, ceea ce constituie o trăsătură a stilului baroc, după cum menționa Dámaso Alonso, referindu-se la sonetul *Ími va închide ochii umbra care...* (*Cerrar podrá mis ojos la postrera...*), pe care îl considera cel mai bun sonet din creația lui Quevedo, dar poate și din întreaga literatură spaniolă. Motivul morții ca salvare de chinurile dragostei neîmpărtășite de la începutul sonetului este completat în final

de trei imagini paralele și contrastante, menite să sublinieze ideea că moartea este neputincioasă în fața adevăratei iubiri. Moartea va distruge trupul, nu durerea, totul se va transforma în cenușă, însă sentimentul va rămâne, de totul se va alege praful, dar un praf îndrăgostit: „*Su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrán sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado*”. Un alt exemplu este sonetul *Diferite afecțiuni ale inimii, fluctuând pe valurile pletelor lui Lisi (Afectos varios de su corazón, fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi)*, în care poetul, dezvăluind starea sa sufletească de îndrăgostit, se compară cu diferite figuri mitologice (Leandro, Icar, Midas, Tantal).

În sonetele sale, Quevedo abordează nu numai tema dragostei, dar și alte teme și motive (religioase, filosofice, politice, morale, estetice). În spiritul filosofiei stoice și a religiei creștine, Quevedo meditează pe marginea vieții și a morții, a fragilității vieții și a inevitabilității morții. Într-un sonet poetul vorbește despre aceea că toate lucrurile din jur îi amintesc de moarte („*Vencida de la edad sentí mi espada, / y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte*”).

Marea majoritate a poeziilor lui Quevedo au un caracter satiric, burlesc, uneori glumeț. Versurile satirice iau în derâdere viciile omenești, îndeosebi, pe cele ale lumii alese. Poetul critică moravurile contemporane, setea de avere și egoismul, aroganța și fățărnicia, ipocrizia și desfrâul ce cuprinseseră societatea spaniolă. Urmând principiile conceptismului, Quevedo pune la baza multora dintre poeziile sale (sonete, balade, letrillas, jácaras, epigrame, epistole) contrastul sau ciocnirea unor imagini a căror legătură este dezvăluită de un obiect sau fenomen dintr-o perspectivă neașteptată. Astfel, în celebrul sonet *Unui nas (A una nariz)* este luat în zeflema un om cu nasul mare cu ajutorul unei hiperbole de tip grotesc: „*Era un om lipit de nasul său, / era un nas gradul superlativ..., / Era un răsnăsoi nemărginit, / era nas foarte mult și-atât de strașnic...* („*Érase un hombre a una nariz pegado, / érase una nariz superlativa..., / Érase un naricísimo infinito, / muchísimo nariz, nariz tan fiera...*”).

Quevedo a cultivat și diferite specii poetice populare, imprimându-le un vădit caracter satiric și numindu-le adesea satirice sau burlești, ca în cazul poeziilor numite *letrillas*, în care se reiau, după fiecare stro-

fă, niște refrene, devenite antologice, cum ar fi „*Solamente un dar me agrada, / que es el dar, en no dar nada*” („Doar pe-un fel de-a da n-am pică, / datul când nu dai nimică” sau *Poderoso caballero / es don Dinero*, acest din urmă refren dând și titlul celebrei letrilii *Puternic cavaler e domnul Ban (Poderoso caballero es don Dinero)*, în care este satirizată puterea banului în societate printr-o imagine simbolică și generalizatoare a atotputernicului domn Ban. Banul face și desface, te urcă și te coboară, toți în fața lui se închină, el pe toți îi egalează, dacă ai bani ești văzut și apreciat, dacă nu-i ai, ești sărman și miroși a prost. După cunoscuta pildă a lui Juan Ruiz *De las propiedades que el dinero ha (Despre calitățile pe care le au banii)* din *Cartea buneii iubiri (Libro de buen amor)*, Quevedo creează o altă satiră acidă a puterii banului în societatea timpului său, asemănătoare cu nu mai puțin celebra letrilie a lui Góngora *Banii sunt o calitate (Dineros son calidad)*. Tema banului este reluată, în contrast cu cea a sărăciei, în letrilia satirică *Amar e adevărul (Pues amarga la verdad...)*, dar și în multe altele.

Ca și alți poeți spanioli din Secolul de Aur, Quevedo cultivă balada (*romance*), imprimându-i un caracter satiric, burlesc, glumeț. Din baladele sale satirice se desprinde un întreg tablou al Spaniei contemporane poetului, un șir de tipuri sociale impresionante, cum ar fi femeia petrecăreață, soțul înșelat, stăpâna răutăcioasă, vrăjitoarea șireată, tot soiul de hoțomani, inclusiv medici șarlatani, care îți iau banii și cu lecurile lor te bagă în mormânt, cum se spune într-o cunoscută *Baladă satirică (Romance satírico)*. Plină de haz și ironie este și balada *Testamentul lui Don Quijote (Testamento de Don Quijote)*.

Printre epistolele lui Quevedo se evidențiază *Epistola satirică și critică (Epístola satírica y censoria)* despre moravurile castilienilor, adresată lui Don Gaspar de Guzmán, conte de Olivares, mâna dreaptă a regelui Filip al IV-lea. Pentru această epistolă poetul a fost trimis la închisoare, iar operele i-au fost interzise. Quevedo începe astfel epistola: „*No he de callar, por más que con el dedo, / ya tocando la boca o ya la frente, / silencio avises o amenazas miedo. / no ha de haber un espíritu valiente? / Siempre se ha de sentir lo que se dice? / Nunca se ha de decir lo que se siente?*” („Nu am să tac, chiar dacă tu cu degetul / adus la gură sau ridicat la frunte / spui să se tacă sau ameninți cu frica / Nu

*trebuie să fie cineva curajos/ / Mereu trebuie să regreti ce se spune? / Niciodată nu trebuie să spunem ce simțim?").* E de menționat că în spaniolă verbul *sentir* înseamnă *a simți*, dar și *a regreta*. În continuare, poetul prezintă un amplu tablou al stării Spaniei, atât al prezentului trist și deplorabil, cât și al trecutului glorios și măreț, pe care contemporanii l-au dat uitării

Quevedo, ca și Góngora, a fost un mare virtuoz al slovei poetice. Ambii reprezintă curentul și stilul baroc în cele două variante menționate (culteranismul și conceptismul), ambii caută să uimească cititorul, ambii exploatează arsenalul poetic baroc. Însă, spre deosebire de Góngora, care prin intermediul unor metafore neașteptate și complicate creează un univers ideal și iluzoriu, opus realității spaniole detestate, Quevedo este ancorat total în realitate, condamnă idealizarea poetică și pledează pentru realitatea concretă, satirizată din diferite perspective. Satira lui Quevedo este mai amplă și mai necruțătoare decât cea a lui Góngora, ea cuprinde cele mai diverse păături sociale, de sus până jos. Pentru a o prezenta cât mai clar, poetul exagerează lucrurile reale cu ajutorul hiperbolei și metaforei pentru a scoate la suprafață esența lor ascunsă și a o exprima printr-un gând sau concept cât mai concis și laconic. Volumul frazei și economia cuvintelor fac conceptul greu de înțeles, de aceea conceptismul lui Quevedo este numit „dificil”.

Satira și stilul „dificil” caracterizează nu numai lirica lui Quevedo, dar și operele sale în proză: romanul picaresc *Busconul* și celebrele sale viziuni (*Los sueños*).

### **Subiecte pentru discuții și comentarii:**

1. Concepțiile lui Luis de Góngora despre poezie.
2. Problema periodizării creației lui Góngora. Stilul „clar” și stilul „întunecat”.
3. Diversitatea tematică și genurilor a liricii lui Góngora (sonete, *letrillas*, *romances*).
4. Atitudinea poetului față de realitatea vremii sale, accente satirice.
5. Particularitățile artistice ale liricii lui Góngora.

6. Procedee și mijloace artistice utilizate de poet în vederea realizării esteticii cultiste: stilizarea, paralelismele, arta metaforică, jocul de cuvinte ș.a..
7. Poemul despre Polifem și Galatea.
8. *Singurătățile* – culme a artei poetice gongorine.
9. Modernitatea poeziei lui Góngora.
10. Valorificarea poeziei gongorine de generațiile posterioare, în special de generația de la 1927.
11. Poezia lui Francisco de Quevedo.
12. Atitudinea poetului față de realitatea spaniolă a vremii sale.
13. Poezia satirică și burlescă a lui Quevedo ca ilustrare a principiilor estetice ale conceptismului.
14. Diversitatea tematică și genurială a poeziei quevediene.
15. Particularitățile artistice ale liricii lui Quevedo.

### **Texte pentru lectură**

Luis de Góngora. *Poezii* (la alegere). *Polifem și Galatea* (fragmente). *Singurătăți* (fragmente).

Francisco de Quevedo. *Poezii* (la alegere).

### **Literatură critică recomandată**

Alborg J.L. *Historia de la literatura española*, vol.III, Madrid, 1966.

Alonso D. *Poezie spaniolă. Încercare de metodă și limite stilistice*, București, 1977.

Călineacu G. *Marino și Góngora*. – În: Călinescu G. *Scriitori străini*, București, 1967.

Chabás J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

Ciorănescu Al. *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, 1980

*Clasicism, baroc, romantism*, București, 1997.

Diaconu D. *Ingeniozitate spaniolă. Specii literare sui generis*, Iași, 2001.

Hatzfeld H. *Estudios sobre el barroco*, Madrid, 1976.

*Historia y crítica de la literatura española* (coord. F.Rico), t.3, Barcelona, 1983; supl.3/1., Barcelona, 1992.

Munteanu R. *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*. Partea I, București, 1981.

Pavlicencu S. *Caiet de studiu la literatura universală. Secolele XVII-XVIII*, Chișinău, 2004

Zuleta E. de. *Istoria criticii spaniole contemporane*, București, 1976.

Плавский З.И. *Испанская литература XVII – середины XIX века*, Москва, 1978.

Штейн А. Л. *Литература испанского барокко*, Москва, 1983.

## Opera lui Baltasar Gracián

Termeni-cheie: conceptism, tratat, filosofie, concepție, ascuțime, roman, receptare.

În urma studierii acestei teme studentul poate demonstra următoarele abilități:

Menționează problemele principale abordate de Gracián în opera sa;

Definește și explică noțiunea de *concept* după Gracián;

Argumentează atitudinea pesimistă a scriitorului față de om și societate;

Caracterizează principiile filosofiei vieții și ale comportamentului omului în viziunea lui Gracián;

Comentează problematica romanului lui Gracián *Criticonul*;

Redactează o schiță despre receptarea operei lui Gracián în spațiul românesc.

Unități de conținut:

Viața lui Baltasar Gracián y Morales și aprecierea pesimistă a omului și societății.

Problematica tratatelor sale (*Eroul, Înțeleptul, Ascuțimea sau Arta minții, Oracolul manual și arta pridenței*).

Principiile filosofiei vieții și ale comportamentului omului în viziunea lui Gracián.

Gracián – teoretician al conceptismului.

Romanul lui Baltasar Gracián *Criticonul*.

Receptarea operei lui Gracián în spațiul românesc.

**Baltasar Gracián y Morales (1601-1658)** s-a născut într-un mic orașel Belmonte din provincia Aragón, provincie care mai mult ca altele s-a opus politicii absolutismului spaniol, apărându-și drepturile și libertățile obținute în trecut. Poate de aceea viitorul profesor de teologie și scriitor, cu ascendență aragono-catalană, a avut o atitudine critică față de puterea regală centrală, fiind toată viața persecutat, urmărit, marginalizat și exilat. A intrat în ordinal iezuit, fiind supus procedurii *prueba de limpieza de linaje*, cercetare a purității creștino-spaniole a ascendenței până la a șasea spiță, în urma căreia a fost declarat *cristiano viejo*. Gracián a avut o îndelungată carieră ecleziastică în diferite orașe din provincia Aragón, dedicându-se, totodată, și scrisului. Viața în provincie (deși, poate, ar fi dorit să rămână la Madrid, unde se aflase o

vreme) îi marchează personalitatea, destinul marginalității urmărindu-l mereu.

Traducătorul operei lui Bastasar Gracián în limba română și autorul unei consistente și foarte bine documentate micromonografii despre teoreticianul barocului spaniol (*Bastasar Gracián: de la marginalitate la universalism*) scria despre Gracián: “Contestat și elogiat cu egală vehemență încă din timpul vieții și până în zilele noastre, el este autorul dificil al celei mai dificile opere în proză din literatura spaniolă”, în viața căruia “marginalismul e un mod de a fi al universalului”. Am putea spune că poziția sa marginală l-a făcut să-și creeze o viziune dualistă asupra omului: pe de o parte, omul în societate, în lume, în relațiile sale cu alți oameni, pe de altă parte, omul singur, autentic, cu viața sa intimă și personală, cu alte cuvinte, cum menționa Sorin Mărculescu, “omul exterior reprezentativ *versus* omul lăuntric interpretativ. Sinteza lor este *persoana...*”, – acel model uman care l-a preocupat toată viața și pe care l-a studiat în cele mai diferite ipostaze în lucrările sale, ajungând la concluzii pesimiste pe marginea destinului omului pe pământ. Tocmai de aceea în operele sale, adevărate tratate de filosofie practică, Gracián studiază comportamentul omului în societate și dă sfaturi de conduită pentru cele mai diferite situații.

Aproape în toate lucrările sale este preocupat de elaborarea unui sistem etic corelabil cu un altul estetic, ambele sisteme convergând spre sinteza pe care o realizează în marele său roman *Criticonul*.

Prima carte a lui Gracián a apărut în anul 1637. Este vorba de un mic tratat intitulat *Eroul (El Héroe)*, dedicat inițial, ce-i drept în manuscris, regelui Filip al IV-lea. În opinia sa, eroul reprezintă nu atât o întruchipare a idealului unui monarh, cât o ipostază a omului ideal, o “carte pitică” despre formarea unui “bărbat uriaș”, care să poată fi rege mai curând prin propriile însușiri excepționale decât prin naștere. Tratatul este alcătuit din douăzeci de capitole, numite în stil baroc *primores*, eroul lui Gracián fiind prototipul unui om individual, care se ridică prin meritele sale și prin însumarea unui șir de desăvârșiri sau haruri (*primores*). Cum ar trebui să fie acest erou gracianesc? El trebuie să-și cultive prudența, să-și disimuleze sau să-și încifreze voința, să stăpânească arta tăcerii oportune, să aibă minte ascuțită, gust educat și sigur, să fie

generos și drept, viteaz și cucernic, să-și cunoască exact puterile și să nu facă nimic deasupra lor, să aibă grație, farmec, autoritate firească asupra celorlalți, să evite orice afectare, dar să-și întrețină și câte un mic defect care să distragă atenția competitorilor de la direcția principală a acțiunilor sale. Exigențele maxime țin de intelect și de voință ca facultăți particulare ale sufletului omenesc în condițiile unei lumi vii, neliniștite și în criză.

Cea de-a doua carte a lui Gracián *Omul politic don Fernando Catholicul (El Político don Fernando el Católico)* apare în 1640. De data aceasta nu e vorba de un tratat strict tipologic, ci de un discurs despre un personaj istoric concret, a cărui biografie constituie trupul scrierii, iar sufletul fiindu-i faptele și operele, adică “politica” sa. Gracián face dovada unei impresionante documentări, judecând după autorii la care se referă, oferind un adevărat discurs baroc despre virtuțile necesare unui suveran ideal (credința, prudența, dreptatea, curajul și cumpăta-re). Gracián scrie: „Opun un rege tuturor celor trecuți; propun un rege tuturor celor viitori: pe don Fernando Catholicul, acel mare maestru al artei de a domni, oracol suprem al rațiunii de stat“. Scriitorul consideră domnia lui Fernando Catholicul un model de conducere care a făcut gloria Spaniei pentru mult timp.

Peste cinci ani, în 1645, apare altă lucrare, un nou tratat tipologic despre omul înzestrat cu puterea de a discerne, *Omul de lume (El Discreto)*. Omul discret pare a fi ceva asemănător cu ceea ce francezii numesc *honnête homme*. Gracián este preocupat de însușirile pe care ar trebui să le întrunească omul de lume, discretul. Dacă în cazul eroului calitățile fundamentale gravitau în jurul binomului *intelect-voință*, în cel al discretului acestea țin de perechea *fire-minte (genio-ingenio)*, prima calitate referindu-se la ceea ce este înnăscut, în timp ce a doua are în vedere sfera intelectuală, ingeniozitatea, istețimea omului, agerimea sau ascuțimea minții lui, în care un rol important îi revine erudiției și imaginației. Cu alte cuvinte, omul discret, omul de lume trebuie să-și cultive un șir de calități ca autoritatea în vorbire și în acțiune, răbdarea și generozitatea, statornicia și adaptabilitatea, precauția și cumpănirea etc. *Omul de lume* reprezintă tot un fel de tratat de pedagogie care îl învață pe om să fie desăvârșit în toate, să

se poată adapta și rezista cu demnitate în orice condiții ale vieții sale în societate.

În 1648 Gracián publică *Ascuțimea și arta minții, în care se explică toate modurile și felurile de concepte...* (*Agudeza o arte de ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de conceptos...*) a cărei primă ediție apăruse la Madrid încă în 1642, dar acum este amplificată și restructurată, accentul punându-se pe noțiunea de *agudeza*. Lucrarea este divizată în două părți, în prima tratându-se despre *agudeza suelta* (*ascuțimea liberă*), iar în a doua – despre *agudeza compuesta* (*ascuțimea compusă*). În comparație cu prima ediție, autorul a mărit numărul de capitole și de exemple și citate, încât tratatul se transformă într-o adevărată antologie a poeziei baroce, și nu numai baroce, Această lucrare a lui Gracián apărea în toiul luptei dintre cultism (culteranism) și conceptism, ca două direcții ale barocului spaniol, deși s-a considerat că mai curând e vorba de același fenomen, numit în poezie cultism sau culteranism, ilustrat de Góngora, iar în proză numit conceptism, ilustrat de Quevedo și Gracián. Această carte a lui Gracián a fost aproape neglijată de posteritate, în străinătate circulând sub forma unei prelucrări italiene a lui Emmanuele Tesauro. Lucrarea nu pare a fi nici o poetică, nici o retorică în sensul tradițional al acestor noțiuni. *Agudeza* este mai curând o teorie a stilului, a stilului gândirii și a stilului scrierii. *Ascuțimea* astfel tratată este ridicată deasupra și împotriva noțiunii de imitație, concept pe care se sprijină toată gândirea estetică renescentistă de esență aristoteliciană. Tocmai de aceea *agudeza* lui Gracián poate fi considerată o stilistică în acțiune a barocului. Sistemul artistic baroc, funcționând prin intermediul ascuțimii minții, se întemeiază la Gracián pe noțiunea de *concepto* ca act al intelectului care exprimă corespondența între obiecte. Exemplele analizate de Gracián scot la iveală mecanismele de producere a ascuțimii, oferind o mulțime de varietăți de ascuțimi nu numai în poezia lirică, ci și în epopee și roman.

Lucrarea care i-a adus lui Gracián faima universală și care a lăsat urme adânci în moralistica europeană încă începând cu secolul al XVII-lea este *Oracolul manual și arta prudenței scoasă din aforismele risipite în operele lui Lorenzo Gracián* (*Oráculo manual y arte de prudencia sacada de los aforismos que se discurren en las obras de Lorenzo Gra-*

*cián*), a cărei primă ediție apărută în 1647 s-a considerat multă vreme pierdută. Dar întâmplător în secolul al XX-lea s-a găsit un exemplar, unicul exemplar supraviețuitor, care a stat la baza monumentalei ediții critice din 1954 și ale celorlalte ulterioare. Este vorba de o primă operă de sinteză în cariera lui Gracián, însumând atât rezultatele scrierilor sale morale și tipologice cât și pe cele ale tratatului despre ascuțime, prudența, ca și mintea, ajungând a se transforma într-o adevărată artă. Aforismul, forma la care recurge autorul în această carte, se interpătrunde cu emblema, gen mixt, plastic și verbal, Utilizarea emblemei, după cum au arătat cercetătorii, se bazează pe convingerea că evenimentele importante în ordinea lumii ascund indicii semnificative și sensuri camufluate, trimițând la un sens superior și principial al ordinii cosmice. Sorin Mărculescu consideră că aforismele lui Gracián au o structură aproape emblematică, autorul spaniol fiind primul scriitor care conferă aforismului statutul unui nou gen literar, devenind astfel creatorul aforismului modern. Cu cele 300 de aforisme, însoțite de comentarii și interpretări, asistăm, de fapt, la nașterea aforismului literar, care reprezintă o formă artistică nouă, construită pe baza cuvântului de spirit și expresiei subtile, a efectelor onomatopoeice și jocului de cuvinte, și care va cunoaște o carieră europeană neîntreruptă, de la maximele lui La Rochefoucault până la notațiile aforistice ale lui Paul Valéry în secolul al XX-lea, în această linie înscriindu-se în mod strălucit și românul Emil Cioran.

Dacă în *Eroul și Omul politic* era vorba mai mult de tipuri umane însuflețite de Renaștere, *Oracolul manual* înfățișează tipul baroc al prudentului, cu calitățile lui defensive (atenția, veghea, sfatul) și diversioniste (vicleșugul, gândul ascuns, șiretenia, încifrarea), dar și al contrarului său, al imprudentului (găunos, prost, îngâmfat, neatent). Gracián consideră că în viață asistăm la o luptă permanentă a tuturorora contra tuturorora, nu a unor categorii sau pături sociale. Este o luptă între egali, nu în sens social, ci în sens moral și spiritual. Astfel, aforismele lui Gracián sunt sfaturi sau reguli referitoare la comportarea individului cu voință de afirmare independentă în societate. Fiecare *prudent* luptă pentru sine, libertatea însemnând a nu depinde de nimeni sau de cât mai puțini cu putință, mulți cercetători văzând în Gracián un precursor al

ideologiei iluminiştilor din secolul al XVIII-lea, când cărţile scriitorului spaniol au cunoscut un mare succes. Cu atât mai mult cu cât lumea în care acţionează personajele iezuitului spaniol este una laică.

Concepţiile lui Gracián diferă de cele ale moraliştilor religioşi, nu are nimic din idealul ascetic al retragerii din lume. Omul lui Gracián luptă nu numai pentru a supravieţui, ci pentru a se afirma, pentru a învinge, pentru a-şi supune voinţele celorlalţi. Referindu-se la morala lui Gracián, José Luis L. Aranguren constata: “Gracián a fost un om tipic modern, adică un om care, chiar personal religios fiind şi chiar trăind în interiorul unei structuri religioase, nu-şi alimentează opera cu spirit religios, ci cu experienţă intramundană“. Insistând asupra necesităţii de a învinge, Gracián arată şi arma pe care omul trebuie să o mănuiască pentru a învinge. Aceasta este *prudenţa* – arta îmbinării iscusinţei, dibăciei, atenţiei, pătrunderii, tăriei sufleteşti, memoriei, cumpătării, capacităţii de a te adapta şi de a te preface. Exerciţarea acestei arte în vremea sa, considera Gracián, era mult mai grea decât în timpurile trecute deoarece cunoştinţele s-au amplificat enorm, iar gândirea şi relaţiile interumane s-au complicat în mod considerabil: “Totul e acum în apogeu şi mai ales arta de a fi persoană. Mai mult se cere azi pentru un înţelept decât în vechime pentru şapte, şi de mai mulţi ai trebuinţă în vremea noastră ca să tratezi cu un singur ins decât cu un popor întreg în vremile trecute“. Această idee va fi reluată apoi în romanul *Criticonul*: “... tot ce au cugetat anticii nu-i decât o copilărie pe lângă ceea ce gândim azi, iar mâine va fi şi mai mult. Ceea ce s-a spus e nimic pe lângă ceea ce rămâne de spus“.

Arta pe care o propovăduieşte Gracián este arta de a manevra o realitate ostilă în folosul autoperfecţionării omului, este arta de a deveni persoană, pe care scriitorul o formulează nu atât pe baza experienţei proprii de viaţă, cât printr-un efort de meditaţie şi asimilare originală a tradiţiei filosofice şi literare antice şi naţionale spaniole, în urma căruia idealul omului înţelept, astut şi autoritar, ia locul idealului de educaţie umanist.

*Criticonul*, ultima operă a lui Gracián (3 părţi, apărute în 1651, 1653 şi 1657, respectiv) este un roman alegoric şi filosofic care reprezintă o încununare a întregii sale activităţi literare, o sinteză sapienţială a tutu-

ror eforturilor scriitorului de clarificare a problemelor etice și estetice, abordate în operele anterioare. Viața omului este prezentată după o schema cvadripartită în conformitate cu simbolistica celor patru anotimpuri, cunoscută încă din antichitate: ”Începe Primăvara în copilăria voioasă, gingașe flori în nădejdi fragile. Urmează Vara arzătoare și nestăpânită a tinereții, în toate chipurile primejdioasă, prin încinsoarea sângelui și vijelia patimilor. Vine apoi dorita Toamnă a vârstei bărbătești încununată cu fructe coapte, cu judecăți, sentințe și succese. Dă gata totul Iarna înghețată a bătrâneții: cad frunzele strălucirilor, albește zăpada cărunteților, îngheață pâraiele vinelor, totul se dezgolește, de dinți și păr, și tremură viața de apropiata-i moarte. În acest chip a făcut natura să alterneze vârstele și timpurile”.

Cercetătorii opereii lui Gracián au plasat acest roman în succesiunea unei vaste tradiții, imitate și asimilate organic de scriitorul spaniol (Homer, Esop, Seneca, Lucian, Apuleius, Plutarh; Heliodor), inclusiv a unei tradiții naționale (Juan Manuel, San Juan de la Cruz, Teresa de Jesús, Góngora), în *Singurățățile* lui Góngora fiind utilizat chiar toposul celor patru anotimpuri ca diviziuni alegorice ale vieții omului. Mai complicată pare a fi problema raporturilor dintre *Criticonul* lui Gracián și romanul picaresc, dar și cel cavaleresc, inclusiv romanul lui Cervantes *Don Quijote*, urmărită și analizată detaliat de către Sorin Mărculescu în lucrarea amintită anterior.

Fabula *Criticonului* este destul de simplă: un spaniol pe nume Critilo scapă ca prin minune dintr-un naufragiu și ajunge pe o insulă nepopulată, fiind salvat de Andrenio, un tânăr abandonat acolo imediat după naștere și crescut de sălbăticiuni. Critilo îl învață să vorbească, îl educă și îl instruieste ca mai apoi, salvați întâmplător de o navă spaniolă, să pornească împreună într-o lungă peregrinare în căutarea Felisindei, simbol al fericirii râvnite de toți muritorii. Drumul pe urmele ei îi poartă prin Spania, Franța, Italia, ajungând până la Roma, centru al lumii, unde află că fericirea este iluzorie și de negăsit, ca și Felicinda, pe acest pământ. Toate încercările prin care trec îi formează ca persoane și moartea îi găsește pregătiți: virtuțile dobândite în timpul vieții le dau dreptul de a supraviețui pe Insula Nemuririi, un fel de rai pământesc, unde admitterea se face după criteriile morale stricte.

Cele două personaje principale, Critilo și Andrenio, sunt deopotrivă figuri reale și simbolice. La data întâlnirii cu Andrenio, Critilo este un om format în societate, înarmat cu cunoștințe și experiență, dezamăgit de lume, învățat să se ferească atât de propriile-i slăbiciuni cât și de răutatea oamenilor. Dar Critilo mai semnifică și omenirea cugetătoare, dubitativă și critică, omenirea în general, în măsura în care toți oamenii aleargă după fericire, asemenea lui, pornit în căutarea Felicindei sale. Andrenio este omul natural, adamic, el are o biografie istorică, reală, fiu al lui Critilo și Felisindei, abandonat pe o insulă pustie și crescut de animale sălbatice, niște maimuțe care îl închid într-o peșteră, unde, pe măsură ce crește, este chinuit de întrebări existențiale, aproape cartesiene („Sunt sau nu sunt? Dacă sunt, cine sunt?..”). Andrenio reprezintă omul-Adam, care ia aparența drept esență, care nu cunoaște legile și morala societății umane. Ambele personaje reprezintă două puncte de vedere opuse asupra lumii, dar și două aspecte complementare ale omului, alegorizări ale bipolarismului său ca ființă rațională și sensitivă. Drumul pe care îl parcurg împreună prin viață îi leagă, îi unifică, dar felul cum reacționează, rațional sau instinctiv, îi desparte, îi dualizează.

Călătoria lui Critilo și Andrenio în căutarea Felicindei îi poartă atât prin mai multe țări reale (Spania, Franța, Germania, Italia), cât și prin ținuturi sau locuri fantastice, care simbolizează diferite vicii sau piedici și capcane ce apar în drumul prin viață a omului, căruia în *Criticonul* i se oferă totuși posibilitatea unei opțiuni bune în cele din urmă. Acest aspect apropie romanul spaniol de tipul modern al *Bildungsroman*-ului, al romanului de educație sau pedagogic. În peregrinarea lor Critilo și Andrenio se întâlnesc atât cu locuitorii permanenți ai ținuturilor parcurse, care însuflețesc crearea unor tablouri variate ale societății vremii, cât și cu diferite personaje alegorice, care reprezintă potențări ale câte unei însușiri umane: omul cu nenumărați ochi (Argus), omul cu șase simțuri (Egenio), omul luminos (Lucindo), Vanul, Leneșul, Clarvăzătorul, Descifradorul, Creierosul ș.a. Ei îi conduc pe cei doi până la un punct, apoi se eschivează din fața oricărei primejdii, care i-ar amenința, rolul lor fiind preventiv și educativ, strict specializat de însușirea umană simbolizată. Unele dintre ele au o funcție ambivalentă ca Faliserena, desfrânată vrăjitoare madrilenă, care îi minte pe cei doi peregrini, de-

clarându-se rudă cu ei, totodată ea fiind cea care îi dezvăluie lui Andreño identitatea lui adevărată. Înfațișarea unora dintre aceste personaje nu e întotdeauna obișnuit umană, dezvoltând fizic apariții monstruoase: fie benefice (Argusul, Creierosul, Lucindo), fie malefice (Filimundo). Această capacitate de invenție plastică în sensul grotescului cu substrat moral-alegoric a fost adesea asociată cu admirația lui Gracián pentru marele pictor olandez Bosch (El Bosco).

Pe lângă caracterul său alegoric și filosofic, romanul lui Gracián are și un evident caracter satiric și critic. Despre aspectul critic al romanului vorbește însuși titlul său: cele trei părți ale romanului însumează 38 de capitole, numite *crisis*, adică critici (în sensul de judecată critică), *Criticón* însemnând totalitatea, ansamblul acestor critici. Drumul propriu-zis al vieții se desfășoară în roman într-un timp, pe de o parte, „acronic”, și într-un plan alegoric, iar pe de altă parte, și cel mai adesea, într-un timp istoricește determinabil, și într-un plan real, prin diferite aluzii din text la epoca domniei lui Filip al IV-lea, când se intensifică decadența Spaniei și se prăbușesc toate valorile ce altă dată fuseseră gloria și strălucirea ei. Gracián constată rolul subordonat al Spaniei pe scena politică europeană și tabloul dezolant al înapoierii sale economice. Scriitorul realizează o satiră acerbă a profesiilor (juriștii, medicii, meșteșugarii, soldații), critică războaiele, nedreptățile sociale, viciile și moravurile societății contemporane nu numai din Spania, dar și din alte țări (Franța, Germania, Italia), unde călătoresc personajele principale. Aspectul social al criticii se evidențiază mai ales în descrierea Madridului.

După cum am menționat, traseul „real”, pe care îi urmează Critilo și Andreño, devine, de fapt, prin ceea ce unii cercetători ai operei lui Gracián au numit „derealizare”, și un traseu alegoric, elementul geografic însuși având o dublă funcție, una de situare în spațiul real, de cele mai multe ori vagă, dat totuși determinabilă, și alta, ulterioară derealizării, de vehiculare a semnificațiilor alegorice. Astfel, ținutul copilăriei e situat în regiunea mediteraneană a Spaniei, teatrul tinereții este Madridul, maturitatea este situată în Aragonul natal al scriitorului. Experiența avariției se face în Franța, iar viciile bătrâneții, de exemplu, beția (care e definită ca „laptele bătrâneții”) se consumă în Germania. Inițierea su-

premă are loc la Roma, centrul spiritualității creștine: omul poate dobândi nemurirea prin virtuțile și faptele bune pe care le-a savârșit și care îi permit să ajungă pe Insula Nemuririi, unde, printre altele, sunt mai mulți oameni de știință și cultură, decât regi și potențați ai acestei lumi, ale căror corăbii au naufragiat înainte de a ajunge acolo, iar pușinii care au ajuns totuși, au fost lăsați să pășească pe Insula Nemuririi nu pentru meritele lor strict regești. Iar meritul romanului lui Gracián rezidă nu numai în criticile sale la adresa societății contemporane scriitorului, ci și în acest îndemn de realizare a omului în viața sa pământească prin faptele sale bune, prin ceea ce lasă de preț în urma sa. Iar în asemenea cazuri, moartea unor astfel de oameni înseamnă, de fapt, adevărata lor viață, înseamnă nemurire.

*Criticonul* lui Baltasar Gracián nu s-a prea bucurat de atenția cercetătorilor alegoriei, chiar dacă reprezintă una dintre cele mai însemnate opere alegorice din literatura universală. După cum menționează, Sorin Mărculescu, meritul de a-i fi intuit valoarea, în plan de universalitate, îi revine lui Arthur Schopenhauer, care a tradus un fragment din roman. Schopenhauer scria: „Cunosc trei opere alegorice de largă respirație: prima, în care aluzia e limpede și mărturisită, este incomparabilul *Criticón* al lui Bastasar Gracián, bogată țesetură de alegorii ingenioase, înlănțuite între ele; sub o formă plăcută, ele împărtășesc înalte adevăruri morale, cărora le conferă și evidență de ordin intuitiv, autorul uimindu-ne și prin bogăția inventivității sale. Celelalte două opere, în care alegoria este mascată, sunt *Don Quijote* și *Gulliver în Lilliput*”.

Receptarea românească a *Criticonului* începe cu faptul că la Iași, în 1794, se tipărea prima versiune românească a capodoperei lui Gracián, care i se atribuie cărturarului Gherasim Clipa. S-a presupus că drept intermediar i-ar fi putut servi o traducere grecească, sau franceză, sau nemțească, după cum au susținut mai mulți cercetători. Această traducere conținea și o prefață anonimă (*Arătare în scurt*), care poate fi considerată o primă la noi încercare de apreciere critică a operei tălmăcite, constând dintr-o prezentare exactă a capitolelor date la lumina tiparului și o expunere a motivului pentru care s-a considerat că romanul acesta ar fi fost util cititorilor vremii. Nu este lipsit de interes nici faptul că în

literatura română se zămislise, la numai jumătate de secol de la publicarea ultimei părți a *Criticonului* lui Baltasar Gracián, o capodoperă comparabilă în destule privințe cu marele roman spaniol, plăsmuită și ea într-un spirit barochizant, și anume *Istoria ieroglică* a lui Dimitrie Cantemir. Destinul românesc al *Criticonului* este încununat de traducerea integrală a romanului, realizată de Sorin Mărculescu, tot el fiind și autorul substanțialei micromonografii *Baltasar Gracián: de la marginalitate la universalism*.

### **Subiecte pentru discuții și comentarii:**

1. Viața lui Baltasar Gracián y Morales și aprecierea pesimistă a omului și societății.
2. Problematika tratatelor sale (*Eroul, Înțeleptul, Ascuțimea sau Arta minții, Oracolul manual și arta prudenței*).
3. Principiile filosofiei vieții și comportamentului omului în viziunea lui Gracián.
4. Gracián – teoretician al conceptismului.
5. Romanul lui Baltasar Gracián *Criticonul*.
6. Receptarea operei lui Gracián în spațiul românesc.

### **Texte pentru lectură**

Baltasar Gracián. *Ascuțimea sau Arta minții, Oracolul manual și arta prudenței. Criticonul* (fragmente).

### **Literatură critică recomandată**

Alborg J.L. *Historia de la literatura española*, vol.III, Madrid, 1966.

Chabás J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

Hatzfeld H. *Estudios sobre el barroco*, Madrid, 1976.

*Historia y crítica de la literatura española* (coord. F.Rico), t.3, Barcelona, 1983; supl.3/1., Barcelona, 1992.

Mărculescu S. *Semne de carte*, București, 1987

Munteanu R. *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*. Partea I, București, 1981.

Pavlicencu S. *Caiet de studiu la literatura universală. Secolele XVII-XVIII*, Chișinău, 2004

Pavlicencu S *Agudeza barocă în „Istoria ieroglifică”*. – În: *Dimi-  
trie Cantemir. Dimensiuni ale universalității. Studii, eseuri, sinteze*,  
Chișinău, 2008, p.78-82.

Zuleta E. de. *Istoria criticii spaniole contemporane*, București,  
1976.

Плавский З.И. *Испанская литература XVII – середины XIX века*,  
Москва, 1978.

Штейн А. Л. *Литература испанского барокко*, Москва, 1983.

## Romanul picaresc în epoca barocului

Termeni-cheie: picaro, proză picarescă, structură, compoziție, baroc, roman, erou, antierou, receptare, valorificare.

În urma studierii acestei teme studentul poate demonstra următoarele abilități:

Evidențiază și caracterizează trăsăturile principale ale genului picaresc;

Identifică tendințele prebaroce în *Guzmán de Alfarache*;

Argumentează caracterul baroc al romanului picaresc al lui Quevedo *El Buscón*;

Demonstrează noutatea și originalitatea romanului lui Guevara *Diavolul șchiop*;

Redactează un eseu despre actualitatea romanului picaresc spaniol.

Unități de conținut:

Evoluția genului picaresc în literatura spaniolă până în epoca barocului.

Tendințe prebaroce în *Guzmán de Alfarache*.

Romanul lui Quevedo *El Buscón*. Aspectul baroc al romanului.

Alte romane picaresți spaniole din secolul al XVII-lea.

Romanul lui Luis Vélez de Guevara *Diavolul șchiop* și destinul său european.

Romanul picaresc este un gen literar eminent spaniol, fiind o expresie a spiritului național spaniol și un produs nu numai al circumstanțelor socio-istorice concrete din Spania secolului al XVI-lea (pauperizarea unei părți însemnate a populației, proliferarea unei categorii sociale parazitare, formată de vagabonzi și pungași, cerșetori și pierdevară, spiritul aventurier al epocii, erasmismul și Contrareforma etc.), ceea ce ar constitui o perspectivă deterministă, ci și al contextului literar al epocii respective, ca reacție sau replică la romanul cavaleresc, ceea ce s-ar putea numi o perspectivă formală. "Picaresc" provine de la cuvântul spaniol *pícaro* (care s-ar putea traduce ca "vagabond", "derbedeu", "șmecher", "haimana", "hoț", "vântură-lume" etc.), a cărui etimologie a fost îndelung discutată de specialiști. Precizările terminologice pot fi consultate într-un paragraf special din lucrarea Danei Diaconu *Ingeniozitate spaniolă* (Iași, 2001, p.12-16), în care se găsește și un capitol întreg dedicat romanului picaresc spaniol.

Opera picarescă (povestirea, nuvela, romanul) se construiește, de obicei, în baza unei scheme, variabilă de la un autor la altul, dar păstrând unele trăsături constante. Astfel, opera picarescă reprezintă o narațiune de la persoana întâi, eroul-pícaro povestindându-și cu lux de amănunte istoria vieții, cu toate aventurile și nenorocirile ce i se întâmplă, trecând prin diferite medii sociale și de la un stăpân la altul, ca slugă sau servitor, pentru a-și câștiga existența, ceea ce îi permite autorului să prezinte un tablou realist al vieții societății și o întreagă galerie de personaje, reprezentând diferite pături sociale, conturate în mod critic și ironic. Atitudinea autorului față de erou și de condițiile în care acesta acționează este, în general, dualistă. Eroul apare ca produs, dar și ca victimă a împrejurărilor sociale, prezentate în mod critic, uneori și satiric.

Alături de planul realității imediate, empirice, în opera picarescă mai există un alt plan – cel al meditațiilor de ordin filosofico-moral. Trecând prin școala vieții și ajungând la capătul aventurilor sale, eroul-pícaro își deapănă istoria vieții expunând și un șir de sentințe, păreri, gânduri care alcătuiesc o întreagă concepție picarescă despre lume și despre om, aceasta intersectându-se cu concepția umanistă, dar de cele mai multe ori fiind opusă acesteia.

Literatura spaniolă a dat lumii un șir de opere picaresce care au trecut apoi frontierele Spaniei, exercitând o influență considerabilă asupra întregii literaturi universale din acea vreme și de mai târziu, valorificarea tradiției picaresce continuând până în zilele noastre.

Prima operă picarescă spaniolă este povestirea anonimă *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), cunoscută mai mult cu titlul scurt *Lazarillo de Tormes* și atribuită de unii istorici literari lui Diego Hurtado de Mendoza, de alții - altori autori. Până la urmă nu importă mult cine este autorul acestei opere, importă că acesta era un om cărturar, cunoscător al anticilor și nelipsit de harul fanteziei artistice. *Lazarillo de Tormes* întrunește, în general, toate trăsăturile unei opere picaresce. În această primă operă picarescă, alcătuită dintr-un șir de episoade, numite tratate ("tratados"), atestăm narațiunea autobiografică de la persoana întâi, trecerea eroului de la un stăpân la altul, generând un tablou critic al societății, sentințe și reflecții cu caracter filosofico-moral. Lazarillo, însă, nu este încă un pícaro adevărat, fiind,

mai curând, unul mai mult de nevoie. Atitudinea autorului față de el este dualistă. Lazarillo întrunește calități și săvârșește fapte care, pe de o parte, pot fi considerate negative, iar pe de altă parte, trezesc simpatia și admirația cititorului. Opera nu emană nici urmă de pesimism, dimpotrivă, este scrisă în spiritul Renașterii timpurii. Totodată, nu putem să nu remarcăm în *Lazarillo de Tormes* și asimilarea tradiției folclorice.

*Guzmán de Alfarache* a lui Mateo Aleman (1547-1614), intitulat *Aventuras y vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana* (*Aventurile și viața lui Guzmán de Alfarache, iscoadă a vieții omenești*) este cel mai popular roman picaresc spaniol, reprezentând un model clasic de roman picaresc. Scris la cumpăna secolelor XVI-XVII, prima parte apare în 1599, a doua în 1604, când se observă începutul crizei idealurilor umaniste, acest roman exprimă nu numai spiritul Renașterii, dar și al literaturii baroce.

Păstrând, în linii generale, trăsăturile lui *Lazarillo de Tormes*, Mateo Alemán introduce și un șir de elemente noi în narațiunea autobiografică. Eroul romanului își deapănă istora vieții sale ajuns la bătrânețe, care după toate aventurile și peripețiile sale de pícaro, ale unui pícaro de vocație de data aceasta, renunță la viața picarescă, se căiește și se întoarce în sânul credinței. În acest roman cele două planuri ale genului picaresc capătă o conturare mult mai accentuată: primul plan – tabloul vieții societății de atunci se lărgeste, iar planul al doilea, al reflecțiilor filosofico-morale se amplifică și se adâncește. Nu întâmplător, Guzmán de Alfarache este nu numai pícaro, ci și un observator atent al vieții, care de la înălțimea vârstei sale face concluzii sintetizatoare, adevărate sentințe sau aforisme privind lumea și oamenii.

Din roman se desprinde o concepție despre lume și despre om complexă, în care domină elementul picaresc sau concepția picarescă, asemănătoare cu cea burgheză, dar totuși diferită, însă nu lipsește nici elementul renescentist ceea ce determină dualismul specific al acestui roman. Inclusiv numele eroului sugerează un anumit dualism. Pe de o parte, Guzmán este un nume tipic pentru multe familii aristocratice din Spania, iar Alfarache se numește un sătuc amărât de lângă Sevilla. Această concepție este rezultatul experienței de viață a personajului principal, este o autoconcepție realizată de însuși Guzmán de Alfarache.

Guzmán de Alfarache este un pícaro prin vocație, spre deosebire de Lazarillo. El întruchipează o întreagă categorie de oameni din Spania acelor vremuri, atrași de modul de viață picaresc. Toată lumea, bogați și săraci, oameni de diferite profesii, într-un fel sau altul, ”picarizau”, adică furau, înșelau, amăgeau, parazitau etc. Acesta era spiritul unei societăți aflate într-un proces de ”burghezificare”, în care toți luptă împotriva tuturor pentru a exista. Omul pășește mai repede pe calea viciului decât pe cea a virtuții. Autorul evită să dea un răspuns clar sau, mai exact, oferă două răspunsuri: Guzmán alege calea vieții picarești pentru că trebuie să-și câștige existența, cu alte cuvinte, circumstanțele sociale îl fac pícaro. Dar autorul parcă vrea să sugereze că însăși natura umană este vicioasă ca urmare a păcatului original. Omul, însă, poate să ispășească păcatele prin pocăință și să-și salveze sufletul. Viața lui Guzmán de Alfarache demonstrează cum omul poate să pășească pe calea binelui și a virtuții ceea ce denotă că autorul romanului pune preț pe rațiunea omului, luminată de Dumnezeu.

Romanul lui Mateo Alemán se distinge prin structura sa specifică. Naratiunea nu urmărește desfășurarea dinamică și rapidă a intrigii, autorul duce firul narațiunii lent, fără grabă, se abate adesea de la subiect, fie prin introducerea celor trei nuvele inserate, cum era la modă atunci (o dovadă fiind și nuvelele inserate în *Don Quijote*), fie prin zăbovirea asupra unor reflecții de ordin filosofic și moral, uneori de mare întindere, sau prin introducerea unor parabole, pilde, anecdote, digresiuni. Toate acestea nu se introduc la nimereală, ci apar acolo, unde le este locul, judecând după logica expunerii și a scopului urmărit ceea ce arată că romanul are o compoziție bine gândită și încheată. Stilul romanului este tipic pentru literatura renascentistă, clar și bogat în imagini și chipuri deosebit de expresive, neatins de stilul baroc care treptat avea să domine în literatura secolului al XVII-lea.

Totuși unele tendințe baroce pot fi întrezărite în acest roman picaresc, apărut la începutul secolului al XVII-lea. Atât în prima parte, dar mai ales în partea a doua a romanului se găsesc mai multe reflecții ale autorului despre caracterul vicios al naturii umane, opus închipuirii renascentiste despre natura virtuoaasă a omului. Dar omul se poate salva prin credință și pocăință, cu ajutorul rațiunii umane, iluminate

de Dumnezeu. Alemán, ca și Seneca, opune rațiunea naturii păcătoase. Orientarea spre religia creștină și stoicism îl apropie de Mateo Alemán de scriitorii barocului. Aceste tendințe (pre)baroce din *Gusman de Alfarache* demonstrează că romanul picaresc din secolul al XVII-lea capătă accente baroce tot mai pronunțate.

Trăsăturile barocului devin tot mai evidente în romanul lui Quevedo *Istoria vieții pehlivanului, numit don Pablos, pildă pentru orice vântură-lume și oglindă a pezevenghilor (Historia de la vida del buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños)*, asupra căruia scriitorul a lucrat mai mulți ani, romanul circulând inițial în manuscris și fiind publicat abia în 1626. Amprenta concepției baroce despre om și despre lume a determinat și un șir de modificări ale genului picaresc consfințit de tradiție. În cunoscuta schemă a romanului picaresc tradițional Quevedo introduce mai multe lucruri noi. Astfel, don Pablos, personajul principal al romanului, întrunește trăsături ale celor doi eroi clasici ai genului, Lazarillo și Guzmán. El este atât un pícaro de nevoie, ca și Lazarillo, viața îl face așa, cât și un pícaro după vocație, ca Guzmán, care găsește în modul de viață picaresc un fel de farmec, un fel de chemare. Dar, spre deosebire de aceștia, don Pablos nu povestește istoria aventurilor sale când ajunge la finalul lor și le apreciază dintr-un anumit punct de vedere moral. Cu alte cuvinte, în romanul lui Quevedo nu mai există cele două planuri, unul real, al peripețiilor tânărului pícaro, și altul moral, al aceluiași pícaro, ajuns la sfârșitul lor și dispus să judece cu alți ochi și minte despre cele trăite. Quevedo reușește să dea impresia că totul se întâmplă chiar acum, sub ochii cititorului, și în același timp nu admite nici un fel de compromis, nici un fel de împăcare cu realitatea sau cu vreun fel de îndreptățire morală, religioasă sau filosofică ce ar conduce la vreo renaștere morală a lui don Pablos. Aceasta determină scepticismul și pesimismului scriitorului: nimic nu poate fi schimbat în această lume, nici o altă sau nouă întâmplare din viața eroului, care la sfârșitul romanului pleacă în America. Scriitorul nu crede că acolo se va schimba ceva în destinul lui don Pablos. Romanul se încheie astfel: „Niciodată nu-și va schimba soarta cel care schimbă locul, dar nu modul de viață și obiceiurile...”. După această frază finală urmează trei puncte de suspensie, ceea ce înseamnă că orice

s-ar întâmpla mai departe, orice alt episod nou din viața eroului-pícaro nu va schimba nimic în destinul său. Însă și pe întreg parcursul romanul întâlnim întreruperea rapidă a narațiunii, trecerea rapidă, prin puncte de suspensie, la alt episod, scriitorul parcă accentuând în mod special caracterul liber, deschis al compoziției picarești. Un alt element nou este că pícaro-ul clasic apare ca slugă la mai mulți stăpâni, în timp ce don Pablos are doar unul, pe don Diego, însă și pe acesta îl părăsește pentru a acționa de sine stătător, asumându-și toate riscurile. În a doua parte a romanului sunt prezentate peripețiile și faptele picarești ale lui Don Pablos, care se întâlnește pe parcursul desfășurării acțiunii cu multă lume. În fața cititorului se perindă reprezentanți ai celor mai diferite pături și grupuri sociale, de la nobili însărăciți până la fete ce practică cea mai veche profesie. Și deși în această societate pare a juca un rol important întâmplarea, prin haosul acestor întâmplări se întrezărește tot mai mult o axă, în jurul căreia se mișcă toți și toate – măriia sa Banul (cf. cu letrilia *Puternic cavaler e domnul Ban*). Banul îi ridică și îi coboară și pe cei din clasele de sus, și pe cei din cele de jos.

Printre personajele care se întipăresc în memoria cititorului îi amințim pe nobilul cu un nume pompos don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán, o adevărată întruchipare a societății spaniole în degradare, pe călăul segovian Ramplón, pe licențiatul Cabra, proprietarul pensionului, unde locuiesc studenții, personificarea avariției, „foamea întruchipată”, cum îl numește autorul. Conceptismul quevedian își găsește o expresie adecvată în stilul scriitorului. Quevedo apelează la parodie (don Pablos când fură din dulapul stăpânului este asemuit cu Iuda vistiernicul, iar când îi face curte unei călugărițe, numită nevasta lui Hristos, don Pablos, rivalul acestuia, este numit Antihristul), dar și la hiperbolă, grotesc și caricatură (de exemplu, în capitol trei, unde este descris licențiatul Cabra și pensionul său). Descrierea nasului lui Cabra amintește de celebrul sonet *Unui nas*. Quevedo scrie că nasul lui Cabra se afla între Roma și Franța, această asociere are menirea de a hiperboliza lungimea nasului: Roma însemnând un nas clasic, roman, iar Franța trimițând la boala franceză (sifilisul), de la care nasul cade. Buzele lui Cabra erau completate de o barbă, înălbită de frica gurii, astfel făcându-se aluzie la foamea la care erau supuși locatarii acestui pension, încât

nici nu simțeau nevoia de a se „ușura”, loc pentru așa ceva nici nu exista la pensionul lui Cabra.

Romanul lui Quevedo este un roman sumbru. Scriitorul dezvoltă „picarizarea” întregii societăți spaniole prin utilizarea satirei, a hiperbolei ce adesea trece în grotesc. Spre deosebire de Mateo Alemán, Quevedo arată în romanul său numai partea urâtă și josnică a naturii umane, subliniind că circumstanțele vieții și condițiile sociale din jur au influențat asupra formării caracterului lui Don Pablos și face referință la proverbul care spune: cu lupii trăiești, ca lupii urli, și meditănd asupra acestui proverb, a hotărât să se facă pícáro ca toți pícării și poate și mai și decât ei, dacă va putea. Unicitatea acestui roman în literatura spaniolă rezidă în critica necruțătoare a societății contemporane, în care omul este înjosit și umilit, și negarea oricărui compromis cu realitatea bazată pe puterea nefastă a banilor, pe falsitate, cinism, ipocrizie și egoism, toate conducând la denaturarea și mutilarea relațiilor dintre oameni.

*Busconul* nu este singura operă picarescă din secolul al XVII-lea. Chiar din primele decenii ale secolului genul picaresc devine nu numai unul popular, dar și la modă. Apar mai multe varietăți ale romanului picaresc, în care autorii urmează, în linii generale, principiile compoziționale și artistice ale inițiatorilor acestui tip de roman, dar încearcă să introducă și unele elemente noi. De exemplu, în unele romane apare varianta feminină a eroului-pícáro – *la pícára*. Printre ele se evidențiază romanul *Pícára Justina* (*La pícára Justina*, 1605) atribuit medicului toledan Francisco López de Úbeda și câteva romane ale lui Alonso de Castillo de Solórzano, cel mai cunoscut fiind romanul *Pungașa din Sevilla și cârligul portofelelor* (*La garduña de Sevilla y anzuelo de bolsas*, 1647).

În literatura spaniolă din secolul al XVII-lea au apărut și unele romane legate doar tangențial de tradiția picarescă prin unele particularități care mai curând le apropie de alte tipuri de romane. Astfel, mai aproape de romanul de aventuri decât de cel picaresc este romanul lui Vicente Espinel (1550-1624) *Viața scutierului Marcos de Obregón* (*La vida del escudero Marcos de Obregón*, 1618).

Printre aceste romane un loc aparte îi revine romanului *Diavolul schiop* (*El diablo cojuelo*, 1641), singura operă în proză scrisă de Luis

Vélez de Guevara (1579-1644), unul dintre cei mai cunoscuți dramaturgi ai școlii lui Lope de Vega. *Diavolul șchiop* este unul dintre cele mai importante romane spaniole din secolul al XVII-lea cu rezonanță nu numai națională, ci și europeană (de exemplu, a servit ca izvor de inspirație pentru scriitorul francez din Secolul Luminilor Alain René Lesage, autorul romanului cu același titlu *Le diable boiteux*). Prin acest roman Luis Vélez de Guevara demonstrează că este un continuator fidel al satirei lui Quevedo nu numai din *Busconul*, dar și din *Viziunile* acestuia.

În roman se povestește cum studentul don Cleofás, dorind să se salveze de oamenii legii, chemați de doña Tomasa, o doamnă care comercializa virginitatea și dorea să se mărite cu el, nimerește pe cerdacul unui astrolog-alchimist, unde acesta îl ținea închis într-o sticlă pe un diavol șchiop. Don Cleofás îl eliberează pe dracul șchiop din sticlă, iar acesta, în semn de recunoștință, urcă împreună cu don Cleofás pe cel mai înalt turn din Madrid, ridică acoperișurile caselor și îi arată studentului cine și cum trăiește, iar apoi amândoi întreprind o călătorie prin mai multe orașe spaniole, observând realitatea și participând la diferite aventuri.

Fabula aceasta este neobișnuită pentru compoziția romanului picaresc, romanul fiind scris de la persoana a treia și având preponderent o formă dialogică, personajul principal, mai exact personajele principale don Cleofás și diavolul șchiop, apar mai mult în ipostaza unor observatori dintr-o parte a vieții. Și totuși, încă din timpul vieții lui Vélez de Guevara romanul a fost considerat picaresc, deși se deosebește de acesta în mai multe privințe. De obicei, în romanul picaresc eroul își povestește, de la persoana întâi, istoria vieții și peripețiilor sale, fiind ajuns la capătul lor (ceea ce constituie planul real), dar în același timp, bazându-se pe experiența căpătată, pe școala vieții face aprecieri și dă sentințe diferitelor aspecte ale societății și vieții omului (acestea constituind planul filosofico-moral). În romanul lui Vélez de Guevara această funcție dublă a personajului principal este încredințată celor două personaje principale, don Cleofás (tânărul pícaro care trece prin viață) și diavolul șchiop (pícaro deja trecut prin școala vieții care emite judecăți și aprecieri). Pe parcursul romanului aceste două personaje dialoghea-

ză, comunică, fac schimb de păreri, din care se desprind parcă două puncte de vedere, dar ambele convergând spre un singur punct de vedere picaresc asupra lumii și omului, care este, de fapt, punctul de vedere al diavolului șchiop, al acestui drac-pícaro, care judecă lumea și omul. Nici însăilarea succesivă a episoadelor din romanul picaresc clasic nu mai este obligatorie, diavolul șchiop cu puterile sale magice schimbând în orice moment decorațiile, locul acțiunii, sărind de la un episod la altul. Nu întâmplător autorul numește capitolele romanului „trancos” („pași mari”).

O asemenea structură a romanului îi permite scriitorului să zugrăvească un tablou satiric al societății spaniole. În această prezentare critică a realității se simte lecția lui Quevedo, învățată bine de Vélez de Guevara. Unele episoade, descrieri, detalii, particularități stilistice sunt parcă preluate din viziunile quevediene. Dar cea mai mare asemănare cu Quevedo rezidă în dezvăluirea adevăratei fețe a realității dominate de minciună, falsitate, ipocrizie și impostură, chiar dacă satira și critica lui Vélez de Guevara nu este atât de tăioasă și necruțătoare ca cea a lui Quevedo.

Romanul picaresc spaniol a oferit cititorului un tablou amplu, critic și satiric al societății spaniole din acea vreme, trecând prin două etape. Prima etapă este legată de epoca Renașterii, de concepția renascentistă despre om și lume, a doua etapă este cea barocă, în care dispar tendințele renascentiste, instaurându-se în literatură, inclusiv în romanul picaresc, concepția barocă despre lume și om.

Romanul picaresc spaniol a pășit repede hotarele iberice și a exercitat o influență considerabilă asupra evoluției romanului timpurilor noi. Romanele picarești spaniole s-au tradus în mai multe limbi, pătrunderea lor în alte țări a dat naștere mai multor imitații sau creații originale de inspirație picarescă, acestea din urmă fiind prezente în literatura universală până astăzi.

Receptarea prozei picarești spaniole în spațiul cultural românesc începe cu traducerea *Celestinei*, prin elementele ei care prefigurează picarescul, cunoscându-se tocmai trei versiuni românești ale acestei opere, două realizate din franceză de autori necunoscuți, iar a treia – din greacă, probabil, aparținând lui Costache Negruzzi, toate de la începutul seco-

lului al XIX-lea. La începutul secolului al XIX-lea s-a tradus în română și prima operă picarescă *Lazarillo de Tormes*, tălmăcirea fiind făcută în 1826 după un intermediar francez de către Scarlat Barbu Tâmpeanu cu titlul *Întâmplările lui Lăzărilă Torma*, dar publicată la București abia în 1839. Alte informații despre receptarea românească a prozei picaresți spaniole la nivelul traducerilor, al interpretării critice și al creațiilor originale pot fi găsite în articolul nostru *Receptarea prozei picaresți spaniole în literatura română*, inclus în bibliografia critică recomandată.

### **Subiecte pentru discuții și comentarii:**

1. Evoluția genului picaresc în literatura spaniolă până în epoca barocului.
2. Tendințe prebaroce în *Guzmán de Alfarache*.
3. Romanul lui Quevedo *El Buscón*. Aspectul baroc al romanului.
4. Alte romane picaresți spaniole din secolul al XVII-lea.
5. Romanul lui Luis Vélez de Guevara *Diabolul șchiop* și destinul său european.
6. Receptarea romanului picaresc spaniol în literatura română.

### **Texte pentru lectură**

Francisco de Quevedo. *Istoria vieții busconului Don Pablos. Isprăvile unor vântură-lume. Proză picarescă spaniolă*, București, 1961.

Luis Vélez de Guevara. *Diabolul șchiop*.

### **Literatură critică recomandată**

Alborg J.L. *Historia de la literatura española*, vol.III, Madrid, 1966.

Carillo Fr. *Semiolingvistică de la novela picaresca*, Madrid, 1982.

Chabás J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

Diaconu D. *Ingeniozitate spaniolă. Specii literare sui generis*, Iași, 2001.

*Historia y crítica de la literatura española* (coord. F.Rico), t.3, Barcelona, 1983; supl.3/1., Barcelona, 1992.

Pavlicencu S. *Tentația Spaniei*, Chișinău, 1999.

Pavlicencu S. *Caiet de studiu la literatura universală. Secolele XVII-XVIII*, Chișinău, 2004.

Pavlicencu S. *Receptarea prozei picarescă spaniolă în literatura română*. - În: Pavlicencu S. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*, III, Chișinău, 1996.

Zuleta E. de. *Istoria criticii spaniole contemporane*, București, 1976.

Плавский З.И. *Испанская литература XVII – середины XIX века*, Москва, 1978.

Штейн А. Л. *Литература испанского барокко*, Москва, 1983.

## Teatrul spaniol din secolul al XVII-lea: Tirso de Molina și Calderón de la Barca

Termeni-cheie: teatru, Renaștere, baroc, simbioză, școală, dramă, comedie, liber arbitru, istorie, filosofie, religie.

În urma studierii acestei teme studentul poate demonstra următoarele abilități:

Evidențiază cele mai importante particularități ale teatrului spaniol clasic;  
Identifică și caracterizează trăsăturile specifice ale personajului Don Juan la Tirso de Molina

Caracterizează problematica dramaturgiei lui Tirso de Molina și Calderón de la Barca;

Argumentează continuitatea tradițiilor lui Lope de Vega și inovațiile introduse de Tirso de Molina;

Demonstrează diferența dintre comediile de dragoste și dramele onoarei ale lui Lope de Vega și Calderón de la Barca.

Caracterizează problemele principale abordate de Calderón în drama *Viața e vis*, inclusiv problema liberului arbitru sau cea a monarhului.

Redactează un eseu despre actualitatea dramaturgiei lui Tirso de Molina și a lui Calderón de la Barca sau despre asemănările și deosebirile dintre teatrul baroc și teatrul renascentist în Spania.

Unități de conținut:

De la tradițiile renascentiste ale lui Lope de Vega spre drama nouă a lui Tirso de Molina și simbioza calderoniană.

Școala lui Lope de Vega (Luis Vélez de Guevara și Juan Ruiz de Alarcón).

Originalitatea dramaturgiei lui Tirso de Molina, continuator al tradițiilor lui Lope de Vega și creatorul unei drame de tip nou.

Dramele istorice (*Prudența femeii*) și comediile de dragoste (*Don Gil cu ciorapi verzi*). Comedia psihologică (*Marta cea pioasă*).

Capodopera lui Tirso de Molina *Seducătorul din Sevilla și invitatul de piatră* – prima prelucrare dramatică a legendei despre Don Juan. Destinul personajul creat de Tirso de Molina în dramaturgia lumii.

Teatrul lui Calderón de la Barca. Filosofia calderoniană și reflectarea ei în dramele sale.

Comediile lui Calderón (*Doamna spiriduș*).

Drama onoarei (*Alcaldele din Zalamea, Medicul onoarei sale*).

Capodopera lui Calderón *Viața e vis*. Problematika dramei și particularitățile artistice.

Școala lui Calderón de la Barca.

În epoca Renașterii teatrul a înflorit în două țări europene: Anglia și Spania, fiind ilustrat de Shakespeare și, respectiv, Lope de Vega. Totodată în istoria literaturii și culturii spaniole, în general, este folosit mult mai frecvent termenul de „Secolul de Aur”, acest secol înglobând etapa a doua a Renașterii spaniole (El alto Renacimiento), adică a doua jumătate a secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XVII-lea, când în literatura spaniolă domină barocul. Astfel, Secolul de Aur cuprinde a doua jumătate a secolului al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XVII-lea, reprezentând o epocă de înflorire a culturii spaniole, ilustrată în literatură de asemenea scriitori iluștri ca Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina, Calderon de la Barca, Baltasar Gracián și alții.

Creația lui Lope de Vega reprezintă prima etapă a teatrului spaniol din Secolul de Aur, teatrul epocii Renașterii. Lope de Vega este considerat creatorul dramei naționale. El a scris nu numai un număr foarte mare de piese, dar în același timp a fundamentat din punct de vedere teoretic și principiile artistice ale teatrului spaniol național în cunoscutul său tratat în versuri *Arta nouă de a scrie piese de teatru în această vreme (Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo)*. În teatrul spaniol s-a afirmat un singur tip de operă dramatică, numită *comedia*, ceea ce însemna nu atât comedie, în sensul modern al cuvântului, deși un grup important de piese erau comedii, cât dramă, în sensul romantic de mai târziu al termenului. După tematica și conținutul lor de idei, operele dramatice pot fi împărțite în trei grupuri mari de piese (adesea fiecare grup, la rândul său, putea fi împărțit în diferite subgrupuri): drame social-politice, cu subiecte din istoria națională și cea universală; comedii de dragoste, numite comedii de mantie și spadă, și drame religioase. Lope de Vega a scris piese aparținând tuturor acestor grupuri, în care s-au conturat trăsăturile principale ale dramei naționale spaniole.

Principiile poeticii dramaturgice, elaborate de Lope de Vega, au fost preluate și continuate de discipolii săi, care alcătuiesc așa-numita școală a lui Lope de Vega. Din ea face parte Guillén de Castro (1560 - 1631), cunoscut îndeosebi ca autor al dramei *Tinerețea Cidului (Las mocedades de Cid, 1618)*, care a servit drept model pentru tragedia *Cidul* a dramaturgul francez Pierre Corneille. Un alt reprezentant al școlii lui Lope

de Vega este Luis Vélez de Guevara (1579 -1644), autorul romanului *Diavolul șchiop*, dar care s-a manifestat mai mult ca dramaturg, autor al unui șir de drame inspirate din legendele și baladele populare spaniole, dintre acestea evidențiindu-se *Iubita lui Ariás (La niña de Ariás)*, *Munteanca din Vera (La serrana de Vera)*, *Luna din Sierra (La Luna de Sierra)*, *A domni după moarte (Reinar después de morir)* și altele. În general, problematica dramelor lui Vélez de Guevara este foarte asemănătoare cu cea a dramelor eroico-populare ale lui Lope.

Mergând pe urmele lui Lope de Vega, unii dintre discipolii lui au introdus elemente noi în piesele lor, printre aceștia evidențiindu-se Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1581-1639). Dacă în dramele sale social-politice Ruiz de Alarcón continuă tradiția aceluiași tip de drame ale lui Lope de Vega, de exemplu, în *Țeseturul din Segovia (El tejedor de Segovia)*, în alt grup de piese pune bazele unui nou tip de dramă – drama de caractere, ca în *Adevărul suspect (La verdad sospechosa)*, în care reduce rolul intrigii și îl intensifică pe cel al caracterului, acesta transformându-se în forța principală a acțiunii dramatice, accentul punându-se pe o trăsătură dominantă a caracterului. Tocmai acest fapt, probabil, l-a făcut pe dramaturgul francez Pierre Corneille să prelucreze comedia *Adevărul suspect* a lui Ruiz de Alarcón în comedia sa *Mincinosul*, prima comedie clasicistă franceză.

Un alt dramaturg al școlii lui Lope de Vega a fost Antonio Mira de Amescua (1574-1644), autorul dramei *Sclavul demonului (El esclavo del demonio)*, în care eroul alege să devină bandit și pentru a cuceri femeia de care se îndrăgostește încheie un pact cu diavolul. În finalul dramei el se pocăiește și revine pe calea cea dreaptă. Drama lui Mira de Amescua ne aduce în pragul teatrului lui Tirso de Molina și Calderón de la Barca și a dramaturgiei religioase baroce.

Cel mai cunoscut discipol al lui Lope de Vega este **Tirso de Molina**, pseudonimul călugărului Gabriel Téllez (1583/4-1648) care ocupă în istoria teatrului spaniol un loc intermediar între cei doi mari dramaturgi ai Secolului de Aur: Lope de Vega și Pedro Calderón de la Barca. În linii generale, dramaturgia lui Tirso de Molina este alimentată de concepția renescentistă despre lume și despre om, care la începutul secolului al XVII-lea întrase în criză. Totodată, în piesele sale se observă

și unele tendințe care anticipează concepția barocă despre om și lume, prefigurând simbioza realizată de Calderón.

Fidel continuator și, în același timp, aprig apărător al principiilor dramaturgice ale lui Lope de Vega, așa cum reiese și din culegerea *Vilele din Toledo (Los cigarrales de Toledo)*, Tirso de Molina mai crede în idealurile umaniste ale Renașterii, împărtășite de Lope de Vega, dar el trăiește într-o epocă nouă și în piesele sale zugrăvește un tablou al altei lumi, pe care o înțelege și o apreciază într-un mod oarecum diferit de predecesorul său. Tirso de Molina pornește de la ideea că natura umană este contradictorie și schimbătoare, iar pentru a o înțelege și pentru a explica esența ei recurge nu numai la postulatele științei teologice, ci și la posibilitățile genului dramatic.

Tirso de Molina apare ca un discipol fidel al lui Lope de Vega în piesele sale istorice și de dragoste, tip de piese în care a excelat creatorul dramei spaniole naționale. Până în zilele noastre a ajuns un număr mic de piese cu tematică istorică, dar acestea fac parte din cele mai reușite opere de acest gen din literatura clasică spaniolă. Astfel, despre piesa *Prudența la femei (La prudencia en la mujer, 1634)*. M.Menéndez y Pelayo scria că este „cea mai bună dramă istorică a teatrului nostru”. În centrul dramei se află Maria de Molina, soția regelui Sancho al IV-lea, care luptă cu înverșunare împotriva uneltirilor dușmanilor fiului său Fernando al IV-lea. Tirso de Molina excelează în măiestria cu care dezvoltă lumea interioară a personajelor, în analiza psihologică, îndeosebi a chipului eroinei principale, în care se îmbină înverșunarea crâncenă și fermă cu gingășia maternă și feminitatea suavă. În dramele istorice Tirso de Molina aruncă și numeroase săgeți și aluzii satirice la adresa contemporaneității sale, cum ar fi puterea slabă a monarhului, egoismul și aroganța favoriților acestuia.

Comediile de dragoste ale lui Tirso de Molina amintesc de comediile de intrigă ale lui Lope de Vega, de comediile de mantie și spadă, dar și în acestea apar unele elemente noi, care demonstrează că Tirso de Molina creează un nou tip de comedie, cu unele deosebiri esențiale de cele ale lui Lope de Vega. Dacă primele comedii ale lui Tirso de Molina erau comedii de intrigă, ca cele lopești, în comediile din perioada de maturitate observăm că dramaturgul reduce rolul intrigii și intensifică

rolul caracterelor, intriga servind doar ca mijloc de dezvăluire a caracterelor. Tirso de Molina se aseamănă cu Lope de Vega și prin interesul pe care îl manifestă față de personajele feminine. La ambii dramaturgi femeia joacă un rol important în desfășurarea acțiunii dramatice, numai că la Lope de Vega accentul se pune mai mult pe manifestarea exterioară a caracterului feminin (cu excepția, poate, a piesei *Câinele grădinarului*), în timp ce Tirso de Molina complică și mai mult intriga, punând accentul pe complexitatea și diversitatea caracterelor feminine, pe dezvăluirea lumii sufletești a acestora, dar și pe rolul minții și al ingeniozității lor. În legătură cu aceasta se schimbă și interpretarea sentimentului dragostei. Dacă la Lope de Vega dragostea apare ca un sentiment firesc, care înobilează omul și în numele căruia acesta este gata la orice sacrificiu, la Tirso de Molina dragostea parcă este coborâtă pe pământ de pe pedestalul renescentist, sentimentul dragostei fiind însoțit și de anumite calcule, iar tema banilor devine o prezență aproape de nelipsit în dialogurile personajelor.

Una dintre cele mai cunoscute comedii a lui Tirso de Molina este *Don Gil cu ciorapi verzi* (*Don Gil de las calzas verdes*), piesă care până în prezent figurează în repertoriul teatrelor din întreaga lume. Doña Juana de Solís, eroina comediei, o fată simplă și credulă, se îndrăgostește de don Martín, pe care însă tatăl său dorește să-l însoare cu o fată bogată din Madrid. Doña Juana este gata să lupte pentru fericirea sa. Pentru aceasta ea recurge la cele mai ingenioase șiretlicuri, pleacă la Madrid înaintea lui don Martín, deghizându-se și în don Martín, și în don Gil cu ciorapi verzi. Astfel, rezultă o încurcătură atât de mare încât nu se mai înțelege unde e adevărul și unde e ficțiunea, doña Juana reușind în cele din urmă să-și atingă scopul. În această comedie impresionează chipul eroinei principale, plină de energie și dispusă să meargă până la capăt pentru a-și atinge scopul, credința în izbândă însoțind-o pe întreg parcursul comediei, până la victoria finală. Doña Juana trece peste numeroase obstacole în lupta sa pentru fericire, încât s-ar crede că puterea sentimentului de dragoste la Tirso de Molina se măsoară cu numărul obstacolelor depășite, acestea constituind un element neapărat al subiectului piesei. Intriga nu este un scop în sine pentru dramaturg, ea contribuie la dezvăluirea mai profundă a caracterelor, așa cum se întâmplă nu numai în *Don Gil cu*

*ciorapi verzi*, dar și într-un șir de alte comedii, scrise în perioada de maturitate și adesea numite comedii psihologice, cum sunt *Rușinosul la palat (El vergonzoso en palacio)*, *Melancolicul (El melancólico)*, *Marta cea pioasă (Marta la piadosa)* și altele.

Într-adevăr, spre deosebire de Lope de Vega, Tirso de Molina acordă o mai mare atenție lumii interioare a personajelor sale, care acționează de cele mai multe ori pornind de la anumite calcule psihologice. Ca să învingă sau să-și ducă la bun sfârșit intențiile, ele trebuie să intuiască, să calculeze cât mai bine și mai exact acțiunile adversarilor, recurgând la orice șiretlicuri în acest scop. În *Marta cea pioasă* cele două surori, Marta și Lucia, sunt îndrăgostite de don Felipe și recurg la un truc: îl aduc în casa lor sub înfățișarea unui student bolnav. Toți poartă măști, dar în timp ce Lucia nu dă dovadă de multă intuiție și calcul, Marta nu dorește să se căsătorească cu un bătrân, se preface credincioasă, evlavioasă, acoperindu-se cu masca unei bisericoase, dar concomitent pătrunde în adâncul caracterelor celor din jur, recurge la prefăcătorie, înșelăciune, șiretenie, hâțrenie și provocare ca să-și atingă scopul. Astfel, religia poate servi drept mască pentru atingerea unor scopuri pur pământești.

Pe lângă piese psihologice, Tirso de Molina a scris și piese de tip filosofic, printre acestea evidențiindu-se celebra dramă *Seducătorul din Sevilla și oaspetele de piatră (El burlador de Sevilla y Convidado de piedra, 1610)*, prima prelucrare dramatică a legendei despre Don Juan în istoria literaturii și teatrului universal. Altceva este că de acest prim Don Juan ne desparte un șir de alte prelucrări și adaptări ulterioare ale legendei despre Don Juan, aparținând unor scriitori atât spanioli (Zorrilla, Unamuno ș.a.) cât și, mai ales, străini (Molière, Goldoni, Pușkin, Merimée, Figueiredo ș.a.), care au interpretat, în diferite epoci, în mod diferit această legendă. De aceea este important să examinăm prima prelucrare dramatică a chipului lui Don Juan și interpretarea inițială a lui Tirso de Molina, de la care au pornit apoi toate celelalte prelucrări cu interpretările și modificările respective. Există studii speciale dedicate destinului lui Don Juan în literatura și teatrul universal, în care sunt elucidate cele mai cunoscute interpretări ale lui Don Juan de la Tirso de Molina până în zilele noastre.

Chipul feudalului seducător sau cel al statuielor ori craniilor celor morți invitați în ospete la cină sunt cunoscute în folclorul mai multor popoare, inclusiv în baladele populare spaniole, de la care, probabil, Tirso de Molina a și pornit. Figura feudalului violator apare și în unele piese timpurii ale lui Tirso de Molina, cum ar fi, *Sfânta Juana (Santa Juana)*, *Țăranca din Vallecas (La villana de Vallecas)* și altele. Dar Don Juan întrunește un șir de trăsături care îl caracterizează și îl individualizează, determinându-i originalitatea irepetabilă.

Spre deosebire de personajul omonim al lui Molière (care, de asemenea, s-a inspirat din piesa dramaturgului spaniol), Don Juan din drama lui Tirso de Molina este catolic, este un om credincios și problema salvării sufletului ocupă un loc important în piesă. Don Juan este un tânăr aristocrat, elegant, fermecător, seducător, plin de energie și curaj, îndrăzneț și nelipsit de simțul onoarei, care însă folosește aceste calități pentru a-și satisface pornirile sale erotice. Printre victimele seducătorului egoist, cinic și lipsit de scrupule, figurează femei din diferite clase și pături sociale (contesa Isabel, doña Ana fiica unui grande, pescărița Tisbea, țăranca Aminta), care însă apar, cu excepția, poate, a Tisbeei, mai puțin individualizate, mai palide. Pentru satisfacerea poftelor sale amoroase Don Juan nu pornește de la sentimentul dragostei, pe care îl simulează cu mare iscusință, ci de la un anumit azart al bărbatului dornic de a cuceri cât mai multe femei. El este lipsit de orice principii morale. Don Juan poate fi interpretat și ca o caricatură monstruoasă a idealului renescentist a omului liber, care s-a eliberat de cătușele normelor religiei și ale moralei medievale, dar nu a reușit în schimb să-și însușească altele noi, rămânând în captivitatea naturii sale primare, pe care dramaturgul o consideră, în spirit baroc, vicioasă și păcătoasă. De natură barocă pare a fi și altă inovație a lui Tirso de Molina din această dramă, preluată din comedia de mantie și spadă, dar care servește altor scopuri. Alături de aristocratul seducător apare sluga lui, Catalinon, care deși se teme de stăpânul său, pe la spate spune adevăruri despre viața dezordonată a acestuia. Principiul baroc al contrastului, dar și cel al dinamismului, străbat întreaga arhitectură a piesei. Locul acțiunii se schimbă mereu, personajele principale Don Juan și Catalinon se află în mișcare continuă, părăsând rapid locul păcatului săvârșit.

În opinia lui Tirso de Molina, faptele amurale ale lui Don Juan nu pot rămâne nepedepsite. Ca orice păcătos, Don Juan ar trebui să se căiască, dar acesta tot amână pocăința, spunând că încă e devreme, că termenul dat este lung. Dar dacă la Lope de Vega oamenii sunt cei care fac dreptate sau regele, Tirso de Molina înclină să creadă că oamenii singuri nu sunt în stare să facă acest lucru. De aceea în final avem două soluții. Una fantastică, cea a statuiei comandorului care îndeplinește voința divină, care îl înșfacă pe Don Juan și îl duce în infern, iar alta, mai reală, nuanțată social și oarecum tipică pentru literatura spaniolă: reprezentanții tuturor celor obijduiți de Don Juan îi cer regelui să facă dreptate și să-l pedepsească pe aristocratul răufăcător.

Altfel rezolvă Tirso de Molina problema păcatului și a salvării sufletului în drama filosofico-religioasă *Osânditul pentru lipsă de credință* (*El condenado por desconfiado*, 1627), în care se resimt ecourile disputei dintre tomiști (dominicanul Băñez) și moliniști (iezuitul Luis de Molina) despre raportul dintre voința liberă a omului (elementul subiectiv) și voința divină (elementul obiectiv). Dacă tomiștii dădeau preferință voinței divine, moliniștii subliniau rolul voinței libere a omului, care poate ajuta sau amesteca voinței divine. Piesa lui Tirso de Molina se axează pe compararea destinelor sihastrului Paulo și a banditului Enrique. Paulo trăiește viața unui sihastru și dorește să afle ce soartă îl așteaptă, iar diavolul, deghizat în inger, îi spune că îl așteaptă soarta unui bandit. Paulo se supără, renunță la sihăstrie și devine bandit, iar pentru faptele sale nimerește în iad. În schimbul, banditul Enrique, cu toate că săvârșește mai multe crime, păstrează în sufletul său ceva sfânt – dragostea pentru tatăl său bătrân și paralizat. El se pocăiește, iar îngerul domnului îi duce sufletul în rai. Cu tot schematismul și convenționalismul ei, drama aceasta, dar și multe altele, demonstrează că Tirso de Molina se apropie de principiile artei baroce, prefigurând dramaturgia lui Calderón de la Barca.

Dacă Lope de Vega reprezintă apogeul teatrului spaniol renescentist, Tirso de Molina joacă rolul unei punți de trecere de la Lope de Vega spre dramaturgia lui **Pedro Calderón de la Barca (1600-1680)**, care reprezintă culmea teatrului spaniol baroc. Fiind un om foarte talentat, Lope de Vega nu a învățat mult și sistematic, iar viața sa zgomotoasă

și plină de aventuri amoroase și-a găsit expresia în creația sa plină de energie și culoare. Pe când viața lui Calderón este foarte diferită de ceea ce a prezentat în opera sa. Calderón a învățat inițial la un colegiu iezuit, apoi a studiat teologia, scolastica, filosofia și dreptul la celebra universitate din Salamanca. S-a afirmat la început ca poet și dramaturg în capitala țării, ajungând să fie cel mai mare furnizor de piese pentru teatrul de la curte și de *autos* pentru reprezentările religioase. Situația teatrului spaniol în secolul al XVII-lea, pe parcursul căruia au fost întreprinse mai multe încercări de a reglementa activitatea trupelor și a dramaturgilor, inclusiv instituirea unui control sever, a cenzurii laice și bisericești, explică într-un fel caracterul specific al dramaturgiei lui Calderón. Dramaturgul devine apoi cavaler al ordinului Santiago, participă la războiul împotriva Franței și la înăbușirea răscoalei din Catalonia. După moartea iubitei și a fiului său minor, devine preot și este numit ulterior capelan de onoare al curții regale a lui Filip al IV-lea. Ultimii ani ai vieții sale i-a petrecut scufundat în singurătatea meditațiilor filosofice.

Calderón nu a fost filosof în sensul direct al cuvântului, dar a fost preocupat de ideile și de concepțiile religioase și filosofice ale timpului său. Catholic convins și adept al monarhiei, dramaturgul încerca să explice esența lumii și a existenței omului în această lume. Filosofia calderoniană este pesimistă. În lume domină haosul, iar viața omului nu este decât un teatru, în care actorii joacă o piesă proastă, un bâlci unde totul se vinde și se cumpără. Omul nu este în stare să pătrundă esența existenței sale, dar cu ajutorul rațiunii el poate să găsească calea spre adevăr sau, cel puțin, să-și găsească liniștea sufletească. Calderón a fost capabil să se ridice deasupra concepțiilor sale monarhice și religioase și să dea dreptate adesea celor care criticau statul spaniol și morala ascetică.

Continuând, în alte condiții, tradițiile lui Lope de Vega și ale școlii acestuia, Calderón realizează o simbioză originală prin elaborarea unei maniere dramaturgice specifice, aducând la un nou grad de perfecțiune drama națională. Dramaturgia calderoniană este foarte variată. Printre piesele sale întâlnim drame istorice, drame filosofico-religioase, drame ale onoarei, comedii de mantie și spadă, drame euharistice (*autos*).

Raționalismul gândirii marelui dramaturg a determinat și structura artistică a pieselor sale, care se caracterizează prin proporționalitatea părților componente, compoziția bine gândită și cizelată până la cele mai mici detalii, concentrarea acțiunii în jurul unui personaj sau două, limbajul expresiv, înglobând mijloace și procedee artistice atât cultiste cât și conceptiste, toate conducând, într-un final, la o anumită schematizare, la reluarea unor situații și motive, a unor subiecte și personaje, care în diferite piese apar cu alte nume. Dar nu numai Calderón procedează astfel, ci și majoritatea dramaturgilor din secolul al XVII-lea, ceea ce se explică nu prin lipsa de imaginație, ci prin varietatea și caracterul inepuizabil al vieții, în care din aceleași împrejurări pot fi găsite diferite ieșiri din situație sau pot fi trase diferite concluzii pentru că în viață tragicul și comicalul coexistă și adesea se intersectează și se interpătrund. Și nu este întâmplător faptul că spaniolii au numit, după cum am mai menționat, toate tipurile de opere dramatice cu un cuvânt – *comedia*, clasificările în tragedii, comedii, drame cu subspeciile lor operându-se mai târziu.

Asupra caracterului oarecum schematic al comediilor lui Calderón a atras atenția la vremea sa cunoscutul istoric și critic literar M. Menéndez y Pelayo în monumentală sa istorie a ideilor estetice în Spania. Astfel, într-un oraș sosește un tânăr nobil, de cele mai multe ori acesta întorcându-se acasă de la război sau având de rezolvat niște probleme într-un proces judiciar, situație tipică pentru nobilimea spaniolă care lupta în războaie sau venea în capitală să se judece. În oraș rămăsese iubita lui sau, sosind în oraș, tânărul se îndrăgostește și nimerește în diferite situații neprevăzute. Subiectul comediilor se bazează pe mai multe întâmplări sau încurcături. Tânărul poate suspecta că iubită l-a înșelat și, cuprins de gelozie, cere explicații. Ambii sunt surprinși de tatăl fetei sau de fratele ei. Iubiții se salvează fugind. Uneori fratele fetei este, la rândul său, îndrăgostit, fiind actor într-o altă istorie de dragoste. Pot interveni diferite obstacole, încurcături de situații, dar până la urmă totul se limpezește și se încheie cu un final fericit. Uneori în chiar textul comediilor autorul face aluzii sau trimiteri la acest aspect al comediilor sale, ca, de exemplu, în *Cu dragostea nu-i de glumit* (*No hay burlas con el amor*).

Cercetătorul spaniol A. Valbuena Briones împarte comediile lui Calderón în comedii cu spațiul închis și comedii cu spațiul deschis. În primele acțiunea are loc într-un singur loc, casă, cameră sau oraș, unde personajele se simt apăsate și se zbat între pereții casei sau între străzile orașului. Un exemplu clasic este comedia *Doamna spiriduș* (*La dama duende*, 1629). În această comedie doi frați, don Juan și don Luis, temându-se că prietenul lor don Manuel, găzduit la ei în casă, ar putea abuza de sora lor doña Ángela, pun un dulap în ușa dintre camera lui și camera ei. Dar dulapul, care trebuia să fie un obstacol în calea posibilităților întâlniri în taină dintre don Manuel și doña Ángela, se transformă într-un mijloc comod de pătrundere a doanei Ángela și a slujnicei acesteia în camera lui don Manuel, în lipsa acestuia. Mașinăria însă ajunge să servească pentru exact lucrul de care se temeau frații fetei. O situație similară vedem și în comedia *Casa cu două uși e greu de păzit* (*Casa con dos puertas mala es de guardar*, 1629). Aceste invenții aveau nu numai un efect scenic extraordinar, dar ele i-au permis dramaturgului să dezvăluie legătura dintre oameni și lucruri, să realizeze ideea despre caracterul neputincios al acțiunilor omului care crede că poate supune lucrurile voinței sale, în timp ce, de fapt, lucrurile îl domină. Efectul produs de aceste invenții (numite de contemporani *lances de Calderón*) este unul comic, mai ales că personajele credeau că era vorba de intervenția unor forțe supranaturale, demonice, cum credeau inițial don Manuel și sluga lui Cosme din comedia *Doamna spiriduș*. În comedii cu spațiu deschis acțiunea se desfășoară în aer liber, în sânul naturii, de exemplu, *Judecătorul propriu* (*El alcalde de sí mismo*, 1635).

Printre piesele lui Calderón un grup aparte îl constituie dramele onoarei. Principiul onoarei a apărut și s-a încetățenit în Spania medievală, dar era actual și în Secolul de Aur. Acest principiu sau cod al onoarei, al cinstei exprima legătura persoanei și a familiei sale cu lumea din jur, cu orânduiala patriarhală spaniolă. Prin comportamentul și faptele sale omul își câștigă un nume, dar acest bun nume depinde de atitudinea celor din jur, de respectul lor. O insultă adusă onoarei omului îl coboară în ochii lumii, de aceea omul insultat sau dezonorat e dator să-și recâștige bunul nume și onoarea și să-l pedepsească pe autorul insultei. Astfel, răzbunarea apare ca un act eroic în ochii societății. Tema

onoarei i-a preocupat pe mai mulți dramaturgi spanioli din Secolul de Aur, inclusiv pe Lope de Vega și Calderón. În spiritul umanismului din secolul al XVI-lea, Lope de Vega înțelege onoarea, ca și demnitatea sau noblețea, nu ca pe niște lucruri moștenite, ci ca pe o virtute, obținută de om prin faptele sale, în timp ce Calderón în mai multe piese tratează onoarea ca pe un dar moștenit prin sânge, ca pe un atribut obligatoriu al nobilimii. Onoarea este asemenea cinstei și respectului din partea lumii din jur. Orice insultă, orice pătare a onoarei, inclusiv doar suspiciunea sau gândul de săvârșire a dezonoarei trebuiau pedepsite public sau în taină, în corespundere cu modul săvârșirii ei, iar la Calderón dezonoarea trebuie spălată cu sânge, „Onoarea doar cu sânge se lecuiește”, spune personajul principal din drama *Medicul onoarei sale* (*El médico de su honra*, 1633). Pentru a salva onoarea familiei, don Gutierre decide să-și sacrifice propria soție, pe doña Mecía, suspectată doar că l-ar fi înșelat. Legile onoarei erau severe, dar nimeni nu le punea la îndoială. Totuși Calderón încearcă să depășească acest principiu tradițional de interpretare a onoarei. Inspirat de unele idei democratice ale creștinismului timpuriu, dramaturgul consideră că onoarea, ca și viața, sunt date de Dumnezeu tuturor și nimeni nu are dreptul să atenteze la integritatea lor. Asemenea interpretare a onoarei este caracteristică pentru dramele *Prințul stoic* (*El príncipe constante*, 1628-1629) și *Alcaldele din Zalamea* (*El alcalde de Zalamea*, 1642-1644).

O piesă cu titlul *Alcaldele din Zalamea* a scris și Lope de Vega, dar Calderón a refăcut substanțial drama lui Lope de Vega, modificările referindu-se nu numai la subiect, compoziție, sistemul de personaje, versificație, ci și la interpretarea noțiunii de onoare, în general, încât putem vorbi despre două piese diferite, deși cu același subiect. Dacă în cazul lui Lope de Vega personajul principal, alcaldele Pedro Crespo restabilește onoarea fiicelor și a familiei sale în spiritul dreptății populare, obligându-i pe cei doi capitani nobili să se căsătorească cu ele în fața altarului, apoi săvârșește actul justițiar și îi execută, la Calderón Pedro Crespo recurge la executarea capitanului numai după ce acesta respinge căsătoria cu fiica lui batjocorită Isabel. Conflictul dintre țaran și nobil reprezintă, de fapt, ciocnirea dintre două concepții despre onoare: una caracteristică pentru nobilime și alta caracteristică pentru omul simplu

din popor. Prima concepție este împărtășită nu numai de capitanul don Álvaro de Ataide, ci și de don Mendo, un hidalgo local, și de don Lope de Figueroa. Impresionează îndeosebi scena din actul al treilea, în care Pedro Crespo se adresează capitanului nu ca un alcalde, ci ca un om, ca un tată, implorându-l să se căsătorească cu Isabel și astfel să restabilească onoarea familiei sale.

Un loc aparte în creația lui Calderón îi revine dramelor filosofico-religioase (*Viața e vis*, *Principele statornic*, *Magicianul desăvârșit* ș.a.). Calderón a fost un om credincios, dar ar fi greșit să se considere că autorul și-a exprimat, în aceste drame, propriile concepții religioase sau că a încercat să ilustreze idei ale dogmei religioase. Avea dreptate marele filolog spaniol Ramón Menéndez Pidal când insistă că drama filosofico-religioasă din Secolul de Aur nu trebuie interpretată doar în aspect dogmatic, deoarece are și o valoare general-umană.. Chiar ideile religioase capătă la Calderón o interpretare adesea în spiritul idealurilor creștinismului timpuriu (ale „umanismului creștin”) și al neostoicismului.

Printre dramele sale filosofico-religioase un loc aparte îl ocupă celebra dramă *Viața e vis* (*La vida es sueño*, 1635), considerată culmea a creației calderoniene. Se recomandă studentului lectura obligatorie a acestei drame în traducerea lui Sorin Mărculescu, apărută la editura „Univers” în anul 1970. Subiectul dramei poate fi rezumat astfel: Segismundo, principele Poloniei, este crescut în izolare, fiind închis și ținut în lanțuri într-un turn, departe de lume, deoarece tatăl său, regele Basilio, s-a temut să nu se împlinească o prevestire potrivit căreia Segismundo avea să domnească violent, ca un tiran. După mai mulți ani, regele îndrăznește să pună la încercare profeția, dând ordin ca fiul său să fie adormit cu o băutură și adus la palat. Trezindu-se, Segismundo vede că este tratat ca un principe, dar se poartă cu cruzime, omorând chiar un om al curții. Regele dă poruncă să fie adormit din nou și dus înapoi în turn. Segismundo crede că totul a fost doar un vis. Dar poporul aflase că țara are un moștenitor legitim și se răscoală, cerând ca rege să fie proclamat Segismundo, nu prințul Moscoviei Astolfo, cum dorea regele Basilio. Palatul este asaltat, Segismundo devine rege, arătându-se, de data aceasta, bun și generos.

Dar studierea acestei drame nu se reduce doar la lectura ei sau la cunoașterea și reproducerea subiectului. La baza piesei se află o concepție barocă despre lume și despre om. Studentul va reține ideile principale ale concepției baroce și felul în care autorul le-a exprimat. Începutul piesei poate sugera un șir de idei interesante: starea de straniețate, creată de dramaturg prin prezentarea Rosaurei și a lui Clarín, care vin în Polonia de la Moscova, intenția Rosaurei de a se răzbuna împotriva prințului Astolfo, devierea traseului personajelor, hazardul aducându-i în fața unui castel, din al cărui turn se aude lamentația cuiva, preocupat de a afla în ce măsură un individ devine culpabil prin simpla sa naștere. Studentul va fi atent și la alte detalii: Rosaura, îmbrăcată în haine bărbătești, purtând o sabie cu însemne misterioase, arhitectura barbară a castelului, temnița oscură în care se află un cadavru în piei de fiară („*Sub himere și mirare / om mă număr printre fiare / și sunt fiară printre semeni*”), limbajul baroc („*Sunt stâlp înmărmurit de foc și gheață*”) etc. Se va atrage atenția asupra alternanței scenelor, schimbării locului acțiunii, ca un procedeu compozițional baroc.

Experimentul întreprins de regele Basilio, oricare ar fi finalul (revenirea lui Segismundo în temnița din munți sau moștenirea tronului de către un rege bun), produce mereu o confuzie între viață și vis: „*Pentru că, dacă se vede / ascultat întâi și-apoi / iar în turnu-i se trezește, / poate spune c-a visat, / și pe drept cuvânt ar crede, / întrucât în lumea noastră / omul tot visând trăiește*”. Monologul lui Segismundo că „viața este vis” s-ar putea compara cu celebrul monolog hamletian („A fi sau a nu fi”), demonstrându-se că reflecțiile lui Segismundo reprezintă o contraponderare barocă la meditațiile lui Hamlet. Ideea vieții ca vis trebuie înțeleacă ca un simbol, generat de conștientizarea imperfecțiunii existenței, a haosului și a imposibilității omului de a interveni. Calderón arată că, totuși, voința umană triumfă în fața pretinsei predestinații, iar omul poate fi stăpân pe el însuși și se poate corija, chiar dacă Segismundo rămâne cu o nesiguranță interioară. Calderón a creat în personajul său central, Segismundo, un erou cu conștiința scindată, prin care predestinarea se confruntă cu liberul arbitru, care iese învingător. Problema liberului arbitru este centrul filosofic al dramei. Întreaga piesă explorează tensiunea dintre destin (determinism) și capacitatea omului

de a alege (liber arbitru), în lumina concepției catolice baroce despre mântuire. În dramă sunt opuse două concepții (determinismul și liberul arbitru), iar Calderón încearcă să le împace. Segismundo apare ca un simbol al libertății omului, el trăiește conflictul dintre predestinare și liberul arbitru. El alege să fie blând, drept și iertător. Triumful liberului arbitru înseamnă că omul poate învinge destinul prin autocontrol. Dacă viața este trecătoare și iluzorie, ceea ce contează cu adevărat este cum alegem să trăim. Problema liberului arbitru la Calderón are o dimensiune religioasă. Dumnezeu oferă omului libertatea alegerii, dar mântuirea vine prin autorefecție, autocontrol și supunere față de Dumnezeu. Astfel, Calderón reușește să realizeze o sinteză între stoicism (omul trebuie să-și accepte soarta, dar să-și controleze pasiunile) și creștinism (omul este liber să aleagă și să-și mântuiască sufletul).

Pe lângă lectura piesei, studentului i se recomandă să parcurgă și capitolul dedicat lui Calderón din lucrarea lui Romul Munteanu *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*, în care autorul scrie că după Shakespeare „Calderón de la Barca rămâne cel mai de seamă poet al *lunii ca teatru* și al *vieții ca vis*”. Tot R.Munteanu spune că această operă este și una tezistă, ilustrând o idee mult disputată într-un text literar, cum au procedat, bunăoară B.Brecht, J.-P.Sartre și alți scriitori din secolul al XX-lea, considerând că dramaturgul spaniol, prin explorarea comportamentului unui personaj, cercetează relația dintre predestinare și liberul arbitru. Astfel, Calderón anticipează „disputa dintre esențialism și existențialism pentru a arăta că ființa umană nu este *un dat, o stare prefixată*, ci un mod de a fi, care se definește pe măsura devenirii sale, determinat de opțiunile solicitate de fiecă situație”. Studentul ar putea medita, într-un mic eseu, asupra actualității ideii.

Drama poate fi privită și din punctul de vedere al interpretării problemei monarhului, al educării sau reeducării acestuia, când interesele generale sunt puse mai presus decât cele personale. Și aici studentul ar putea medita asupra rolului rațiunii, al intelectului la Calderón, asupra existenței unor puncte de tangență între baroc și clasicism, chiar dacă în drama lui Calderón un loc important îl ocupă emoțiile și imaginația. Studentul ar putea să mediteze și asupra aspectului simbolistic al dramei.

Printre caracteristicile artei dramatice calderoniene pot fi evidențiate: compoziția riguroasă, proporționalitatea părților componente, intensificarea acțiunii dramatice, concentrarea în jurul unui sau două personaje principale, schematizarea personajelor, exprimarea ideilor principale prin monologuri de proporții, limbajul expresiv, folosirea procedeelor și a mijloacelor artistice provenind atât din cultism, cât și din conceptism. Studentul va trebui să poată argumenta aceste trăsături ale dramaturgiei calderoniene în urma lecturii fie și numai a acestei drame.

Barocul nu a dispărut fără urme după ce a cedat în fața clasicismului, continuând ca reacție de tip recuperator în stilul numit *rococó*, fiind asimilat și valorificat atât în epoca romantismului, cât și în cea (post) modernă.

### **Subiecte pentru discuții și comentarii:**

1. De la tradițiile renașcentiste ale lui Lope de Vega spre drama nouă a lui Tirso de Molina și simbioza calderoniană.
2. Școala lui Lope de Vega. Dramaturgia lui Luis Vélez de Guevara și Juan Ruiz de Alarcón.
3. Originalitatea dramaturgiei lui Tirso de Molina, continuator al tradițiilor lui Lope de Vega și creator al unei drame de tip nou.
4. Dramele istorice (*Prudența femeii*) și comediile de dragoste (*Don Gil cu ciorapi verzi*).
5. Comedia psihologică (*Marta cea pioasă*).
6. Capodopera lui Tirso de Molina *Seducătorul din Sevilla și invitatul de piatră* – prima prelucrare dramatică a legendei despre Don Juan.
7. Destinul personajul creat de Tirso de Molina în dramaturgia universală.
8. Teatrul lui Calderón de la Barca. Filosofia calderoniană și reflecția ei în dramele sale.
9. Comediile lui Calderón (*Doamna spiriduș*). Dramele onoarei (*Alcaldele din Zalamea, Medicul onoarei sale*) și caracterul lor specific.

10. Capodopera lui Calderón *Viața e vis*. Problematika dramei și particularitățile artistice.
11. Școala lui Calderón de la Barca.

### **Texte pentru lectură**

Tirso de Molina. *Don Gil cu ciorapi verzi. Seducătorul din Sevilla și invitatul de piatră*.

Pedro Calderón de la Barca. *Doamna spiriduș. Viața e vis*.

### **Literatură critică recomandată**

Alborg J.L. *Historia de la literatura española*, vol.III, Madrid, 1966.

Chabás J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

Ciorănescu Al. *Barocul sau descoperirea dramei*, Cluj-Napoca, 1980.

*Clasicism, baroc, romantism*, București, 1997.

Diaconu D. *Ingeniozitate spaniolă. Specii literare sui generis*, Iași, 2001.

Hatzfeld H. *Estudios sobre el barroco*, Madrid, 1976.

*Historia y crítica de la literatura española* (coord. F.Rico), t.3, Barcelona, 1983; supl.3/1., Barcelona, 1992.

Munteanu R. *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*. Partea I, București, 1981.

Pavlicencu S. *Tentația Spaniei*, Chișinău, 1999.

Pavlicencu S. *Caiet de studiu la literatura universală. Secolele XVII-XVIII*, Chișinău, 2006.

Taraburcă E. *Literatura universală din secolul al XVII-lea. Suport de curs*, Chișinău, 2018.

Zuleta E. de. *Istoria criticii spaniole contemporane*, București, 1976.

Плавский З.И. *Испанская литература XVII – середины XIX века*, Москва, 1978.

Штейн А. Л. *Литература испанского барокко*, Москва, 1983.

## Secolul Luminilor în Spania

Termeni-cheie: Secolul Luminilor, iluminism, clasicism, realism, sentimentalism, neoclasicism, preromantism, fabulă, proză, teatru, poezie.

În urma studierii acestei teme studentul poate demonstra următoarele abilități:

- Menționează particularitățile principale ale iluminismului spaniol;
- Identifică principiile de bază ale *Poeticii lui* Ignacio de Luzán;
- Argumentează caracterul specific al gândirii și literaturii spaniole iluministe în raport cu alte țări europene;
- Identifică și caracterizează particularitățile curentelor principale în literatura spaniolă din secolul al XVIII-lea;
- Comentează rolul academiilor și jurnalisticii în propagarea idealurilor iluministe;
- Realizează un studiu comparat al iluminismului spaniol și iluminismului european.

Unități de conținut:

- Spania în secolul al XVIII-lea și caracterul specific al iluminismului spaniol.
- Opera lui Feijóo.
- Literatura spaniolă în Secolul Luminilor.
- Atitudinea față de tradițiile naționale și „invazia” poeziei clasice. *Poetica* lui Ignacio de Luzán.
- Curentele literare în Spania secolului al XVIII-lea.
- Clasicismul iluminist (neoclasicismul), realismul iluminist, sentimentalismul, preromantismul.
- Academiile spaniole și *Dicționarul Autorităților*.
- Rolul jurnalisticii în propagarea idealurilor iluministe.

Criza societății spaniole, care începuse în secolul al XVII-lea, se adâncește și mai mult în secolul al XVIII-lea, numit și Secolul Luminilor. Spania pierde măreția de odinioară, transformându-se într-o țară europeană de mână a doua. Dinastia Habsburgilor își încheie domnia în Spania. În anul 1700 urcă pe tronul spaniol regele Filip al V-lea din familia Bourbonilor, care era totodată și moștenitorul tronului francez, ceea ce a pus în gardă Anglia. Ca urmare, Anglia a creat o coaliție împotriva Franței și Spaniei, susținând la tronul spaniol candidatura ducelui Karl din dinastia familiei austriece a Habsburgilor. Așa a început “răz-

boiul de succesiune” (1701-1714), în care alianța în frunte cu Anglia a învins. Filip al V-lea a fost nevoit să renunțe la tronul francez, iar conform tratatelor de la Utrecht (1713) și de la Rastadt (1714) Spania pierdea ce îi mai rămăsese din fostele sale posesiuni coloniale din Europa. Continuând să rămână la cheremul Franței, Spania ajunge să fie considerată o slujnică a acesteia.

Astfel, puterea regală încearcă să transforme regimul feudal de tip despotic într-o monarhie absolută centralizată de felul celei franceze. Industria se dezvoltă lent, burghezia spaniolă era slabă, pământurile cultivate se aflau în posesiunea aristocrației și a bisericii catolice, marea majoritate a țăranilor fiind lipsiți de pământ.

Starea societății spaniole era deplorabilă, țara având nevoie de schimbări radical care întârziiau să se producă. Totuși influența franceză era destul de evidentă în toate domeniile, inclusiv în cel al ideologiei noii clase burgheze, deși la un nivel mai slab în raport cu mișcarea iluministilor și enciclopediștilor francezi. Fenomenul “franțuzirii” a avut părțile sale pozitive și negative. Pe de o parte, influența franceză a contribuit la formarea unei gândiri sociale prospective ce a jucat un rol important în lupta împotriva înapoierii feudale a țării și în lupta patriotică împotriva invaziei napoleoniene. Dar pe de altă parte, această influență franceză și-a lăsat amprenta asupra conduitei unei părți a intelectualității spaniole care a renunțat la tradițiile naționale și a acceptat închinarea oarbă în fața modelelor franceze, unii dintre acești “franțuziți” trecând de partea lui Napoleon în timpul luptei împotriva invaziei franceze.

După modelul francez, dar și după cel italian, apar un șir de instituții de cultură, cum ar fi academiile și societățile economice. Cuvântul “academie” avea două sensuri: 1) reuniune a unui grup de oameni în vederea dezvoltării unei activități determinate științifice sau artistice și 2) centru de cultură. Academia de Arte Frumoase din San Fernando acoperea ambele sensuri. Iar Academia Regală a Limbii Spaniole a fost fondată în 1713 după modelul Academiei Franceze, întrunind 24 de academicieni, un director și un secretar. Deviza Academiei Regale a Limbii Spaniole a fost aprobată, după mai multe discuții, în formularea în care s-a menținut până în prezent: “Fija, limpia y da esplendor” (“Fi-

xează, curăță și dă splendoare”), ceea ce înseamnă: fixează, adică dă forma corectă a cuvântului, curăță, adică o curăță de cuvinte străine și dă splendoare, adică oferă prestigiu cuvântului. Chiar de la început Academia Regală a elaborat o lucrare pe potriva destinației sale - *Dicționarul Autorităților* (1726-1739), constând din șase volume, în prima ediție, reducându-se ulterior la unul singur. Academia a mai publicat în secolul al XVIII-lea o *Ortografie* (1741), o *Gramatică a Limbii Spaniole* (1771), ce se reeditează periodic și o ediție a romanului *Don Quijote*, în patru volume (1780, 1782, 1787, 1819).

Tot atunci s-a inaugurat și Biblioteca Națională cu un fond de 10 mii de volume. Asemenea modei franceze, în Spania au apărut saloanele literare, numite *tertulias*, niște centre culturale, ca un fel de șezători culturale sau literare, care funcționează în orașele spaniole până în prezent, îndeosebi în Madrid, cum ar fi celebrul Ateneu din Madrid. În cadrul acestor *tertulias* s-a desfășurat în secolul al XVIII-lea polemica dintre partidarii tradiției naționale și adepții tradiției străine, numiți *franțuziți*, mai ales în ceea ce privește teatrul, renăscând mai vechea dispută dintre *cei cu regulile* și *cei contra regulilor*.

S-ar putea spune că Secolul Luminilor în Spania a fost unul mai palid, când literatura nu a strălucit ca în vestitul Secol de Aur. Și totuși în acest secol s-au impus mai multe personalități, pătrunse de un adevărat sentiment de patriotism, care cercetează cauzele degradării societății spaniole și critică starea de lucruri din țara lor, încercând să ridice Spania la nivelul Europei avansate de atunci. Spiritul acesta de progres și credința în rațiune, atât de caracteristic pentru iluminiștii din secolul al XVIII-lea, nu era străin multor reprezentanți ai nobilimii luminate care au început să supună criticii societatea feudală înapoiată și să propună un șir de reforme menite să depășească această situație.

Printre gânditorii iluminiști spanioli din secolul al XVIII-lea se evidențiază **Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764)**, care rugase să i se pună pe placa funerară următoarele versuri: “Aquí yace un estudiante / de mediana pluma y labio / que trabajó por ser sabio / y murió al fin ignorante“. Deși a predat mai mulți ani teologia, fiind un om educat în spiritual scolasticii medievale, Feijoo a reușit să se ridice la nivelul științei din timpul său. Lucrările sale s-au bucurat de aprecii-

ere, dar au suscitât și diverse polemici. Printre acestea se evidențiază *Teatrul critic universal* (*Teatro crítico universal*, 1727-1739), în opt volume, și *Scrisori erudite și curioase* (*Cartas eruditas y curiosas*, 1742-1760), în treisprezece volume. Ambele lucrări abordează diferite aspecte din cele mai diverse domenii (științe reale, medicină, geografie și istorie, literatură, teologie, morală etc.). În *Introducere* la lucrarea *Teatrul critic universal* Feijoo scria că singura sa intenție era să propovăduiască adevărul. Gânditorul spaniol s-a apropiat de unele idei materialiste, respingând știința învechită, superstițiile și unele aspecte ale dogmei religioase creștine. Deși considera că la baza oricărui adevăr stă experimentul, experiența, Feijoo a fost un catolic credincios, care a încercat să împace ideile lui despre lume, bazate pe știință și rațiune, cu dogmele religioase.

În plan estetic, Feijoo era adept al clasicismului, arta antică fiind un model desăvârșit de perfecțiune, superior artei timpurilor noi. Adept al artei bazate pe reguli, Feijoo totuși considera că geniul este mai important decât regulile și preceptele limitatoare, care servesc pentru evitarea unor greșeli, dar genialitatea nu poate fi înlocuită de nici un fel de reguli. În plin secol neoclasicist, această idee a lui Feijoo pare a fi, "un adevărat manifest romantic", după cum a afirmat M. Menéndez y Pelayo. O astfel de atitudine față de reguli era caracteristică pentru mai mulți reprezentanți ai culturii spaniole. Într-un articol intitulat *Gloria Spaniei* Feijoo apără poezia națională spaniolă și caracterul ei original, elogiindu-l nu numai pe poetul antic Lucan, de proveniență iberică, dar și pe Lope de Vega, ceea ce demonstrează patriotismul său și gustul său artistic. Scrierile lui Feijoo se disting printr-un stil elegant și original, viu și ironic, o expunere clară și concisă, abundentă în fraze interogative, de felul celor ce amintesc reflecțiile în voce tare, urmată de altele afirmative, care îl atrag pe cititor, creându-i impresia că participă nemijlocit la neliniștile și preocupările autorului.

Un alt reprezentant de seamă al iluminismului spaniol a fost **Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1810)**. Gânditor, filosof, economist, jurist, filolog, scriitor, dramaturg și eseist, istoric și istoric al artelor, Jovellanos a studiat la cunoscuta universitate din Alcalá de Henares, a ocupat mai multe posturi importante, fiind strâns legat de cultura

franceză, pe care o cunoștea foarte bine. A fost înlăturat din funcția de ministru al justiției și întemnițat pentru că scrisese o prefață la o ediție clandestină în limba spaniolă a *Contractului social* al lui Rousseau. A beneficiat de următoarea caracterizare a lui Karl Marx “Aristocrat-filantrop..., prieten al poporului, pe care credea că îl va duce spre libertate prin intermediul unui sistem, minuțios elaborat, de măsuri economice și al propagandei literare a unor idealuri înalte... inclusiv în cei mai buni ani ai vieții sale nu a fost un om revoluționar, ci, mai curând, un bine intenționat reformator, destul de reținut, destul de meticulos în mijloace și de aceea incapabil de a duce lucrurile până la sfârșit“. Ca membru al Juntei Centrale, organul național care a condus lupta spaniolilor împotriva invaziei napoleoniene, a desfășurat o amplă activitate în comisiile asesteia, îndreptată spre realizarea a trei obiective principale: Cortes-urile (parlamentul spaniol), libertatea presei și a tiparului și instituirea unui sistem modern de educație. Astfel, în ceea ce privește Cortes-urile, Jovellanos era partidar al sistemului bicameral englez. Admitea libertatea tiparului, dar cu unele restricții. Jovellanos a avut o poziție eronată și nedreaptă în ceea ce privește lupta pentru independență a popoarelor Americii Latine. El vedea părțile slabe și viciile vieții spaniole din vremea sa, nu se limita doar la critica ironică, ci încerca să propună căi practice de îndreptare a neajunsurilor. Astfel, în una dintre cele mai importante lucrări *Raport în dosarul Legii Agrare (Informe en el expediente de la Ley Agraria, 1795)*, prezentat în cadrul Societății Economice din Madrid și editat de aceasta, Jovellanos dezvăluie cauzele, politice și morale, ale declinului și înapoierii agriculturii spaniole de atunci, ignoranța țăranilor și disprețul față de munca agricolă, propunând un șir de măsuri care, deși poartă amprenta aristocratismului său, aveau un caracter progresiv. În opinia lui Jovellanos, pământul era sursa fundamentală a bogăției unei țări, proprietatea privată asupra pământului bazată pe muncă era sfântă, iar înflorirea agriculturii trebuia să se întemeieze pe știință și educație. Acest raport a avut succes în epocă, fiind înalt apreciat și tradus în mai multe limbi europene (franceză, engleză, germană).

Printre alte scrieri ale iluministului Jovellanos amintim *Memoriul în apărarea Juntei Centrale (Memoria en defensa de la Junta Central,*

1811-1813), *Memoriu pentru reglementarea poliției și a spectacolelor publice* (*Memoria para el arreglo de la policía y de los espectáculos públicos*, 1796), *Memoriu despre politică și distracțiile publice* (*Memoria sobre la política y diversiones publicas*, 1790), *Elogiu Artelor Frumoase* (*Elogio de las Bellas Artes*, 1782) ș.a.

În tripla sa ipostază, de reformator, patriot și literat, Jovellanos apare ca intelectualul iluminist cel mai reprezentativ al noii clase burgheze în ascensiune, care a conjugat cel mai bine teoria cu practica, întemeiate pe știință și pe educație. Activitatea strict literară a lui Jovellanos, ca poet, dramaturg și critic de artă, de orientare preponderant preromantică, va fi prezentată în capitolele respective.

Iluminismul din secolul al XVIII-lea, ca și umanismul din secolul al XVI-lea, nu au fost curente literare, ci curente sau mișcări ideologice și cultural-literare care au cuprins toate sferele societății (politică, filosofie, economie, cultură, literatură etc), acestea purtând amprenta ideilor, doctinelor, concepțiilor iluministe sau, respectiv, umaniste. Cu alte cuvinte, și literatura, sau, poate, în primul rând literatura, este iluministă prin problemele abordate și mesajul care se desprinde din operele scriitorilor iluminiști. Operele lor se caracterizează prin cultul rațiunii și al științei, prin antifeudalism și antidogmatism, prin umanism, prin propovăduirea unei noi societăți care să elibereze omul din mrejele vechii orânduiri feudale, bazându-se pe luminarea poporului, pe toleranță, cultură, muncă, încredere în rațiune.

Mișcarea iluministă a luat naștere în Anglia, dar a căpătat o amplă răspândire în Franța, unde a jucat rolul de prevestitor al revoluției burgheze. Ecourile iluminismului francez au fost resimțite și în Spania. Astfel, și în literatura spaniolă din Secolul Luminilor au fost scriitori care au împărtășit ideologia iluministă în operele lor, chiar dacă aceasta nu a fost întotdeauna consecventă. Ca și în literatura europeană, și în literatura spaniolă din Secolul Luminilor s-au manifestat mai multe curente literare: *clasicismul*, numit *iluminist* sau *neoclasicism*, pentru a-l deosebi de clasicismul clasic din secolul al XVII-lea; *realismul*, de asemenea *iluminist*, spre a-l deosebi de realismul renașcentist sau de cel din secolul al XVII-lea, confundat cu clasicismul; sentimentalismul, apărut în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și preromantismul

care pregătește și anticipează romantismul propriu-zis. La acestea am mai putea adăuga postbarocul, numit mai des *rococó*.

Clasicismul (neoclasticismul) în literatura spaniolă din secolul al XVIII-lea s-a manifestat ca urmare a influenței franceze. Spre deosebire de Franța, unde clasicismul a fost un fenomen organic al literaturii naționale, în Spania clasicismul a fost întotdeauna considerat un fenomen străin, adus din afară, și care nu a dat naștere unor creații de mare valoare. Totuși, clasicismul spaniol a avut teoreticianul său în persoana lui **Ignacio de Luzán (1702-1754)**. Cea mai importantă lucrare a lui Luzán este *Poetica sau Regulile poeziei în general și ale speciilor sale principale* (1737). Ideea centrală a poeziei lui Luzán este următoarea: a supune poezia spaniolă regulilor, pe care le urmează națiunile civilizate. Deși teoreticianul spaniol se bazează pe Aristotel și pe comentatorii săi, pe teoreticienii francezi ai clasicismului (Corneille, Boileau), dar, mai ales, pe teoreticianul italian Muratori, poezia sa este una normativă, care îi orientează pe scriitorii spanioli, îndeosebi pe dramaturgi, să respecte regulile, de exemplu, „regula celor trei unități”. Adept al poeziei clasiciste, Luzán nu ignoră totuși tradiția națională, apreciază frumusețea poetică, naturaletă și stilul dramei naționale din Secolul de Aur, în primul rând, teatrul lui Calderón. Este curios că din ediția a doua a *Poeticii* lui Luzán, publicată de prietenii săi, au fost eliminate toate informațiile referitoare la teatrul spaniol clasic, și acest fapt este explicabil în contextul criticii teatrului clasic spaniol pe care au declanșat-o câțiva literați, dintre care se deosebește scriitorul Nicolás Fernández de Moratín (1731-1780), numit și Moratín-tatăl, pentru a nu-l confunda cu fiul său, Leandro Fernández de Moratín, de asemenea scriitor, numit Moratín-fiul. Moratín-tatăl a scris tragedii, urmând regulile clasicismului francez, criticând teatrul național spaniol, considerat vulgar, barbar, o „școală a răului”. Cu toate acestea, Moratín-tatăl a manifestat interes pentru tradiția națională, preluând subiecte din istoria națională, iar ca poet el a scris poezii în stilul vechilor balade maurești medievale și două poeme epice inspirate din tradiția literaturii naționale spaniole. Ca teoretician al clasicismului s-a manifestat și cunoscutul fabulist spaniol Tomás de Iriarte, care în mai multe fabule a promovat un șir de principii și reguli ale clasicismului. Însuși faptul că Iriarte, ca și contemporanul

său Samaniego, au cultivat fabula, specie tipică pentru clasicism, dă în vileag preferințele literare ale ambilor scriitori.

### **Subiecte pentru discuții și comentarii:**

1. Spania în secolul al XVIII-lea și caracterul specific al iluminismului spaniol.
2. Opera lui Feijóo.
3. Literatura spaniolă în Secolul Luminilor.
4. Atitudinea față de tradițiile naționale și „invazia” poeziei clasiciste.
5. *Poetica* lui Ignacio de Luzán.
6. Curentele literare în Spania secolului al XVIII-lea.
7. Clasicismul iluminist (neoclasicismul), realismul iluminist, sentimentalismul, preromantismul.
8. Academii spaniole și *Dicționarul Autorităților*.
9. Rolul jurnalisticii în propagarea idealurilor iluministe.

### **Literatură critică recomandată**

Alborg J.L. *Historia de la literatura española*, vol.III, Madrid, 1966.

Chabás J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

Arnáiz P. *Curso de historia de la literatura española. Siglos XVIII-XIX*, Bucarest, 1967.

*Clasicism, baroc, romantism*, București, 1997.

*Historia y crítica de la literatura española* (coord. F.Rico), t.4, Barcelona, 1983.

Pavlicencu S. *Caiet de studiu la literatura universală. Secolele XVII-XVIII*, Chișinău, 2004

Zuleta E. de. *Istoria criticii spaniole contemporane*, București, 1976.

Плавский З.И. *Испанская литература XVII – середины XIX века*, Москва, 1978.

Штейн А. Л. Лекции по испанской литературе эпохи Просвещения и романтизма, Москва, 1975.

## Proza iluminismului spaniol

Termeni-cheie: Secolul Luminilor, iluminism, proză, roman, tratat, discurs, gândire.

În urma studierii acestei teme studentul poate demonstra următoarele abilități:  
Menționează principalele genuri și specii literare cultivate de iluminiștii spanioli;  
Enumeră și caracterizează ideile principale ale gândirii lui Jovellanos;  
Argumentează originalitatea *Scrisorilor marocane* ale lui Cadalso în raport cu *Scrisorile persane* ale lui Montesquieu;  
Caracterizează romanul lui Diego de Torres y Villarroel sau pe cel al lui José Francisco de Isla în baza literaturii de referință;  
Redactează un eseu despre problema educației sau problema limbii în proza iluminiștilor spanioli.

Unități de conținut:

Proza spaniolă din secolul al XVIII-lea: genuri și specii literare cultivate de iluminiștii spanioli.

Diego de Torres y Villarroel și romanul său autobiographic *Viața, ascendența, nașterea, educația și aventurile lui Don Diego de Torres y Villarroel*.

José Francisco de Isla y Rojo și romanul său *Istoria faimosului predicator fray Gerundio de Campazas, supranumit Neghiobul*.

Gaspar Melchor de Jovellanos – liderul și fătura cea mai reprezentativă a iluminismului spaniol. Concepțiile iluministe ale lui Jovellanos. Opera literară a lui Jovellanos.

José Cadalso și problematica *Scrisorilor marocane*. Influența *Scrisorilor persane* ale lui Montesquieu.

Spre deosebire de proza erudită a iluminiștilor spanioli, în care aceștia (Feijoo, Jovellanos, Luzán) și-au expus concepțiile social-politice, filosofice, economice, estetice etc., proza artistică a iluminismului spaniol este reprezentată de un șir de opere literare de importanță mai mult națională decât europeană. În unele se observă o continuare a tradițiilor literare anterioare, în altele domină tendințele critice și satirice caracteristice pentru literatura iluminismului.

**Diego de Torres y Villarroel (1693-1770)** este unul dintre scriitorii spanioli strâns legați de tradițiile literaturii din perioada preceden-

tă. A avut o viață agitată, plină de aventuri și peripeții. Deși a studiat la universitatea din Salamanca, s-a inițiat mai mult de sine stătător în matematică, astronomie, științele oculte, ajungând să ocupe chiar catedra de matematică a universității din Salamanca. Pe lângă scrierile lui științifice, Torres y Villarroel a lăsat și o importantă moștenire literară. Este autorul unei cărți în proză intitulată *Vise morale* (*Sueños morales*, (1737-1751) și alcătuite din trei părți (*Vizitele lui Torres și Quevedo la Madrid, Barca lui Acheron și Istoria istoriilor*), în care se resimte influența lui Quevedo ca autor al *Viziunilor*. Plimbările celor doi scriitori (Torres y Villarroel și Quevedo) prin Madridul nocturn îi dă prilej autorului să prezinte un tablou satiric, fie și mozaical, al moravurilor societății madrilene, criticând viciile sociale și degradarea morală.

Dacă în acest ciclu de proză satirică se observă mai mult influența lui Quevedo ca autor al *Viziunilor*, în *Viața, originea, nașterea, educația și aventurile lui Don Diego de Torres y Villarroel* (*Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras de Don Diego de Torres y Villarroel* , primele patru părți fiind publicate în 1743, a cincea în 1752 și a șasea în 1758) este mult mai evidentă influența lui Quevedo ca autor al romanului picaresc *Busconul*. Nu încapе îndoială că baza acestei cărți este biografia autorului, viața sa agitată și plină de aventuri și peripeții. Dar tot atât de adevărat este că această carte este o operă literară, un roman picaresc *sui generis* în care viața personajului central și societatea în care trăiește capătă un caracter generalizator. Ca și în orice roman picaresc, narațiunea autobiografică a eroului, slugă la mai mulți stăpâni și aventurier, este însoțită de reflecțiile acestuia despre societatea în care se învârte, reflecții în care și-au găsit expresia, chiar dacă nu întotdeauna într-o formă directă, concepțiile scriitorului secolului al XVIII-lea. Prin aceasta și se deosebește acest roman de romanul picaresc clasic, de exemplu, de cel al lui Quevedo, în care eroul-pícaro era produsul mediului și victima acestuia, pe când personajul lui Torres y Villarroel fuge din casa părintească în care avea de toate și este mánat pe drumurile vieții de un spirit cutezător, de dorința de a cunoaște lumea și de a afla adevărul, în care s-a reflectat poziția scriitorului, om de știință și, totodată, om pasionat de ocultism. În această îmbinare a rațiunii și științei cu prejudecățile medievale și-a găsit expresia esența însăși a epocii, în

care lumina străbătea greu prin întunericul lumii vechi, feudale. O altă deosebire de romanul picaresc, în care domina totuși un punct de vedere pesimist despre lume și despre om, în romanul lui Torres y Villarroel, cu toate că tabloul lumii reale nu e lipsit de culori întunecate, de ignoranță și vicii, străbate un licăr de speranță în triumful binelui și rațiunii, a dreptății și progresului, nădejde alimentată de concepțiile iluministe ale autorului.

Un alt reprezentant important al iluminismului spaniol a fost **José Francisco de Isla y Rojo (1703-1781)**. De foarte tânăr a intrat în ordinul iezuiților, a studiat teologia la universitatea din Salamanca, a fost mult timp profesor și propăvăduitor, dar după exilarea ordinului iezuiților în 1767, se refugiază în Italia, la Bologna, unde își continuă activitatea sa științifică și literară. Spiritul satiric și ironic al scriitorul se observă din primele sale creații, dar s-a manifestat din plin în cea mai cunoscută operă a lui José Francisco de Isla, în romanul *Istoria faimosului predicător fray Gerundio de Campazas, altfel zis Neghiobul (Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes, 1758 – partea I)*. Cartea a fost interzisă de inchiziție, iar partea a II-a a apărut abia în 1768, din partea a III-a păstrându-se doar *Prologul*). S-a încetățenit titlul scurt al romanul *Fray Gerundio*.

Într-o anumită privință cartea lui Isla amintește de *Don Quijote*. Ca și Cervantes, care inițial își pusese ca scop parodiarea romanelor cavalerești pentru a îndrepta literatura pe calea cea bună, Isla își propune să parodieze predicile somptuoase pentru a îmbunătăți elocința bisericească. Sub influența predicilor lui Paravicino, poet și predicător spaniol din secolul al XVIII-lea, aproape dat uitării astăzi, cunoscut mai mult datorită celebrului său portret pictat de El Greco, devenise o modă supraîncărcarea predicilor cu expresii cultiste complicate, încât omul simplu nu înțelegea mai nimic din predică, aceasta transformându-se într-o pălăvrăgeală fastuoasă. Tocmai acest tip de predici este parodiat de Isla în *Fray Gerundio*. Dar nu numai aspectul parodic al operei lui Isla amintește de *Don Quijote*, ci și faptul că scriitorul atribuie paternitatea acestei cărți unui autor oriental închipuit, sie rezervându-și doar modestul rol de traducător, detaliu la care se mai adaugă referința la o rudă îndepărtată a personajului principal, având numele “Quijana”,

dar și introducerea în roman a unui însoțitor al lui fray Gerundio, care amintește de scutierul Sancho Panza, inclusiv prin numele său “Barrego“ (de la sp. *barriga* – burtă). Asocierile cu romanul lui Cervantes sunt mai mult de suprafață, pentru că romanul lui Isla este mai curând un roman de tip picaresc.

Gerundio este fiul cam prostuț, dar foarte guraliv, al unui țăran, care devine călugăr și învață teologia și arta predicii bisericești sub îndrumarea lui fray Blas, adept al școlii oratorice la modă atunci, pe care fray Gerundio nu numai că îl egalează, ci și îl întrece în elocința bisericească prin folosirea și mânuirea iscusită, în predicile sale, a unor figuri de stil complicate, a unei mulțimi de cultisme și latinisme, a unor fraze alcătuite în maniera celui mai deșănțat gongorism și culteranism. Autorul opune ambilor călugări, fray Blas și discipolul acestuia fray Gerundio, pe fray Prudencio (nume cu semnificație simbolică), care critică predicile lor și expune un punct de vedere apropiat autorului.

Compoziția episodică, aparent fragmentară, istoria vieții lui fray Gerundio, așa cum este prezentată, comportamentul acestuia în diferite situații, caracterul ironic și satiric al operei, abundența în ea a unor digresiuni didactice și reflecții morale și filosofice apropiate acestei scrieri de narațiunea picarescă. Numai că aceste reflecții ale autorului se referă nu numai la experiența picarescă a personajului principal, ci și la diferite aspecte ale vieții societății timpului, astfel că intenția inițială a scriitorului, cea de parodiare a elocinței bisericești, se lărgește și romanul capătă un vădit caracter satiric și anticlerical. Critica moravurilor mănăstirești, a parazitismului vieții monahale, a fanatismului religios și a prejudecăților demonstrează nu numai anticlericalismul operei, dar și caracterul iluminist al acestui roman care valorifică potențialul narațiunii tradiționale picaresce în contextul prozei iluministe spaniole din secolul al XVIII-lea.

**Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811)**, după cum am menționat anterior, este considerat liderul și figura cea mai reprezentativă a iluminismului spaniol, pornind de la importanța concepțiilor lui iluministe despre cele mai diferite aspecte ale societății spaniole din vremea sa. Pe lângă lucrările și tratatele sale teoretice cu caracter iluminist, Jovellanos a lăsat posterității și o moștenire literară, manifestân-

du-se ca poet și dramaturg de orientare neoromantică, deși la început fusese adept al neoclasicismului (tragedia *Pelayo*).

Jovellanos scrie inițial poezii în stil anacreontic și bucolic, înscriindu-se în tradiția vechii școli salamantine din secolul al XVI-lea, poetul trece apoi la abordarea unor teme morale și filosofice, patriotice și eroice, din care nu lipsesc accentele satirice. Astfel, Jovellanos ajunge să scrie satire sociale, cum ar fi cele adresate lui Arnesto, în care critică vârfurile societății spaniole, opunând huzurului claselor dominante sărăcia onestă a celor de jos. Atât satirele, cât și epistolele (*Epistola lui Fabio către Anfriso* sau *Către Posidonio*) mai păstrează legătura cu poetica clasicistă, dar în ele își fac apariția și unele particularități ale poeziei sentimentaliste și preromantice, îndeosebi omul în sânul naturii, interesul pentru lumea sufletească a omului sau pentru diferite monumente istorice medievale.

În dramaturgie Jovellanos parcurge calea de la tragedia clasicistă la drama preromantică. Piesa sa *Delincventul cinstit* (*El delincuente honrado*, 1773) este considerată o primă anticipare în Spania a teatrului romantic, dar întrunind încă un șir de trăsături ale dramei burgheze în stilul lui Diderot, a cărui influență se resimte în piesa dramaturgului spaniol.

Jovellanos a fost preocupat și de problema educației, el însuși fiind și profesor o perioadă la Institutul Asturian. Profesorul este, în opinia sa, și un educator. El însuși era înconjurat de studenți, organizând cu ei serate literare, excursii, sărbători. Convingerea sa era că studentul trebuie să capete nu numai cunoștințe, dar și educație.

Prozatorii spanioli din Secolul Luminilor valorifică nu numai experiența literaturii naționale, dar și pe cea a iluminiștilor din alte țări europene. Astfel, în literatura spaniolă se observă un anumit interes pentru asemenea genuri de tipuri de roman, cum ar fi cel epistolar, filosofic, pedagogic, sentimental. În acest sens, cea mai reprezentativă operă a prozei iluministe spaniole din secolul al XVIII-lea este cea intitulată *Scrisori marocane* (*Cartas marruecas*), publicată inițial într-o revistă în anul 1789. Autorul ei este **José Cadalso y Vázquez (1741-1782)**, poet, dramaturg, dar, în primul rând, prozator, deoarece proza, și mai ales *Scrisorile marocane*, l-au consacrat și i-au asigurat locul

pe care îl ocupă în istoria literaturii spaniole. S-a înscris ca voluntar în armata spaniolă, urcând până la gradul de colonel, ne mai ajungând să abandoneze armata în favoarea literaturii, așa cum intenționa, găsim și moartea la Gibraltar în timpul războiului cu Anglia.

În tinerețe a călătorit mult prin Europa, cunoștea mai multe limbi străine, ajungând să fie unul dintre cei mai erudiți oameni ai timpului său. Cadalso a cultivat toate genurile literare, a scris versuri, adunate în volumul *Răgazurile tinereții mele* (*Ocios de mi juventud*, 1773), versuri în stil pastoral și anacreontic, în care conturează chipul iubitei sale, actrița Maria Ignacio Ibáñez, a cărei moarte l-a tulburat atât de mult încât intenționa să o dezgroape pentru a nu se despărți de ea. Acest episod a servit ca subiect pentru piesa sa *Noști lugubre* (*Noches lúgubres*, publicată postum în 1798), cu evidente tendințe preromantice, amintind de *Gândurile nocturne* ale lui E. Young. Aceleiași actrițe i-a dedicat tragedia *Don Sancho García* (1771), în care ea a jucat rolul principal. Dramaturgia lui Cadalso se înscrie în linia neoclasicismului, dar autorul nu respectă regulile clasiciste, anticipând, în unele privințe, teatrul romantic de mai târziu.

În 1772 apare pamfletul *Semidoctii* (*Los eruditos a la violeta*), care i-a consacrat pseudonimul literar „Dalmiro” și s-a bucurat de succes în epocă. Subtitlul acestei opere trădează intențiile satirice ale scriitorului de a lua în derâdere pe cei care pretindeau a ști ceva fără cel mai mic efort: „*Curs complet al tuturor științelor, împărțit în șapte prelegeri pentru șapte zile ale săptămânii. Se publică în dar celor care pretind a ști multe, studiind puțin*” („*Curso completo de todas las ciencias, dividido en siete lecciones para los siete días de la semana. Publicase en obsequio de los que pretenden saber mucho estudiando poco*”). Fiecare prelegere corespunde unei zile din săptămână și se referă la o anumită materie. Prima prelegere se referă la științe, obiectul și folosul lor, inclusiv la tinerii doctori cu vârsta între 25 și 30 de ani, care își etalează erudiția cum ar etala un lucru personal (o pălărie, o podoabă) în locurile publice (teatre, antesăli, cafenele etc.). Prelegerea a doua are în vedere poetica și retorica, în care Cadalso excelează în cunoașterea operei marilor scriitori ai Secolului de Aur (Luis de León, Garcilaso, Lope de Vega și Quevedo). A treia prelegere se referă la filosofia antică și cea

modernă, a patra se ocupă de drept, a cincea – de teologie, a șasea – de matematică și ultima, a șaptea, ce corespunde duminicii – se referă, ca un fel de concluzie, la toate celea, bătându-și joc de cei cărora le dedică această carte, plină de ironie fină și ascuțită, care avea să fie adusă la perfecțiune mai târziu în *Scrisorile marocane*.

După cum s-a menționat nu o dată, *Scrisorile marocane* au fost scrise de Cadalso sub influența *Scrisorilor persane* ale scriitorului francez Montesquieu, pentru care a manifestat o mare admirație, după cum reiese din scrisoarea XLIX, și de la care a preluat atât forma epistolară a operei, cât și procedeul utilizat frecvent în literatura iluministă – prezentarea critică a viciilor societății văzute de un om natural sau, ca în cazul dat, de un străin. Tânărul arab Gazel călătorește prin Spania și trimite scrisori acasă bătrânului său învățător Ben-Beley și prietenului său spaniol Nuño Núñez, în care își expune nepărtinitor impresiile despre ceea ce vede și aude în timpul călătoriei sale. Ben-Beley și Nuño Núñez îi trimit scrisori de răspuns. În total, opera conține 90 de scrisori, cea mai mare parte din ele sunt scrise de Gazel (69), 10 de către Ben-Beley și 10 de către spaniolul Nuño. Cele mai multe scrisori (70) le primește Ben-Beley de la Gazel, iar Gazel primește de la Ben-Beley 14 scrisori de răspuns, iar Nuño trimite 6 scrisori de răspuns. Am reținut aceste cifre nu întâmplător. Această încrucișare de scrisori îi permite lui Cadalso să prezinte diferite puncte de vedere, să prezinte realitățile societății spaniole din diferite perspective. La prima vedere, s-ar părea că Gazel este personajul principal, dar la o lectură mai atentă observăm că Gazel expune adesea punctul de vedere al spaniolului Nuño Núñez, care cunoaște mult mai bine neajunsurile patriei sale, iar Gazel exprimă în scrisorile sale către Ben-Beley opiniile aceluia sau chiar transcrie fragmente din scrisorile lui Nuño Núñez. Astfel, punctele de vedere ale lui Gazel și Nuño se completează unul pe altul. De fapt, fiecare dintre cele trei personaje completează și nuanțează tabloul realităților spaniole din prezent sau din trecut.

*Scrisorile marocane* pot fi considerate un amplu eseu despre cele mai diverse aspecte ale societății spaniole. Problemele abordate sunt cele care i-au interesat pe iluminiști, în general, și pe cei spanioli, în particular. O problemă centrală este problema Spaniei, a trecutului,

prezentului și viitorului ei. Prin gura lui Gazel sau a lui Nuño, în mai multe scrisori (de exemplu, scrisorile III, IV, XLIV, LXXIV și altele) autorul vorbește despre istoria Spaniei, amintind de trecutul ei glorios, dar insistând mai ales asupra degradării societății spaniole începând cu secolul al XVII-lea și continuând în secolul al XVIII-lea. Au degradat agricultura, industria, comerțul, științele. Din cele douăzeci de milioane de locuitori ai Spaniei din timpul Regilor Catolici au mai rămas doar zece. Nimic nou nu s-a mai construit, cu mici excepții poate în capitală, nu și în provincii. Dacă mai înainte Spania era cea mai avansată țară din Europa, cum a fost Franța în secolul al XVII-lea și Anglia în secolul al XVIII-lea, în prezent nici urmă nu a mai rămas din vestitele manufacturi din Córdoba sau Sevilla. Faptul că autorul se referă în aceste scrisori la fiecare pas la starea jalnică a Spaniei, la înapoierea ei în comparație cu alte țări din Europa nu înseamnă că scriitorul nu-și iubește patria, că vede în jur numai aspectele ei negative. Dimpotrivă, Cadalso este îngrijorat de degradarea patriei sale, nu poate să nu observe viciile și neajunsurile societății spaniole, dar ca un patriot adevărat consideră că sentimentul patriotismului este călăuzit, în primul rând, de rațiune deoarece numai rațiunea este în stare să distingă binele de rău (scrisoarea XLIV). Burghezia spaniolă abia se înfiripa, critica lui Cadalso îndreptându-se preponderent spre vârful societății spaniole – curtea regală și înalta nobilime ereditară, care poartă cea mai mare vină pentru starea de decadență. Cadalso consideră că clasa nobilimii nu este educată adecvat, în spiritul vremurilor noi, când virtutea nu se mai moștenește, ci se dobândește prin fapte concrete și utile în serviciul comunității. Problema educației este o preocupare constantă a lui Cadalso ca reprezentant al iluminismului spaniol. În mai multe scrisori sunt abordate și un șir de alte probleme, cum ar fi caracterul specific al provinciilor spaniole, arivismul în politică, relațiile și conflictele dintre părinți și copii, consecințele luxului și parazitismului celor avuți, lenea și vanitatea spaniolilor, amoralismul moravurilor, pedantismul, degradarea limbii spaniole ș.a. Toate aspectele menționate sunt supuse unei demascări satirice, însoțite de o ironie evidentă și de un zâmbet sceptic, dar care nu generează o stare pesimistă. Dimpotrivă, scriitorul iluminist nu este lipsit de o anumită încredere optimistă în rațiune.

Cadalso critică îndeosebi dorința nemărginită de lux, frivolitatea moravurilor, cosmopolitismul și goana după moda străină, atitudinea servilă față de totul ce vine din străinătate, preponderent din Franța. Astfel, în scrisoarea XXXV critică tendința de a folosi cuvinte franțuzești în locul celor spaniole ceea ce genera apariția unui jargon ininteligibil și ridicol, iar ca pretext îi servește lectura unei scrisori a surorii “franțuzite” a lui Nuño. Starea limbii spaniole și a traducerilor este abordată și în scrisorile XLIX și L. În altele se referă la starea literaturii spaniole în trecut și în prezent, menționând rolul nefast al inchiziției și al monarhiei în destinul unor scriitori ca Francisco de Quevedo sau Luis de León (scrisoarea LXXXIII), care au fost condamnați la închisoare pentru ideile lor. Cadalso arată că și în secolul al XVIII-lea biserica exercita în continuare presiune asupra scriitorilor și oamenilor de cultură.

Stilul epistolar al *Scrisorilor marocane* se evidențiază prin claritate și concizie, scriitorul nu îngreunează scrierea sa cu raționamente și latinisme sau franțuzisme inutile. Este frecventă utilizarea ironiei ca mijloc de aprofundare a criticii. În general, stilul lui Cadalso anticipează stilul eseuistic al scriitorilor moderni. Atitudinea lui Cadalso față de starea deplorabilă a Spaniei este cea a unui om al Secolului Luminilor, care este profund preocupat de soarta patriei sale, iar această preocupare anticipează pozițiile viitoare ale unui Mariano José de Larra sau ale reprezentanților generației de la 1898. Ceea ce lipsește în *Scrisorile marocane* este un plan de regenerare a țării, scriitorul nefiind partidarul unor soluții radicale, considerând că depășirea situației rezidă în acțiuni bazate pe rațiune, știință și iluminare, în îmbunătățirea moravurilor prin educarea oamenilor în spiritul binelui și al virtuții. Opera lui Cadalso este un model de artă iluministă, în care artisticitatea coexistă cu publicistica.

### **Subiecte pentru discuții și comentarii:**

1. Proza spaniolă din secolul al XVIII-lea: genuri și specii literare cultivate de iluminiștii spanioli.
2. Diego de Torres y Villarroel și romanul său autobiographic *Viața, ascendența, nașterea, educația și aventurile lui Don Diego de Torres y Villarroel*.

3. José Francisco de Isla y Rojo și romanul său *Istoria faimosului predicator fray Gerundio de Campazas, supranumit Neghiobul*.
4. Gaspar Melchor de Jovellanos – liderul și figura cea mai reprezentativă a iluminismului spaniol. Concepțiile iluministe și opera literară a lui Jovellanos.
5. José Cadalso și problematica *Scrisorilor marocane*. Influența *Scrisorilor persane* ale lui Montesquieu.

### **Texte pentru lectură**

Diego de Torres y Villarroel. *Viața, ascendența, nașterea, educația și aventurile lui Don Diego de Torres y Villarroel* (fragmente).

José Francisco de Isla y Rojo. *Istoria faimosului predicator fray Gerundio de Campazas, supranumit Neghiobul* (fragmente).

Gaspar Melchor de Jovellanos (fragmente).

José Cadalso. *Scrisori marocane* (fragmente).

### **Literatură critică recomandată**

Alborg J.L. *Historia de la literatura española*, vol.III, Madrid, 1966.

Arnáiz P. *Curso de historia de la literatura española. Siglos XVIII-XIX*, Bucarest, 1967.

Chabás J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

*Clasicism, baroc, romantism*, București, 1997.

*Historia y crítica de la literatura española* (coord. F.Rico), t.4, Barcelona, 1983.

Pavlicencu S. *Caiet de studiu la literatura universală. Secolele XVII-XVIII*, Chișinău, 2004

Zuleta E. de. *Istoria criticii spaniole contemporane*, București, 1976.

Плавский З.И. *Испанская литература XVII – середины XIX века*, Москва, 1978.

Штейн А. Л. *Лекции по испанской литературе эпохи Просвещения и романтизма*, Москва, 1975.

## Teatrul spaniol în Secolul Luminilor

Termeni-cheie: teatru, teatru clasic, iluminism, comedie, neoclasicism, tradiție, piesă, *sainete*.

În urma studierii acestei teme studentul poate demonstra următoarele abilități:

Evidențiază figurile principale ale dramaturgiei spaniole iluministe și determină locul fiecăreia în crearea teatrului iluminist spaniol din secolul al XVIII-lea;

Demonstrează prin exemple concrete caracterul clasicist al comediilor lui Leandro Fernández de Moratín;

Caracterizează particularitățile *sainetelor* lui Ramón de la Cruz;

Redactează un eseu despre valorificarea principiilor teatrului clasicist francez în dramaturgia spaniolă din secolul al XVIII-lea.

Unități de conținut:

Atitudinea dramaturgilor spanioli din Secolul Luminilor față de tradițiile teatrului clasic național.

Influența clasicismului francez. Împletirea tradițiilor teatrului clasic spaniol cu principiile dramatice clasiciste în creația lui Nicolás Fernández de Moratín, Vicente García de la Huerta și Tomás de Iriarte.

Triumful comediei clasiciste în dramaturgia lui Leandro Fernández de Moratín (*Bătrânul și fata, Fățarnica, Comedia nouă sau cafeneaua, Da-ul fetelor*). Problematika pieselor și particularitățile artistice.

Ramón Francisco de la Cruz și dramaturgia formelor mici. *Sainetele* lui Ramón de la Cruz: problematika și particularitățile lor artistice. Ramón de la Cruz și Goya.

După epoca sa de glorie (Secolul de Aur), teatrul spaniol, ca și întreaga societate spaniolă, intră într-o perioadă de criză, care și-a lăsat amprenta și asupra literaturii spaniole din secolul al XVIII-lea, în general. Nu numai teatrul, dar și întreaga literatură, capătă un caracter preponderent moralizator și educativ. După cum am mai menționat, Secolul Luminilor în Spania este mai palid în comparație cu alte țări europene (Anglia, Franța, Germania), mișcarea și ideile iluminismului manifestându-se mai slab.

Tradițiile teatrului național sunt ignorate, valorile lui continuă să se manifeste mai mult în străinătate prin preluarea unor teme, motive, per-

sonaje (Cidul, Don Juan, Celestina, avarul, mitul faustic ș.a.) și care dacă și revin acasă, revin reelaborate și nuanțate după gustul francez. În Spania se traduc piesele clasicștilor francezi, se încearcă reprezentarea lor pe scenă, dar publicul spaniol nu gusta aceste piese, lipsite de tensiune interioară, cu caracterul lor mai mult declamativ, cu faimoasa regulă a celor trei unități. Nici piesele autorilor spanioli scrise conform principiilor clasicismului francez, numit în secolul al XVIII-lea neoclasicism, nu erau pe gustul spaniolilor. Aproape pe parcursul întregului secol s-a întins polemica dintre partidarii neoclasicismului și adepții teatrului național. Pe de o parte, se observă tendința de a „franțuzi” teatrul spaniol, iar pe de altă parte se manifestă un interes evident pentru tradițiile teatrului clasic spaniol, unele piese ale dramaturgilor spanioli din Secolul de Aur fiind reelaborate în stil clasicist și prezentate pe scenă sau îmbinând trăsăturile dramei naționale cu principiile clasiciste.

Îmbinarea tradițiilor teatrului clasic spaniol cu principiile clasicismului este ilustrată de **Vicente García de la Huerta (1734-1787)**. Bibliotecar al curții regale și membru al celor trei academii spaniole de atunci (academiile de limbă, de istorie și de arte frumoase), García de la Huerta este autorul unui monumental studiu, în 16 volume, despre teatrul spaniol de la origini până în secolul al XVIII-lea, dar din care lipsesc Lope de Vega și Tirso de Molina, pe care, în virtutea concepțiilor sale neoclasiciste, îi considera “dezorientați”, ceea ce constituie un mare neajuns al acestei lucrări. Opera care l-a consacrat este tragedia *Raquel*, reprezentată cu succes pe scenă în 1778, în care prezintă un subiect din istoria națională interpretat prin prisma regulii celor trei unități. Astfel, în povestea frumoasei evreice toledane Rachel, amanta regelui Alfonso al VIII-lea, ucisă de curtenii îngrijorați de influența ei asupra suveranului castilian, monologurile sunt scurtate pentru a asigura unitatea acțiunii și desfășurarea dinamică a acesteia ceea ce i-a permis autorului să creeze un adevărat caracter tragic, în care se îmbină aroganța, trufia, îngâmfarea cu iubirea sinceră și gingășia. Totodată, acțiunea se desfășoară doar într-un loc, în audiența din Toledo, și timp de douăzeci și patru de ore. Cu vădite accente calderoniene, având la bază un subiect preluat din cronicile istorice și prelucrat de mai mulți dramaturgi (Lope de Vega, Mira de Amescua și Bautista Diamante), García de la Huerta

inspirându-se, probabil, direct din *Evreica din Toledo* de Juan Bautista Diamante. Scrisă în versuri endecasilabice, cu asonanță în cele pare, tragedia *Raquel* s-a bucurat de succes, fiind editată de zece ori, pe lângă cele mai mult de două mii de copii manuscrise, cunoscute în epocă. Succesul acestei tragedii, fie și îmbrăcată într-o haină neoclasicistă, confirmă faptul că publicul spaniol rămânea fidel tradițiilor teatrului național clasic. În opinia lui Menéndez y Pelayo, tragedia *Raquel* “era unica tragedie ce avea viață, nerv și inspirație nobilă”.

Tragedii în stil (neo)clasicist au încercat să scrie și alți autori, dar acestea au fost sortite eșecului. Inclusiv actorii spanioli nu prea acceptau să joace roluri în asemenea tragedii, majoritatea rămânând a fi doar “drame pentru lectură”. Unul dintre cei mai înverșunați partidari ai clasicismului în Spania a fost **Augustin Montiano y Luyando (1697-1766)**, președintele Academiei spaniole de istorie, care a publicat două tragedii, *Virginia* (1751) și *Ataulfo* (1753). Urmând îndeaproape principiile clasicismului, ambele tragedii aveau un caracter prea declamativ și retoric încât nu trezeau interes nici pentru lectură.

Nu s-au bucurat de succes nici tragediile lui **Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780)**, dramaturg și poet, fondator al cercului literar „Fonda de San Sebastián”, tatăl dramaturgului Leandro Fernández de Moratín. A participat la disputa dintre partizanii teatrului spaniol clasic și ai celui clasicist francez, polemizând în favoarea acestuia din urmă. Partidar al clasicismului, autor al unor articole critice despre teatrul spaniol, Nicolás Fernández de Moratín îl consideră pe Lope de Vega primul corupător al teatrului spaniol, iar pe Calderón – al doilea. Tragediile sale în manieră clasicistă *Lucreția* (1763) și *Guzmán cel Bun* (1778) nu au ajuns să fie reprezentate pe scenă. Același lucru s-a întâmplat și cu comedia sa *Cocheta* (*Petimetra*, 1762). Caracteristicile comediei clasice spaniole se îmbină mai mult în mod artificial cu regulile clasiciste. Singura tragedie reprezentată la Madrid a fost *Homersinda* (scrisă în 1770 și pusă în scenă în 1777), în care dramaturgul abordează un subiect din istoria națională, în care conflictul tipic pentru dramele onoarei în stil calderonian este interpretat în spiritul tragediei clasiciste cu respectarea celor trei unități. După câteva zile de la premieră, tragedia *Homersinda* a dispărut definitiv din repertoriile teatrelor. Pătrunderea principiilor și

regulilor clasiciste nu numai în teatrul spaniol din secolul al XVIII-lea, dar și în cel european, în general, a fost atât de mare și de exagerată încât un scriitor german începuse să indice în piesele sale până și ora când trebuia începută și terminată acțiunea. Astfel că pentru posteritate Nicolás Fernández de Moratín a rămas ca un dramaturg eșuat, în schimb faimă peste secole i-a adus-o poezia sa *Sărbătoare cu tauri la Madrid* (*Fiesta de toros en Madrid*), calificată drept cea mai bună poezie scrisă în limba spaniolă în secolul al XVIII-lea.

S-a manifestat ca dramaturg și Gaspar Melchor de Jovellanos. ale cărui idei iluministe le-am examinat în altă parte a acestei lucrări. Referindu-ne acum la teatrul spaniol din Secolul Luminilor, nu putem să nu menționăm și contribuția lui Jovellanos la dezvoltarea dramaturgiei naționale. Tragedia sa în stil clasicist *Pelayo* a trecut neobservată, în schimb drama *Delincventul cinstit* (1774), reprezentată în 1794, a avut succes nu numai în Spania secolului al XVIII-lea, dar și pe scenele Franței, Germaniei și Angliei. Cu această piesă Jovellanos apare ca inițiator al dramei burgheze și preromantice. Nu se exclude că drept model pentru Jovellanos să fi servit drama lui Denis Diderot *Fiul natural* (*Le fils naturel*, 1757), însă piesa se bazează pe un caz concret din practica sa ca jurist la Sevilla.

Subiectul piesei este următorul: Torcuato Ramírez îl omoară la duel, dar fără martori, pe un adversar, marchizul Montilla, dar este învinuit de moartea acestuia, din greșeală, prietenul său. Pentru a-l salva de la moarte, Torcuato se declară vinovat și este condamnat la moarte chiar de tatăl său care nu știa că era vorba de propriul fiu. Torcuato este salvat în ultimul moment, fiind grațiat de rege. Piesa are un adevărat caracter iluminist, deoarece servește pentru a expune și a propaga niște idealuri sociale și juridice, inspirate din lucrările iluministului italian Cesare Beccaria, pe care le împărtășea și Jovellanos. Ideea principală ce se desprinde din această istorie este elogierea virtuții și a cinstei, de care dă dovadă personajul principal. Pentru Jovellanos cinstea, onoarea adevărată rezultă din practicarea virtuții și îndeplinirea propriilor îndatoriri. Aspectul sentimental al evenimentelor descrise anticipează într-un anumit sens tendințele preromantice din această dramă iluministă.

Dacă tragedia clasicistă nu a reușit să se impună în teatrul spaniol din secolul al XVIII-lea, destinul comediei clasiciste a fost mai fericit. Astfel, cunoscutul fabulist Tomás de Iriarte s-a manifestat și ca dramaturg. Comediile lui *Domnișorul alintat* (*El señorito mimado*, 1788) și *Domnișoara rău crescută* (*La señorita mal criada*, 1791) au fost reprezentate cu succes pe scenă. Cu un vădit caracter didactic, ca și fabulele sale, aceste comedii, dar și altele câteva, au în vizor metodele învechite de educare a tineretului, pălăvrăgeala inutilă și alte vicii și slăbiciuni omenești.

A scris o comedie, după cum am menționat, și Nicolás Fernández de Moratín. E vorba de comedia *Cocheta* (*La Petimetra*, 1762), care nu a ajuns să fie reprezentată pe scenă. În schimb, comedia demonstrează, fie și în limitele regulilor clasicismului, o reluare a tradițiilor comediei spaniole clasice din secolul al XVII-lea (două perechi de îndrăgostiți, relatări ale personajelor în stil calderonian, diversitatea picoarelor de vers utilizate ș.a.), care, însă, se îmbină mai mult în mod artificial cu regulile clasiciste. Atât această comedie a lui Moratín-tatăl, cât și cele ale lui Moratín-fiul, la care ne vom referi mai jos, fac dovada unei asimilări și valorificări concomitente a experienței comediei spaniole clasice și a principiilor clasicismului.

Adevăratul triumf al comediei clasiciste în Spania secolului al XVIII-lea se datorează, însă, lui **Leandro Fernández de Moratín (1760-1828)**, fiul lui Nicolás Fernández de Moratín, în creația căruia s-a produs o sinteză a tradițiilor naționale și a ideilor avansate ale culturii franceze din Secolul Luminilor. De mic copil Leandro a fost prezent la ședințele cercului literar din casa lor, dar tatăl său nu dorea ca fiul să se dedice literaturii și l-a trimis ca ucenic într-un atelier de bijuterii, reprezentanții familiei lor ocupând diferite funcții în paza bijuteriilor reginei spaniole. În 1787 viitorul scriitor devine, prin intermediul lui Jovellanos, secretar al ambasadei spaniole la Paris. Chiar dacă nu s-a aflat mult timp la Paris, Leandro Fernández de Moratín s-a familiarizat temeinic cu cultura franceză, care a exercitat o influență deosebită asupra formării personalității sale și asupra activității literare de mai târziu. După ce s-a întors în Spania, și nu fără ajutorul lui Godoy, favoritul reginei, tânărul dramaturg reprezintă pe scenă în 1790 prima sa piesă *Bătrânul și fata* (*El viejo y la niña*). De la favoritul reginei spaniole a primit mijloace pentru a călători prin Europa

(Franța, Anglia, Italia) și a lua cunoștință de teatrul din aceste țări. La întoarcere, se ocupă de reprezentarea pieselor sale *Comedia nouă sau cafeneaua* (*La comedia nueva o el café*, 1792), *La mojigata* (*Fățarnica*, 1804), *Da-ul fetelor* (*El sí de las niñas*, 1805) și altele. În anii ocupației napoleoniene, Leandro Fernández de Moratín, ca și mulți alți iluminiști spanioli, admiratori ai culturii franceze, s-a pomenit printre cei numiți „franzuziți”, adică trădători, a ocupat chiar postul de director al Bibliotecii Regale, iar când trupele franceze au fost izgonite din Spania, dramaturgul s-a văzut nevoit să plece la Paris, unde s-a aflat în ultimii ani de viață și unde a și murit în 1828. A fost înmormântat în celebrul cimitir Père Lachaise, alături de Molière, pe care îl admirase atât de mult. În 1852, împreună cu resturile lui Donoso Cortés și Meléndez Valdés, au fost aduse la Madrid și cele ale lui Moratín.

Leandro Fernández de Moratín a fost un partidar consecvent al clasicismului francez, un mare admirator și propagator al lui Molière în Spania, ale cărui comedii le traducea, adaptându-le la moravurile vieții spaniole. Spre deosebire de tatăl său, care avea o atitudine critică față de teatrul spaniol, Moratín-fiul apreciază pozitiv teatrul clasic spaniol. În opiniile sale despre teatru el pornea de la ideea că teatrul nu este un mijloc de distracție, ci o armă a iluminării și educării oamenilor. Prezentând moravurile vremii sale, teatrul trebuie să-i instruiască și să-i învețe pe spectatori, să contribuie la dezrădăcinarea răului social și la afirmarea adevărului și virtuții. Iar aceste sarcini dramaturgul le poate îndeplini numai dacă urmează legile fundamentale ale artei, formulate de teoreticienii clasicismului. Astfel, Leandro Fernández de Moratín adaptează principiile clasiciste la necesitățile dramaturgiei naționale, procedând ca un adevărat iluminist, punând teatrul în serviciul îndreptării moravurilor timpului său. Ca și Molière în *Critica „Școlii femeilor”*, dramaturgul spaniol își expune concepțiile sale estetice în *Comedia nouă sau cafeneaua* (*La comedia nueva o el café*, 1792), în care un oarecare poet, autor de versuri proaste, don Eleuterio, se decide să scrie o comedie în speranța de a-și dregre situația materială precară. Acțiunea se desfășoară în două planuri: unul vizibil (membrii familiei și amicii lui Eleuterio se află într-o cafenea, situată vis á vis de teatru, așteptând triumful comediei) și altul invizibil (pe scena teatrului se joacă piesa

lui Eleuterio), iar acesta aleargă din cafenea în teatru și viceversa, preocupat de cum va fi premiera comediei sale. Dar urmează un eșec total, ceea ce îi permite lui don Pedro, un personaj care comentează comedia lui Eleuterio și care exprimă, de fapt, punctul de vedere al lui Leandro Fernández de Moratín, să critice nu numai piesa lui Eleuterio, dar și comediile proaste scrise de către contemporanii săi, formulând un șir de idei ce alcătuiesc un întreg program estetic al dramaturgului: Moratín-fiul apreciază pozitiv teatrul spaniol clasic și critică piesele contemporane, teatrul influențează asupra vieții societății, teatrul trebuie să fie o oglindă a virtuții, idee tipic iluministă, și un templu al gustului bun, ceea ce dă în vileag legătura cu estetica clasicismului.

În piesele sale Leandro Fernández de Moratín prezintă viața din cadrul familiilor burgheze sau al nobilimii sărăcite, autorul fiind preocupat de problema libertății personalității umane, a dreptului femeii de a-și alege omul drag. Soarta unei tinere care se confruntă cu tirania părinților și luptă pentru propria fericire era una dintre temele frecvente ale comediilor lui Lope de Vega și Tirso de Molina, dar Moratín-fiul interpretează această temă în spiritul ideilor iluministe.

Da-ul *fetelor* (*El sí de las niñas*, 1801, reprezentată în 1806) este considerată cea mai bună comedie a lui Leandro Fernández de Moratín. Acțiunea se desfășoară într-un hotel, în care se opresc doña Irene cu fiica sa doña Paquita, care a fost educată la o mănăstire și este îndrăgostită de un tânăr ofițer don Carlos. Însă mama ei vrea s-o mărite cu don Diego, un bătrân bogat și bun la suflet. La mănăstire tânăra Paquita a fost obișnuită să-și înfrângă sentimentele și dorințele, să asculte de cei mai în vârstă, răspunzând la toate întrebările „da”, inclusiv la propunerea mamei sale de a se mărita cu bătrânul don Diego. Doña Paquita îi trimite o scrisoare lui don Carlos, în care îl anunță că pe ea vor s-o mărite cu un moșneag și acesta sosește la hotel pentru a împiedica această căsătorie. Aici află că pretendentul la mâna Paquitei este chiar unchiul său don Diego, care îl trimite înapoi în armată. Doña Paquita crede că don Carlos vrea să plece, dar acesta îi aruncă pe fereastră o scrisoare care nimerește în mâinile lui don Diego. Aflând de dragostea celor doi tineri, bătrânul generos renunță la căsătorie și cedează nepotului său mâna Paquitei.

În comedia *Da-ul fetelor* Moratín-fiul apără libertatea sentimentului, dreptul tinerilor la dragoste și fericire în fața puterii tiranice a mamei. Dacă în comedia clasică spaniolă erau luați în derâdere părinții sau tutorii care se opuneau voinței tinerilor, în comedia lui Leandro Fernández de Moratín în ipostaza de apărător al sentimentului liber al îndrăgostiților apare chiar un reprezentant al generației în vârstă, bătrânul don Diego, un om bun și generos. Anume el pronunță un discurs îndreptat împotriva falsei educații pe care o primesc fetele, cărora le sunt innăbușite sentimentele firești și voința, fiind învățate să mintă, să se prefacă, să-și înfrângă dorințele și să răspundă “da” la toate “povețele” primite. Astfel se explică și titlul comediei. Dramaturgul spaniol apără dreptul omului natural și critică educația religioasă tiranică și innăbușirea autoritară a libertății personalității umane. Dar libertatea omului este apărută numai în sânul familiei, autorul nu scoate problema într-un cadru mai larg, social, ceea ce explică caracterul limitat al gândirii sale iluministe. Totodată, trebuie să menționăm că Moratín-fiul respectă regulile clasicismului: toată acțiunea are loc în același hotel: începe la șapte seara și se încheie la ora cinci dimineața a zilei următoare. În multe privințe comedia dramaturgului spaniol se aseamănă cu comediiile lui Molière.

O altă cunoscută comedie a lui Leandro Fernández de Moratín, este *Fățarnica* (*La mojigata*, 1804). În această comedie autorul reia tema educației, opunând felul cum și-au educat fetele doi frați, don Luis pe doña Inés și don Martín pe doña Clara. Don Luis este un om bun și luminat, care își educă fata în spiritul respectului față de personalitatea și sentimentele ei firești, în timp ce don Martín este un om egoist, un tiran și un despot, ale cărui metode de educație au modelat comportamentul fiicei sale, care se îndrăgostește de don Claudio, logodnicul verișoarei sale, și pentru a se căsători cu el și a-și ascunde adevăratele intenții se prefacă a fi o femeie religioasă, o mironosiță, o ipocrită, fățarnicia ei fiind, o consecință a educației deformată primite. Adresându-se lui don Martín, don Luis afirmă că educația prea severă nu este un lucru bun, ea bagă frica în copii, iar de frică ei încep să mintă, să se prefacă, să-și innăbușe sentimentele și dorințele firești.

Comedia *Marta cea pioasă* este scrisă, de asemenea, în spiritul clasicismului, dar în care legătura cu comedia spaniolă clasică este mult mai

evidentă, amintind îndeosebi de comediile lui Tirso de Molina. Dramaturgul spaniol se dovedește a fi un fidel continuator al tradiției comediei clasice prin reluarea unor tipuri scenice constante ca părinții sau tutorii tinerilor, perechea de îndrăgostiți care amintește cât se poate de exact de *el galán* și *la dama*, sluga ingenioasă *el gracioso*. Evoluția energetică și dinamică a intrigii, întorsăturile bruște ale acțiunii, autenticitatea dialogurilor demonstrează, de asemenea, legătura lui Leandro Fernández de Moratín cu teatrul clasic din Secolul de Aur. Dacă adăugăm la toate acestea interesul dramaturgului pentru redarea exactă a detaliilor vieții reale și dezvoltarea mai profundă a lumii interioare a personajelor, putem conchide că Moratín-fiul a creat un nou tip de comedie de moravuri de familie cu pronunțate elemente realiste care vor fi continuate de generațiile de comedioграфи de orientare realistă de mai târziu.

Legătura cu tradiția dramaturgiei naționale clasice este caracteristică și pentru creația lui **Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (1731-1794)**. Născut într-o familie de nobili sărăciți, viitorul dramaturg nu a reușit să-și încheie studiile, fiind nevoit să lucreze pentru a-și câștiga existența. Pasionat de teatru, începe să traducă din operele lui Shakespeare, Racine, Molière, Goldoni. Atras de teatrul muzical, elaborează ceva asemănător pentru Spania, operele sale comice muzicale contribuind la constituirea unui nou gen muzical, ce amintește opereta, pe care l-a numit *zarzuela*. Însă Ramón de la Cruz este cunoscut mai ales prin contribuția sa la dezvoltarea dramaturgiei genurilor sau speciilor mici. Specia dramatică mică în care a excelat cu succes a fost așa numitul *sainete*, cum se numeau în secolul al XVIII-lea piesele de proporții mici, cunoscute în timpurile lui Cervantes cu denumirea de *entremés* (intermediu), având poate ca prototip mai vechiul *paso* al lui Lope de Rueda.

*Sainete*-le este o piesă de proporții mici, de tipul intermediilor, care în secolele XVII-XVIII se juca între actele doi și trei ale unei piese. Ramón de la Cruz a făcut din *sainete*-le tradițional o piesă independentă, scrisă în versuri octosilabice, în care zugrăvește moravurile madrilene din timpul său. Dramaturgul menționa că el scrie ceea ce îi dictează adevărul, iar spectatorii care le-au văzut, vor spune ei înșiși, dacă ele reprezintă o copie exactă a ceea ce au văzut ochii lor și au auzit urechile lor, dacă și conținutul *sainete*-lor corespunde propriilor observații și dacă scenele

zugrăvite în ele pot servi drept letopiseț fidel al veacului său. În *sainete* sunt înfățișate tipuri de reprezentanți ai diferitelor categorii sociale, oameni reali, surprinși în exercitarea funcției lor sociale (fandositul, modistul, fățarnicul, cocheta, nobilul înfumurat, burghezul gentilom, diferiți meseriași, negustori etc.), față de care autorul manifestă o atitudine nu atât critică sau satirică, cât ironică și umoristică.

Ramón de la Cruz a scris peste 400 de *sainete*, în care a prezentat diferite aspecte ale moravurilor Madridului secolului al XVIII-lea prin creionarea unor reprezentanți ai nobilimii sau burgheziei. Astfel, în *sainete*-le *Fantele (El petimetre)* este prezentată figura fantelui don Soplado, care fiind preocupat numai de felul cum arată, nu-i mai rămâne timp pentru rugăciune decât atunci când îl tunde frizerul, iar varianta feminină a fantelui – cocheta - apare în *Cocheta în budoar (Petimetra en el tocador)*. În unele *sainete* autorul creionează tipul unui abate - *Abatele Dinte Ascuțit (El abate Diente Agudo)*, în altele pe cele ale reprezentanților puterii - *Alcaldele pomanagiu (El alcalde limosnero)* și *Audiența vrăjtită (La audiencia encantada)*. În *Înfumurata păcălită (La presumida burlada)* se ia în derâdere chipul unei slujnice măritate cu stăpânul ei care încearcă să ascundă de prietenii soțului proveniența sa umilă. În unele *sainete* Ramón de la Cruz prezintă și diferite tipuri de meșteșugari sau oameni simpli, cum ar fi *Croiturul și bărbierul (El sastre y el barbero)*, *Renegatul și cizmarii (El renegado y los zapateros)*, *Talciocul dimineața (El rastro por la mañana)*. Scriitorul numește piesele sale „*capricii dramatice*” („*caprichos dramáticos*„), dar acestea amintesc nu atât de celebrele *Caprichos*, cât, mai curând, de panourile din Casa de la Pinta ale tânărului Francisco Goya.

*Sainete*-le lui Ramón de la Cruz se înscriu în realismul iluminist, în ele se îmbină în mod armonios o formă dramatică tradițională cu principiile clasiciste ale lui Molière, prefigurând în teatru articolul sau schița de moravuri de mai târziu, fie în varianta costumbristă a lui Mesonero Romanos, fie în cea reprezentată de Estébanez Calderón.

### **Subiecte pentru discuții și comentarii:**

1. Atitudinea dramaturgilor spanioli din Secolul Luminilor față de tradițiile teatrului clasic național.

2. Influența clasicismului francez. Împletirea tradițiilor teatrului clasic spaniol cu principiile dramatice clasiciste în creația lui Nicolás Fernández de Moratín, Vicente García de la Huerta și Tomás de Iriarte.
3. Triumful comediei clasiciste în dramaturgia lui Leandro Fernández de Moratín (*Bătrânul și fata, Fățarnica, Comedia nouă sau cafeneaua, Da-ul fetelor*). Problematika pieselor și particularitățile artistice.
4. Ramón Francisco de la Cruz și dramaturgia formelor mici. *Sainete*-le lui Ramón de la Cruz. Problematika *sainete*-lor sale și particularitățile artistice.
5. Ramón Francisco de la Cruz și Goya.

### Texte pentru lectură

Leandro Fernández de Moratín. *Comedia nouă sau cafeneaua, Da-ul fetelor* (fragmente).

Ramón Francisco de la Cruz. *Sainete* (la alegere).

### Literatură critică recomandată

Alborg J.L. *Historia de la literatura española*, vol.III, Madrid, 1966.

Arnáiz P. *Curso de historia de la literatura española. Siglos XVIII-XIX*, Bucarest, 1967.

Chabás J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.

*Clasicism, baroc, romantism*, București, 1997.

*Historia y crítica de la literatura española* (coord. F.Rico), t.4, Barcelona, 1983.

Pavlicencu S. *Caiet de studiu la literatura universală. Secolele XVII-XVIII*, Chișinău, 2004.

Zuleta E. de. *Istoria criticii spaniole contemporane*, București, 1976.

Плавский З.И. *Испанская литература XVII – середины XIX века*, Москва, 1978.

Штейн А. Л. Лекции по испанской литературе эпохи Просвещения и романтизма, Москва, 1975.

## Poezia spaniolă în secolul al XVIII-lea

Termeni-cheie: poezie, lirică, fabulă, poetică, specie, poezie anacreontică, poezie bucolică, poezie baladescă, poezie socială, poezie filosofică, satirică, didactică, sentimentală/sentimentalistă, preromantică, școală.

În urma studierii acestei teme studentul poate demonstra următoarele abilități:

Menționează particularitățile fabulelor lui Samaniego și Iriarte;

Distinge particularitățile școlii poetice salamantine de cele ale școlii poetice seviliene;

Argumentează de ce în Spania în Secolul Luminilor poezia lirică s-a dezvoltat mai slab, mai ales în prima jumătate a secolului;

Caracterizează particularitățile liricii lui Meléndez Valdés;

Redactează un eseu despre conturarea unor tendințe sentimentaliste și preromantice în lirica lui Meléndez Valdés.

Unități de conținut:

Gândirea raționalistă iluministă și destinul liricii în Secolul Luminilor.

Cultivarea speciilor satirice și didactice.

Fabula spaniolă din secolul al XVIII-lea și reprezentanții principali.

Félix María de Samaniego și fabulele sale morale. Prelucrarea subiectelor tradiționale (Esop, Fedru, La Fontaine).

Tomás de Iriarte și fabulele sale literare. Crearea unor subiecte noi pentru fabulele sale.

Poezia lirică. Școala salamantină și școala seviliană cu orientarea spre tradițiile școlilor omonime din epoca Renașterii spaniole.

Școala salamantină și lirica lui Juan Meléndez Valdés.

Poezia anacreontică, bucolică, baladescă, social-filosofică.

Deschiderea spre poezia de tip (pre)romantic.

Poezia nu cunoaște un mare avânt în Spania secolului al XVIII-lea, dimpotrivă, în comparație cu proza și dramaturgia, poezia spaniolă ocupă un loc mult mai modest în literatura iluminismului, îndeosebi poezia lirică. Raționalismul Secolului Luminilor nu consuna cu caracterul specific al genului liric. Mai răspândită în acest secol a fost poezia satirică și cea didactică. De o deosebită popularitate se bucură fabula, care cunoaște o adevărată înflorire și în Spania prin creația celor doi mari fabuliști Iriarte și Samaniego.

**Félix María de Samaniego (1745-1801)** este basc de origine și a jucat un rol important în renașterea culturii basce, dar fabulele sale (137 la număr) le-a scris în spaniolă și le-a publicat în două volume (1781 și 1784) cu titlul de *Fabule morale (Fábulas morales)*. În prolog fabulistul își expune intențiile și scopurile urmărite, apoi recunoaște sincer care fabuliști i-au servit drept model (Esop, Fedru, La Fontaine) și în final îndeamnă poeții contemporani să cultive fabula, în special pe Iriarte, pe care îl admira, îl considera prieten și îl califica drept „geniu poetic”: „En mis versos, Iriarte, / Ya no quiero más arte / Que poner a los tuyos por modelo“. Dar după ce Iriarte și-a publicat în 1781 *Fabulele literare*, declarând că până la el nimeni în Spania nu scrisese fabule originale, Samaniego s-a supărat pe el și l-a atacat, iar Iriarte i-a răspuns cu aceeași monedă.

Samaniego a scris, într-adevăr fabule morale, marea lor majoritate având la bază lor subiecte cunoscute, prelucrare de înaintașii săi. Astfel, și până la el erau cunoscute fabulele *Greierul și furnica (La cigarra y la hormiga)*, *Vulpea și poama (La zorra y la uva)*, *Bătrânul și moartea (El Viejo y la muerte)*, *Cei doi prieteni și ursul (Los dos amigos y el oso)*, a căror morală este binecunoscută, Samaniego urmându-i îndeaproape pe predecesorii săi. În alte fabule, Samaniego ridică probleme arzătoare ale contemporaneității sale cum ar fi *Șoarecele de la oraș și cel de la țară (El ratón de la corte y el del campo)*, *Cele două broaște (Las dos ranas)*, *Vulpea și bustul (La zorra y el busto)*, *Broaștele cerând împărat (Las ranas pidiendo rey)*, *Congresul șoarecilor (El congreso de los ratones)* și altele, în care se adâncește tendința satirică.

Pentru fabulele lui Samaniego sunt caracteristice claritatea gândului, spontanietatea și dinamica dezvoltării acțiunii (care adesea are, ca o mică piesă, expoziție, punct culminant și deznodământ), caracterul consecvent al moralei urmărite, dialogurile vii, stilul simplu și fără complicații. Fabulele lui Samaniego au ajuns să fie foarte populare în Spania, transfărmându-se într-o lectură plăcută îndeosebi pentru elevi.

**Tomás de Iriarte (1750-1791)**, originar din Insulele Canare, a venit la Madrid de foarte tânăr, stabilindu-se în casa unui unchi care era

bibliotecarul regelui și care l-a inițiat în științele umanistice și în mai multe limbi străine. Deși a ocupat mai multe funcții importante, principala ocupație a lui Iriarte a devenit literatura, fiind unul dintre cei mai entuziaști membri ai cercului literar de la Fonda de San Sebastián, unde a citit prima dată celebrele sale fabule, publicate în volum în 1782 cu titlul *Fabule literare (Fábulas literarias)*. Deși Iriarte a mai scris și comedii, și un poem epic despre arta muzicală, și alte lucrări, faima i-au adus-o fabulele sale, în care, fiind adept al clasicismului, a promovat principiile estetice și regulile clasiciste. Spre deosebire de alți fabuliști, Iriarte nu prelucrează subiecte abordate de autori-predecesori, ci și le creează el însuși, marea lor majoritate vizând diferite aspecte ale literaturii și artei, uneori conținând atacuri mascate, îndreptate împotriva unor literați contemporani și generând adevărate polemici. Se știe că Iriarte era un om vanitos, considerând că valoarea mai mult decât se credea și de aceea nu pierdea nicio ocazie ca să dea replici detractorilor săi. Uneori îndărătul personajelor fabulelor sale au fost indentificate nume concrete ale unor scriitori contemporani.

După cum menționase Menéndez y Pelayo, Iriarte este creatorul unui nou gen de poezie didactică, nepracticată de nimeni până la el în nicio literatură, fabulele sale constituind adevărată poetică neoclasicistă. Originalitatea lui Iriarte constă anume în faptul că el a adaptat la forma fabulistică problematica esteticii neoclasiciste. În calitate de personaje ale fabulelor lui apar obiecte, animale, plante și oameni, deși ultimii sunt mai mult niște excepții. Citind cele peste șaiszeci de fabule ale lui Iriarte, ne scufundăm parcă în atmosfera vieții literare de atunci, Iriarte urmărind nu atât scopul de a critica viciile societății, așa cum suntem obișnuiți să credem în cazul fabulelor, cât apărarea concepțiilor sale estetice, ale unui om cultivat și cunoscător. Astfel, în fabula *Măgarul flautist (El burro flautista)* un măgar a găsit un flaut, care, din întâmplare, a scos un sunet, iar măgarul a început să se laude că știe a cânta la flaut. Iriarte apără deschis aici cunoașterea și folosirea regulilor la elaborarea unei opere artistice, pentru că, în caz contrar, avem de a face doar cu o simplă întâmplare, *leitmotivul* “Por casualidad” repetându-se la sfârșitul fiecărei strofe. Numai cunoscând regulile artei poți ajunge la succes. În *Cei doi iepuri (Los dos*

*conejos*) doi iepuri sunt urmăriți de niște câini, iar iepurii încep să se ia la harță în privința rasei acestor câini, ba că sunt copoi, ba că sunt ogari, și în timp ce iepurii se contrează, câinii îi ajung și îi sfârtecă. Morala fabulei constă în critica pedantismului și în faptul că nu trebuie să ne preocupe problemele pasagere, ci cele de durată, veșnice. Fabula *Clopotul și clopoțelul* (*La campana y el esquilón*) prezintă următoarea situație: clopotul mare bătea puțin timp și numai la cele mai mari sărbători, bucurându-se de respect, pe când altul mai mic din satul vecin bătea întruna și nimeni nu-l respecta. A ajuns să fie respectat doar când a început să bată mai rar. Autorul fabulei subliniază că cel care vorbește rar și convingător câștigă reputația unui înțelept. În *Cearța țânțarilor* (*La contienda de los mosquitos*) se iau în derâdere nesfârșitele discuții despre superioritatea scriitorilor antici sau a celor contemporani. Astfel, prin intermediul fabulelor sale literare Iriarte își exprimă concepțiile sale estetice, care erau în linii generale cele ale clasicismului.

Printre alte genuri ale poeziei secolului al XVIII-lea putem menționa încercările de a scrie poeme epice cu caracter științifico-didactic, cum ar fi poemul lui Iriarte *Muzica*, sau poeme epice istorice, cum sunt cele ale lui Nicolás Fernández de Moratín, scrise în stilul baladelor populare spaniole, *Don Sancho de Zamora* sau *Vechea luptă de tauri la Madrid* (*Fiesta antigua de toros en Madrid*).

În ceea ce privește poezia lirică, aceasta s-a manifestat în cadrul unor grupări poetice, numite și școli, cum ar fi școala salamantină (marea majoritate a poeților acestui grup au trăit în orașul Salamanca) și școala seviliană (Sevilla fiind locul de trai ai poeților acestui grup). Școala salamantină este reprezentată de Jovellanos și Meléndez Valdés, iar cea seviliană – de José Marchena și Alberto Lista. Aceste denumiri își au originile în cele două școli (salamantină și seviliană) ale poeziei spaniole din epoca Renașterii reprezentate, respectiv, de Luis de León și Fernando de Herrera. Împărțirea poeților în două școli este mai mult arbitrară, deoarece creația unora dintre ei întrunea caracteristici ale ambelor școli, cum este cazul lui Meléndez Valdés. Uneori se mai evidențiază încă o grupare poetică – cea din Madrid, care îi unea pe poeții cercului literar din Fonda de San Sebastián, printre care

figurau Moratín-tatăl, Cadalso, Iriarte și alții, care au scris, pe lângă operele care i-au consacrat, și poezii lirice.

Poezia spaniolă din secolul al XVIII-lea, îndeosebi din a doua jumătate a secolului, se dezvoltă în condițiile crizei, dezamăgirii iluminiștilor în cultul rațiunii. Tot mai mulți iluminiști încep acum să acorde o mai mare atenție lumii sentimentelor, opunând mediul rural, viața în sânul naturii, lumii burgheze de la oraș. Din punctul de vedere al curentelor literare care se manifestă în poezia spaniolă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, se poate spune că cele mai importante sunt neoclasicismul, postbarocul (cunoscut și ca rococó), sentimentalismul și preromantismul. Dacă examinarea lor separată nu prezintă mari dificultăți, manifestarea lor concretă în creația unor autori concreți întâmpină unele greutăți, deoarece nu totdeauna pot fi delimitate granițele dintre ele, până unde se manifestă un curent și de unde începe altul. Uneori aceleași creații poetice sau autori concreți sunt calificați fie ca sentimentaliști, fie ca preromantici.

Cel mai mare poet spaniol din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea este **Juan Meléndez Valdés (1754-1817)**. Originar din Extremadura, viitorul poet a studiat și a predat apoi dreptul la Universitatea din Salamanca, a îndeplinit diferite funcții în organele judecătorești din Zaragoza, Valladolid și Madrid, interesându-se totodată de literatură, de poezie. Asupra lui Meléndez Valdés au exercitat o mare influență Jovellanos și Cadalso. În anii războiului de independență se pune în slujba francezilor, iar după izgonirea acestora este nevoit să părăsească Spania și să plece în exil în Franța, la Montpellier, unde a murit în sărăcie. Operele complete ale lui Meléndez Valdés au fost editate în anul 1820 de către Manuel José Quintana, mare poet și om politic de la cumpăna secolelor XIX-XX.

După cum am menționat, asupra poeziei lui Meléndez Valdés au exercitat o influență considerabilă doi iluminiști spanioli: Cadalso și Jovellanos. Pe Cadalso l-a cunoscut la Salamanca și de la el vine linia anacreontică în poezia sa din tinerețe. Pe Jovellanos l-a cunoscut mai târziu și de la acesta a preluat interesul pentru unele idei ale enciclopediștilor francezi, ale filosofilor secolului al XVIII-lea. Astfel, în creația lui Meléndez Valdés pot fi evidențiate două perioade.

Prima perioadă în creația lui Meléndez Valdés începe cu prima sa poezie din 1730, ecloga *Batilo*, scrisă pentru un concurs anunțat de Academia spaniolă, pe care l-a câștigat cu această poezie, iar după această perioadă și-a publicat poeziile cu pseudonimul "Batilo". Primele poezii ale lui Meléndez Valdés sunt poezii de tip anacreontic, în care proslăvește plăcerile vieții. Avea dreptate poetul spaniol Pedro Salinas care scria că poezia anacreontică din secolul al XVIII-lea se sprijinea pe trei balene: iubirea, vinul și prietenia. Acestea sunt temele principale ale liricii timpurii a tânărului poet salamantin din ciclul *Ode anacreontice (Odas anacreónticas)*. În aceste ode Meléndez Valdés imită poezia poetului grec Anacreon și pe cea a poetului latin Horațiu. Sunt semnificative în acest sens înseși titlurile acestor poezii, care sugerează temele și motivele anacreontice: *Săruturile lui Amor (Los besos del Amor)*, *Despre buzele Dorilei (De los labios de Dorila)*, *Despre vin și dragoste (Del vino y del amor)*, *Sfatul de dragoste (El consejo de amor)*, *Dragostea fluture (El amor mariposa)* și altele. În poezia lui Meléndez Valdés motivele anacreontice se împletesc cu cele bucolice. Personajele liricii lui acționează într-un cadru idilic, în sânul naturii care este idealizată în stil pastoral: *Galatea sau iluzia cântului (La Galatea o la ilusión del canto)*, *Unui izvor (A una fuente)* ș.a.

Unul dintre meritele lui Meléndez Valdés este renașterea baladei populare, pe care contemporanii o socoteau nedemnă de a fi luată în considerare. În baladele sale poetul descrie preponderent natura: *După amiază (La tarde)*, *Ploaia (La lluvia)*, *Copacul căzut (El árbol caído)*. Iar în balada *Doña Elvira* subiectul legendar este redat într-un stil aproape neoromantic.

Poeziile scrise în perioada maturității marchează trecerea de la poezia anacreontică și cea bucolică la o poezie mai serioasă, cu caracter filosofic și social ceea ce se observă în *Ode filosofice și religioase (Odas filosóficas y sagradas)*. Încă în tinerețe Meléndez Valdés a scris *Odă gloriei artelor (Oda a la Gloria de las artes)*, *La moartea lui Cadalso (A la muerte de Cadalso)*, urmate apoi de astfel de ode ca *Prosperitatea aparentă a celor răi (La prosperidad aparente de los malos)*, *Iarna este timpul meditațiilor (El invierno es el tiempo de la meditación)*, *Fana-*

tismul (*El fanatismo*). În oda *Fanatismul*, una dintre cele mai cunoscute ode ale lui Meléndez Valdés și, totodată, una dintre cele mai reprezentative exemple de lirică iluministă, poetul declară dechis că intoleranța religioasă este izvorul tuturor nenorocirilor și războaielor, că acolo, unde fanatismul pătrunde, acolo adevărul tace, fratele luptă împotriva fratelui, fiul se ridică împotriva tatălui. În unele ode, de exemplu, în oda *Noaptea și singurătatea* (*La noche y la soledad*), Meléndez Valdés merge pe urmele lui Luis de León, descriind natura și meditănd împreună cu ea. De cele mai multe ori, asemenea meditații limitrofează cu invocarea puterii divine. Poetul cântă măreția universului, a naturii, se contopește armonios cu natura. Soarele, stelele, luna se învrednicesc de ode special dedicate lor: *Către soare* (*Al sol*), *Către lună* (*A la luna*), *Către stele* (*A las estrellas*).

Un grup aparte de versuri alcătuiesc ciclul *Epistole și discursuri*, dintre care se evidențiază o poezie programatică pentru ultima perioadă de creație a poetului *Despărțirea bătrânului* (*La despedida del anciano*). Bătrânul se desparte de patria sa și pronunță un monolog în care vorbește despre degradarea și desfrâul claselor avute ale societății, despre prăbușirea moravurilor, despre puterea banului și influența lui nefastă asupra oamenilor. Simpatiile poetului se îndreaptă spre oamenii simpli, spre țăranii săraci și năpăstuiți. În *Epistolă către Jovellanos* (*Epistola a Jovellanos*) poetul își amintește de ceea ce îi spusese cândva Jovellanos: “O lacrimă vărsată la nevoile unui nenorocit face mai mult decât aurul și puterea“. Versurile din ciclul *Epistole și discursuri* sunt pătrunse de milă și compătimire față de cei sărmani, dar și de dorința de a vedea triumfând binele și virtutea. Chiar dacă Meléndez Valdés considera că limba spaniolă încă nu era în stare să exprime filosofia noii sensibilități, noile tendințe ale evoluției societății, poezia lui reprezintă un pas decisiv în trecerea literaturii spaniole, în primul rând a poeziei, de la ideile iluminismului la preromantism. Interesul pentru natură și lumea sufletească a omului, motivele dezamăgirii și disperării apropie poezia lui Meléndez Valdés de poezia romantică.

Ca o punte de legătură, dar și de trecere de la neoclasicism la romantism, poate fi considerată creația lui Manuel José Quintana

((1772-1857), în primul rând, celebrele sale ode, în care poetul elogiază rațiunea umană și progresul științific în spiritul ideilor iluministe, libertatea și măreția patriei sale: *La invenția tiparului* (*A la invención de la imprenta*), *La lupta de la Trafalgar* (*Al combate de Trafalgar*), *Către Spania după revoluția din martie 1808* (*A España después de la revolución de marzo de 1808*), *Panteonul din Escorial* (*El Panteón de Escorial*) și altele. Poezia lui Quintana va fi examinată în cadrul următorului curs de literatură spaniolă din secolul al XIX-lea.

### **Subiecte pentru discuții și comentarii:**

1. Gândirea raționalistă iluministă și destinul liricii în Secolul Luminilor.
2. Cultivarea speciilor satirice și didactice. Fabula spaniolă din secolul al XVIII-lea și reprezentanții principali.
3. Félix María de Samaniego și fabulele sale morale. Prelucrarea subiectelor tradiționale (Esop, Fedru, La Fontăine).
4. Tomás de Iriarte și fabulele sale literare. Crearea unor subiecte fabuliste noi.
5. Poezia lirică. Școala salamantină și școala seviliană cu orientarea spre tradițiile școlilor omonime din epoca Renașterii spaniole.
6. Școala salamantină și lirica lui Juan Meléndez Valdés.
7. Poezia anacreontică, bucolică, baladescă, social-filosofică.
8. Deschiderea spre poezia de tip (pre)romantic.

### **Texte pentru lectură**

Félix María de Samaniego. *Fabule morale* (la alegere).

Tomás de Iriarte. *Fabule literare* (la alegere).

Juan Meléndez Valdés. *Poezii* (la alegere).

### **Literatură critică recomandată**

Alborg J.L. *Historia de la literatura española*, vol.III, Madrid, 1966.

Arnáiz P. *Curso de historia de la literatura española. Siglos XVIII-XIX*, Bucarest, 1967.

- Chabás J. *Istoria literaturii spaniole*, București, 1971.  
*Clasicism, baroc, romantism*, București, 1997.  
*Historia y crítica de la literatura española* (coord. F.Rico), t.4, Barcelona, 1983.
- Pavlicencu S. *Caiet de studiu la literatura universală. Secolele XVII-XVIII*, Chișinău, 2004.
- Zuleta E. de. *Istoria criticii spaniole contemporane*, București, 1976.
- Плавский З.И. *Испанская литература XVII – середины XIX века*, Москва, 1978.
- Штейн А. Л. *Лекции по испанской литературе эпохи Просвещения и романтизма*, Москва, 1975.

**Sergiu PAVLICENCU**

**LITERATURA SPANIOLĂ  
DIN SECOLELE XVII-XVIII**

*Note de curs și sarcini pentru seminar*

---

---

Asistență computerizată – *Maria Bondari*

Bun de tipar 22.12.2025. Formatul 60 x 84  $\frac{1}{16}$

Coli de tipar 8,0. Coli editoriale 6,5.

Comanda 48. Tirajul 20 ex.

Editura USM

str. Al. Mateevici, 60, Chișinău, MD 2009

e-mail: *editurausm@gmail.com*