

LETRAS E IDEAS

Dirige la colección
FRANCISCO RICO

José Antonio Maravall

LA CULTURA DEL BARROCO

ANÁLISIS DE UNA ESTRUCTURA HISTÓRICA

EDITORIAL ARIEL
Esplugues de Llobregat
Barcelona

Capítulo 6

LA IMAGEN DEL MUNDO Y DEL HOMBRE

La conciencia social de crisis que pesa sobre los hombres en la primera mitad del xvii suscita una visión del mundo en la que halla expresión el desorden íntimo bajo el que las mentes de esa época se sienten anegadas. Son unos hombres tristes, como alguna vez los llamó Lucien Febvre, esos que empiezan a ser vistos sobre el suelo de Europa, en los últimos lustros del siglo xvi y que seguirán encontrándose hasta bien entrada la segunda mitad del siglo siguiente. Probablemente, es impropio decir que la generación que vivió situada en el vértice entre los dos siglos contempló el final de la gran aurora renacentista, como escribe de ella Highet¹; pero sí es cierto que con ella se difunde un pesimismo inspirado por las calamidades que durante varias décadas se van a suceder. Piénsese en lo que significa, respecto a España, la aparición de las cuatro grandes pestes, cuyas pérdidas por algunos historiadores han sido calculadas en tan elevados porcentajes: sobre una cuarta parte de la población. Y con la peste forman cortejo, en esa España de la primera mitad del xvii, el hambre y la miseria. También el resto de los países europeos, y más todavía, eso sí, cuando las pérdidas de la Guerra de los Treinta Años castigan tan severamente extensas zonas, conocen espectáculos dolorosos en sus campos y ciudades. Los jesuitas, en carta de

1. *La tradición clásica*, México, 1954, págs. 406-407.

30 de julio de 1638, nos dicen que «las necesidades y hambres son tan sin ejemplo que se llegan a comer los más cercanos», por trágico efecto de la guerra. Se observa por todas partes una existencia sombría: se pierden vidas y se arruinan haciendas, se destruyen o se abandonan talleres y granjas, etc., etc. El Seiscientos es una época trágica: tal es la constatación de que parte también Mopurgo-Tagliabue, si bien para seguir diciéndonos que, a pesar de ello, no lo es el Barroco, sino en tanto que documento de la misma². Dejemos de lado esto último, al menos por ahora. Bástenos aquí tomar en consideración el hecho de que la serie de violentas tensiones en que las sociedades de la época se ven sumidas trastorna la ordenada visión de las cosas y de la sociedad misma, y, aunque sea en algunos para tratar de restaurar ese orden amenazado, se tiene que contar con las hondas alteraciones que sacuden el mismo alrededor. Mopurgo añade: el Barroco es un arte de crisis, mas no un arte de la crisis; expresa una mentalidad, no una conciencia (lo que le hace incurrir en el error de sostener que el Barroco revela una complacencia, no una inquietud; tal vez Mopurgo no se acordó en ese momento más que de ciertas muestras romanas, no de otras muchas italianas y de tantísimas francesas o españolas). El Barroco parte de una conciencia del mal y del dolor y la expresa: «no vio el orbe más depravado siglo», comenta Céspedes, mas no son, según él, achaques políticos, razones de Estado, yerros de ministros, fracasos contingentes, sino los trastornos que Europa sufre y el desorden moral de sus culpas, los que explican los males que se padecen³. Unas décadas de duras penalidades influyen en crear y difundir un ánimo de desencanto, de desilusión; a ello hacía alusión La Rochefoucauld cuando hablaba de la melancolía que le llega de fuera, inundando su espíritu, aparte de aque-

2. Estudio publicado en el volumen *Retorica e Barocco* que hemos mencionado reiteradamente, págs. 192-193. Para la cita que a continuación hacemos de este autor, véase estas mismas páginas.

3. *El soldado Píndaro*, pág. 285.

lla que podía venirle de motivos íntimos. A mediados del XVII, en Francia, el *chagrin* es un sentimiento muy extendido, y en 1661, como expresión del estado de ánimo que el Barroco ha vivido, escribe un libro sobre ese tema *La Mothe Le Vayer*⁴. R. Burton se preocupará por la *Anatomy of melancholy* (1621), y la acedia es un estado de ánimo que revelan con reiteración las letras españolas.

Todo eso nos hace comprender se difundiera ese tópico de la *locura del mundo* que tan pegado está a las manifestaciones literarias y artísticas del Barroco. Ciertamente que desde que empezaron los cambios suscitados por la modernidad hubo mentes que acudieron a pensar que el mundo y los hombres estaban atacados de gran locura⁵. Pero en la crisis del XVII se expande esa visión, ante la anormalidad —desde el punto de vista tradicional— de tantos de los hechos que acontecen. «La folie est générale», declara M. Régnier⁶. El testimonio de Quevedo no podía faltar, quien lo refiere además a las circunstancias de su propia actualidad. Su crítica no afecta a un estado perenne y natural del mundo, como pueda darse en un cuadro del Bosco, sino al estado que él presencia, a «los delirios del mundo que hoy parece estar furioso»⁷. Sobre una base común, Saavedra Fajardo denuncia las «locuras de Europa»⁸. Pensemos que en el teatro —documento de la más plena significación barroca— quien pone a la luz las cosas tal como en su desbarajuste moral y social se muestran, es el «gracioso», rei-

4. Cf. Hippeau, *Essai sur la morale de La Rochefoucauld*, París, 1957. Sobre la significación del texto mencionado, cf. A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, I: *L'époque d'Henri III et de Louis XIII*, pág. 305. El autor acabó, como hombre de letras y pensador de una línea anticartesiana, al servicio de Richelieu.

5. Doctor López de Villalobos, *Los problemas del Doctor...* BAE, XXVI, pág. 425.

6. *Oeuvres de Mathurin Régnier*, Classiques Garnier, París, pág. 189.

7. El pasaje pertenece al escrito polémico *Lince de Italia o zabori español*, en *Obras completas. Prosa*, edición de Astrana Marín, pág. 621.

8. OC, edición de González Palencia, Madrid, 1946.

teradamente presentado como figura del loco: «¿Qué loco a este loco excede?», pondera de uno de ellos Lope (*Lo cierto por lo dudoso*)⁹. Sospechamos que cabe no menos referir a este aspecto de la visión del mundo la repulsiva práctica de servirse de bufones, empleada en la corte española con más desmesura que en parte alguna. Cualquiera que sea el eco que en tal uso pueda guardarse todavía de un antecedente clásico latino —¿cabría entonces sostener que es una muestra de humanismo?—, al modo que lo hallamos mencionado en el diálogo *De constantia sapientis* de Séneca (11.2-3), el gusto por los bufones en el XVII resulta de ver en ellos un cómico testimonio del disparate y desconcierto del mundo. Semejantemente, los locos son tenidos, dirá Saavedra Fajardo (*Empresa LXXII*), por «errores de la naturaleza». Ahora bien, ya este modo de atención a las «rarezas naturales» que el renacentista había buscado por la vía de indagación de lo exótico, revela una desviación barroca. Para nosotros, no cabe duda de que, en cualquier caso, el tema se inscribe en el marco del tópico de la «locura del mundo» y de los remedios a la melancolía que aquélla provoca, tan acusada en los reyes españoles por los desastres en que a toda hora están sumidos.

Barrionuevo propone a sus lectores esta consideración general: «todos somos locos, los unos y los otros»¹⁰; pero si Barrionuevo medita en esta forma, vemos en ella reflejada la

9. En una comedia de Cubillo de Aragón, ya citada, leemos (pág. 135 de la edición que utilizamos):

De un loco, señor, ¿qué esperas
sino locuras iguales?

En cierto modo, el señor lo lleva junto a sí para ayudarse en habérselas con el mundo. No sé de ningún estudio sobre el carácter social del gracioso. Obras como la de Ch. D. Ley, *El gracioso en el teatro de la península* (Madrid, 1954), más bien desorientan. El estudio famoso y sin duda ingenioso de Montesinos es totalmente «aséptico».

10. Barrionuevo, *Avisos*, I (BAE, CCXXI, pág. 246).

raíz última que inspira esa estimación moral: el desorden económico, monetario, y, en fin de cuentas, social, que todo lo sacude a su alrededor. Hay una confusión general que afecta al mundo, pero en esa idea se traduce una experiencia histórica que todo lo desarregla en la época del Barroco, cuyo desorden proviene en gran parte de esa base: «todo es una confusión, dando con la cabeza por esas paredes, sin saber qué hacer ni acertar en nada». Mas, ¿de dónde viene eso?: «todo vale a precios excesivos»: la inflación, he aquí el fantasma. Grave en toda Europa y, sobre toda medida, en España, se trataba de un fenómeno que circunstancialmente, en casos de asedio, de peste, de malas cosechas, etc., era ya conocido, pero nunca con la longitud de la curva que ofrecía ni mucho menos con la secuela de trastornos permanentes que provocaba por todas partes. Tal era una de las hondas causas de esa loca confusión: «todo vale a precios excesivos», puede añadir, por tanto, Barrionuevo, «es una locura lo que pasa y lo que en materia del dinero cada día se ve»¹¹. Si a ello se añade los desgraciados sucesos de que a diario se tiene noticia y que un Pellicer, por su parte, recoge en sus *Avisos* se comprende que éste comente, en una fecha muy congruente para ello: «no hay más novedad considerable, más de la confusión que se puede pensar traerán todos estos sucesos consigo»¹². Cuando el hombre del Barroco habla del «mundo loco», traduce en ese tópico toda una serie de experiencias concretas. A veces, el ruinoso desorden que se sufre es tal que se ha podido ver a las gentes, como en Andalucía, nos dice Barrionuevo, «que andan por las calles como locos y embelesados, mirándose los unos a los otros», fuera de sí por el golpe de la sinrazón cuyo peso soportan¹³. Sin reducirnos a un estrecho determinismo económico, pensemos que un factor decisivo en desencadenar esa confusa locura del Ba-

11. *Ibid.*, pág. 58 y 74.

12. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXII, pág. 255.

13. *Avisos*, II (BAE, CCXXII, pág. 5).

roco fue el sentimiento que revela la exclamación de Barriónuevo: «no hay hacienda segura»¹⁴.

Un reflejo de esa locura del mundo se puede reconocer en el desconcierto que revelan muchos escritores acerca del tema de la felicidad. Esa desorientación en un tema fundamental para ordenar la vida, la observamos acusada en Saavedra Fajardo¹⁵, tanto como en Gracián¹⁶ y en aquellos moralistas que pueden estimarse más ajustadamente como testigos de su tiempo. En el fondo —y por eso tocamos este punto—, ello deriva de la crisis que conmueve a la sociedad. El siglo XVII conoce una seria alteración en las aspiraciones sociales de las gentes. Si, haciendo uso de la sencilla e ingeniosa fórmula de Carlyle, decimos que la felicidad es el cociente que resulta de dividir el logro por la aspiración¹⁷, es fácil concluir que, dado que el siglo barroco se caracteriza por un desmedido incremento de las aspiraciones sociales, el resultado ha de ser una generalmente disminución sentida de la felicidad. Estimándolo ya así, en alguno de sus primeros escritos, Quevedo relacionaba la locura del mundo en su tiempo con la desmesura de la pretensión que a todos impulsa a subir a más¹⁸.

Eso quiere decir que una manifestación de tal locura consiste en el efecto del desplazamiento que sufren los individuos en sus puestos habituales, señalados por la tradicional ordenación del universo. El hecho a que nos referimos se juzga como

14. *Avisos*, II (BAE, CCXXI, pág. 106). De ahí la referencia una y otra vez repetida a las múltiples quiebras, fenómeno bien claro de inestabilidad social.

15. *República literaria*, en OC, pág. 1.177.

16. *El crítico*, edición de Romera Navarro, III, pág. 369 y sigs.; cf. mi estudio «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián», recogido en mi vol. *Estudios de historia del pensamiento español*, serie III.

17. *Sartor resartus*. Insisto en el interés de estudiar un día nuestra sociedad del siglo XVII y sus grandes creaciones —el teatro, la novela y la pintura— desde el plano de una sociología de las aspiraciones.

18. *Genealogía de los modorros*, que es una de las obras primerizas de Quevedo (1597), OC, págs. 2 y sigs. A partir de la indicada fecha, pocos son los tópicos que alcanzan mayor difusión. En el capítulo sobre el carácter conservador de la cultura barroca, daremos alguna referencia más.

un general trastocamiento que pone las cosas de arriba abajo y viceversa. La obra de Jerónimo de Mondragón *Censura de la locura humana y excelencias de ella*¹⁹ nos hace ver cómo la cuestión se ha deslizado, desde su inicial carácter erasmista hasta el de un sentimiento de desconcierto ante el mundo de los hombres —en el que lo que sigue contando son sus puestos sociales— hasta dejarlo del revés. Y no dejemos de relacionar este tema con ciertos aspectos del carácter conservador y tendencias inmovilistas de la época que ya vivimos.

Tocamos con esto al otro gran tópico revitalizado por el Barroco: el del *mundo al revés*. Es uno de los tópicos estudiados por E. R. Curtius, quien, a través de los datos que reúne, cree ver, primeramente, un simple juego retórico de enunciación de imposibles, para utilizarse luego —Curtius recoge algún testimonio del Barroco español— como sátira contra el presente²⁰.

Cabe suponer que la imagen del «mundo al revés» sea producto de una cultura marginal de los desposeídos, esto es, de una contracultura popular. Así ha sugerido M. Bakhtin que hubiera que admitirlo para la Edad Media y para el Renacimiento²¹. Yo lo veo más bien, sobre todo cuando en el Barroco el tópico adquiere tal fuerza, como producto de la cultura de una sociedad en vía de cambios, en la que las alteraciones sufridas en su posición y en su función por unos y otros grupos crean un sentimiento de inestabilidad, el cual se traduce en la visión de un tambaleante desorden. Considerado así, sería resultado de

19. Impreso en Lérida en 1598.

20. *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, pág. 143.

21. Cf. su obra *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (trad. francesa), París, 1970. No sé si en este planteamiento ha influido la consideración del ulterior destino del tópico, tan difundido popularmente hasta hace medio siglo, aunque sin ninguna connotación protestataria. Hace poco H. Grant ha dedicado un breve e interesante estudio al tema, que prueba su larga conservación, reuniendo algunos datos, desde fuentes medievales y barrocas hasta las aucas catalanas más recientes: «El mundo al revés», en *Hispanic studies in honour of Joseph Manson*, Oxford, 1972.

una estimación conservadora, o, tal vez mejor, tradicional. No cabe duda de que el tema revela —y así lo ha puesto en claro Rousset respecto al Barroco francés—²² un sentimiento de inestabilidad y mutabilidad. Pero si, ante la constatación de que todo cambia, se juzga que todo en el mundo se encuentra tergiversado, es porque se piensa que existe una estructura racional por debajo, cuya alteración permite estimar la existencia de un desorden: si se puede hablar del mundo al revés es porque tiene un derecho. Sobre la base de esa estructura juegan los *Discursos* satíricos y los *Sueños* de Quevedo.

El Barroco español recoge el tópico, y probablemente a consecuencia de la intensa experiencia de crisis que durante él se vive, adquiere en su marco gran relieve. «Todo corre al revés», nos advierte Luque Fajardo²³, y a continuación coloca una lista de ejemplos, entre los que predominan los que se relacionan con la vida social. Es hoy «común estilo del mundo», observa Suárez de Figueroa, verse «andando en todas sus partes al revés»²⁴. «No hay cosa a derechas en el Mundo desde su entrada», escribe Fernández de Ribera, todas las cosas en él andan al revés²⁵. Una de las obras más interesantes de Quevedo, *La hora de todos y la Fortuna con seso*²⁶, contiene una elaboración libre del tópico, en la que la ocurrencia del autor está en presentar cómo serían las cosas en un mundo que se pusiera a andar al derecho. Tirso escribe una comedia, *La República al revés*, que por lo menos nos sirve para apreciar la popularidad del tema^{26 bis}. También es materia que

22. *Op. cit.*, pág. 26.

23. *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, cit., t. II, pág. 81.

24. *El pasajero*, pág. 66. En su obra *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, fol. 42, repite el tema: «es propia condición del mundo casi desde su principio guiarlo todo al revés, traerlo todo desfigurado».

25. *Mesón del mundo*, edición de Carlos Petit Caro, Sevilla, 1946, páginas 26 y 29.

26. *Obras. Prosa*, págs. 267 y sigs. Cf. H. Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the neostoic movement*, Oxford University Press, 1972, págs. 76-77.

26 bis. Tirso de Molina, *Obras dramáticas completas*, t. I, Madrid, 1969, págs. 382 y sigs.

pasa a la literatura vulgar de *Avisos*: «todo anda al revés», hace observar Barrionuevo a sus lectores²⁷. Añadamos que también la figura del «gracioso» es un agente de ese mundo invertido: «soy el que dice al revés / todas las cosas que habla», declara el correspondiente personaje en la comedia lopesca *El mejor alcalde, el rey*. En general, estas referencias, en su contexto, nos permitirían comprobar, a nuestro parecer, un carácter conservador, como revela su presencia en el P. Nieremberg²⁸. No obstante, cuando llegamos al capítulo que Gracián dedica al tema en *El criticón*²⁹, nos hallamos con una crítica tan acerba que nos permite insistir en nuestro punto de vista de que Gracián —como Saavedra Fajardo— exponen una moral acomodaticia, de fondo discrepante, más bien que conservadora. Siguiendo esa línea, al perderse la creencia —propia de grupos privilegiados— en el orden de una razón objetiva, mantenedora de justicia y armonía, se pasaría —en los no privilegiados, cada vez intelectualmente más disconformes— a convertir el tópico del «mundo al revés» en una fórmula de protesta social.

Esa visión del mundo, que insistimos en considerar ligada a la conciencia de crisis, produciría todavía otra imagen —o por lo menos la difusión y agravación de la misma— utilizada por los escritores del Barroco: el mundo como *confuso laberinto*. Es sintomático que constituyera ya el tópico más repetido tal vez en el Manierismo³⁰. Más tarde, en el momento central que nos interesa, Comenius amonesta sobre el riesgo de perderse en «el laberinto del mundo, sobre todo tal como está organizado al presente» —en cuyas palabras resalta el nexó que en su pensamiento se establece con una situación concreta y actual, desde la cual derivaba, como tenemos que

27. *Avisos*, I (BAE, CCXXI, pág. 80).

28. *Epistolario*, edición de N. Alonso Cortés, CC, Madrid.

29. Libro primero, Crisi VI, ed. cit.; en la pág. 210 se concreta la fórmula.

30. G. R. Hocke, *El Manierismo en el arte europeo*, Madrid, 1961. Muchas de las referencias que el autor da caen de lleno en el Barroco.

aceptarla, toda la fuerza del tópico en el XVII³¹—. Comenius dedicó todo un libro al tema: *Laberinto del mundo y paraíso del alma*. Chlup y Patocka, que han presentado recientemente una interesante antología del autor, comentan: el *Laberinto* «expresa la situación de una sociedad profundamente sacudida. La obra contiene, bajo forma alegórica, una crítica de la sociedad humana, tal como ésta aparecerá a Comenius: un peregrino que desea recorrer el mundo para dilucidar su vocación, observa todas las condiciones y profesiones humanas; por todas partes ve reinar las falsas apariencias y el desorden»³². De las andanzas de personajes picarescos o graciosos se podría decir algo muy parecido, en la esfera de la literatura española.

En las letras españolas, el tema del «laberinto» se encuentra en Góngora y en otros muchos. V. Bodini ha puesto en claro cómo pertenece a la estructura fundamental de *La vida es sueño*³³. De este «laberinto del mundo» habla Francisco Santos³⁴, y Enríquez Gómez nos propone imaginar que el mundo es «un laberinto encantado»³⁵.

Todavía nos encontramos con otro tópico similar: el de la «gran plaza» en la que todos revueltamente se reúnen y a la que tiene que acudir el peregrino de Comenius³⁶. A esa «plaza universal» del mundo, en la que toda su confusión se inscribe, acuden también los caminantes de Gracián³⁷. Suárez de Figueroa emplea esa imagen para uno de sus libros³⁸. Y en las *Cartas* de Almansa se dice que la Corte es «como plaza del mundo», por cuya razón cuanto en él pasa se sabe³⁹. También en

31. Jean Amos Comenius, París, 1957, pág. 42 (antología publicada con una introducción de J. Piaget). El pasaje citado corresponde a la obra que citamos a continuación en el texto.

32. *Ibid.*, pág. 39.

33. *Segni e simboli nella «Vida es sueño»*, Bari, 1968.

34. *Día y noche de Madrid*, BAE, XXXIII, pág. 399.

35. BAE, XLII, pág. 364.

36. Antología citada, pág. 48; el pasaje corresponde al *Laberinto del mundo*.

37. *El criticón*, II, pág. 10.

38. *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Perpiñán, 1630.

39. Carta IX (16 noviembre 1622), ed. cit., pág. 139.

Quevedo se encuentra el tema⁴⁰. Están tan obviamente emparentados estos semblantes de la realidad del momento con los que precedentemente hemos mencionado, que no necesitamos añadir nada más.

Con más fuerza se expresa una idea similar a la anterior en la imagen del *mundo como mesón*, de que algunos se sirven y que Fernández de Ribera despliega en todo un libro⁴¹: casa de locos, mesón del mundo, éste es «una profana hostería del hombre»; en el ir y venir de las gentes que se reúnen en una posada, en la brevedad de su paso por ella, en la variedad y confusión de cuantos pueblan aquélla, en las mentiras y engaños de que está llena, en su desorden, la imagen viene a ser muy convenientemente adecuada para darnos la versión del mundo en que nuestra existencia se contiene: «Es la vida humana un Mesón donde el sabio es peregrino para detenerse», pero también es lugar donde se aprenden todas las tretas, engaños o también recursos para defenderse de los demás —según la visión barroca del hombre que a continuación vamos a considerar—. «Universidad de pasajeros cursantes desta vida», lo llama Fernández de Ribera⁴². Recordemos que en *La pícara Justina*, López de Úbeda nos dice del mesón, centro idóneo para la vida peregrina y picaresca, que es «universidad del mundo»⁴³, lugar de aprendizaje para la lucha de la vida, en la concepción del pesimismo barroco⁴⁴. Quevedo recoge el

40. La estructura de los *Sueños* y de los *Discursos* satíricos responde además a esta idea.

41. Cf. *Mesón del mundo*, cit. Según noticia de Rennert (*The Spanish stage in the time of Lope de Vega*, 1909; reimpresión de Nueva York, s.f. pág. 310), la compañía de Riquelme representó en Sevilla un auto titulado *El mesón del alma*, que seguramente alguna relación tendría con el tópico aquí considerado y que demuestra su enraizamiento en un medio tan barroco como el sevillano.

42. Cf. textos citados en Prólogo y pág. 37.

43. BAE, XXXIII, pág. 69.

44. En Pascal, el hombre conoce al mundo, «de ce petit cachot où il se trouve logé»; y precisará a continuación a qué se refiere: «j'entends l'univers», *Pensées*, I, pág. 22.

tema: «venta del mundo», que, sin embargo, no es de temer cuando se sigue el camino recto⁴⁵.

El mundo es malo. Guerras, hambres y pestes, crueldades, violencias y engaños, dominan la sociedad de los hombres y amenazan por todas partes. En el papel anónimo —uno entre tantos— que J. M. Barnadas ha dado a conocer, y del que ya hemos hablado en capítulo anterior, se alude a las muchas «aflicciones» (latrocinios, injusticias) que se soportan, se reconoce que no le será fácil al rey «evitar que no haya muchos desórdenes y daños», a que la necesidad obliga⁴⁶, una visión pesimista ligada a las penosas experiencias de un amenazador presente. «¿Qué quiere usted —se pregunta F. Santos— que sea el mundo más de trabajos, sustos y aflicciones?»⁴⁷. «Terrible avenida de maldades se ha esparcido por el mundo», advierte Suárez de Figueroa⁴⁸. Pero al hombre del Barroco, por más que, bien en los llamativos tonos de Quevedo, bien en el fatigoso sermonear del P. Nieremberg, se le predique una renuncia ascética, no se le puede pedir limitarse a esta última actitud. Entre la Edad Media y él queda la imborrable etapa renacentista, con su experiencia de auge, de crecimiento. Es más, el malestar que se sufre ya hemos dicho que se reconoce proceder de una desorbitada expansión de las aspiraciones. Sin duda, el Barroco, y no sólo el siglo XVII, es trágico, contra lo que sostiene Mopurgo. La lista de obras «negras» que pudiera hacerse en arte y en literatura sería copiosísima. Más negra aún y más larga la de tantos hechos dolorosos en la vida política y en la economía. Pero, para satisfacción de los pocos que se libraban de los males y para aturdimiento de los que

45. *El sueño del Infierno*, en *Obras completas: Prosa*, pág. 173. El tópico del mesón es cultivado por los que hacen literatura picaresca, muy especialmente, o por aquellos que, con pretensión condenatoria, escriben literatura contra las malas tretas.

46. Barnadas ha editado el documento como apéndice de su artículo «Resonancias andaluzas de la decadencia», ya citado.

47. *Día y noche de Madrid*, BAE, XXXIII, pág. 434.

48. *Varias noticias...*, fol. 1 v.

podieran protestar gravemente de éstos, el Barroco es también la época de la fiesta y del brillo. Este otro cariz se pone de manifiesto en las ocasiones en que se produce —en arte, en literatura, en política, en la guerra— una aproximación a la Iglesia, a la monarquía, a los más altos señores, etc., contraste que pertenece al tipo de los que se observan en el fondo de la obra barroca. Este otro semblante se encarga de reflejarlo, especialmente, Lope, en menor medida Góngora, aunque ni en uno ni en otro faltan momentos de desaliento. El carácter de fiesta que el Barroco ofrece no elimina el fondo de acritud y de melancolía, de pesimismo y desengaño, como nos demuestra la obra de un Calderón. Pero si se ha de partir de la experiencia penosa de un estado de crisis, como venimos diciendo, y el Barroco la ha de reflejar, también, no menos obligadamente, a fin de atraer a las fatigadas masas y promover su adhesión a los valores y personas que se le señalan, esos otros aspectos refulgentes y triunfalistas tienen que ser cultivados. Hablaremos de esta otra cara en posterior capítulo. Digamos aquí que el Barroco vive esta contradicción, relacionándola con su no menos contradictoria experiencia del mundo —la cual suscitará las imágenes que acabamos de ver—, bajo la forma de una extremada polarización en risa y llanto. Quevedo nos proporciona, en sus poemas especialmente, muchos ejemplos de ella. El tema del alternante y contrapuesto resultado de la risa y el llanto ante el mundo se simboliza en las figuras de Demócrito y Heráclito: que de dos tan ejemplares filósofos, como estiman los escritores del XVII, opuestamente ría el uno y lloré el otro ante la contemplación de la vida y de las cosas que en ella se nos dan, viene a ser prueba palmaria de su desconcierto⁴⁹. Antonio López de Vega escribió sobre el tema todo un

49. Cf. M. Z. Hafter, *Gracian and Perfection*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, págs. 78 y sigs., donde da brevemente muchas referencias.

farragoso volumen⁵⁰; lo trató también en algunas de sus poesías Enríquez Gómez, y Suárez de Figueroa le dedicó unos folios de sus *Varias noticias importantes a la humana comunicación*.

Salvo en los casos excepcionales que cumplen la función de presentar el lado atrayente del sistema que se trata de mantener, hacia el cual se busca mover la adhesión de las gentes, a los escritores barrocos pudiera atribuírseles —como un joven investigador, Fonquerne, dice de Céspedes— «su creación de un universo, grandioso en muchos aspectos, pero casi siempre hostil, dominado por la fatalidad y las fuerzas ocultas»⁵¹. Dentro de ese universo hallamos cobijada a una criatura variable, frágil, dramática, esa criatura incierta y flotante, como la llamaría Pascal, el hombre, al que de pronto, como al Andrenio de la obra gracianesca, le acontece verse puesto en el mundo, teniendo que hacerse en él y teniendo a la vez que conseguir hacer del mundo un sostén seguro en que apoyarse. También el peregrino de Comenius, como su pariente el de Gracián, al resolver entrar en el mundo —«viajar por el mundo y adquirir experiencia»— se pregunta, sobre él, «si existe alguna cosa sobre la cual pueda fundarse con certeza»⁵². Pasajes de Pascal expresan con fuerte dramatismo este estado de ánimo, alguno de los cuales ya lo hemos mencionado⁵³. Con elegantes versos da cuenta Juan de Arguijo de su interno estado de inseguridad⁵⁴:

Busca sin fruto, entre la niebla oscura
que cerca a la razón, mi pensamiento
segura senda que sus pasos guíe ...

50. *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, Madrid, 1612; vuelto a publicar en 1641.

51. En el estudio preliminar a su edición de las *Historias ejemplares y peregrinas* de Céspedes y Meneses, Madrid, 1970, págs. 47-48.

52. Antología citada, pág. 43.

53. *Pensées*, I, pág. 26.

54. Silva que lleva el núm. LXVII en la edición de S. B. Vranich, que es la que utilizamos (Madrid, 1972).

Conectando el aspecto de vacilante duda que el problema de la incertidumbre sugiere, con el de la desconfianza sobre las relaciones entre los individuos, Suárez de Figueroa nos hace reparar en que «incierto y casi imposible de inquirir es la condición humana por las desigualdades de su inclinación y ambages de su proceder»⁵⁵. Con ello, el tema alcanza quizá su más plena versión barroca, se aparta de un planteamiento científico cartesiano, para mantenerse en la línea de una moral, dubitante en sus aplicaciones, derivada de una antropología problemática.

Pero antes de pasar a ocuparnos de la paralela concepción del hombre que se corresponde a esa concepción del mundo, hemos de referirnos a otros aspectos de éste que, más que conferirle una condición bifronte, hacen de él lo que la doctrina llamará un «mixto», en lugar de un mero «compuesto». «En lo mixto— nos dice Ricardo del Turia— las partes pierden su forma y hacen una tercera materia muy diferente, y en lo compuesto cada parte se conserva ella misma como antes era, sin alterarse ni mudarse»⁵⁶. Pues bien, si el mundo es malo y adverso, puede tener también manifestaciones de bueno y favorable, no porque de un lado sea una cosa y de otro la contraria, sino porque de una misma cualidad pueden sacarse efectos muy diversos. No hay aspectos pesimistas y otros optimistas. Más bien habría que decir que, mediante un adecuado ajuste a los aspectos pesimistas, se pueden obtener resultados favorables.

De esa interna condición de «mixto» derivaría la consecuencia de inseguridad, de incerteza, con que el hombre se halla siempre en sus relaciones con aquél. Lo cual a su vez

55. Prólogo a sus *Varias noticias...* cit.

56. *Apologético de las comedias españolas*, en *Poetas dramáticos valencianos*, edición de Juliá Martínez, Madrid, 1929, t. I, pág. 623. Ricardo del Turia expone la referida distinción para sostener que a la «tragicomedia» le corresponde la calidad de un ser mixto, lo que nos hace comprender su adecuación para expresar, en la mentalidad barroca, la compleja mixtura de la realidad.

procede de que en su íntima contextura el mundo no es un ser hecho, terminado y en reposo, sino que posee una «consistencia» —empleo esta palabra en el sentido de Ortega— dinámica, inestable, contradictoria. El mundo es una lucha de opuestos, el lugar en que se trama la más compleja red de oposiciones. Esto le imprime su movimiento y le asegura su conservación:

... si todo
en las cosas naturales
con la oposición se aumenta,

como dice Calderón (*Saber del mal y del bien*). Del hombre, como del mundo nos dice Suárez de Figueroa, «es fuerza que, así como todo lo que tiene movimiento en el globo universal, viene a ser mantenido por concordante discordia»⁵⁷.

Por eso, sirviéndose de las reservas de conservadurismo que toda solución platonizante encierra, la mente barroca, por encima de guerras y muertes, de engaños y crueldades, de miseria y dolor, afirmará una última concordancia de los más opuestos elementos, no porque elimine todos aquellos males, sino porque los adapte recíprocamente, como a ellos se adapta el hombre. Por eso, en fin de cuentas, todo comportamiento barroco es una moral de acomodación y la moral provisional cartesiana es una moral barroca en cuanto participa de tal carácter. «Nostre vie est composée, comme l'harmonie de l'univers, de choses contraires», asegura Montaigne⁵⁸, y hay que reconocer que, desde los manieristas hasta los barrocos, los cuales, unos y otros, se sienten con mayor o menor fuerza sacudidos convulsivamente por la crisis —económica y moral— que todo lo hace oscilar, la apelación a esa fórmula de armonía de contrarios enmascara, aun sin pretenderlo, la amenaza a la

57. *Varias noticias...*, fol. 11.

58. *Essais*, cit., III, XIII, pág. 216.

ordenación conservadora de la sociedad que se ve perturbada. Por eso hay diferencias en esa afirmación de la armonía: para unos (Lope) es una manifestación eterna del orden que se ha de mantener; para otros es una mera afirmación de movimiento, por tanto, de dinamismo renovador, que se produce del impulso de oposiciones. «Me estaba contemplando —dice Gracián— esta armonía tan plausible de todo el Universo, compuesta de una extraña contrariedad que según es grande no parece había de poder mantenerse el mundo un solo día: esto me tenía suspenso, porque, ¿a quién no pasará de ver un concierto tan extraño, compuesto de oposiciones? —Así es, respondió Critilo, que todo este Universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos»⁵⁹. Observemos, con todo, en el anterior pasaje gracianesco, que es el sabio quien convierte la referencia a la «oposición» en la de «desconcierto», acentuando la confusión como estado observable; por otra parte, uno y otro, los dos dialogantes personajes gracianescos, coinciden en recalcar el gran volumen de las internas tensiones, la gran parte de la contrariedad que no se elimina, sino sobre la que el Barroco impone sus formas de acomodación.

En las páginas que siguen nos encontraremos con textos semejantes al que acabamos de recoger, aunque dejemos aparte los muchos que pudiéramos traer a colación de Lope —tan imbuido, dado su carácter conservador, de platonismo popular—. A veces nos encontramos con manifestaciones muy curiosas de esta doctrina de la inestabilidad, aplicadas a explicar los más extraños problemas físicos⁶⁰. En medio de este mundo, pues,

59. *El criticón*, I, III, pág. 137.

60. En el escritor de materias económicas José de la Vega, leemos este párrafo: «pasman los ignorantes de que hirviendo un vaso de agua al fuego, no se caliente el fondo del vaso; mas si supiesen la continua guerra que ejercitan en esta vida ... los contrarios, trocarían en satisfacciones los assombros». La obra de José de la Vega, dedicada a explicar lo que son las «acciones» con que se forma el capital de cierto tipo de sociedades, lleva este muy barroco título (como barroco es el libro entero): *Confusión de confusiones*, Amsterdam, 1688 (reimpresión en facsímil, Madrid, 1958), pág. 124.

contradictorio, incierto, engañoso, radicalmente inseguro, se halla instalado el hombre y tiene que desenvolver el drama de su historia. «En este teatro, tan ceñido de contrarios, tan adornado de opuestos, ven recíprocamente los mortales representar sus acciones»⁶¹.

Al tenerse que preguntar, con más dramatismo que en otros momentos, sobre el entorno de su existencia, por cuanto la siente amenazada críticamente, el hombre del Barroco adquiere su saber del mundo, su experiencia dolorosa, pesimista, acerca de lo que el mundo es, pero también constata, con simultaneidad tragicómica, que, aprendiendo las manipulaciones de un hábil juego, puede apuntarse resultados positivos. De la noción de esa polivalente mixtura del mundo, saca los elementos para construir su propia figura (aunque estemos más dispuestos a pensar que, en el fondo de la cuestión, fuera su dolorosa y varia experiencia personal de los demás hombres y de sí mismo la que le llevara a construirse la visión del mundo ante la que se instalara).

Parece fácil de reconocer una conexión inmediata y directa entre el carácter conflictivo de la época barroca y el pesimismo sobre el mundo y sobre el hombre en sociedad, que en aquélla se expresa en toda ocasión. Ésta es una situación histórica general, en los términos que hemos expuesto, los cuales, como vamos a comprobar a continuación, son de paralela aplicación a la concepción del hombre. Sostener que el pesimismo de Mateo Alemán, en el *Guzmán de Alfarache*, proviene de su calidad de converso, es montar una hipótesis innecesaria, como pudiera serlo la de considerar, en cualquier otro caso, que su origen se hallaba, por ejemplo, en un mal funcionamiento del hígado del autor en cuestión. En historia, como en ciencia, hay que atenerse a la interpretación que resulte más generalmente necesaria, de más amplia validez. Pues bien, el pesimismo sobre el mundo y el hombre, superable, o, mejor,

61. Suárez de Figueroa, *Varias noticias...*, fol. 9.

compensable, en último término, por la religión, por la educación, por la intervención oportuna y adecuada del propio hombre, es la actitud mental de los europeos en el siglo XVII, en lo cual los españoles no son excepción.

El hombre, según se piensa en el XVII, es un individuo en lucha, con toda la comitiva de males que a la lucha acompañan, con los posibles aprovechamientos también que el dolor lleva tras sí, más o menos ocultos. En primer lugar, se encuentra el individuo en combate interno consigo mismo, de donde nacen tantas inquietudes, cuidados y hasta violencias que, desde su interior, irrumpen fuera y se proyectan en sus relaciones con el mundo y con los demás hombres. El hombre es un ser agónico, en lucha dentro de sí, como nos revelan tantos soliloquios de tragedias de Shakespeare, de Racine, de Calderón. En la mentalidad formada por el protestantismo se da, no menos que en los católicos que siguen la doctrina del decreto tridentino «de justificatione», la presencia de ese elemento agónico en la vida interna del hombre⁶². «La vida del hombre es guerra consigo mismo», dirá Quevedo. «Síguese no ser otra cosa nuestra vida que una continua y perpetua guerra, sin género de tregua o paz», escribirá también Suárez de Figueroa⁶³. Estamos ante una visión de apariencia ascética que se extiende por toda Europa, pero que se desplaza hacia una afirmación del dominio sobre el mundo —así en Gracián y en otros—.

Peró, además, los movimientos de oposición política, las rebeldías y conspiraciones, y, sobre todo, el hecho nuevo de que la guerra se haya constituido en un modo general y persistente de relacionarse los pueblos, suscitan una concepción del hombre como sujeto en perenne y constitutiva pugna con sus semejantes. Por eso será posible, en dependencia estrecha con la situación moral del tiempo, determinante de las concretas circunstancias de crisis hoy tan conocidas, que en el segun-

62. Cf. mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, 1944.

63. *El pasajero*, pág. 360.

do cuarto, aproximadamente, del siglo barroco se produzca un hecho curioso, un fenómeno literario pequeño si se quiere, mas muy significativo: un verso de Plauto que durante siglos se había leído sin llamar demasiado la atención —o, en todo caso, levantando respuestas de contraria opinión—⁶⁴ se convierte ahora en un tópico aceptado, en un aforismo que rueda de mano en mano, porque en él encuentra expresión un vivo sentimiento de la época. Nos referimos a una frase acerca del carácter agresivo que, a consecuencia del pesimismo ya dicho, se imputa al ser humano: *homo homini lupus*. Escribe sobre ello Luque Fajardo: «como decía un predicador discreto, explicando el proverbio antiguo [*homo homini lupus*]: el hombre contra el hombre es lobo; bastaba decir: el hombre contra el hombre es hombre y quedaba bien encarecido, porque no tiene el hombre mayor contrario que al mismo hombre»⁶⁵. Cifándose a la formulación aforística circulante, Hernando de Villarreal hace suya la sentencia: «los mismos hombres son lobos unos para otros»⁶⁶. Sólo ha podido ser, por tanto, una mala información de los historiadores la razón de que tal pensamiento haya podido repetirse una y otra vez como identificación del singular pesimismo de Hobbes. Es más, en el año mismo en que se publica el *Leviathan* (1651), aparece también la primera parte de *El criticón*, y en ella Gracián afirma que, entre los hombres, cada uno es lobo para el otro⁶⁷. Está claro, pues, que se trata de un modo de pensar común a la Europa barroca, el cual alcanza una formulación sentenciosa por su estrecho ajuste a ese pensamiento. Con la vulgaridad con que están habituados a expresarse ante su público, un jesuita escri-

64. Cf., por ejemplo, la de L. Vives, y, mucho más directamente, la de Vitoria, en mi obra *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Madrid, 1958.

65. Vol. II, págs. 30-31.

66. Citado por Azorín, en *El pasado*, Madrid, 1955, pág. 77.

67. *El criticón*, I, pág. 148, de la edición de Romera Navarro. Comentamos este pasaje en mi artículo sobre «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián», ya citado.

birá en carta particular (13 de octubre de 1637): «la política de Satanás reina en el mundo»⁶⁸. Así traduce él la experiencia de ardua lucha general con que contempla desenvolverse en la época la coexistencia —frecuentemente, dentro de un reino, y, más aún, de los mismos reinos entre sí—, cuyas maneras de conducirse son imputables a los hombres y a su condición.

La denuncia de las malas cualidades del ser humano, que oscila entre señalar su egoísmo⁶⁹, su malignidad o su depravación, tal vez nunca se ha difundido tanto como en el XVII, y si en algunos casos se escucha el eco arcaizante del tema medieval y ascético del «de contemptu mundi» como preparación a una disciplina religiosa, en el siglo barroco se observa comúnmente en la materia un considerable grado de secularización que hace que de la práctica de la desconfianza ante el mundo y el hombre, todos procuren sacar las convenientes artes para vencerlos en provecho propio. Por eso, no es en moralistas y escritores religiosos en quienes se encuentran esas frases contra la agresiva o perversa condición del hombre, sino en quienes escriben acerca de los modos de instalarse y comportarse con los demás e incluso, simplemente, en quienes hacen literatura —la cual constituye un pasto imprescindible en la sociedad barroca—, esto es: novelistas, poetas, autores de misceláneas (que hoy llamaríamos ensayistas) y también, aunque tal vez en menor medida, en autores teatrales.

Importa que recojamos aquí algunos testimonios más —aparte de los que, por muy conocidos, dejemos de lado—, porque la difusión del tema es un dato esencial para comprender su papel decisivo en la formación y sentido de la cultura

68. *Cartas de jesuitas* (13 octubre 1637), MHE, XIV, pág. 223.

69. Cellorigo, en su mencionado *Memorial*, hace este comentario con ocasión de la epidemia que se sufrió en Valladolid: «Hase descubierto mucho en España el poco amparo que de parte de los lugares sanos han tenido los enfermos» (fol. 7). Probablemente el miedo insuperable que cayó sobre las gentes, con motivo de las pestes que azotaron al siglo XVII, está en la base de las características del barroco que venimos exponiendo.

barroca. No utilizaremos escritores de ascética, como Nieremberg, ni tampoco los pasajes, que damos por incorporados aquí, de M. Alemán, Quevedo, Gracián, o algún otro, tan difundidos. Recordemos otros textos, como el de Anastasio P. de Ribera: «el más común enemigo de un hombre es otro»⁷⁰. Un poeta, que nos interesa mucho por la precisión con que responde a la mentalidad del tiempo, Gabriel de Bocángel, escribe palabras muy similares: «que se considere la sentencia del otro Filósofo que decía no ver más contrario animal al hombre que el hombre»⁷¹. Con los poetas coincidirá un político, Saavedra Fajardo, quien, al constatar que el hombre es dañoso para sí y para los demás, establecerá la común conclusión de sus contemporáneos: «ningún enemigo mayor del hombre que el hombre»⁷². Un economista llega a alcanzar los tonos más severos; en efecto, Álvarez Ossorio juzga con gran dolor que el hombre solicite la ruina del hombre, ponderando quién se pudo librar de un enemigo de tantas fuerzas, enemigo declarado suyo, cuya maliciosa naturaleza hace que unos a otros se persigan «como lobos y tigres ferocísimos»⁷³.

Estos testimonios denuncian la agresividad y violencia del ser humano que, en primer plano, pone de relieve el pesimismo con que se le contempla. Violencia pública, social, en las guerras, en las prácticas penales de la época, en los homicidios, robos y demás desafueros que se cometen a diario; violencia en las relaciones privadas, interindividuales: los noticieros del tiempo nos refieren el caso del brutal castigo propinado por la marquesa de Cañete a tres criadas suyas —casos así explican el frecuentemente denunciado odio de los criados hacia los

70. *Obras*, edición de R. de Balbín, Madrid, 1944, t. II, pág. 47. El texto corresponde a un «vejamen» en la Academia de Madrid, lugar y ocasión bien representativos de la sociedad barroca.

71. Este fragmento pertenece a sus *Prosas diversas*, en sus *Obras*, edición de Benítez Claros, Madrid, 1946, t. I, pág. 141.

72. Empresa XLVI, pág. 378.

73. *Extensión política y económica*, en las *Obras* de A. Ossorio, edición de Campomanes, Apéndice I al *Discurso sobre la educación popular*, pág. 8.

amos—, hasta el punto de que el rey hizo prender al marqués y a la marquesa, se les condenó a una fuerte multa y se les desterró de la Corte durante algún tiempo. Lo refieren las *Noticias de Madrid (1621-1627)*, con referencia al año 1622, y es un repugnante espectáculo que coincide con tantos que se narran en la novelística del momento. Esos sentimientos de violencia y agresividad, tan característicos del mundo barroco, es algo que deriva de una raíz que está por debajo: una naturaleza de mala condición que obliga a precaverse de ella misma. Montaigne, tras echar la cuenta de los sentimientos de ambición, envidia, superstición, venganza, crueldad, que anidan en el interior del hombre, sentencia: «notre être est cimenté de qualités malades»⁷⁴. Una afirmación de este tipo constituye base para muchas de las construcciones de la cultura barroca. Su eco se escucha por todas partes. Jerónimo Yáñez de Alcalá le hace decir a su personaje —que tan fiel a la realidad social de su tiempo se mantiene en tantos de sus comentarios—: «está ya tan depravada la naturaleza y condición de los hombres ...»⁷⁵. Francisco Santos pide al ser humano le perdone, porque, nos dice, obligadamente, «le he de comparar al puerco»⁷⁶.

Se comprende, a pesar del esplendor que contempla en torno, que un Molière no dude en aumentar, mirando a sus semejantes con ojos preparados por una sensibilidad barroca, la lista de los cargos que a aquéllos se les hacen:

Je ne trouve par tout que lâche flatterie,
Qu'injustice, intérêt, trahison, fourberie.

¿Que una declaración así puede estar prejuzgada por venir hecha desde el planteamiento propio de *Le misanthrope*? Pero Molière, al hablar en los mismos términos, nos advertirá

74. *Essais*, III, 1, pág. 8.

75. BAE, XVIII, pág. 533.

76. *Op. cit.*, pág. 408.

de que tales defectos y males pertenecen con tan íntimo lazo a la naturaleza humana que son inextinguibles y no hay por qué sorprenderse de ellos. Resumiendo su sentimiento de pesimismo y acomodación, en la citada pieza nos dirá:

Et mon esprit enfin n'est pas plus offensé
De voir un homme fourbe, injuste, intéressé,
Que de voir des vautours affamés de carnage,
De singes malfaisants et des loups pleins de rage ⁷⁷.

Con estos elementos se teje el lienzo de fondo sobre el cual el escritor barroco pintará la figura de los comportamientos del sujeto humano. Venía a ser anunciador de la actitud que se cernía sobre la centuria inmediata, el hecho de que, en 1593, Guillén de Castro pronunciara, ante la Academia de los Nocturnos, de Valencia, un «Discurso contra la confianza» que le había sido encargado por aquélla —circunstancia, esta última, que aumenta el valor social del dato—. En las páginas de ese escrito amonesta el autor contra las calamidades que ha traído al mundo la confianza en los demás y la ponzoña que puede guardar la confianza en sí mismo ⁷⁸. De una época que, sin duda, lo que quiere es escuchar una estimación de ese tipo —aun descontando lo que puede haber de gusto por la paradoja (lo que es ya un factor del problema)—, podemos esperar que cundan las llamadas para precaverse y defenderse. Un autor embebido de barroquismo madrileño, Liñán y Verdugo, advertirá que «es el hombre, de su naturaleza, terrible, cauteloso, sagaz, amigo de su provecho, deseoso de conservarse a

77. *Le misanthrope*, acto I, escena 1.^a. Análogamente, escribe La Bruyère: «Ne nous emportons point contre les hommes en voyant leur dureté, leur ingratitude, leur injustice, leur fierté, l'amour d'eux-mêmes et l'oubli des autres; ils sont ainsi faits, c'est leur nature, c'est ne pouvoir supporter que la pierre tombe ou que le feu s'éleve», *Les caractères*, cit., pág. 201.

78. *Obras de don Gaspar de Castro y Bellvis*, edición de Juliá Martínez, Madrid, 1927, t. III, págs. 573 y sigs.

menos costa y trabajo suyo» ⁷⁹. Parece que Liñán está viendo a unos y otros individuos, tras las esquinas de las calles de Madrid, acecharse recíprocamente, para caer sobre el que va desprevenido. Barrionuevo recoge ese comentario general y lo advierte a su público: «en todas partes está la malicia en su punto y todos tratan de engañarse unos a otros» ⁸⁰.

Efectivamente, ese ser agónico y en el fondo solitario, lanzado, por la inspiración de un principio de egoísmo y conservación, a la lucha en todos los momentos, es el *hombre en acecho*, tal como lo concibe la mentalidad barroca. «Todos vivimos en asechanza los unos de los otros», escribe M. Alemán ⁸¹. Algo muy parecido a lo que observará Saavedra Fajardo: «se arman de artes unos contra otros y viven todos en perpetuas desconfianzas y recelos» ⁸². Por eso, en la magna obra de Gracián, Critilo le dirá a Andrenio que su enseñanza va dirigida «para que abras los ojos y vivas siempre alerta entre enemigos» ⁸³. Un estudio lexicográfico sobre el Barroco —que es de lamentar esté por hacer— pondría seguramente de relieve unos índices altísimos en el empleo de palabras tales como *acecho*, *cautela*, *desconfianza*, etc., de lo cual vino a ser un bien orientado anuncio el discurso de Guillén de Castro que acabamos de recordar.

Hemos hablado en capítulo anterior de la violencia subversiva, insurreccional a veces, que era alimentada por la situación de crisis del siglo XVII, en toda Europa. Ahora contemplamos el fenómeno de la violencia por una cara muy diferente: la expansión de sentimientos de tal carácter, los cuales se dieron también en todos los pueblos de Europa, pero que en España presentaron quizá particular virulencia. Esos

79. *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*, Aviso VI, en *Costumbres españolas*, edición de Correa Calderón, t. I, pág. 91.

80. *Avisos*, I (BAE, CCXXI, pág. 138).

81. *Guzmán de Alfarache*, I, II, 4, edición de S. Gili Gaya, CC, t. II, págs. 53-54.

82. Empresa XLIII, pág. 369.

83. Ed. cit., t. I, pág. 172.

sentimientos no sólo son tolerados, sino con mucha frecuencia fomentados por los mismos órganos del poder, tal vez para ambientar la aplicación de sus propias medidas represivas, pero más bien, a nuestro entender, para excitar las pasiones de las masas, a las que se dirigía y en las que se apoyaba, a fin de hacer más cerrada su adhesión, más ciega su obediencia y su aceptación de una política, más enérgica su intervención cuando hubiera que acudir a ellas, en caso de guerra interna o externa.

El tremendismo, la violencia, la crueldad, que con tanta frecuencia se manifiestan en las obras de arte del Barroco, vienen de la raíz de esa concepción pesimista del hombre y del mundo que hemos expuesto, y a su vez la refuerzan. El gusto por la truculencia sangrienta se observa en muchas obras francesas, italianas, españolas, y sólo una lamentable mala información —o, peor aún, un deseo inconfesado y criticable de querer continuar mal informados— puede atribuirle a la influencia del carácter de uno u otro país, siendo así que es un dato común, peculiar de la situación histórica del Barroco en toda Europa⁸⁴. A los testimonios de las novelas picarescas de Castillo Solórzano se corresponden los de la picaresca alemana de Grimmshausen. Para María de Zayas es el de la crueldad poco menos que un aspecto obsesivo en su enfrentamiento con el otro sexo: «en cuanto a la crueldad, no hay duda de que está asentada en el corazón del hombre y esto nace de la dureza de él»⁸⁵. Probablemente, la violencia real no fue mayor en el XVII que en otras épocas anteriores, no menos duras, pero sí fue más aguda la conciencia de la violencia y hasta la acep-

84. Weisbach, en *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1948, ha reunido algunas interesantes referencias (cf. pág. 85). Rousset recoge también ejemplos de arte macabro de diversa procedencia, en *La littérature de l'âge baroque en France*, pág. 91.

85. *Novelas ejemplares y amorosas*, edición de González de Amezúa, t. II, pág. 109. Algunas otras referencias: «con los crueles y endurecidos corazones de los hombres no valen ni las buenas obras ni las malas» (*ibid.*, pág. 167); «en lo que toca a la crueldad, son los hombres terribles» (*ibid.*, pág. 208).

tación del hecho de la misma, que llegó a inspirar una estética de la crueldad. Una carta de un jesuita (27 de mayo de 1634) relata el caso de uno a quien ahorcan, como un suceso de risa⁸⁶. Pocos testimonios tienen la fuerza de aquel en que un fray Gerónimo de la Concepción nos descubre y describe un sentimiento propio: se refiere a las almadrabas de la costa de Cádiz, adonde eran llevados miles de atunes para matarlos, trocearlos y salarlos, en cuya ocasión se podía contemplar el espectáculo brutal de la brega de los animales con los jabegueros u obreros empleados en degollarlos al ser sacados del agua, y ante tal espectáculo, comenta el mencionado fraile con toda sinceridad: «Es tan gustoso el entretenimiento, ya por la fuerza de los brutos, ya por la variedad de los arpones y redes con que los prenden y matan, ya por lo ensangrentado que suelen dejar el mar, que no hay fiesta de toros que le iguale»⁸⁷. Es difícil hallar pasaje paragonable de gusto barroco, ante un espectáculo de sanguinaria crueldad. No cabe duda de que el espectáculo, popularmente mantenido, desenvuelto ante las masas, de la violencia, del dolor, de la sangre, de la muerte, fue utilizado por los dominantes y sus colaboradores en el Barroco, para conservar atemorizadas a las gentes y de esa manera lograr más eficazmente su sujeción a un régimen integrador. El cronista León Pinelo nos cuenta un ejemplo de esa pedagogía barroca de la violencia que no necesita comentario: con motivo de la visita a Madrid del príncipe de Gales, el arzobispo, como acción propiciatoria del buen resultado de las negociaciones y para enseñar al pueblo cómo se habían de procurar los asuntos de este mundo, pidió a las diferentes órdenes religiosas salieran en la procesión del Viernes Santo «con algunas mortificaciones exteriores decentes» (1623); y he aquí la narración que de ellas hace el cronista madrileño: «Salieron los Descalzos de

86. *Cartas de jesuitas* (MHE, XIII, pág. 55).

87. *Emporio del Orbe*, Amsterdam, 1690, pág. 86; citado por P. A. Sole, *Los picaros de Cónil y Zahara*, Cádiz, 1965, pág. 31.

San Gil y de San Bernardino, juntos, de la Orden de San Francisco; luego, los Mercedarios Descalzos de Santa Bárbara, los Agustinos Recoletos, los Capuchinos y los Trinitarios Descalzos, unos con calaveras y cruces en las manos; otros con sacos y cilicios, sin capuchas, cubiertas las cabezas de ceniza, con coronas de abrojos, vertiendo sangre; otros con sogas y cadenas a los cuellos, y por los cuerpos; cruces a cuestras, grillos en los pies, aspados y liados, hiriéndose los pechos con piedras, con mordazas y huesos de muertos en las bocas y todos rezando salmos. Así pasaron por la calle Mayor y Palacio y volvieron a sus conventos con viaje de más de tres horas, que admiró la Corte y la dejó llena de ejemplos, ternura, lágrimas y devoción»^{87 bis}. Creo que está claro lo que queremos decir al hablar de la pedagogía de los sentimientos de violencia en el Barroco, como un resorte represivo y de sujeción.

Las fiestas y diversiones daban ocasión para aplicaciones de un sistema equivalente de acción configuradora de la mentalidad, a fin de dirigirla en un mismo sentido. Por ejemplo, los toros, como fiesta, dan ocasión también a poner de manifiesto sentimientos de violencia sangrienta. Por eso, Barrionuevo no gusta de ellos —también en esto se nos revela el autor como un personaje de oposición— y nos confiesa que no acude a ese agobiante y feroz espectáculo⁸⁸. Los jesuitas, en sus cartas, nos cuentan una anécdota curiosa: hablan de la llegada de una embajada del rey de Dinamarca, de las atenciones con que a sus miembros se les acogió, de lo festejados que fueron —buscando, en la amistad del rey danés, sin duda, un bien colocado contrapeso en la Guerra de los Treinta Años—; con ese motivo nos dicen que varios diplomáticos del grupo mostraron interés en presenciar una fiesta de toros, y al asistir a ella, según noticia que da un jesuita en una de sus cartas (4 de noviembre de

87 bis. *Anales de Madrid*, ed. preparada por Fernández Martín, Madrid, 1971, pág. 249.

88. *Avisor*, I (BAE, CCXXI, pág. 162).

1640), «un dinamarco se desmayó de ver correr tanta sangre»⁸⁹. Casi se le ocurre a uno pensar que es explicable que no exista un Barroco danés.

Sería incurrir, seguramente, en demasiado materialismo sostener que este cultivo literario y artístico de la crueldad (el cual, en ocasiones, sobre las tablas de la escena, ofrece verdaderas hecatombes —ejemplo, entre mil, *La estrella de Sevilla*—) se desarrolló como preparación al ejercicio de la misma, en su función represora, por parte de autoridades políticas y eclesiásticas. De todos modos, resulta aterrador, por ejemplo, leer algunos de los métodos que fueron aconsejados en el XVII para la extinción de la oculta disidencia político-religiosa que constituía la minoría de los conversos en el seno de la monarquía católica⁹⁰, o los programas de medidas aniquiladoras de los gitanos⁹¹. Es sobradamente conocida, no menos, la medida de la dureza represora en Francia, así como en Alemania, y en todas aquellas partes en que las atrocidades del período de guerras que terminó provisionalmente con la paz de Westfalia llevaron a una familiarización con la violencia, no sólo en el enfrentamiento con el enemigo exterior, sino con los discrepantes, rebeldes o heterodoxos de dentro. Seguramente, el espectáculo cotidiano de la represión y de la guerra contribuyó en toda Europa a esa misma inclinación por la crueldad. Pero a nosotros lo que nos interesa es observar que con el testimonio espectacular, truculento, de la misma, se alcanzaba el objetivo hacia el que se orientaba todo el planteamiento patético y pesimista del Barroco: la necesidad de poner en claro la condición humana, para dominarla, contenerla y dirigirla.

Para que esta última acción, hacia la que el Barroco se en-

89. *Cartas de jesuitas* (4 noviembre 1640), MHE, XVI, pág. 40.

90. Cf. Sicroff, *op. cit.*, págs. 75 y sigs., donde figura, con especial interés, el parecer de fray Alonso de Oropesa, pero en fecha posterior pueden verse otros no menos duros. Cf. como un ejemplo, fray Jaime Bleda, *Crónica de los moros de España*, Valencia, 1618.

91. Cf. la obra del doctor Juan Quiñones, *Discurso contra los gitanos*, dirigida al Rey e impresa en Madrid en 1631.

camina, lograra su eficacia había que operar sobre resortes psicológicos, excitarlos, conducirlos. Por ese camino, como final de la gran tarea publicitaria de los sentimientos, preferentemente de tipo morboso, que lleva a cabo el Barroco, se llega a la exacerbación del interés por la muerte. No cabe duda de que esto venía de atrás y que, desde que despiertan las energías del moderno individualismo, el tema de la muerte preocupa a las sociedades que contemplan el otoño medieval, produciéndose en ellas una honda transformación de ese tema⁹². Pero en el Barroco todavía se registra una agudización. Si el siglo xv había mostrado una verdadera obsesión por la muerte, el xvii —observa E. Mâle— supera todavía en esto y consigue dar una versión más temible e impresionante de aquélla: si en la Edad Media la muerte es, en el arte y en el pensamiento, una idea teológica, y en el popular espectáculo de las danzas macabras se presenta con un carácter didáctico general e impersonal, ahora es tema de una experiencia que afecta a cada uno en particular y causa una dolorosa revulsión. En el xvii, dice Mâle, «las almas, después de las grandes luchas doctrinales y de las guerras de religión, permanecieron mucho tiempo aún tempestuosas»⁹³. Mucho más y más hondamente de lo que el propio Mâle podía intuirlo en su tiempo, hace ya casi medio siglo, la investigación histórica sobre la crisis del Barroco nos ha descubierto bajo nueva y lívida luz estos aspectos. Sobre todo, vemos que se proyectaban más amenazadoramente. Y para contener tal inquietud se imponía esa intervención dirigista sobre los sentimientos, y muy particularmente sobre aquellos que la presencia de la muerte podía despertar. Jean de Sponde escribe sus *Stances de la Mort* bajo esa preocupación⁹⁴.

92. Tenenti (*La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, París, 1952) se ha ocupado de esta cuestión. Nosotros hemos atendido a la misma considerando como un punto decisivo para entender el problema humano de *La Celestina*; cf. mi obra *El mundo social de La Celestina*, 3.^a ed., Madrid, 1973.

93. *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*, París, 1951, pág. 227.

94. A. M. Boase, *Jean de Sponde, un poète inconnu*, 1939.

Hasta en aquellos casos en los que la utilización del tema de la muerte conserva en el xvii un carácter ascético tradicional, nos encontraremos, sin embargo, con un acento diferente. Así, cuando Quevedo escribe: «conmigo llevo la tierra y la muerte ...»⁹⁵, o Salas Barbadillo: «tierra y carne humana son una misma cosa»⁹⁶, palabras en las que el dogma cristiano de la resurrección no queda demasiado bien parado, la noción de la muerte, más que un elemento doctrinal preparatorio del tránsito, acentúa en frases de ese tipo su condición de fuerza adversa a la vida, por tanto, de drama del viviente, que a cada uno se le patentiza, reclamando se le atienda en el juego de la existencia⁹⁷. En las figuras de las tumbas de la Edad Media y en las que tan ostentosamente levantó el Renacimiento, sus elementos decorativos eran una ofrenda o un reconocimiento de las virtudes del difunto o pretendían impetrar para él la benevolencia divina. Ahora no se dirigen al desaparecido, observa Mâle; en la época del Barroco, al introducir el esqueleto como recurso iconográfico —lo que tal vez se deba a iniciativa del Bernini—, es al público todavía vivo que contempla el fúnebre monumento a quien éste se dirige⁹⁸. Y puede tal espectáculo decirle muchas cosas. Con su bien realizada representación de aquello que se acaba tras la muerte, puede haber una severa advertencia sobre el más allá, o también un recuerdo sobre lo que a uno le resulta de no haberse sabido defender de enemigos; tal vez, una mera lección de anatomía o la bárbara constatación de lo que puede hacer de uno la fuerza del

95. *De los remedios de cualquier fortuna*, en *Obras: Prosa*, pág. 887.

96. *El curioso y sabio Alejandro, fiscal de vidas ajenas*, en *Costumbristas españoles*, pág. 139.

97. Rousset, que en su obra se ocupa mucho del tema de la muerte y de la obsesión que llega a constituir para muchos en el Barroco, cita un ejemplo curioso: unas gentes burguesas de París organizan asistir a su propio entierro (*op. cit.*, pág. 102). Esto, que se atribuía a Carlos V y que tantas veces se identificaba con un carácter español influyente en aquél, resulta que es práctica, probablemente entre piadosa y económica, de algunos ricos burgueses franceses, imbuidos del barroquismo.

98. E. Mâle, *op. cit.*, pág. 216.

poderoso con quien uno osa enfrentarse. La representación del esqueleto tiene, pues, múltiples funciones en el Barroco, y si no podemos negar que la principal sea aquella que responde a un sentido ascético-religioso, nunca faltan resonancias que aluden a los peligros del mundo social y político. Luego veremos cómo toda una serie de conceptos —tiempo, mudanza, caducidad, etc.— que se articulan en la línea fundamental de la mentalidad barroca, se conectan con este hecho del paso de la muerte, enunciado, en un verso de interna y contradictoria tensión, por Lope:

Ir y quedarse y, con quedar, partirse.

Antes hemos dicho que la atracción por lo macabro podía estar en relación con el endurecimiento de la función represiva que la Europa barroca conoce con el absolutismo monárquico, con la intolerancia religiosa que lo inspira y a cuyo servicio se pone. Sería excesivo afirmar plenamente una dependencia directa y recíproca; pero ambos aspectos tienen, sin duda, entre sí la relación de ser, uno y otro, datos de una situación histórica determinada. En cualquier caso, violencia y macabrisimo se unían en aquella brutal recomendación que, desde el punto de vista de la técnica de la represión, hacía Juan Alfonso de Lançina sobre la eficacia callada del cadáver del sedicioso⁹⁹.

A nuestro modo de ver, esta imagen de un hombre acechante, en doble actitud de defensa y ataque, mantenida en todos los momentos de la vida, que textos literarios y documentos de variado tipo nos muestran en la época, es reflejo de un estado de espíritu que posee una raíz común con ese otro fenómeno de violencia colectiva, consistente en la continua guerra de Estado a Estado, propio también del siglo XVII. Desde la centuria anterior, Europa ha inaugurado una etapa de sucesivas guerras interestatales que en el siglo barroco se

⁹⁹. *Comentarios políticos*; selección y prólogo de J. A. Maravall, Madrid, 1945.

convierten en una conflagración general y permanente. En otro lugar hemos tratado de explicar este hecho, mucho más nuevo y peculiar de la Edad Moderna europea de lo que ordinariamente pueda creerse. A nuestro modo de ver, deriva del choque entre un lado nuevo y un lado tradicional, en la situación de esos pueblos europeos. Lo nuevo estaría en el afán de potenciamiento, de engrandecimiento, de riqueza, de expansión, con que, desde el auge demográfico, económico y técnico con que empieza la Edad Moderna, se ven impulsados los reinos particulares y los soberanos de Europa. Es esta voluntad de enriquecimiento y poder la que inspira ese repertorio de medidas concretas —no siempre coincidentes en su contenido, pero sí mucho más en su declarada finalidad— que llamamos «mercantilismo». La concepción política que de éste deriva arrastra a los Estados a lograr la mayor parte que les sea posible de los bienes que la naturaleza ofrece. Y aquí se presenta el otro lado a considerar. Porque, incuestionablemente, no todo responde a ese dinamismo, resultante de la experiencia de expansión y movilidad, reconocible en el arranque de los tiempos modernos, por mucho que esa experiencia haya contribuido a despertar una conciencia porvenirista, orientada hacia adelante, estudiada muy extensamente por nosotros en otro lugar y a la que ahora, más resueltamente que en esa otra ocasión anterior, nos sentimos autorizados a llamar progresiva¹⁰⁰. A pesar de la in-

¹⁰⁰. *Antiguos y modernos: La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, 1967. En esta obra consagramos muchas páginas al estudio de cómo, en los más variados campos de la cultura, desde la medicina a la navegación, desde la contabilidad a la música, desde la alimentación al arte bélico, se iba constituyendo una visión de la historia en avance, en evolutivo progreso, aunque faltaran, claro está, notas importantes de este último concepto, y la palabra misma, difundida en el léxico castellano desde comienzos del XVI, no pasara de significar una mera noción de movimiento, en sentido ascendente o descendente. Pero ahora podemos ofrecer un curiosísimo pasaje en el que por primera vez tal palabra se fija en un significado de movimiento con dirección de signo positivo, si bien para rechazar que sea ése el sentido permanente en el paso de los hechos humanos. En efecto, Suárez de Figueroa, después de remitir a una opinión que atribuye a Séneca, según la cual las cosas humanas ni em-

discutible presencia de esta concepción de la marcha del acontecer humano, en la que se apoyan los grupos sociales ascendentes desde el primer Renacimiento, queda, con un insuperable peso en las conciencias, la estampa de una naturaleza constituida por un volumen, inalterable cuantitativamente, de bienes y alimentos. Esta visión tradicional es propia de culturas de fondo agrario —como son las de todos los pueblos europeos, hasta fines del XVII, en que algunos empiezan a superar ese nivel—. El resultado, entonces, se ve claro: si las gentes están animadas de una pretensión de tener más, de llegar a más, y, al mismo tiempo, creen que el volumen de bienes disponibles no se altera en su conjunto, no les queda más remedio que dirigirse contra los otros, para conseguir aumentar la parte propia a costa de la de los demás. Heckscher ha puesto en claro una actitud semejante en los mercantilistas ¹⁰¹, y nosotros, como llevamos dicho, hemos aplicado ese esquema de una conciencia dual a la explicación de los fenómenos que se dan en el Estado moderno ¹⁰².

Nos referimos en aquella ocasión, como muestra de tal actitud, formulada con generalidad, a la tesis que Montaigne expone en uno de sus ensayos y que enuncia en estos términos: «Le profit de l'un est dommage de l'autre» ¹⁰³. Nos es conocida ahora una frase casi igual de otro escritor francés del pleno Barroco, Méré: «Le bonheur de l'un serait souvent le malheur de l'autre» ¹⁰⁴. Y aún podemos añadir un testimonio español de

peoran demasiado ni mejoran mucho, añade: «de continuo se halla todo en un mismo término y en éste permanecerá, si bien con poco más o menos de progreso o disminución» (*Varias noticias...*, fol. 240). Por tanto, progreso es un movimiento que se opone, como inverso en su marcha, al de disminución. A continuación veremos que la visión de la historia que Suárez de Figueroa propone tiene, efectivamente, mucho de progresiva.

101. *La época mercantilista*, México, 1943, págs. 469 y sigs.

102. *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, t. II, Madrid, 1972, págs. 122 y sigs.

103. *Essais*, I, xxxii, pág. 147.

104. Citado por Hippeau, *Essai sur la morale de La Rochefoucauld*, pág. 135. Hay una edición moderna, en tres vols., de las obras de este autor (París, 1930).

la misma idea: «como no haya bien sin daño ajeno», escribe Juan Cortés de Tolosa ^{104 bis}. Como un tópico callejero escribe Barrionuevo: «unos enriquecen haciendo pobres a los otros» ¹⁰⁵. El universal enfrentamiento de todos, de unos contra otros, que en estas frases se enuncia, constituye la base de esa actitud de lucha y violencia que el Barroco observa por todas partes y entre todos los hombres, inspirando su pesimismo. El hombre del XVII, sacudido en su inserción estamental por la crisis social de la época, quiere subir a más, ser más, tener más, y, hallándose seguro, casi sin expresarlo, de que no podrá mejorar o aumentar su parte más que tomando de lo suyo a los demás, se coloca en esa actitud de lucha que hemos visto, para arrancar a otros lo que pueda, y también para defender lo propio del acoso que lo cerca.

Se reconoce fácilmente, en lo que acabamos de exponer, un primitivo y confuso esquema —torpe, podríamos llamarlo incluso— de la sociedad de concurrencia. El dogma burgués de la libre competencia procederá de ese fondo. Un lejano parentesco con los burgueses comprometidos en ese juego nos parece incuestionable advertir que se observa ya en los hombres del Barroco. Ello ha llevado a K. Heger a hablar de un «pensamiento mercantil» en Gracián, reflejado en el sentido que cobran en él conceptos como valor, estimación, aprecio, provecho, utilidad, los cuales pueden interpretarse en términos de la relación oferta-demanda ¹⁰⁶. Ya W. Krauss señaló la presencia de una «legalidad económica», literalmente, de una «ökonomische Gesetzmäßigkeit» ¹⁰⁷. Lo cual es interesante de recordar, pero añadiendo que, en mayor o menor medida, algo semejante se puede decir de otros muchos escritores barrocos y, además, que en éstos, como en Gracián, se trata tan sólo de un juicio,

104 bis. El pasaje se encuentra en su *Novela de un hombre muy miserable llamado Gonzalo*, en la ed. de G. E. Sansone de *Lazarillo de Manzanares*, con otras cinco novelas, Barcelona, 1960, t. II, pág. 181.

105. *Avisos*, II (BAE, CCXXII, pág. 9); la frase es de 1656.

106. *Baltasar Gracián. Estilo y doctrina*, Zaragoza, 1960, pág. 138.

107. *Gracián's Lebenslehre*, Frankfurt, 1947, pág. 119.

sobre el que ni aún está empezando a manifestarse el intenso proceso de racionalización que caracterizará a la mentalidad burguesa.

Ciertamente que cuando, en los últimos lustros del XVII, la mentalidad mercantilista de lucha y de competencia —mentalidad que empezó coincidiendo con el Barroco y que tanto contribuyó a desarrollarlo— se oriente hacia una fórmula de libertad económica y postule con el colbertismo un comercio libre, el siglo del Barroco habrá terminado. Es inexplicable que A. Hauser no conozca más que los aspectos de autoritarismo e intervencionismo en los escritores mercantilistas y los funda con los que son propios del Barroco y del clasicismo oficial¹⁰⁸. Pero es más, decimos esto porque no solamente en el XVII hay una última etapa colbertiana en el sentido que hemos dicho, sino que, en la misma fase del Barroco mercantilista, intervencionista y autoritario (desde el campo de la economía al de la religión, pasando por el de la literatura y por tantos otros planos), hay que contar con que el Barroco fue lo que fue, entre otras cosas, porque esa visión de lucha que le inspira, de acecho y competencia, no podría darse sin una cierta vivencia de libertad. Precisamente porque ésta existe con fuerza y alcanza los aspectos conflictivos que en otro capítulo hemos señalado, los poderes sociales se sirven de la cultura del Barroco para montar especiales resortes de contención.

El mundo de los hombres —por esa su básica conflictividad— aparece a las mentes del XVII como complejo, contradictorio, difícil. Cualquier cosa que con ellos se quiera hacer requiere ser estudiada y necesita ser aprendida en su conveniente forma de realización. Como los materiales que en ello se manejan son hombres, hace falta estudiar, en los repliegues de su interioridad, al ser humano.

Tengamos en cuenta que de la experiencia por la que las mentes europeas pasaron durante la etapa de los ideales huma-

108. *Historia social de la literatura y el arte*, págs. 628-629.

nistas, tal como éstos se entendieron de L. Bruni a L. Vives, de Erasmo a Montaigne, quedó un acuciante interés por el estudio del humano. La atención hacia el hombre cambió de tono y de orientación, pero no disminuyó, sino que, al contrario, se vio intensificada en el XVII y animada por el específico dramatismo de la época. Esa inclinación no quedó apoyada en una gratuita preocupación intelectual, sino que vino a insertarse en las circunstancias de la crisis que hemos recordado en páginas precedentes. Cuando se tiene conciencia, más o menos clara, de que las relaciones de individuo a individuo y de cada uno de éstos con los grupos de diferente naturaleza en que se insertan, han sufrido una seria transformación; cuando, en conexión con lo anterior, se busca actuar sobre los hombres para alcanzar en la sociedad de los mismos unos objetivos prácticos que entrañan una novedad respecto al sentido que se reconoce a la vida, resulta entonces fácil comprender que el saber acerca del hombre interese superlativamente y se presente bajo una forma distinta de la que asumía en la filosofía —*ancilla theologiae*—, así como en la moral y en la política, de los siglos medievales, bajo la cultura escolástica.

«La vraie science et la vraie étude de l'homme, c'est l'homme», escribe Charron, enunciando una manera general de ver¹⁰⁹. Es éste un principio de antropocentrismo que, desde la teología a la moral, desde la psicología a la política, informa todo el pensamiento del Barroco. Su presencia en el arte es bien patente. Se estudia al hombre partiendo de él (ésta es la vía que previamente pensadores renacentistas han enseñado: Vives, Gómez Pereira, Huarte de San Juan, etc.). En el XVII, el eco de la cuestión no se extingue y se escucha por todas partes.

Podrían repetirse, en obras de muy diferente calidad, ejemplos como el siguiente: el personaje calderoniano de *Eco y Narciso* se encuentra en medio del bosque —en medio de la

109. *De la sagesse*, cito por la edición de Amsterdam, 1782, t. I, pág. 1.

confusión y oscuridad del mundo— «ignorando quién soy», y al dirigir su investigación hacia sí, no se refiere tanto a su carácter de personaje social definido, como a su ser genérico, su ser de humano:

... ignorando
quién soy y qué modo tengan
de vivir los hombres ¹¹⁰.

Se le estudia en múltiples campos, a ese microcosmos que se concibe ser el hombre (el tópico, procedente de la Antigüedad, del microcosmos, sirve ahora para subrayar el carácter autónomo que a tal ser se le reconoce) ¹¹¹. Se le estudia para saber cómo es, lo cual resulta equivalente, bajo el dominio de la mentalidad moderna, a estudiar cómo funciona, o cómo se comporta.

Naturaleza averiguar pretendo
quién soy,

empezamos leyendo en una de las canciones de tipo filosófico de Enríquez Gómez ¹¹². Es ésta, formulada de una u otra manera, desde uno u otro ángulo de los muchos que su polifacética estructura presenta, una pregunta que resuena por todas partes, por las páginas de incontables autores en el siglo XVII, hasta el famoso pasaje del *Discours de la méthode*, en el que Descartes le imprime una nueva dirección, sin que por ello se deba olvidar el enraizamiento barroco de la misma.

Bien o mal, por acertada o equivocada senda, con una finalidad más o menos innovadora, más o menos conservadora, según los casos, en la época del Barroco no sólo no se eclipsa

110. Cf. el estudio de E. W. Hesse, «Estructura e interpretación de una comedia de Calderón: *Eco y Narciso*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, núm. 39, 1963.

111. Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, 1970; un libro interesante sobre los sentidos del mito y su presencia en la literatura española.

112. BAE, XLII, pág. 368.

ese afán de conocer el interno funcionamiento del hombre —la metáfora se ajusta a la psicología de Huarte, tan influyente en la mentalidad barroca—, sino que se intensifica. La crisis social es más aguda, la conciencia de la misma más honda, sus amenazadoras tensiones más problemáticas. El hombre necesita, más que nunca hasta ese tiempo, poder actuar gobernando a los demás hombres y a su sociedad; por tanto, necesita conocerlos.

Esta necesidad en que se halla la inspira una visión del ser mismo del hombre ajustado a ella. Esto es, la época del Barroco ve al hombre de una manera nueva, que es la que resulta adecuada a lo que con el hombre se quiere hacer. Así es como el interés presionante por los aspectos sociales y funcionales del humano lleva a una estimación de la experiencia de la vida. Y el valor de ésta acrece, porque esa vida no se considera como algo incambiable desde su arranque, siempre igual, ya hecha y fija desde que el individuo que la vive aparece instalado en el mundo y en la sociedad. No se le considera como un *factum*, sino como un proceso: un *fieri*, un hacerse.

Quizá habría que decir que toda realidad posee esa condición de no estar hecha, de no haberse acabado, lo que nos facilita, sin duda, comprender ese nuevo gusto barroco por los versos de palabras cortadas, por la pintura inacabada, por la arquitectura que elude sus precisos contornos, por la literatura emblemática que requiere dejar al lector terminar por su cuenta el desarrollo de un pensamiento. El que contempla un cuadro o lee unas «Empresas», o sigue con su mirada las líneas de un edificio, etc., tiene que colaborar en acabar la obra —o, cuando menos, su vivencia propia de esa obra—. De la misma manera, el hombre —que es el hombre singular, individual— tiene que ir haciéndose a sí mismo. «No se nace hecho», dice Gracián ¹¹³. Y con ello queda afirmada la fundamental condi-

113. Ver mi estudio «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián», ya citado.

ción de la plasticidad o moldeabilidad del hombre, que por hallarse siempre en un proceso de realización puede actuar sobre sí mismo y pueden actuar los demás sobre él configurativamente. En el capítulo siguiente empalmaremos con esto que acabamos de decir.

Hay que hacerse la vida y, por tanto, importa saber hacerse la vida. Recordemos los versos de Rioja ¹¹⁴:

Como el barro que diestra mano informa
de la impelida rueda al movimiento
apena estable en su primer figura.

El hombre realiza sobre sí mismo y sobre los demás un trabajo de alfarero. Esto es lo que representa una obra como la de Gracián y en ella su más radical significación: el paso de una moral a una moralística, o digamos simplemente a una reflexión sobre la práctica de la conducta, que sería impropio llamar una «science des mœurs», conforme a la expresión de los positivistas decimonónicos, pero que sí podemos llamar un «arte de la conducta» —dando a la palabra *arte* su valor de una *técnica*. (No obstante, existe hasta tal punto una aproximación en algunos casos a lo que después se llamara una «science des mœurs» que es en el barroco Blaise Pascal en quien tal expresión se encuentra quizá por vez primera ¹¹⁵.)

El soliloquio tan conocido de Segismundo le lleva al planteamiento de esta interrogación general que inquieta a la mente barroca: «¿Qué es la vida?». Indagar, conocer, experimentar, hacer de la vida objeto final de toda escrutación. Sencillamente, porque hay que hacerse la vida: no se es algo acabado, sino un hacerse. El mismo Gracián ofrece al lector una obra, su obra plena y definitiva, *El criticón*, que es, le dice, «el curso

114. *Obras de Francisco de Rioja*, edición de La Barrera, en Bibliófilos Andaluces, 1872; corresponden los versos citados al poema que lleva el núm. XXXIX de la colección, pág. 222.

115. *Pensées*, cit., I, pág. 20.

de tu vida en un discurso». Con lo cual tenemos puesto de manifiesto el interés por ese modo de ser que el hombre tiene y que es su vida, el carácter sucesivo de ésta; su condición de tarea a realizar reflexivamente ¹¹⁶.

El hombre del Barroco avanza por la senda de su vivir, cargado de la necesidad problemática, y, en consecuencia, dramática, de atender a sí mismo, a los demás, a la sociedad, a las cosas. El hombre barroco es, por excelencia, el hombre «atento», dicho sea con palabra muy gracianesca. Con todo ese contorno que le rodea y cuya relación con él será decisiva, tiene que hacerse su vida y ésta resultará de la atención que ponga en ello:

Crece el camino y crece mi cuidado,

dice un verso de Fernando de Herrera. En Góngora, en Lope, en Villamediana ¹¹⁷, con mucha más fuerza en Quevedo ¹¹⁸, y no menos en Gracián ¹¹⁹, la idea de «cuidado» se repite insistentemente. Enríquez Gómez se llama a sí mismo, en tanto que humano, «pasajero del cuidado», viendo su existencia embarcada en él ¹²⁰. Una idea así no tendrá, desde luego, según sostiene Vossler, ni el carácter de «cavilación religiosa», ni de «inmersión mística», ni de «propia convicción filosófica» ¹²¹; pero revela, sí, la inquieta preocupación del que a cada paso

116. Cf. W. Krauss, *Gracián's Lebenslehre*, y mi estudio «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián».

117. En los escritores políticos y economistas, ligada a la conciencia de crisis, la palabra es no menos frecuente. Hojéese, por ejemplo, el *Memorial* de Cellorigo.

118. Cf. Laín Entralgo, *La vida del hombre en la poesía de Quevedo*, en *Obras*, Madrid, 1965, págs. 883 y sigs.

119. Volvemos a remitir a nuestro artículo sobre Gracián, en el cual recogemos algunos pasajes valiosos, los cuales muestran la conexión del concepto con el de experiencia vital de un ser que se hace a sí mismo.

120. BAE, XLII, pág. 363.

121. *Lope de Vega y su tiempo*, págs. 117 y sigs. Esto, que es discutible respecto a Lope, es inadmisiblemente respecto a Quevedo, no menos en el prosista que en el poeta, o respecto a Gracián.

tiene que hacerse a sí mismo, y, correlativamente, va haciendo su mundo con él, en un ejercicio constante de la elección, la cual es servidumbre y grandeza del humano existir ^{121 bis}.

«No hay perfección donde no hay elección», afirma Gracián ¹²². Elección es libertad, o, mejor dicho, es la versión de la libertad propia del hombre moderno —por eso clamaría todavía contra ella el arcaizante Donoso Cortés—. En ella coinciden los teólogos jesuitas y Descartes. Sin tener en cuenta lo que significa en el pensamiento barroco, por muy trivializada que descubramos a veces tal idea, no es posible entender la obra de Lope o de Calderón (en *La Dorotea*, o en *La vida es sueño*, se encuentran declaraciones centrales sobre el tema). Cuando la libertad política o social se reduce o anula, aparece intensificado ese sentimiento de la libertad, que no es un mero estado interior, sino un movimiento de dentro afuera que el hombre del XVII afirma como libertad de elección. Ahora bien, si se elige, quiere decirse no sólo que hay varias cosas entre las que optar, sino que la opción influye eficazmente —lo que no quiere decir que siempre en la dirección deseada—. Por tanto, que pueden quedar y aun han de quedar diferentes las cosas después de la elección: el que elige hace en parte su mundo. Ello confiere un valor decisivo a que el hombre conozca ese carácter electivo que hace de sí mismo un hacerse y de la sociedad un resultado de innumerables ejercicios de elección. Como muestra de lo que, psicológica y moralmente, representa esta actitud de elección en la mente de la época, piénsese en el papel de la imagen de la «bifurcación» que G. Fessard ha puesto de relieve en los Ejercicios ignacianos ¹²³. Ella es el símbolo, elemental y constante, de la opción ante la que el

121 bis. Contra la banalidad que por insuficiente información algunos pretenden darle a este concepto, no dejemos de señalar que desde Gil Polo el «cuidado» va unido al «angustiado espíritu»; cf. *Diana enamorada*, ed. de R. Ferreres, CC, pág. 78.

122. *El discreto*, discurso X, pág. 103.

123. *La dialectique des exercices spirituels de Saint Ignace de Loyola*, París, 1956, pág. 191.

hombre barroco ve emplazada su existencia a cada instante. En lógica derivación, se ha de dar una relevante importancia en tal planteamiento a que se dé a conocer al hombre lo que su elección significa y las posibilidades que ante ella se abren. «Tanta diferencia e importancia puede haber en el cómo», pondera Gracián ¹²⁴: el cómo es, en último término, la puesta en práctica de la elección.

Pero esa elección, tal como la concibe el hombre del Barroco, revelándose en ello como una primera versión del hombre moderno, no es un acto que queda dentro del sujeto, sino que es propio de él desbordarse operativamente hacia el exterior. Se refleja en la conducta, se realiza en ella. Y si decimos que se hace real, hay que estimar que en cierta medida toma un carácter físico. Elección es libertad de conducirse, y como la conducta supone un modo de obrar en el mundo exterior, ello significa que elección equivale a conducirse, o por lo menos a intentar conducirse físicamente con libertad, siguiendo la línea que establece la propia voluntad. La ausencia o la presencia de libertad o de elección no se produce tan sólo en el plano de la interioridad. Consiste en no poder hacer o en poder hacer algo en el mundo de fuera, movido por propia determinación. Todo lo cual nos hace comprender a qué distancia quedamos de lo que llamaban libertad los moralistas medievales y seguían llamándolo aquellos que no habían traspasado una mentalidad tradicional.

Para el barroco —en este sentido, para el moderno— libertad es, por una cara, negativamente, no depender de otro, o, lo que es lo mismo, no servir —en ello ve Jerónimo de Gracián el gran pecado de su tiempo— ¹²⁵, y, por otra cara, positivamente, hacer personalmente lo que decida la propia voluntad ¹²⁶. Cuando esto falta se dice que se carece de libertad.

124. *El discreto*, discurso XXII, pág. 137.

125. *Diez lamentaciones del miserable estado de los ateístas de nuestro tiempo* (1611); cito por la edición del P. O. Steggink, Madrid, 1959.

126. Cf. mis obras *Las Comunidades de Castilla, una primera revolución*

«Yo conozco —escribe Céspedes y Meneses— que no por otra causa llamamos a un caballo bestia y bruto, sino porque no sabe ni puede gobernarse de manera que libremente haga su voluntad, porque en todo ha de seguir la ajena y otro le ha de regir y encaminar». Tal vez estas palabras no sean suficientes para que quede claro lo que queremos hacer ver respecto al cambio que experimenta, tal como una mente barroca lo estima, el concepto de libertad, un concepto de libertad que abandona la región interna del alma para proyectarse en el mundo de la acción externa. Mas sigamos leyendo lo que nos dice Céspedes: «¿Qué importa, para dejar de ser la última miseria, que no toques en la sustancia del alma y en sus naturales potencias, y que en su ser interior viva libre la libertad, si por otra parte el uso y señorío del cuerpo, de sus miembros y sentidos, y el mando della sobre sus ministros y gobierno deste reino y mundo pequeño se ha tiranizado y ocupado por fuerza?»¹²⁷. La imagen del sabio senequista que se juzga libre en su reflexión interna, incluso tras la reja de una cárcel, queda, pues, eliminada. Ahora, con verdadero escándalo para una mente tradicional, la libertad más bien se encuentra en el hombre anónimo del pueblo, en aquel que por su apartamiento del plano en que se dan las decisiones de la soberanía, puede guiar sus pasos con más independencia, esto es, puede moverse a voluntad en la parte del mundo exterior que le pertenece. Ese personaje de Céspedes, cautivo tras los hierros de una prisión, contempla el campo «envidiando los pasos libres del pobre y miserable jornalero y deseando la comunicación del más rústico y grosero pastor».

moderna y Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII, donde he reunido y comentado numerosos datos sobre el concepto moderno, necesariamente político y social, de libertad en los comienzos de la época que estudiamos.

127. *El español Gerardo*, cit., pág. 208. La cita de esta obra que aparece líneas después en el texto pertenece también al mismo lugar.

Pero cuando esa libertad no se detiene ni ante la eventualidad de entrar en conflicto con la voluntad del señor, y sobre todo cuando se trata, no de ese ilusorio vagar por campos poco menos que solitarios del jornalero o del pastor, sino de la afirmación de independencia en su conducta —y, por tanto, de la posible crítica e inobediencia frente a las conductas de los dominantes— por parte de numerosos grupos ciudadanos, en tales casos la libertad se convierte en un grave problema para el que manda. En la pugna, ya puesta de relieve páginas atrás, que los detentadores de los poderes políticos y sociales mantienen entre sí, puede ser gravísima consecuencia para ellos que los anhelos de libertad, entendida a la nueva manera, cundan entre amplios sectores populares. Esa libertad de obrar socialmente se hace fuertemente peligrosa para la sociedad privilegiada del XVII. No se la puede desconocer, pero hay que reducirla. Con ella tienen que enfrentarse la monarquía y la Iglesia, las dos instancias de autoridad y represión, que se transforman en su interna estructura para lograr más eficazmente tal objeto. Es lo que llamamos absolutismo del siglo XVII, pieza esencial del Barroco. Por eso, para éste, no sólo en la política, sino en la literatura, en el arte, en la religión, el problema básico será el de la tensión viva entre autoridad y libertad —lo cual, sin incurrir en anacronismo, no puede afirmarse con el mismo sentido respecto de épocas precedentes.

Sin referencia a ese plano problemático, inestable, de las tendencias agónicas de libertad exterior, no se entiende el Barroco. Pero no hay cultura barroca sin el triunfo, temporalmente, de la autoridad. Este doble juego da lugar a que se formen la imagen del mundo y la del hombre que hemos expuesto, las cuales, en el capítulo siguiente, las vamos a completar con el necesario despliegue de aquellos de sus aspectos que consideramos suficientes para caracterizar la especificidad de la cultura que estudiamos.

Capítulo 7

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA ESTRUCTURA MUNDANA DE LA VIDA

La fuerza cada vez mayor del mundo de los hechos reales se hace patente ante la mirada de unos hombres que inauguran los tiempos modernos. La autonomía respecto a potencias sobrenaturales de que se les supone dotados a los mismos hechos en su aparecer y desaparecer, en su manera de producirse, explica que cobre un relevante valor el papel de la experiencia como vía de enlace del interior del hombre con el entorno real en que se halla implantado. Es cierto que resulta más que discutible ese empleo del concepto de «autonomía» que acabamos de hacer, cuando sabemos que tantas veces los escritores barrocos, y con ellos el público que les sigue, se nos manifiestan imbuidos de concepciones llenas de confuso simbolismo, de transcendencia religiosa, de ocultismo mágico, todo lo cual coincide en hacer depender aquellos hechos de fuerzas que exceden del mundo empírico y quitan a éste su autosuficiencia. Es innegable que frecuentemente la presencia de aspectos de la realidad en los que se quiere ver evidenciado un más allá (mágico o religioso), un ultramundo —determinante invisiblemente de lo que se nos presenta ante los ojos—, se acentúa para contrarrestar el vigor con que se afirman los datos empíricos de la realidad. Acontece, en relación con ello, una interesante novedad: hasta las relaciones con el plano de la transcendencia se organizan y desenvuelven acudiendo a medios, a

conocimientos, a resortes, en fin, que proceden y son propios del mundo de la experiencia. Los jesuitas difunden unas formas de vida religiosa en las que, como es sabido, el papel de la experiencia procedente del plano de lo sensible se utiliza decisivamente. Por otra parte, la magia —y es cosa también estudiada— revela una manifiesta preferencia por el empleo de medios tomados de la vida natural. Todo ello cae en el campo de la experiencia, que de esa manera abarca, de uno a otro polo, la totalidad de la vida del hombre.

Este predominio del mundo de la *experiencia* se ha heredado, claro está, del Renacimiento. En él, tal término cobra un valor primordial, desde los místicos a los físicos, pasando por los escritores de arte, de política, de medicina, etc.: en cualquiera de estos campos, expresa el testimonio personal y concreto como base para organizar mentalmente la relación práctica del individuo con el mundo en que se encuentra inserto¹. Pues bien, sobre el tema que tocamos es perfectamente lícito mantener lo que hemos dicho de la mentalidad renacentista, aplicándolo a la mentalidad barroca. Tal vez, sin embargo, haya que hacer esta salvedad: si el campo de la transcendencia no se reduce, sino que más bien se expande, para el hombre del Barroco, éste muestra una resuelta disposición a tratarlo con los medios de que se sirve en los dominios de la experiencia. Hasta para manipular con «secretos naturales» se acude a la *experiencia*, como Calderón nos hace ver en *La vida es sueño* o en *El mágico prodigioso*; hasta en los tratos con la Providencia es de medios de aplicación empírica, igualmente, de los que se echa mano (la última obra citada de Calderón o alguna otra, como *A Dios por razón de Estado*, son buen ejemplo de lo que decimos). En la fase de plenitud del Barroco, Calderón nos sirve muy cumplidamente para comprobar la frecuencia en el empleo del término «*experiencia*» y el

1. Cf. mi *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*, Introducción, cap. III, en especial págs. 48 y 49.

papel decisivo que a tal concepto corresponde en la proyección del hombre sobre su mundo².

La atención a la condición del propio ser humano, que tanta parte ocupa en la mentalidad barroca, se traduce en una preocupación por el curso de la experiencia, con la cual no se logrará poseer la estructura de un saber universal, aunque en última instancia —tal es el caso de las leyes físicas— sea un saber universalizable, pero que en ningún caso dejará de ser válido para organizar la conducta de la vida. El arte barroco nos da los resultados de una observación singularizadora del ser humano; por eso, Ribera o Rembrandt van a buscar el testimonio, transformado por ellos en documento plástico, de personas envejecidas, en cuyos cuerpos el paso de la vida ha tenido una bien visible acción individualizadora. Simmel señalaba «el apartamiento del arte de Rembrandt de lo universal de los fenómenos humanos y su máxima elaboración de lo individual»³. La individualización de la experiencia pocos la han llevado al punto que Velázquez: pretende éste captar lo que un individuo —él, Velázquez, pintor— ha vivido de un objeto, de una cosa o persona que haya aparecido ante su vista. Alguna vez he dicho que la obra de Velázquez es una pintura en primera persona⁴. Esto se corresponde perfectamente con el cambio de la noción de experiencia en el Renacimiento —que ve en el mundo fenoménico, manifestación o reflejo de una realidad objetiva— y en el Barroco, para el cual la experiencia es traducción de una visión interior. Dice un pasaje de T. Browne:

The world that I regard is my self.

2. Numerosos ejemplos en las comedias que llevamos mencionadas y en otras como *No hay cosa como callar*, *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*, etc.

3. *Rembrandt*, Buenos Aires, 1950, págs. 48-49.

4. Cf. mi obra *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960, pág. 140.

Warnke, que ha llamado la atención sobre este punto, ha hecho observar la preocupación obsesiva por el carácter contradictorio de la experiencia en el Barroco⁵. ¿En qué manera podemos entender nosotros tal carácter contradictorio de la apelación a la experiencia? En ella ve la mente barroca, de un lado, depósito de hechos de los que no puede arrancárseles su condición de hechos individuales, dotados, en cierto modo, de máxima evidencia para cada uno; de otro lado, forma en la que se pueden ver coincidir gran número de hechos, por lo que en ellos hay de repetición, válidos para fundar enunciados de mayor amplitud, lo cual, también en cierto modo, da lugar a que tales hechos se desrealicen, tomen un carácter fantasmal (los barrocos ven en la ciencia un mundo de hechos que se han desprendido de su singularidad, generalizados, desrealizados, como una esfera de lo fantasmal)⁶. Hay que tener en

5. *Versions of Baroque*, New Haven-Londres, 1972, pág. 22. La cita de Browne puede verse en este lugar.

6. Cuando el autor barroco previene contra la experiencia, salvo en casos banales de un ascetismo de escasa calidad intelectual, está igualmente distante de considerar aquella como negación de una mentira y como verdad de una realidad esencial. Incluso los famosos versos de Calderón vienen a dejar afirmado ese nivel intermedio, fenoménico —próximo al que ha prestado atención la ciencia moderna—, de la experiencia. Repitámoslos una vez más (a pesar de ser tan conocidos y de saberse por todos que son un tópico, Calderón los hace suyos):

que tal vez los ojos nuestros
se engañan, y representan
tan diferentes objetos
de lo que miran, que dejan
burlada el alma. ¿Qué más
razón, más verdad, más prueba
que el cielo azul que miramos?
¿Habrà alguno que no crea
vulgarmente que es zafiro
que hermosos rayos ostenta?
Pues ni es cielo ni es azul.

(*Saber del mal y del bien*)

Ni es zafiro ni cielo, pero es esa región del firmamento y lugar de los meteoros que, por otra parte, tanto papel tienen reconocido en el teatro de Calderón y en toda la comedia barroca. En eso se vendría a resolver ese llamado

cuenta que la aportación de la ciencia, con aparatos de reciente invención, había contribuido incluso al vacilante sentimiento de seguridad ante las cosas que se ven. Zabaleta y con él todos sus contemporáneos cultos saben que la Vía Láctea no es una nube blanquecina, contra lo que nos dicen los sentidos, sino la aglomeración de innumerables estrellas que han podido ser descubiertas por el «anteojo» de Galileo, del que Gracián y otros hablan también⁷. La desconfianza en lo que se ve empíricamente puede ser derivada de una lección ascética, pero puede ser también resultado de un riguroso conocimiento científico. Recordemos, como ejemplo, que una de las objeciones que los antimaquiavelistas barrocos dirigen a Maquiavelo es la de haber pretendido traducir en máximas de valor universal una experiencia estricta, particular⁸, lo que no obsta para que los políticos y moralistas barrocos escriban, basándose en singulares ejemplos, toda clase de preceptos postulando para ellos un alcance general, entre otros, ese mismo de que hay que atenerse a la particularidad de los casos.

Se explican desde este nivel algunos de los caracteres de la cultura barroca que luego estudiaremos. Nos encontramos, en el trasfondo de la época, con que su apelación a la individualización de la experiencia suscita —y es uno de los primeros aspectos de aquella que podemos constatar— un sentimiento de variación y cambios, que provocan a su vez la afirmación de una pretendida capacidad de encauzarlos. En virtud de ello, la atención al hombre y a su sociedad habría de derivar hacia una colocación en primer plano de la idea de *movimiento*. Toda una serie de conceptos que juegan en diferentes

carácter contradictorio de la experiencia. Sobre el carácter tópico de esta idea, véase O. H. Green, «Ni es cielo ni es azul». A note on the barroquismo of Bartolomé Leonardo de Argensola», en *RFE*, XXXIV, 1950, págs. 137-150.

7. J. de Zabaleta, *Errores celebrados*, edición de M. de Riquer, Barcelona, 1954, pág. 75. La mención del «anteojo» galileano en Gracián puede verse en *El criticón*, III, pág. 305.

8. Cf. mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, 1944, pág. 398.

aspectos de la cultura barroca se ligan a ese papel del movimiento como principio fundamental del mundo y de los hombres: las nociones de cambio, mudanza, variedad, o de caducidad, restauración, transformación, o de tiempo, circunstancia, ocasión, etc., son derivaciones de aquél. Seguramente hay que referir a la crisis de fines del XVI y primera mitad del XVII, crisis no sólo económica, sino social e histórica, con su cortejo de cambios y desplazamientos, tanto en las mentalidades como en los modos de vida, en la estratificación social, etc., esa función de principio universal, animador de cuanto existe, que a la idea de movimiento se le reconoce. Desde su posición de manierista (que nos avanza tantos modos de ver de un barroco) Montaigne escribe: «notre vie n'est que mouvement», y todavía acentúa más su pensamiento en otro lugar: «estre consiste en mouvement et action»⁹. Por su parte, en su lúcida angustia, no por eso menos barroca, Pascal dirá «notre nature est dans le mouvement», y aún poco antes había dicho del ser humano: «il a besoin ... de mouvement pour vivre», tesis que adquiere en él un cierto carácter obsesivo, en la reiteración del papel originario, fundante, que corresponde al movimiento¹⁰. «Tout se fait par figure et par mouvement», escribe otra vez Pascal. Desde Burckhardt y, más claramente aún, desde Wölfflin, esas categorías de movimiento y cambio —porque como tales «categorías» pueden estimarse en el pensamiento de la época— se consideran necesarias para captar el sentido del Barroco. A una sociedad que, después de un período de expansión, se vio conmovida por una fase de honda crisis, se corresponde muy adecuadamente el esquema de una mentalidad en el que tienen tanta relevancia los conceptos de carácter dinámico. Se vive una dramática experiencia de cambios a la que se liga, por otra parte, el correlato de una realidad cambiante, proteica, varia, cuya pretensión de captación por el hombre de

9. *Essais* cit., II, VIII, pág. 80, y III, XIII, pág. 225.

10. *Pensées* cit., págs. 28 y 54.

la época engendra la cultura barroca. Por eso L. Rosales ha podido observar —y a nosotros nos sirve como un caso representativo— «la fuerza transitiva y dinámica del lenguaje de Góngora»; si la transitividad está en la base de la evolución semántica de todo lenguaje, Góngora la extrema y potencia —precisamente por sus procedimientos metafóricos— y la proyecta sobre todos los planos de su obra¹¹. A nuestro entender, ello se liga a la condición que el Barroco estima radical en la realidad, como decimos.

«Sin el movimiento ni crecen ni se mantienen las cosas», afirmará Saavedra Fajardo¹², y es éste un principio que inspira las ideas físicas y biológicas, políticas y sociales de la época que estudiamos: «Como los cielos están en un continuo movimiento —escribe Céspedes y Meneses¹³—, así las cosas inferiores parece que los siguen, rodando juntamente con ellos, pues vemos que nunca permanecen en un estado y ser». Tiene este principio tan general alcance que el solo reconocimiento del carácter dinámico que alguna obra humana refleja se convierte en un criterio de estimación estética. Jusepe Martínez alaba de un escultor «el movimiento y gracia de sus figuras»¹⁴. Bocángel, en elogio de unas estatuas, escribe, y sus palabras nos dicen en dónde pone su estimación¹⁵, estos versos:

En la quietud reservan movimiento
y está el moverse en la quietud oculto

11. «Las Soledades en don Luis de Góngora: Algunos caracteres de su estilo», *Atti del Convegno Internazionale sul tema: Premarinismo e pregongorismo*, Roma, 1973. págs. 80 y sigs.; la cita está en la pág. 91.

12. Empresa LXXXII, OC, edición de González Palencia, Aguilar, Madrid, 1946, pág. 594.

13. *Fortuna varia del soldado Pindaro*, BAE, XVIII, pág. 333.

14. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de Carderera, Madrid, 1866, pág. 162.

15. *Obras de don Gabriel Bocángel y Unceta*, edición de Benítez Claros, t. I, Madrid, 1946, pág. 201.

Piénsese en la distancia a que esto queda de los criterios estéticos de pura tradición helénica. «Gozoso y casi divino —dirá Suárez de Figueroa— el que, imitando a los orbes, se goza como ellos en su movimiento»¹⁶. Rousset ha citado un verso de un poeta francés de comienzos del XVII, Motin¹⁷, que bien puede servir como expresión del principio general admitido por todos:

L'âme de tout le monde est le seul mouvement.

El hecho, coetáneo de la cultura barroca, del descubrimiento de la circulación de la sangre, confirma esa ley general que rige en todas partes, desde los astros, en el macrocosmos, hasta el centro vital del corazón, en el microcosmos: Bances Candamo admira que, al modo que gira el sol, también el corazón «hace en repetidos giros aquel continuo movimiento de la circulación de la sangre, hallada por la nueva Philosophia Chimica»¹⁸. Desde la ciencia hasta la moral, todo le habla al hombre del Barroco de esa ley universal del movimiento. Todo en el mundo es «o subir o bajar», como dice la tan citada Empresa LX de Saavedra Fajardo. «Todo se precipita cuanto crece», afirma Bocángel. Por tanto, todo se mueve. Si, para el Barroco, el movimiento es el principio fundamental de su cosmovisión, se comprende que no pretenda presentar la obra de un organismo perfecto, de un cuerpo arquitectónico, de un tratado sistemático, sino —como observó Wölfflin— la impresión de un acontecer, de un drama, la agitación del devenir, captando una realidad siempre en tránsito¹⁹. La física de Galileo, la economía de los mercantilistas, la moral combativa o acomodaticia, el régimen de permanente conflicto bélico, la política manipula-

16. *El pasajero*, edición de Rodríguez Marín, Madrid, 1913, pág. 3.

17. Rousset, *La littérature française de l'âge baroque*, París, 1953, pág. 124.

18. *Theatro de los theatros*, cit., pág. 98.

19. *Rinascimento e Barocco*, trad. ital., Florencia, 1928, pág. 85.

dora de los gobernantes (cuya acción intervencionista se mueve desde el campo de la demografía al de la religión), las obras de arquitectos o pintores, se presentan como planteamientos dinámicos, en los cuales el equilibrio es un resultado siempre en juego y con frecuencia amenazado.

Convirtiendo esta concepción dinámica de la realidad en un principio de antropología política, Hobbes escribiría: «la vida no es otra cosa que movimiento»²⁰, con lo que viene a coincidir Gracián —y no es caso único— cuando afirma que «la definición de la vida es el moverse»²¹. La misma hermosura no se descubre ya en la armonía o simetría de lo inmutable, sino en el cambiante movimiento, y por eso nos dirá Quevedo²²:

Puédese padecer, mas no saberse,
puédesse cudiciar, no averiguarse,
alma que en movimientos puede verse,

ya que la hermosura no está en la quietud, sino que «es fuego en el moverse». Un escritor y cortesano francés, de la sociedad barroca de Luis XIV, Chantelou, cuenta una anécdota muy significativa: llamado Bernini a París para que proyectara la nueva arquitectura del Louvre y teniendo que hacer también un retrato en escultura del rey, le pidió a éste, no que posara en actitud estática, sino que se moviera y anduviera normalmente ante él, para captar de esa manera su verdadero semblante. «Un hombre, comentaba el gran artista italiano, nunca es tan semejante a sí mismo como cuando está en movimiento»²³. No

20. *Leviatán*, México, 1940, I, vi, pág. 50.

21. *El criticón*, edición de Romera Navarro, Filadelfia, 1939, t. II, pág. 259.

22. OC, edición de Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1932, I: *Poesía*, pág. 23.

23. Recogió esta anécdota M. Raymond, *De Michel-Ange a Tiepelo*, París, 1912, pág. 181. Han señalado su gran interés Rousset, *op. cit.*, pág. 139, y V. L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, París, 1957, págs. 190 y sigs. El fracaso de Bernini en la corte de Luis XIV y su retorno a Italia fue achacado por algunos a un rechazo francés del Barroco. Más bien hay que ver en este episodio la

menos importancia tiene la concepción dinámica del objeto del arte —de la pintura en este caso—, tratándose de un Rubens, quien la consigue plasmar con incomparable eficacia en su pintura y, a la vez, no deja de teorizar sobre esos aspectos en relación a la versión pictórica de la figura humana²⁴. Quizá sea Velázquez quien lleve a cabo con éxito insuperable el supremo esfuerzo de pintar el movimiento mismo; otros pintores, al intentar captarlo, habían procedido pintando un objeto con la deformación que el movimiento le imprimía en un instante dado, el cual de esa manera quedaba fijado en el lienzo. Velázquez ensaya llevar al cuadro el moverse en cuanto tal, el movimiento en acción, directamente, no representado en uno de los múltiples instantes, cuya sucesión da un resultado dinámico. El logro máximo de estos ensayos es la versión de la rueda de la rueca en el tan conocido cuadro de *Las hilanderas*. Está ahí uno de los testimonios más plenos de lo que pretendió la cultura barroca y de lo que para ella significaba el problema de dominar la realidad dinámica del mundo y de los hombres, con la que, en tantos aspectos, se enfrentaba.

En otro lugar pusimos en relación la concepción del tiempo y del espacio propia de la mentalidad burguesa, desarrollada en los primeros siglos modernos, con una idea, la de velocidad, que indudablemente tenía que expresarse en los escritores barrocos, ligada a su estimación del movimiento. Efectivamente, descubrimos, por de pronto, en el XVII, una significativa frecuencia en el uso del término: Céspedes y Meneses habla de la velocidad del viento²⁵; Suárez de Figueroa, de la del tiempo²⁶; Saavedra Fajardo, de la que alcanza la navegación²⁷, to-

victoria del nacionalismo que inspira con frecuencia al Barroco, muy especialmente en Francia.

24. P. Rubens, *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos, soit en mouvement*, folleto impreso en París en 1773.

25. *El español Gerardo*, BAE, XVIII, pág. 170.

26. *Op. cit.*, pág. 266.

27. Empresa LXVIII, cit., pág. 519.

dos ellos con franco tono admirativo. En esto, el testimonio de Suárez de Figueroa no puede ser más interesante, porque tal vez sea el primero en manifestar el goce que se disfruta con el que aquella proporciona: «la velocidad con que se va gozando el mundo mientras se navega no puede ser sino de mucho deleyte»²⁸.

Si se ha dicho que la «edad del Bernini» «pudo realizar un gran teatro cinematográfico»²⁹, es porque una imagen cinética se reflejaba sobre la entera «cosmovisión» de los hombres del Barroco. Ella informa la universal concepción de una «realidad cambiante», que es la nota principal de todas las manifestaciones de la época. Bocángel afirma³⁰:

Sucesiva del mundo la mudanza.

Ésta, la *mudanza*, es otro de los principios fundamentales con que está montado el universo y, como él, el pequeño universo del hombre. «Ninguna cosa permanece en la naturaleza», afirma Saavedra Fajardo³¹. «No hay cosa estable en este mundo», escribe Francisco Santos³². Todo cambia: las cosas, los hombres, sus pasiones y caracteres, sus obras. Rodrigo Caro nos hará advertir que la misma tierra, tan firme y estable, «padece a las veces mudanza, tiembla y se estremece y mueve», hasta el punto de que no tiene hoy ni tendrá mañana, como no la tuvo en otros tiempos, una misma figura, lo que depende «de ocultas y precisas leyes de la naturaleza de este orbe inferior»³³. Un médico que, por el trabajo de su profesión, conoció el dolor de la peste y del hambre en la crisis social del XVII, que reflexionó y escribió sobre causas y aspectos de la crisis económica que presenciaba y que, como escritor barroco, decantó su expe-

28. *Op. cit.*, pág. 150.

29. Rousset, *op. cit.*, pág. 39.

30. *Op. cit.*, pág. 64.

31. Empresa LX, cit., pág. 477.

32. *Día y noche de Madrid*, BAE, XXXIII, pág. 382.

33. *Obras*, edición de Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1883, t. I, págs. 5 y 6.

riencia moral en unos versos, aunque malos (nos referimos al doctor Cristóbal Pérez de Herrera), empezaba con estas palabras sus *Proverbios morales*³⁴:

Todo es mudable en él mundo ...

No podía faltarnos aquí el testimonio del autor de la más ilustre canción barroca a unas ruinas, Rodrigo Caro: «así como debajo del sol no hay cosa nueva, así no hay cosa estable, perpetua, ni permanente, porque todo tiene una continua mutabilidad», principio, pues, que se extiende a la esfera de las cosas y con incomparable fuerza a la de los hombres³⁵. «Aquello mayormente está sujeto a mudanza y ruina que tiene por ley nuestra mudable y varia voluntad»³⁶. Siendo tema tan central, tampoco Gracián podía dejar de hacerlo suyo: «no hay estado, sino continua mutabilidad en todo»³⁷. El hombre es transeúnte entre los modos de lo real; «peregrino del ser», le llama Gracián. Es cambiante y movedizo. Por eso, colocar ante él lo inmutable, no le dice nada. Hay que entrarle por el dramático testimonio de lo mudable, aunque sea para que, a través de los cambios, le quede la lección de lo que permanece³⁸,

34. BAE, XLII, pág. 241.

35. Rodrigo Caro, *op. cit.*, pág. 5.

36. *Ibid.*, t. II, pág. 348. Acabamos de encontrarnos con la alusión a una «ley de la naturaleza». También para Suárez de Figueroa la mudanza procede de una ley universal: los astros con sus revoluciones, el sol y la luna, engendrando con sus cursos el nacer y morir, la renovación, la transformación de las cosas en el mundo inferior, así como las combinaciones y cambios en los cuatro elementos que los componen —todo ello entendido al modo de la física aristotélica—, engendran mudanza por todas partes: «en la tierra también no se halla cosa perpetua», y todavía la acción del hombre viene a aumentar el número incesante de las alteraciones (no otra cosa es el resultado de su trabajo y de su esfuerzo); la mudanza es un principio cosmológico: las costumbres, las leyes, las lenguas, las religiones, las guerras, todo sirve a su imperio. *Varias noticias importantes a la humana comunicación*, fols. 7 y sigs.

37. *El discreto*, XVII, en *OC*, pág. 123.

38. Véase G. Poulet, *Études sur le temps humain*, París, 1950, página XVIII, con referencia a un estupendo pasaje de Nicole: «Nous sommes comme des oiseaux qui sont en l'air, mais qui n'y peuvent demeurer sans mouvement, ni presque en un même lieu, parce que leur appui n'est pas solide».

punto de vista en el que coinciden tanto Góngora como Quevedo. Hay en esto, una vez más, una concepción que resulta de la transposición, en el plano del pensamiento y de la doctrina, de una experiencia concreta y real que el hombre del Barroco vive. Muy críticamente, Barrionuevo la explicaba a su público, cifándose a su circunstancia personal: «Las cosas de Madrid andan todas a Dios te la depare buena. Lo que hoy determinan, mañana lo derogan. No hay firmeza en nada; cada uno procura hacer su negocio y ninguno el común y bien de todos, con que todo se yerra», todo y todos andan a trompicones³⁹. En medio de los trasiegos y novedades que por doquier ofrecía el XVII, todos tenían una impresión similar.

Aunque la identidad de un centro de imputación permanezca —base que, hasta la crisis de la lógica aristotélica en nuestro tiempo, no se verá eliminada—, lo cierto es que el Barroco posee una conciencia muy agudizada de la multiplicidad y variabilidad de las manifestaciones del humano:

... que las obras
en el hombre no son unas,
aunque son del hombre todas⁴⁰.

Sin embargo, llega a ser tan aguda y tan decisiva en la organización de la cosmovisión barroca esa idea de mudanza, que llega a inspirar algún pasaje en el que el principio de identidad se tambalea y con él la noción misma de ser, amenazando la inmutabilidad del orden ontológico que el pensamiento tradicional había dejado tan firmemente asentada. «No hay cosa —nos dice Suárez de Figueroa⁴¹— que justamente merezca atributo de ser, si todo, como se ve, padece continua mudanza». El orden metafísico del ser, base de la doctrina

39. *Avisos*, I, BAE, CCXXI, pág. 100. El comentario corresponde al 2 de enero de 1655.

40. Lope de Vega, *El rey don Pedro en Madrid*.

41. *Varias noticias...*, prólogo y fol. 17.

tradicional de la escolástica, parece venirse abajo, sacudido por la dramática vivencia de la mutabilidad. Hasta el hombre mismo podría, arrastrado por la inestabilidad de sus cambios, verse despojado de su condición esencial, de su «substancia», en el sentido aristotélico-escolástico de esta palabra: tampoco el hombre «ni jamás es su semejante».

Cambian las mismas cosas que estimamos naturales, observaba Tirso de Molina; por ejemplo, los frutos de los árboles, merced al ingenioso trabajo del injerto del hortelano; cambia, más aún que la naturaleza, el arte, y vemos que «en las cosas artificiales, quedándose en pie lo principal que es la sustancia, cada día varía el uso, el modo y lo accesorio»⁴². El Barroco, respetando, desde luego el límite de una última concepción sustancialista del mundo, hace entrar a éste en un torbellino de cambios, de lo que podrían ser adecuada ilustración algunos cuadros de Rubens. Si, bajo el peso de la tradición, el Barroco no pudo llegar a pensar una realidad que puramente consista en cambiar, esto es, no en una sucesión de cambios, sino en el puro fluir, llegó, no obstante, a intuir poéticamente ese ser preheideggeriano del no ser otra cosa que puro pasar. Tensando la intuición heraclitiana, Bocángel escribe estos versos⁴³:

el agua siempre es eterna,
pero nunca se repite.

La mudanza es, pues, un gran tema barroco. Poetas y moralistas lo ponen de relieve. Los políticos y los economistas echan mano de él para explicar los declives de los Estados. Lope tiene una canción exaltando la mudanza:

la celeste armonía
en mudanza se funda.

42. *Cigarrales de Toledo*, edición de Said Armesto, Madrid, 1916, pág. 127.

43. *Obras*, I, pág. 320.

Hasta lo que parece eterno se somete a la mutabilidad. Ya el primer móvil se mueve y cambia⁴⁴. En el cambio mismo se apoya la permanencia de las cosas: su mutabilidad es la razón de su subsistencia. En el romance⁴⁵ que escribe sobre un terremoto que presenció, el mismo Bocángel acredita que

Y mientras todo se muda,
sólo la mudanza es firme.

Lupercio Leonardo de Argensola nos dejará dicha la misma doctrina en un verso de solemne entonación⁴⁶:

Así sustenta al mundo la mudanza.

A Argensola le ha arrancado esta reflexión de tan universal alcance la contemplación de cómo se suceden sin descanso los penosos trabajos del labrador. También, tras la relevancia que el mudar ocupa en el esquema fundamental del Barroco, hay, como acabamos de ver en el caso del poeta aragonés citado, una experiencia real, detrás de la que aparece aquella sublimada en un principio del mundo. Por su parte, en Cellorigo, para venir a aceptar la vigencia de un principio semejante, actuaba el recuerdo de la movilidad territorial, esto es, de los físicos desplazamientos que la crisis de la época —con aspectos positivos y negativos— contribuyera a provocar: para él, causa de tanta destemplanza en las personas como la que se observa en el día, es «la mudanza de mantenimientos y del natural de la tierra»⁴⁷. Y fijándose en un fenómeno social de su momento, cuando Pellicer observaba que, un año después de haberse levantado contra el francés invasor, los catalanes procedían a la inversa, comentaba: «tal es la fuerza del hambre y la

44. Lope, *Obras en verso*, ed. Aguilar, págs. 102 y sigs.

45. *Op. cit.*, pág. 95.

46. Soneto número 61 de la edición de *Rimas*, de J. M. Blecua, CC, Madrid, pág. 121.

47. *Memorial cit.*, fol. 7.

mudanza de las cosas»⁴⁸. El lazo entre los graves momentos de crisis que se sucedieron en la época y el tema de la mudanza resalta en esas palabras bien explícitamente.

Lo cierto es que, en el hombre, esa condición de transitoriedad es patente y patética. En el discurrir de los accidentes de la vida, se nos muestran, dirá Céspedes, «sus mudanzas incesables»⁴⁹.

Llevados de esta idea, los escritores barrocos ponen en juego una palabra que expresa la noción de mudanza en su grado máximo —palabra que adquirirá particular relieve en el léxico filosófico orteguiano (alguna vez he insinuado la influencia del léxico barroco en Ortega)—. Nos referimos al término «peripeicia»: «se dice —así la define López Pinciano⁵⁰— de una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era». Con buen sentido, el lenguaje ha unido esa palabra a los cambios que le acontecen en su sucesiva marcha al caminante. Y así se une con ella en el Barroco la imagen del *homo viator* que vemos reflejada en textos de Cervantes, Gracián, Salas Barbadillo, de Comenius, Grimmshausen, etc.⁵¹. «Nuestra vida —dirá también Suárez de Figueroa— es toda peregrinación».

Movilidad, cambio, inconstancia: todas las cosas son móviles y pasajeras; todo escapa y cambia; todo se mueve, sube o baja, se traslada, se arremolina. No hay elemento del que se pueda estar seguro de que un instante después no habrá cambiado de lugar o no se habrá transformado. La *inconstancia* es un factor universal e insuperable, «como ni en los hombres ni en la naturaleza hay cosa constante», sostiene Pérez de

48. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXI, pág. 227.

49. *Historias peregrinas y ejemplares*, edición de Y. R. Fonquerne, Madrid, 1970, pág. 307.

50. *Philosophía antigua poética*, edición de Alfredo Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1953, t. II, pág. 26.

51. Algunos de los nombres que aquí damos hay que añadirlos a las referencias que da de este tópico A. Vilanova en su excelente artículo «El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes», *BRABLB*, 1949, págs. 97 y sigs.

Montalbán⁵². No hay más remedio que aceptarla, contar con ella, tratar de poner en claro sus posibles aspectos favorables. Se puede lamentar «la natural condición de la inconstancia humana», como hace Céspedes⁵³, y aun se previene sobre su más grave versatilidad en las que Tirso llama «mujeriles pro-teos»⁵⁴, denunciando un fondo peyorativo en tal estimación; o bien se canta a la inconstancia, desde un reconocimiento consolador. Así se pregunta Lope, ante el mundo:

en tus mudanzas, ¿quién será constante?

Calderón dramatiza el tema, aceptando el peso de una realidad que se nos impone: «Ninguna vida hay segura un instante ...»⁵⁵. A la tradicional admonición que los moralistas y predicadores dirigían a sus oyentes sobre la amenazadora incertidumbre del fin, se añade, o, mejor, se pone por delante, la no menos inquietante inseguridad de las cosas en la experiencia cotidiana, precisamente porque al hombre barroco, que en tantos aspectos está adquiriendo tintes de mentalidad burguesa, le preocupa el tema de la seguridad⁵⁶. Se sabe que «tienen los casos de nuestra fragilidad humana tan inciertos sus fines como mal segura la estabilidad de su firmeza», advierte Céspedes⁵⁷. Mudanza y fragilidad se corresponden. Objetos de mutabilidad, inconstancia y fragilidad, constituyen materia predilecta del escritor barroco: la nube, el agua que pasa —«¡Oh retrato, oh espejo de la vida!»—, cantará Villamediana—, la rosa breve, el arco iris, los fuegos artificiales, etc. Precisamente porque, al comparar con ellos a otros objetos que nos parecen

52. *Sucesos y prodigios de amor*, pág. 339.

53. BAE, XVIII, pág. 216.

54. *Op. cit.*, pág. 61.

55. *El mayor monstruo del mundo*, en *OC, Dramas*, edición de Valbuena Briones, Aguilar, Madrid, pág. 323.

56. Cf. mi obra *Estado moderno y mentalidad social: Siglos XV a XVII*, Madrid, 1972, t. II, págs. 215 y sigs.

57. *Ibid.*, pág. 266.

firmes y comprobar que unos y otros comparten la misma condición, el dramatismo del cambio y de la inseguridad se acentúa.

«Varían las cosas, fluctuando en perpetuo crecer y menguar», nos dice un escritor político, Ramírez de Prado⁵⁸, y él mismo se encarga de advertirnos sobre la inexorable proyección de ese principio en el campo de lo humano: «en el estado humano ninguna cosa es firme». Textos parecidos de Fernández Navarrete y otros políticos y escritores de materias económicas, son conocidos; enseguida tendremos ocasión de recoger algún testimonio más.

El movimiento natural de las cosas tiene una fase de *ascenso* y otra de *declinación*. El Barroco nos ofrece una insalvada antinomia en este punto. De un lado, su experiencia de la crisis que soporta: «en esta edad caduca» (dicho con palabras de Calderón en *Sueños hay que verdad son*), quien la vive con plena conciencia se inclina a un pesimismo acerca del estado del mundo. «Porque cada día, como el mundo se va acercando al fin, va todo de mal en peor», según confiesa María de Zayas⁵⁹. Alguna vez se han citado muy significativos testimonios ingleses de este sentimiento: entre los poemas de John Donne, aparecidos a comienzos del XVII, hay uno titulado «Anatomía del mundo donde se representa su fragilidad y decadencia», además de pasajes de R. Burton —a cuya obra ya aludimos—, de Goodman⁶⁰, etc. De otra parte, ¿qué duda cabe de que el Barroco, considerándose como el tiempo de los modernos, ventajoso sobre cualquier otro pasado, afirma su confianza en el presente y el porvenir, resolviendo a favor de éstos la famosa

58. *Consejo y consejeros de príncipes* (1617). Cito por la reedición parcial de Madrid, 1958, pág. 6. El autor saca esta conclusión: por eso, las determinaciones de los gobernantes «se han de mudar cada día, cada hora y aun cada momento» (pág. 10).

59. *Engaños que causa el vicio*, en *Obras*, edición de G. de Amezúa, Madrid, 1950, II, pág. 457.

60. La curiosa obra de G. Goodman se titula *The Fall of Adam from Paradise proved by Natural Reason and the Grounds of Philosophy*; se publicó en 1616 y su éxito le hizo alcanzar una segunda edición en 1629.

«querelle des anciens et des modernes»? ⁶¹. ¿Cómo hacer compatibles ambas estimaciones? Por de pronto, el escritor barroco se ocupa en contener el inexorable período declinante, en lograr por lo menos que se produzca éste en las mejores condiciones, en prolongar su final. Sólo hay una manera de vencerlo: alcanzar a convertir en otra nueva a aquella cosa cuyo término se aproxima —ya dijimos algo de esto en capítulo anterior—. Caducidad y renovación son ambos elementos complementarios de la temática del Barroco. «La renovación da perpetuidad a las cosas caducas por naturaleza», sostiene Saavedra Fajardo ⁶².

Los escritores políticos que tiene bien patente ante su mirada escrutadora la declinante situación de crisis por la que pasa la monarquía española, sacan de esa experiencia una lección que acentúa la visión cambiante de las cosas, visión que caracteriza tan fuertemente a la mentalidad barroca. Las repúblicas crecen y decrecen luego, como todos los cuerpos naturales, «por ser la variedad de las cosas humanas —afirma Cellorigo— tan incierta y mudable que a las más altas repúblicas suele allanar» ⁶³. Esto no lo dice un severo asceta, sino un escritor de economía, preocupado de las maneras de enriquecer a un reino y a sus individuos. Y los escritores barrocos, partiendo de constatación igual o similar, sacan también pretexto, sirviéndose de ese planteamiento barroco sobre el necesario dinamismo transformador que ha de impulsar a la realidad, para proponer las reformas políticas y económicas en el Gobierno, con las cuales estiman que se podría renovar y dar eficacia al pesado e inoperante armatoste en que tal monarquía se había convertido.

Ante las circunstancias críticas de carácter económico y so-

61. Cf. mi obra *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, 1967.

62. Empresa LXVI, cit., pág. 504.

63. Cellorigo, *Memorial*, fol. 2.

cial que se presencian, ante las conmociones demográficas que significan las pestes que se contemplan, ante las manifestaciones tornadizas de la vida que la novela, la poesía, la pintura gustan de poner de manifiesto ante sus ojos, el escritor barroco hace esta comprobación: la capacidad de variar y la subsiguiente experiencia de variedad: «Es el tiempo tan mudable y el hombre tan variable» ⁶⁴. Un escritor francés de la época, J. P. Camus, ha llamado al hombre «un animal ondulante y diverso» ⁶⁵. El mito de Proteo, como figura de lo cambiante, multiforme y vario, cobra en el Barroco —por ejemplo, en *El crítico*— una gran fuerza. Lo mismo sucede con el mito de Circe, semejante al anterior en su significación transformista, sobre el cual muchos escriben en el XVII ⁶⁶; entre ellos, Lope, que dedica al tema —1624— uno de sus poemas mayores ⁶⁷.

Y hay en todo esto una profunda antinomia que nos hace comprender el Barroco como primera fase, crítica, insuficiente, confusa, en el proceso de formación de la mentalidad moderna. Mudanza, sí, pero por debajo de ella la mente barroca cree en un mundo regido por leyes generales, uniformes ⁶⁸, mantenido por Dios en su orden perenne, al modo como el barroco Galileo busca la eternidad de las leyes naturales: «Quello che non puo essere eterno non puo esser naturale» ⁶⁹. Se ha dicho que la *Ciencia nueva* de G. B. Vico pretende extraer de la historia una legalidad equivalente a la legalidad geométrica que gobierna el mundo físico en el sistema cartesiano, con esa simplicidad, uniformidad, generalidad, con que se produce providencialmente el encadenamiento de las causas

64. Agustín de Rojas, *El viaje entretenido*, edición de J. P. Ressay, Madrid, 1972, pág. 71.

65. Rousset, *op. cit.*, pág. 47.

66. *Ibid.*, págs. 11 y sigs.

67. Edición de Ch. V. Aubrun y M. Muñoz Cortés, París, 1962.

68. Cf. mi libro *Orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII*, ya citado.

69. *Opere*, Edizione nazionale, vol. VII, pág. 669.

en los sistemas de los pensadores del XVII —por ejemplo, en un Malebranche—⁷⁰.

En esa obsesión por las mudanzas tal vez haya que reconocer una primera versión, tosca, en confuso barrunto, de la concepción del mundo como una sucesión de fenómenos, cuyo orden sólo algunas mentes se aproximan a captar, pero al que los más permanecen ciegos. Más de un siglo después, cuando la noticia acerca de la estructura conceptual de la ciencia, en tanto que saber de un mundo fenoménico, se haya difundido, en un escritor que en alguna medida la conoce, Jovellanos, llamamos esta curiosa equiparación de esas dos voces: «mudanza» y «fenómeno» (esta última, efectivamente, en el sentido de la ciencia natural): el hombre, ante la naturaleza, «en la fluida vicisitud de su estado sólo verá mudanzas o fenómenos»⁷¹. En cierto modo, la idea de *mudanzas* había sido equivalente a la de *fenómenos* para una mente que no llegaba a captar el orden legal de éstos aunque aspirase a penetrarlo, y que tropezaba con la confusión de los movimientos cambiantes en el mundo empírico.

Esto nos lleva a tratar de un último punto en este apartado: un mundo dinámico y cambiante es, forzosamente, un mundo vario.

¡Oh, variedad común, mudanza cierta!,

canta Juan de Arguijo en un soneto a la Fortuna, enlazando los dos aspectos: la *variedad* es una condición de la realidad, en tanto que realidad cambiante de suyo. La variedad, en tal caso, es una condición radical de la realidad: «Il n'est aucune qualité si universelle en cette image des choses que la diversité

70. Cf. L. Giuso, *La filosofía de G. B. Vico e l'età barocca*, Roma, 1943, págs. 241, 271, *passim*.

71. *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales*, edición de Caso González, Madrid, 1970, pág. 236.

et variété», afirma Montaigne⁷². Tal es el relieve con que aquélla se presenta en la mentalidad barroca. Frente a la obsesión por las ideas de unidad y perennidad del Medievo, la atención y estimación de la variedad se impusieron en el Renacimiento. He señalado la presencia de este nuevo aspecto en *La Celestina* y me he referido, en otro plano, a la significación de la obra de E. de La Boétie⁷³. «La varia naturaleza», como la llama un personaje de Cubillo de Aragón (*El señor de Buenas Noches*), es el dato de que se ha de partir. El Barroco radicaliza el nuevo planteamiento y hace de la variedad tal vez el primero de los valores que el mundo encierra. No faltarán manifestaciones de tipo ascético. Martínez de Cuéllar nos hace saber que «así es la vida, siempre variable, nunca una, y al fin nada»⁷⁴. Pero ahí queda la referencia a la variedad como elemento suyo, elemento que en general se juzga como un valor de fecundidad y de placer.

Lo más hermoso de la naturaleza física que nuestros ojos contemplan está en su variedad, nos dice Lope, exaltando «la variedad con que se adorna el suelo»⁷⁵. «Por el exceso en variar es hermosa la naturaleza ... Deleita en sumo grado la observante variedad de las cosas», piensa también Suárez de Figueroa⁷⁶. Hasta en la literatura preperiodística de las *Cartas*, Almansa propaga el tópico: «la hermosura de la naturaleza consiste en su variedad»⁷⁷. «Porque lo vario de por sí —asegura Bocángel— tiene mucho de bueno, esto vemos en la naturaleza, y más que esto, pues dicen que es buena porque es varia»⁷⁸, de manera que sus palabras quieren darnos una opi-

72. *Essais*, III, XIII, pág. 179. En otro lugar habla de «cette continuelle variation des choses humaines» (I, XLIX, pág. 217).

73. *El mundo social de La Celestina*, 3.ª ed., Madrid, 1973.

74. *Desengaño del hombre en el tribunal de la Fortuna*, edición de Astrana Marín, Madrid, 1928, pág. 76.

75. *Obras en verso*, pág. 51.

76. *Varias noticias...*, prólogo y fol. 4.

77. Comienzo de la Carta XV (3 febrero 1624), pág. 249.

78. *Op. cit.*, I, pág. 132.

nión de la que el autor da por supuesto que circula común y anónimamente. En materia tan barroca, no podemos dejar de lado el testimonio del *Guzmán de Alfarache*. En sus páginas se nos dice: «Con la variedad se adorna la naturaleza. Eso hermosea los campos, estar aquí los montes, acullá los arroyos y fuentes de las aguas»⁷⁹. Comprobemos, finalmente, que el tema pasa a la literatura que pretende más numeroso público, la de los *Avisos* periodísticos: «la variedad es hermosura de la naturaleza y todos los sentidos la apetecen, y más el entendimiento, inclinado a esto», así escribe Barrionuevo⁸⁰.

Insistamos en el aspecto positivo de la cuestión que unas líneas antes hemos señalado. «Todo el universo —nos hace saber, con mucho mayor alcance, Gracián— es una universal variedad, que al cabo viene a ser armonía»; y trascendiendo una estricta valoración estética, añade: «siempre fue hermosamente agradable la variedad»⁸¹. Gracián puede formular un principio general: «la uniformidad limita, la variedad dilata»⁸². En estas palabras hay que señalar la contraposición entre el espíritu barroco y el espíritu ilustrado del XVIII, para el cual la uniformidad será precisamente el principio inspirador de toda su actitud. Para Gracián, en cambio, como para Pascal⁸³, es un principio que limita y coarta.

En los escritores políticos se encuentra el mismo tópico, en términos semejantes: Saavedra Fajardo nos hace observar que la naturaleza «en la variedad quiso mostrar su hermosura y su poder»⁸⁴. Ese supuesto general le lleva a insistir en la variedad de pueblos, regímenes, costumbres, caracteres, estableciendo incluso un lazo entre estos aspectos, que acabará fundando el principio de la particularidad multiforme de los

79. *Guzmán de Alfarache*, en *op. cit.*, t. III, pág. 82.

80. BAE, CCXXI, pág. 131 (24 abril 1655).

81. *El discreto*, VI, en *OC*, págs. 94 y 95.

82. *Agudeza y arte de ingenio*, en *OC*, pág. 240.

83. *Pensées*, cit., pág. 43.

84. Empresa LXXXI, pág. 580.

gobiernos, de conformidad con la experiencia de pluralismo que caracteriza al sistema de Estado moderno y con la comprobada necesidad de que, para conocer a los hombres y a sus sociedades, como empezamos diciendo en este capítulo, haya que penetrar en la ineludible diversidad de sus caracteres. He aquí cómo enlaza estos tres puntos Saavedra Fajardo: en primer lugar, según su versión del pluralismo moral y caracterológico de los humanos, «no sin gran caudal, estudio y experiencia se puede hacer anatomía de la diversidad de ingenios y costumbres de los súbditos, tan necesaria en quien manda»; en segundo lugar, toda operación de dirigir políticamente a los grupos humanos se ha de fundar en el supuesto precedente de su diversidad: «se han de gobernar las naciones según sus naturalezas, costumbres y estilos»; finalmente, ello crea una determinación que adapta los modos de gobierno a la varia condición de cada grupo y en cierta manera lo interioriza en él: «procure el príncipe acomodar sus acciones al estilo del país»⁸⁵. Así pues, la conciencia de la variedad, como un dato positivo enriquecedor de la experiencia y condicionante de los comportamientos humanos, informa la concepción barroca de la política y de la sociedad.

También el hombre, pues, está dentro del universal imperio de la variedad. «Desde la infancia a la vejez es todo variedad. No tiene en sí las mismas cosas, ni jamás es su semejante, antes siempre se renueva, recibiendo alteración tanto en el cuerpo, en pelos, carne, huesos y sangre, cuanto en el alma, mudando por instantes costumbres, usos, opiniones y apetitos». Rozando de nuevo aquí los límites de la concepción metafísica tradicional del ser humano, Suárez de Figueroa medita sobre la diferencia de pueblos y razas en que se recrea la naturaleza y que hace filosofar a los más sabios, y a todo este incontenible curso de mutaciones le busca explicación en las dife-

85. Empresa IV, pág. 186; Empresa LXXXI, pág. 584; y Empresa LIX, pág. 468.

rentes maneras de combinarse los cuatro humores de que está formado el cuerpo⁸⁶. De ahí deriva la base científica de la «variedad» humana, apoyada en la visión de una psicología diferencial, tan entusiastamente asimilada por las mentes barrocas: «No todo ingenio es aplicado a una ciencia o facultad y no hay ingenio que sea apto para todas las ciencias, sino que así como las facultades y profesiones tienen sus diferencias entre sí, ni más ni menos hay diferencias en el ingenio de los hombres, que unos son hábiles para una profesión y otros para otra». Así recoge también Carballo la herencia de Huarte y encuentra explicación al hecho de la incontable diversidad humana, la conciencia de la cual ha despertado, con el empuje del individualismo que avanza en el terreno de la vida económica y de la sociedad en general⁸⁷. También, desde otro ángulo, Céspedes y Meneses toca el fondo psicológico de la cuestión, tal como él la entiende, relacionándola con el problema del papel de las pasiones: «no hay cosa que más alivie el alma en sus pasiones que la diversión de las potencias; porque con el variar de entretenimiento y comunicación se alienta y desahoga»⁸⁸. Estas palabras nos ponen en la pista de lo que el Barroco tiene de cultura en sociedad, empleando esta expresión con un sentido superficial, producto secundario del carácter urbano de aquél, que en otro capítulo ya estudiamos. José de la Vega, que contempla el mundo vario y variable de la economía, con esa reciente invención tan tornadiza de las «acciones», para ponderar la fuerza de la variedad acude a una de sus más vulgares y comunes manifestaciones: hay que «lisongear el paladar con la variedad de sabores y diversidad de gustos»⁸⁹. En la morbosa exageración del consumo que en su estado patológico de crisis —entre la ostentación opulenta y el

86. *Varias noticias...*, fol. 17.

87. *Cisne de Apolo*, t. I, págs. 69-70.

88. *El español Gerardo*, cit., pág. 214.

89. *Confusión de confusiones*, 1688. Cito por la reimpresión en facsímil de Madrid, 1948, pág. 142.

hambre— conoce la sociedad española del siglo xvii, Jerónimo de San José señala también el agrado que las gentes reciben por la variedad en la invención y preciosidad de trajes y otras piezas del atuendo personal⁹⁰.

La difusión del tema es tal que llega a todas las esferas, en una común estimación de sus resultados diferenciadores. Tirso, ante una multitud de gentes, comenta su «ordenada confusión y apacible variedad»⁹¹. Que pueda hacerse, con un sentido favorable, tal tipo de comentario, dice mucho sobre la nueva estimativa. En la misma línea, si Jerónimo de San José se refiere a las letras, nos dice que «la misma narración de cosas varias y nuevas entretiene y deleita la naturaleza variable de los hombres»⁹².

Pero el principio de la variedad, cuyo dominio, mucho más amplio que el mundo de los hombres, se extiende a toda la naturaleza, deriva de una ley que en ésta rige: a la unidad de causa se corresponde una diversidad de efectos (con lo que el destronamiento del principio tradicional de que no puede haber en el efecto lo que no está en la causa, a lo cual se llegará en el pensamiento contemporáneo, no se habrá producido en el Barroco, pero sí se habrá anunciado de lejos). Jáuregui formula en su verso⁹³ aquella incipiente manera de ver:

así con una causa el barro i cera
siguen discordes fines y contrarios;
una se ablanda i otro se endurece,
si a un tiempo el Sol en ambos resplandece.

Variedad supone variación y varía lo que se mueve. Hemos visto con esto el primer sector de conceptos que derivan, en

90. *Genio de la historia*, reedición de Vitoria, 1957, pág. 331.

91. *Op. cit.*, pág. 92.

92. *Genio de la historia*, reedición citada, 1957, pág. 239.

93. *Orfeo*, final del Canto I, edición de P. Cabañas, Madrid, 1948, página 34.

el sistema de la mentalidad barroca, del papel que en ésta se le confiere a la idea de movimiento.

Pero hay una idea que va unida a la de movimiento, como la otra cara de la cuestión, y que, consiguientemente, tiene no menos gran relieve en la cosmovisión barroca: la de *tiempo*. Si la invención del reloj mecánico es anterior, el siglo XVII conoce interesantes novedades en el arte de la relojería, bajo el impulso de la obsesión por el tiempo y el afán de medirlo, que es un modo de empezar a someterlo al dominio del hombre. Con el reloj se hace el tiempo, dice Bances Candamo, «viente y visible»⁹⁴, con lo que se le arranca de la terrorífica región de lo ignorado y se le hace objeto de observación sensible, que es una manera de empezar a conocerlo.

Desde la esfera de las relaciones económicas —con la difusión del préstamo a interés, las especulaciones sobre precios de los mercaderes, la incipiente consideración de los movimientos coyunturales— hasta el campo de la ciencia o el del arte, la temporalidad pasa a ser concebida como un elemento constitutivo de la realidad. Si dijimos que la realidad, más que un estado, era un proceso, ello se debe a su última consistencia temporal. «Todo la edad lo descompone y muda», dice Jáuregui⁹⁵, lo que quiere decir que el tiempo hace y rehace las cosas, las saca de ser lo que eran, en la corriente de una universal mutabilidad, y las renueva haciéndolas otras. «Todo lo acaba el tiempo y lo enajena», escribe Quevedo, en severo verso⁹⁶.

Si la última realidad de cuanto existe es el pasar, y puesto que el pasar es tiempo, quiere decirse que el tiempo es el elemento constitutivo último de toda realidad. «Nada será mañana lo que es hoy —leemos en Martínez de Cuéllar—. Todo lo

94. *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, edición de D. W. Moir, Londres, 1970, pág. 78.

95. BAE, XLII, pág. 104.

96. Volumen de *Poesía*, cit., pág. 19.

que ves corre con el tiempo. Nada de lo que atiendes permanece»⁹⁷. El tema lo recogen unos versos de Bocángel⁹⁸:

El concertado impulso de los Orbes
es un reloj de Sol y al Sol advierte
que también es mortal lo que más dura.

El tiempo es como el lugar en que todo se encuentra, en que todo se halla depositado. En él adquieren su forma y presencia las cosas y en él desaparecen al pasar, no quedando más que el tiempo, porque éste es lo que todos, conforme ya hemos visto, vienen a estimar como lo único continuo, permanente: el mudar, el pasar, el cambiar y moverse.

Tú eres, tiempo, el que te quedas
y yo soy el que me voy,

apostrofa Góngora. Nunca podremos olvidar, hablando de estos temas, el verso perfecto de Quevedo, en su famoso soneto —traducido en parte de du Bellay— a la grandeza tornadiza de Roma:

Todo lo fugitivo permanece y dura.

De una realidad que sin descanso fluye y pasa, eso es lo que permanece, el ser de su fluidez. El hombre se define como una «fluidez continua», una sucesión que no puede detenerse y que en cada instante soporta el dramático cuidado de hacerse un futuro que pasará a través de él para seguir en forma de pasado. Ante la imagen del Sol en su carrera —una de las más eficaces simbolizaciones barrocas del tiempo— canta Jáuregui⁹⁹:

Que es vida todo el tiempo que me llevas
y el que me ofreces un mortal cuidado.

97. *Op. cit.*, pág. 123.

98. *Obras*, t. I, pág. 60.

99. *Ed. cit.*, pág. 105.

Si el hombre es una sucesión de estados, no es cada uno de éstos lo que cuenta —cuya naturaleza se puede equiparar, como tantas veces se nos dice (luego nos volveremos a ocupar de ello), a los sueños pasajeros—. Lo que importa es la estructura de la sucesión en cuanto tal, algo así como el soporte de los cambios que es la sucesión misma, el tiempo.

Los hombres de la cultura barroca muestran una obsesiva preocupación por el tiempo. Cuenta en todas las manifestaciones de la vida, como hemos dicho; aparece en cualquier cosa de que se escribe. Se subraya en todas las cosas su ingrediente de temporalidad. Shakespeare y Quevedo apenas dejan de pensar en el tema, o mejor, todo lo piensa en relación con él. En alguna dependencia con ello se ha podido decir que es la época de esplendor del arte de la relojería¹⁰⁰. Aunque, a nuestro entender, si puede afirmarse esto del siglo XVII, lo es ante todo en cuanto época moderna, heredera de la cultura urbana y burguesa del Renacimiento, sin dejar por ello de ser cierto que en ese punto coinciden los dos aspectos de la centuria: su condición de modernidad es un factor de la mentalidad barroca.

«Mi vida va volando, el tiempo corre», canta con patético sentir Lope. Y más que poder medir galileanamente los períodos pasados de esa fluencia, lo que interesa al escritor barroco, en cuanto tal, es poner a la vista el esquema irreductible de ese curso temporal: su *fugacidad*. La carrera del tiempo es el sucederse de los cambios, la sustitución de cosas que dejan de ser por otras que van a seguir después la misma suerte.

De ahí la preocupación del Barroco por el tema de las ruinas. En ellas pretende encontrar el testimonio de un tiempo, respondiendo a la incipiente conciencia histórica que trata de abrirse paso. En tal sentido, el escritor barroco cultiva la arqueología, al modo de un Rodrigo Caro. Pero las ruinas, además, son un material muy adecuado para estudiar la estructura

100. Orozco Díaz, *Lección permanente del Barroco español*, Madrid, 1952, pág. 54. Más adelante veremos otro aspecto de este tema.

de la obra humana y, por tanto, la condición de la vida del hombre que la ha creado, sin poderla librar de su propia fugacidad. Son un patente testimonio de la pugna entre la naturaleza perenne, aunque cambiante, y del hombre perecedero y dotado de la capacidad de hacer cambiar las cosas, por ejemplo, de hacer de la piedra, palacio. La conocida reflexión de Simmel sobre el sentido social de las ruinas es perfectamente aplicable al Barroco¹⁰¹. Comprendemos que en él, Poussin y Claudio de Lorena, Velázquez y Mazo, se hayan ensayado en captar su significación humana. La difusión del tema se comprueba con su utilización en tantos cuadros, en tantos relatos novelescos. Nos la confirma nuestro recuerdo de tantos poemas dedicados o que aluden a las ruinas de Troya, Cartago, Roma, Numancia, Sagunto, Itálica: Arguijo, Quevedo, Rioja, Caro, Quirós, etc., hicieron versos sobre ellas. El tiempo, pues, es el puro proceso dinámico de las transformaciones. «Pasando el tiempo que los montes muda», según canta un verso de Lope, ¿cómo no han de moverse, en una continua mutación, cuantas cosas en él y por él existen? «Nunca otro período como el del Barroco — escribe Panofski — se mostró más obseso por la profundidad y la inmensidad, el horror y la sublimidad del concepto de tiempo»¹⁰². Las imágenes saturnales con que en el XVII se le simboliza, responden a esa conciencia del paso ininterrumpido de una universal transformación, aniquiladora de las cosas, pero también fuente de verdad y de fecundidad. Dicen unos versos del canónigo Tárrega:

Que como el tiempo lo cría,
todo el tiempo lo deshace¹⁰³.

101. «Las ruinas», en *Cultura femenina y otros ensayos*, Madrid, 1934, págs. 209 y sigs.

102. *Ensayos de iconología*, Madrid, 1972.

103. Loa que precede a la comedia *El esposo fingido*, en *Poetas dramáticos valencianos*, t. I, edición de Juliá Martínez, Madrid, 1929, pág. 229.

«Mudables son las condiciones del tiempo». Frases como ésta de Setanti o la referencia a «las mudanzas del tiempo», en Tirso, o a la «violencia del tiempo», en R. Caro, ponen de manifiesto el enlace barroco de ideas en torno a la vivencia del tiempo y del cambio, en las conciencias de la época. «La diversidad de los tiempos y de las circunstancias varían los efectos de las cosas iguales»¹⁰⁴. Vemos surgir aquí otra idea que se halla estrechamente conectada con las que llevamos expuestas, a la cual hay que referir las transformaciones que la realidad nos presenta: la *circunstancialidad*. Si el modo de ser de las cosas se nos da en unas circunstancias, quiere decirse que de éstas dependen los cambios en los modos de ser con que nos encontramos en el paso del tiempo. Por eso dirá Gracián: «tanto se requiere en las cosas la circunstancia como la substancia»¹⁰⁵. Si Gracián, como, por otra parte, todos los escritores de su tiempo, no renuncia al legado aristotélico-escolástico de la noción de sustancia, pone el acento de ser —que para nosotros, los hombres, en la experiencia del mundo terrenal nos ofrecen las cosas— sobre su dependencia de la circunstancia, concepto este último —es de interés destacarlo— que Gracián emplea en singular (también aquí, léxico barroco y orteguiano coinciden). Si la circunstancialidad es el modo de aparecerse las cosas en el tiempo, el modo necesariamente temporal de ser las cosas ante nosotros, quiere decirse que la temporalidad afecta al ser de las cosas. En éstas, su modo de ser es su modo de aparecerse, lo que implica su temporalidad: el modo varía con las diferentes situaciones que se producen en el tiempo. Las cosas, los hombres, son en una circunstancia. Su presentación circunstancial afecta a su modo de ser; son, por consiguiente, tiempo.

Se ha dicho que las obras del Barroco son composiciones dinámicas, manifestaciones de un arte del movimiento, cinemá-

104. Setanti, BAE, LVII, págs. 525 y 526.

105. *El discreto*, XXII, en OC, pág. 135.

tico, empeñado en captar en su inestabilidad, en su transitoriedad, el instante: un arte de cuatro dimensiones, que a su manera introduce la de tiempo¹⁰⁶. Todo lo anterior explica que el Barroco haya sido una cultura historicista, la primera en esa línea. Si el escritor barroco pudo pensar con Rodrigo Caro que la historia era una defensa contra la «violencia del tiempo»¹⁰⁷, pronto advirtió que esto era una falsa apariencia, ya que la historia estaba para patentizar y obligar a tomarlo en consideración, como ineludible dato de la existencia.

La preocupación por la historia alcanza en ella una intensidad nunca conocida antes. Se produce un proceso de historicización, de circunstancialización de muy diversas áreas del saber, mantenidas hasta entonces bajo una rúbrica de saberes permanentes: los teólogos y filósofos reconocen un carácter histórico en el mismo derecho natural. La política, con mucha más razón, desborda el área de una perenne filosofía moral para convertirse en un saber histórico. Esto tiene una manifestación anecdótica muy reveladora: Saavedra Fajardo, andando por los caminos de Europa, en las circunstancias de la Guerra de los Treinta Años, nos refiere que compuso sus *Empresas* «escribiendo en las posadas de lo que había discurrido entre mí por el camino»¹⁰⁸.

Esta condición de circunstancialidad que nos ofrece el mundo lleva a la articulación de otra serie de ideas, no menos necesarias de considerar para el estudio de la mentalidad barroca: *fortuna*, *ocasión*, *juego*. Otras veces hemos hablado de estos conceptos, por lo menos del primero de ellos. Otros muchos han hablado también del tema. Nos reduciremos aquí a destacar aquellos de sus aspectos que interesen para seguir el hilo de nuestra exposición.

Empecemos refiriéndonos a la *fortuna*. «La fortuna es va-

106. Cf. Ph. Butler, *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine*, París, 1959, pág. 21.

107. *Obras*, I, pág. 8.

108. *Empresas*, cit., Prólogo al lector, pág. 166.

ria», tal es el sentido fundamental de la idea de la misma, en el aspecto que aquí nos interesa. En esas palabras de Francisco Santos¹⁰⁹, hay un matiz de estimación positiva; otros harán un juicio desfavorable de la misma: Jerónimo de Cáncer habla de «la fortuna varia, negra y fea»¹¹⁰. Pero unos y otros enuncian el carácter que las gentes del Barroco destacan en el mito de procedencia clásica, llevados de la oscura conciencia de inseguridad que los domina: la variabilidad. Céspedes despliega con mayor amplitud el mismo tópico: «la variable fortuna, enemiga de toda estabilidad y sosiego»¹¹¹. Sobre los caracteres con que Maquiavelo renovó con tanto vigor el tema de la Fortuna, transformando en parte la herencia antigua y medieval y adaptándola a las necesidades de la mente renacentista¹¹², observamos que, muy diferentemente, en el XVII se ve, predominando sobre cualquiera de los demás, aquel otro aspecto de sacudir las cosas más firmes, introduciendo por todas partes la inesperada variación, el cambio azaroso, la contingencia. «Esta continua inquietadora del mundo», la llama Bocángel, en la segunda de sus *Declamaciones castellanas*, que lleva por título «Contra la Fortuna»¹¹³. Acentuando esa fuerza contraria a la razonable sucesión de las cosas, Calderón (*El mayor monstruo del mundo*) denunciará

los contingentes delirios
del hado y de la fortuna.

La fortuna, en el siglo XVII, es una imagen retórica de la idea de mutabilidad del mundo: se la concibe como motor de los cambios y causa del movimiento que agita la esfera de los humanos¹¹⁴.

109. *Op. cit.*, pág. 442.

110. BAE, XLII, pág. 431.

111. *Op. cit.*, pág. 144.

112. Cf. especialmente *El Príncipe*, cap. XXV.

113. *Obras*, t. II, pág. 56.

114. «Éstas son las mudanzas de fortuna, caer unos de la altura y otros su-

Se parte de un sentimiento, más que de puro azar, de una extraña, versátil e inalcanzable fuerza ante el curso del acontecer, o, cuando menos, en relación a cierta esfera del mismo, el acontecer humano. «Impía providencia», la llamó, en uno de sus sonetos, Trillo y Figueroa¹¹⁵. Pero en alguna manera se reconoce que cabe insertarse en el curso aparente de lo fortuito, eficazmente, es decir, con un margen de posibilidad de inclinar el resultado hacia lo que se pretende. Villamediana habló alguna vez de «las leyes de fortuna»¹¹⁶, y si bien con esta expresión probablemente no quiso referirse más que a la inexorabilidad de las disposiciones de la fortuna y no a la regularidad del curso establecido por las mismas, queda, no obstante, una última resonancia de un orden dado. Confusamente, advierte Céspedes que «notable es que, siendo siempre los casos contingentes de su naturaleza tan desiguales, se eslabonan a veces de manera que más parecen efectos de causas concertadas que accidentales y sin orden»¹¹⁷. Barrunta un inalcanzable orden legal. A ello parece también apelar Calderón, cuando en *De un castigo tres venganzas* hace decir a uno de sus personajes:

Oh, qué de cosas, fortuna,
se eslabonan y se enlazan,
todas posibles ...

Aunque no salgamos de la esfera de la posibilidad, se descubre un encadenamiento que permite insertar la acción humana en la sucesión de los hechos que la Fortuna dispone.

Cuando se hubo empezado a advertir, desde muchos siglos atrás, que el mundo era un escenario de cambios, se echó mano

bir a la cumbre», escribe Cristóbal Lozano, *Historias y leyendas*, CC, Madrid, t. I, pág. 211.

115. BAE, XLII, pág. 49.

116. Soneto 21 en *Obras*, edición de J. M. Rozas, Madrid, 1969, pág. 97.

117. *El soldado Pindaro*, cit., pág. 293.

de la idea de Fortuna para explicar aquellos que no parecían responder a un orden racional en su sucesión. Hay muchos matices en esa idea de Fortuna: para los antiguos es una decisión de los dioses, ajena a los hombres: un hado; para el Medievo, un acontecer que la Providencia hace salir del orden regulado, a fin de hacer más inescrutables y temibles los designios de Dios; en escritores del siglo xv, parece significar la manera de manifestarse el desorden constitutivo de un mundo en crisis por su propio desarrollo; para el pleno Renacimiento, se apela a las fuerzas naturales que caen más allá de nuestra acción voluntaria, de nuestro control; y en el xvii se puede advertir la conversión de esa última concepción —que podemos llamar maquiavélica— en la idea de una marcha de las cosas de este mundo, no encuadrable ciertamente en un esquema racional, pero que el hombre avisado puede afrontar con una estrategia, llegando a conseguir resultados favorables, estadísticamente comprobables. La contraposición de razón y fortuna es un tema de Calderón (se encuentra un ejemplo de planteamiento de este tipo en la segunda parte de *La hija del aire*)¹¹⁸. En tal sentido ya que la razón se corresponde al orden regular y previsible del mundo natural, la fortuna viene a ser lo contrario. Así lo considera también Calderón en otros lugares:

porque efectos no se ven
adonde opuestas no estén
fortuna y naturaleza.

(*Saber del mal y del bien*)

Calderón se mueve aquí en el ámbito de un concepto tradicional de naturaleza, aristotélico y finalista. Pero bajo la transformación que de este último se prepara desde el Renaci-

118.

Ten tú razón, yo fortuna
y verás que no te envidio,
en la jornada II de la citada comedia. La tesis de Calderón, dentro de su moral cristiana, de base providencialista, es, sin embargo, la inversa de la que este personaje enuncia.

miento, la idea de fortuna va a cubrir más bien todo el campo de relaciones naturales que no son una pura conexión de medio a fin, sino que se presentan como relaciones de dependencia de tipo mecánico, cuya razón de ser no se alcanza, no puede descubrirse dentro de un orden de fines divino. Esa versión barroca viene a ser la idea, simbolizada en una u otra imagen, de una corriente de cambios que no se detiene, ínsita en la naturaleza, sí, pero cuya ley no esperamos captar porque parece como no existir, ante cuyas manifestaciones fenoménicas, aparentes, lo que cabe es practicar un comportamiento «adecuado» —el término es de J. A. de Lancina, al final de la época que estudiamos—.

Ese modo de presentársenos lo real, circunstancialmente y de manera que no podemos enfrentarnos a él más que por acomodación, nos dice que las cosas se nos dan en una *ocasión*. La ocasión es el instrumento de la Fortuna, sostendrá Quevedo¹¹⁹, la circunstancia entendida fortuitamente. Es el modo de cuanto aparece ante nosotros y no se ha reducido a un simple hecho físico; frente a lo cual, sin contar con las normas universales de la razón, hemos de trazar nuestro comportamiento. La «ocasión» (hay conceptos semejantes: el «punto», el «tiempo», la «oportunidad», pero ninguno es más claro y riguroso) constituye, por tanto, un aspecto bajo el que se nos hace patente el ser temporal y cambiante de las cosas. «Todas las cosas tienen su tiempo», nos dice Juan de Zabaleta, y ese tiempo es la ocasión; por eso «las cosas que pierden el punto, las más veces pierden el ser»¹²⁰. «De prudentes y prevenidos —dice Céspedes— es conocer el estado de los tiempos», ya que «las dificultades y contingencias de los tiempos dan muchas veces leyes a la naturaleza»¹²¹. De nuevo encontramos la pala-

119. *La hora de todos y la fortuna con seso*, en *Obras*, edición de Astrana Marín, Aguilar, Madrid, 1932, I: *Prosa*, págs. 269 y sigs.

120. *Errores celebrados*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1965, página 85.

121. *Op. cit.*, págs. 337-338.

bra ley en el sentido que antes hemos visto. En el amplio repertorio paidético, respecto a la cultura barroca, que contiene *El críticón*, el papel que se atribuye a la «ocasión» tiene un valor central. Acomodarse a la ocasión es también el principio básico para un escritor como N. Feret¹²². «Es muy grande prudencia y discreción acomodarse a los tiempos», dice, por su parte, Céspedes¹²³. «Atenerse a la ocasión», precepto barroco por excelencia, quiere decir contar con el modo fugaz y sin estructura racional aparente de presentarse ante nosotros la realidad. Ese «contar con» ello significa —sacándolo de la sedimentación de la experiencia de la vida— manejar un saber comportarse con adecuación al instante en que la cosa entra en nuestra órbita y alcanzar el resultado que pretendemos. Saavedra Fajardo formula con claridad la idea: si todas las cosas tienen su subir y bajar, tienen sus cambios, «quien les conociese el tiempo, las vencerá fácilmente»¹²⁴. Por eso se explica que, para los tacitistas —manifestación más acusada del tipo de esos técnicos del comportamiento que son los escritores barrocos—, el concepto de «ocasión» tenga una relevancia decisiva: así en Gracián y Saavedra, que ya hemos citado, pero no menos en tantos otros, desde Alonso de Barrientos a Juan Alfonso de Lancina. Esa dependencia ocasional en dárse nos las cosas, da lugar a que nuestra relación con ellas se produzca siempre en una «coyuntura» y en ella tenga que ser resuelta. Es esta palabra también del más frecuente uso en el xvii. En Gracián o en Céspedes no sería difícil obtener medio centenar de ejemplos de su uso.

Con lo que precede, comprendemos el gran desarrollo que en la literatura barroca adquiere la consideración estimativa del caso de los que aciertan o yerran en su juego estratégico

122. Cf. P. Mesnard, «Baltasar Gracián devant la conscience française», *Revista de la Universidad de Madrid*, VII, núm. 27, 1959; y Rousset, *op. cit.*, pág. 614.

123. *Op. cit.*, pág. 360.

124. Empresa LXXXVIII, pág. 614.

con el mundo, con la sociedad. Son los triunfadores o los derrotados de la Fortuna, sobre cuyos ejemplos tanto se escribió en el xvii, en biografías que cultiva un Mártir Rizo, en comedias ejemplarizantes que componen Lope, A. Coello, Pérez de Montalván, en relatos moralizadores de C. Lozano, etc. Son personajes del mundo antiguo, como Príamo, Dido, Séneca; de siglos más cercanos, como Álvaro de Luna, el duque de Viseo o la reina Juana de Nápoles; o del mismo presente en que los considera el público barroco, como Rodrigo Calderón, el conde de Essex, el cardenal Wolsey, el canciller Tomás Cromwell, etc.¹²⁵. Apasionan los ejemplos especialmente de quienes han sabido dominar a la ocasión o han fracasado en ello. No significa, pues, la idea de Fortuna que un inexorable *fatum* —favorable o adverso— caiga sobre algunos; ni tampoco que un puro azar tenga que ser pasivamente soportado por el humano. En ambos casos, no haría falta considerar tales supuestos, dar consejos, avisos, advertencias, estudiar conductas, etc., ni cabría atribuir mérito o demérito a la persona. Ante el reto de la fortuna, ante la dificultad de la ocasión, ha de quedar siempre un margen de posible intervención personal. Y para preparar a ésta, la cultura barroca monta sus medios.

Con las cosas, con los hombres, los cuales aparecen en nuestra vida dotados de la indeterminable y apenas aprehensible realidad de la ocasión, la manera de operar no puede ser otra que el juego. La moral casuística, la política maquiavélica, la economía de las ganancias en el gran comercio, las incipientes especulaciones bursátiles, la técnica del *trompe-l'œil* en el artista, la guerra entre príncipes, etc. —todos ellos, productos bien típicos de la cultura barroca—, son juego. Toda Europa juega en el xvii y a veces el afán desmedido del juego provoca verdaderas catástrofes, como en el caso de la especulación sobre los tulipanes en Holanda que recordaba Sombart, al es-

125. Es literatura que se lee con avidez y que los gacetilleros proporcionan a su público: cf., como ejemplo, la Carta VI de Almansa con el relato del suceso de don Rodrigo Calderón (22 octubre 1621).

tudiar, con fina penetración, la parte del juego en los primeros tiempos de formación del capitalismo mercantil¹²⁶. En la España del xvii se da un incremento morboso de toda clase de juegos de azar, pero en especial del juego de naipes. Muchas veces las cartas han servido de imagen para dar idea de un tipo de comportamiento como el que aquí queremos definir, en tanto que propio del hombre barroco, ante un mundo dotado de las condiciones que llevamos expuestas. Todo es un dramático juego y todos juegan apasionadamente en España. Dado que esa práctica del juego se nos manifiesta como típicamente barroca, ello nos sirve de comprobación, cualquiera que sea la insuficiencia estadística del dato, sobre la difusión del Barroco en la sociedad española del xvii.

Pasemos a otra cuestión. Un mundo mudable y cambiante es un mundo fenoménico, un mundo en el que las cosas son apariencias; por lo menos, esto es lo que cuenta para quien se encuentra con ellas y, contando con ellas, tiene que planear y llevar a cabo su existencia. No quiere decirse que no haya otra cosa detrás. Hay en esto una diferencia de matiz —aunque no por eso importe menos de comprender— entre dos mentes próximas, diferentes y emparentadas: la del Renacimiento manierista y la del Barroco impregnado de saber clásico. Desde el nivel de la primera, Francisco de Holanda sostendrá que «no solamente el pintor valeroso ha de conocer y pintar cómo están sus obras por la superficie externa que todos ven, más aún ha de saber la razón de cómo en lo oculto y interior que no se muestra están perfectamente todas las cosas»¹²⁷. Desde el nivel de la segunda, interesará sobre todo lo que el ojo ve y se reconocerá a éste su papel activo: el ojo tiñe al mirar, todos ejercemos de «tintoreros» al observar las cosas, dirá Gracián, todos, al contemplar el mundo, «le dan el color que les está bien al negocio, a la hazaña, a la empresa y al suceso». Por en-

126. *El burgués*, Madrid, 1972.

127. *Diálogos de la pintura antigua*, edición de E. Tormo, Madrid, pág. 43.

cima de un objetivismo intelectualista, propio del socratismo medieval, nos encontramos con un mundo coloreado, condicionado por los intereses de cada uno¹²⁸. Hay como una antinomia difícil de salvar entre la objetividad de lo real y la mirada que lo contempla. Al peregrino en el mundo que Comenio nos presenta en una de sus obras, le colocan unas antiparras que, según nos dice, «tenían, como más tarde tuve ocasión de comprobar muchas veces, una curiosa propiedad: aproximaban los objetos lejanos, alejaban los que estaban cerca, agrandaban lo que era pequeño, reducían lo que era grande, embellecían las cosas feas, afeaban las hermosas, hacían negro lo que era blanco y blanco lo que era negro»¹²⁹. Claro que, de todos modos, el tal peregrino cree que detrás de eso está la verdad y da por supuesto que se puede llegar a juzgar conforme a ella. Hasta los más atentos a la apariencia no dejan de pensar en lo que hay por dentro, como los personajes gracianescos reconocen. Sería absurdo negar la vigorosa subsistencia de una concepción sustancialista de las cosas, en una cultura basada firmemente en la tradición aristotélica. La restauración del aristotelismo se ha señalado como un dato a tomar en consideración al hablar del xvii¹³⁰. El Lope del *Arte nuevo* no deja de haber leído a Robertello¹³¹. Pero lo que de nuevo llama la atención en el xvii es que, sin atender, en muchos casos, a armonizar ambas concepciones, la sublimación de la experiencia de crisis en un mundo cambiante lleva a destacar que en nuestro trato con las cosas, en nuestra ocupación operativa con ellas, hemos de

128. *El crítico*, III, pág. 172.

129. En el volumen antológico publicado por la UNESCO, *Jean Amos Comenius, 1592-1670. Pages choisies*, con introducción de J. Piaget, París, 1957, pág. 45.

130. Cf. E. Raimondi, *Letteratura barocca: Studi sul Seicento italiano*, Florencia, 1961.

131. Lo cita expresamente, revelando un conocimiento directo. Cf. versos 142-144 y 350 (págs. 290 y 299 de la edición de Juana de José Prades, Madrid, 1971 —con un excelente estudio preliminar, de interés para nosotros—). La presencia del legado doctrinal aristotélico, renovada en la literatura del xvii lo señaló E. Moreno Báez, *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache*, Madrid, 1948.

contar con su carácter fenoménico, aparential, tal como, arrastradas por una corriente movediza de la realidad, se presentan las cosas ante nosotros. Moreno Villa, con gran perspicacia, dijo que Velázquez pintaba apariencias¹³². Esto es lo que aspira a captar el hombre barroco, en su visión empírica y personal del mundo. «Todo el mundo es trazas», dice un verso de Mira de Amescua¹³³, frase que ofrece en el XVII un carácter tópico, y la repite, entre otros, Barrionuevo¹³⁴.

Alguna vez hemos señalado la presencia y correlativamente la profunda alteración del «mito de la caverna» de Platón, en Gracián. Lo que de ello nos interesa está en la modificación que sufre el tema. En Platón, la salida de la caverna, donde el hombre encerrado en ella no contempla más que sombras aparentes a las que tomaba por cosas en el mundo empírico, permite al hombre acceder al mundo de la realidad plena y última, esto es, al mundo de las ideas. En Gracián, la salida del hombre de la cueva de su absoluta soledad le hace irrumpir en un mundo de fenómenos que se presentan ante su experiencia, de apariciones cuyo modo de desenvolverse ha de aprehender para hacerse la vida, en adecuación a esa realidad aparente¹³⁵. «Lo primero con que tropezamos —nos dirá en otro lugar el mismo Gracián— no son las esencias de las cosas, sino las apariencias»¹³⁶. Hay en la contraposición *apariencia-sustancia* o *manera-ser* un aspecto metafísico y moral que es frecuente en Gracián y en todos los escritores barrocos, los cuales lo recogen de la tradición, expresado en la multisecular metáfora de la corteza y el meollo. Pero hay también en ella, surgido con los primeros atisbos de mentalidad moderna, un planteamiento que pudiéramos llamar epistemológico que en

132. Velázquez, Madrid, 1920.

133. *La casa del tabur*, verso 465. Cito por la edición de V. G. Williamsen, Madrid, 1973.

134. *Avisos*, I (27 septiembre 1656), BAE, CCXXI, pág. 321.

135. Cf. mi artículo «Un mito platónico en Gracián», recogido en mi vol. *Estudios de historia del pensamiento español*, serie III, Madrid, 1975.

136. *El discreto*, XXII, en OC, pág. 135.

Gracián y los barrocos se advierte incipientemente también: la apariencia es el modo de mostrársenos las cosas en la experiencia, lo que de ellas alcanzamos y conocemos, por tanto, aquello con que hemos de contar y de lo que nos hemos de servir. Conocer es descifrar el juego de las apariencias, «salvar las apariencias», conforme a la pretensión del moderno espíritu científico. Apariencia y manera no son falsedad, sino algo que de algún modo pertenece a las cosas. Apariencia y manera son la cara de un mundo que para nosotros es, en cualquier caso, un mundo fenoménico, respecto al cual nuestra relación es conocerlo empíricamente y utilizarlo. Galileo y Descartes estaban en ello, más por racionalistas y científicos que por barrocos, claro está; pero los escritores barrocos vislumbraron confusamente ese oculto camino. Observemos que en el siglo XVIII un gran sabio ilustrado, Maupertuis, físico y moralista, director de la Academia de Ciencias de Berlín, escribió: «vivimos en un mundo en el que nada de lo que percibimos se parece a lo que percibimos»¹³⁷. Esto parece una frase perfectamente barroca, y sin embargo expresa la gran paradoja entre la ciencia y la experiencia de cuya constatación surge el pensamiento científico moderno. En medio de su crisis, el hombre barroco se vio perdido ante las cosas y sólo acertó a hablar de confusión y de desengaño, según que se inclinara más a una consideración lógica o a una desestimación ascética de esa tremenda y, sin embargo, fácilmente superable antinomia entre realidad y apariencia.

Será posible, según el escritor barroco y el fundador de la moderna física, un último paso que nos libraré la esencial verdad definitiva de las cosas; pero es un paso que nos saca del mundo de la experiencia, aunque en uno y otro caso por distinta vía. En éste, nos hallamos sumergidos en un conjunto interdependiente de apariencias y a él hemos de referirnos y

137. Citado por J. Ehrard, *L'idée de nature en France à l'aube des lumières*, París, 1970, pág. 103.

en él hemos de trazar la conducta de nuestra vida. «Las cosas comúnmente no pasan por lo que son, sino por lo que parecen»¹³⁸. Por eso al escritor barroco moralista, político, etc., no le importa, en un primer planteamiento, despojar a la realidad del velo que la cubre, sino acomodarse, o acomodarnos, a esa realidad inmediata. Así lo plantea la pregunta de un personaje de Gaspar de Aguilar, en *La fuerza del interés*, comedia de tema muy acorde con el estado mental de la época¹³⁹:

¿No ves que juzgan los hombres
lo que es por lo que parece?

Sólo en un segundo momento vendrá a manejar el tópico del «desengaño»¹⁴⁰; pero no para hacer abandonar el mundo al desengañado, sino para enseñarle mejor la manera de adaptarse a él. Después del desengaño, escribía Martínez de Cuéllar, el hombre, puesto ante las cosas, «mirálas como han de ser, no como son»; antes, en cambio, «mirábaslo el mundo engañado y así conocías las cosas como son, no como han de ser»¹⁴¹. El ser de las cosas —nos dicen las palabras anteriores, a pesar de su fuerte carga de ascetismo— es su apariencia primera, si bien queda su segundo y último ser —un deber ser o llegar a ser— detrás de lo que a primera vista vemos. Esa apariencia que es lo que tenemos ante nosotros es algo que pertenece a la cosa, tanto como la sustancia misma, por lo menos en relación a nosotros y a nuestro empírico existir: algo en que consiste nuestro trato empírico con las cosas, en nuestra vida terrenal y cotidiana, las «cosas como son».

138. *El discreto*, XIII, en OC, pág. 109.

139. Publicada en *Poetas dramáticos valencianos*, II, pág. 170.

140. Cf. L. Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, 1966. Se encuentran muchos elementos sobre el tema en la obra del P. B. M. Villanueva, *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Deusto, 1973.

141. *Op. cit.*, pág. 108.

La distinción entre *apariencia* y *esencia*, que es normal en el pensamiento occidental, se acentúa en la mentalidad barroca y se constituye en la base para organizar esa «táctica de acomodación» que se refleja en la moral y en la política. Estas últimas son imposibles de entender sin situarlas sobre el fondo de la concepción aparential del mundo tal como la venimos exponiendo. Si Velázquez pinta «fenómenos», apariencias, Botero y Gracián, Saavedra y Boccacini construyen una política para un mundo fenoménico.

El hombre del Barroco, pues, se ve instalado en un mundo que es, como dice Suárez de Figueroa, «todo perspectiva»¹⁴². La perspectiva, como manera de darse la realidad ante los ojos del artista, es la noción que informa toda la obra de los pintores del siglo XVII. La perspectiva es la manera en que se asoma al mundo y lo capta la pintura barroca. Y esto que decimos de la pintura es válido para todo tipo de visión: para el arte y para el pensamiento. Paravicino, al indicar el tema central de una de sus oraciones fúnebres, dirá: «todo el campo de la elocuencia se escorzó a esta perspectiva»¹⁴³, texto en el que la introducción del concepto de escorzo refuerza la función del de perspectiva. Lope nos habla de «los lejos que la perspectiva nos descubría»¹⁴⁴.

Desde otro ángulo, esto mismo es un aspecto del relativismo o circunstancialismo de la época, tan observable en Saavedra y otros¹⁴⁵. «Según concibe cada uno o según percibe —nos dice Gracián—, así le da el color que quiere, conforme al afec-

142. *El pasajero*, pág. 30.

143. *Margarita. Oración fúnebre en las honras de la Serenísima Infanta*, cit., Madrid, 1633, fol. 3.

144. *Pastores de Belén. Obras en verso*, Aguilar, Madrid, pág. 1.222. Los «lejos» son el gran problema de la técnica barroca.

145. Baquero Goyanes ha prestado atención al estudio del tema del perspectivismo en autores representativos de la mentalidad barroca. Cf. sus estudios *Perspectivismo y sátira en «El criticón» de Gracián*, Zaragoza, 1958, y *Visualidad y perspectivismo en las «Empresas» de Saavedra Fajardo*, Murcia, 1970.

to y no al efecto. No son las cosas más de como se toman»¹⁴⁶. Es así, bajo una perspectiva, como se ven y se conocen las cosas del hombre y por el hombre. Comenio habla de que los hombres iban provistos de un instrumento llamado *perspicillum*, a modo de un antejo para ver, que dirigía la vista hacia atrás porque era como un antejo combado, con lo que, viendo las cosas hechas que quedaban a la espalda, podían prever las que sucederían por delante, en el futuro; pero cada perspicilo daba una imagen diferente, con lo que todo se veía según la perspectiva de cada uno, lo que daba lugar a disputas y pendencias, no creyendo cada uno más que en lo que desde su perspectiva podía observar¹⁴⁷. El antiguo tópico que, bajo la autoridad de una frase ciceroniana, tanto se repetía, cobra ahora más riguroso sentido y una importancia mucho mayor: la multiplicidad de opiniones, que deriva de la de puntos de vista, resulta de la insoslayable diversidad en que se constituye la perspectiva. Sólo, finalmente, en el marco de ésta, se nos hace visible el mundo de las cosas y de los hombres. El Barroco se coloca ante un mundo en perspectiva. Los tratados de pintura estudian técnicamente el problema y discuten sobre la perspectiva lineal y la que llaman perspectiva aérea. Pero esa manera de ver se proyecta sobre todo cuanto cae en el mundo del hombre, aunque sea algo que se considere tan trascendente al mismo como las mismas intervenciones de la providencia divina. Don Álvaro de Mendoza, un franciscano obispo de Jaca, dirá en un sermón: «Vemos que por arte perspectiva se echan unas líneas en una tabla, de manera que si la miráis por una parte, parece un jardín florido; si por otra, un mar intempestuoso; por una parte, un rostro airado, y por otra un rostro amoroso; por una parte un san Francisco, por otra una Madalena. Pues si la industria humana alcanza a juntar en uno la

146. *El criticón*, cit., III, pág. 172.

147. Este pasaje de *El Laberinto del mundo y Paraiso del corazón* me ha sido señalado y traducido del checo por mi amigo y colega el profesor J. Volec.

muchedumbre de visos tan varios y diferentes, sin que uno tenga dependencia de otro, ¿por qué no concederemos eso mismo a la esencia divina en su real y verdadera sustancia?»¹⁴⁸. La diversidad de datos que la naturaleza presenta ante la observación y reflexión del hombre, la diversidad de comportamientos que el hombre puede proyectar y ejecutar en vista de aquéllos, la diversidad de ideas que suscitan en la mente humana, y hasta la inexplicable, inaccesible diversidad de efectos que la providencia produce directamente en la vida subluar, sólo pueden cobrar sentido cuando se contemplan organizadas en una perspectiva¹⁴⁹.

Esto nos revela la amenaza de un relativismo que empieza a cernirse sobre la conciencia barroca y que desde entonces irá

148. *Sermón en la Festividad de la Purísima Concepción*, Zaragoza, 1630, fol. 11.

149. En su agudo estudio sobre la perspectiva, Panofsky hace unas afirmaciones que encajan perfectamente con nuestra tesis: a) en cuanto que ponen de relieve la problemática del orden sustancial y objetivo del mundo y la versión subjetiva, transformadora y reconstructora de la realidad, según la capacidad que se le reconoce al ser humano; b) en cuanto que también la aparición de este problema de la perspectiva ni es casual ni depende de meros planteamientos intelectuales. La perspectiva, ciertamente, «procura una distancia entre los hombres y las cosas ... pero suprime de nuevo esta distancia en cuanto absorbe, en cierto modo, en el ojo del hombre el mundo de las cosas existentes con autonomía frente a él; por un lado, reduce los fenómenos artísticos a reglas matemáticas sólidas y exactas, pero por otro las hace dependientes del hombre, del individuo, en la medida en que las reglas se fundamentan en las condiciones psicofisiológicas de la impresión visual y en la medida en que su modo de actuar está determinado por la posición de un punto de vista subjetivo elegido a voluntad». «La perspectiva es un orden, pero un orden de apariencias visuales. En último extremo, reprocharle el abandono del *verdadero ser* de las cosas en favor de la apariencia visual de las mismas o reprocharle que se fije en una libre y espiritual representación de la forma en vez de hacerlo en la apariencia de las cosas vistas no es más que una cuestión de matiz». Pero este planteamiento moderno, que está ya en el Barroco y que se emparenta con el que se empezó a descubrir en la crisis del mundo antiguo, no es un puro fenómeno de moda artística o intelectual: «Por lo tanto, no es casual que durante el curso de la evolución artística, esta concepción perspectiva del espacio se haya impuesto en dos ocasiones: una vez como signo de un final, al sucumbir la antigua teocracia; otra, como signo de un principio, al surgir la moderna antropocracia» (E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, 1973, págs. 51 y 55-56).

aumentando su parte en la mente moderna. Comprendemos en consecuencia que Quevedo, como otros muchos, se esforzara en mantener la severa ascesis de una apelación a la razón, que juzgue por detrás de los ojos; «la longitud y la proximidad engañan a la vista», la perspectiva nos confunde sobre las cosas. Pero no menos cierto es que Quevedo admiró superlativamente al artista de la perspectiva por excelencia, ese Velázquez que en sus cuadros no pone, según aquél observaba, más que «manchas distantes»; y Quevedo añade «que son verdad en él»¹⁵⁰. Es decir, la perspectiva es una verdad, en ciertas condiciones, o, lo que es lo mismo, en una situación real dada; esto es, en una circunstancia. Más allá de ésta, esa verdad desaparece, es una máscara. Pero mientras la perspectiva se mantiene, como en la representación escénica que con ella se monta, la manera como se nos da lo real en esa circunstancia es lo que cuenta. Como nuestro juego se lleva a cabo en esta vida, hemos de atenernos a ella. Cualesquiera que sean nuestras reservas para el ultramundo, hemos de acomodarnos al juego con las apariencias que nos rodean: esto es, al modo de realidad con que hemos de contar. K. Heger ha señalado «la distancia entre un perspectivismo funcional y la renuncia relativista a la unidad de pensamiento», reduciendo a lo primero el perspectivismo gracianesco y barroco, que más sería un método o camino de acceso a la realidad, conforme se nos aparece, que no una concepción del mundo¹⁵¹.

Tal carácter pragmático del Barroco, del que se segrega una preceptiva de la acomodación, da lugar a un modo de comportamiento, entre agonista y lúdico, que cultiva la ostentación, la disimulación y otras formas a las cuales, desde un punto de vista de moral tradicional, se calificarían de insinceras, incluso de falsas. Esto depende de las condiciones sociales del Barroco y de los fines que su instrumentación cultural per-

150. «Silva al pincel», en el volumen citado de *Poesía*, pág. 556.

151. Baltasar Gracián. *Estilo y doctrina*, Zaragoza, 1960, pág. 67.

sigue en el estado de la sociedad que lo produce. Sin embargo, Rousset parece sugerir en esto una vinculación de tipo nacional: relaciona esos aspectos con el carácter de uno u otro pueblo. Nos dice que el español Gracián y el italiano T. Acetto optan por la apariencia engañosa, que de una cara es ostentación y de otra disimulación, mientras que el francés Feret prefirió en último término atenerse a la verdad que hay detrás o por dentro. Pero si pensamos en un Quevedo, esa comparación de Rousset se viene abajo (con Gracián mismo es impropia). En el Barroco, el tema del mundo por dentro no excluye los otros aspectos de interés por su fachada y se trivializa. Lo podemos encontrar en piezas que no pretenden más que una pura diversión: en un entremés de Quiñones de Benavente un personaje pide a otro:

Y el mundo me enseñes
 todo por de dentro.

Recordemos, de otra parte, la presencia de la idea de las «faussetés déguisées», que La Rochefoucauld menciona en su Máxima 282, a las que por su simulada semejanza con la verdad recomienda aceptar y estima prudente dejarse engañar por ellas¹⁵². Tocamos aquí el nivel más bajo en el juego práctico de la moralística barroca. Pascal parte de una experiencia semejante que le hace pensar en el carácter encubierto de cuanto tiene ante sí: «la vie humaine n'est qu'une illusion perpétuelle ... L'homme n'est donc que déguisement, que mensonge et hypocrisie et en soi-même et à l'égard des autres»¹⁵³. Para enfrentarse con un entorno de tal condición, no queda más que el fuego táctico o la apuesta, que es otra forma de juego.

Hay que reconocer que el escritor barroco no deja de insistir, a veces con insufrible y machacona insistencia, sobre el ca-

152. *Réflexions ou sentences et maximes morales*, Classiques Garnier, París, pág. 52.

153. *Pensées*, cit., pág. 47.

rácter aparential, por tanto, pasajero, tornadizo, del mundo, que se minusvalora como ilusorio. Los ascéticos —cuya literatura abunda en el XVII y cuya influencia en grandes escritores de la época es incuestionable—¹⁵⁴, usando de la ficción de hacer del Entendimiento un personaje que juzga el mundo, le harán condenarlo como una engañosa realidad que al de veras sabio le resulta falsedad radical. El hombre barroco, sin embargo, que no siempre ni mucho menos es asceta, conoce la condición apariencial de la realidad y juega con ella¹⁵⁵. El hombre del Barroco puede pensar: «Duran y durarán hasta el fin del mundo, indistintos y confusos, desconocidos y encubiertos, buenos y malos, como representantes en la tragedia desta vida»; conforme dice Suárez de Figueroa, «mas acabada, quítanse las máscaras», pero de una sentencia de ese tipo, es más general y eficaz que saque una última consecuencia de acomodación, más que no de rigurosa ascesis¹⁵⁶. El tópico de la teatralidad del mundo se formula incluso de manera que acentúa y resalta la básica contradicción de la realidad: «toda esta vida y sus acciones y accidentes —asegura Céspedes— representan al vivo una farsa o comedia, en quien los personajes que ayer hicieron reyes hoy salieron esclavos, y en un pequeño espacio, los que vimos en mayores caídas y desgracias, los miramos luego dichosos y contentos»¹⁵⁷.

El hombre del Barroco se apoya en la experiencia y afirma la calidad ilusoria de la misma¹⁵⁸. «La relation qui se tire de l'expérience est toujours défailante et imparfaicte», sostiene Montaigne, revelándonos lo alejado que queda ya de él el Re-

154. Cf. B. M. Villanueva, *op. cit.*, *passim*.

155. Es interesante tomar en cuenta estos dos versos de Calderón, que no he visto nunca citados:

que es en su concepto rey,
si piensa que es rey, un loco.

(*La gran Cenobia*)

156. Suárez de Figueroa, *loc. cit.*

157. *Historias peregrinas y ejemplares*, cit., pág. 263.

158. Warnke, *op. cit.*, pág. 67.

nacimiento¹⁵⁹. En Shakespeare y en Calderón esto es obsesivo. El tema de la contraposición y confusión de verdad y mentira, sombra y realidad, se repite en las obras de Calderón y constituye el eje de alguna de ellas, como de la que lleva el bien significativo título de *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*: en ella su protagonista se pregunta: «¿Cómo, a dudar vuelvo, sombra y realidad podrán avenirse?». Esa contradicción recalca la inquieta inestabilidad de la época de la cual procede el estado de ánimo que traduce. Pero esto no quita para que, con no poco empeño, trate de enseñar a las gentes a moverse y a sacar partido de un mundo tal. Los medios técnicos y los conocimientos científicos, a cuyo incremento ha contribuido en gran parte el siglo XVII, los emplea, desde luego, el hombre barroco, mas no tanto para fortalecer la realidad patente, tratando de hacer ver que no haya otra, como convirtiéndolos en recursos con que enfrentarse al mundo, de manera que se puedan producir efectos sobre éste con los que se logre acentuar su condición de ilusorio. Si el hombre de la cultura barroca cree estar advertido de «cómo se engañan los ojos» (título de una comedia de J. B. de Villegas representada en 1622), si algunos, ascéticamente, se ocupan en desvelar esa verdad, todos están dispuestos a servirse de recursos que refuercen y hagan caer en ese engaño, bien para guiar a los hombres desde dentro de él, bien para hacer que su presencia, en un caso dado, amoneste en adelante sobre la constante amenaza de aquél en el curso de la vida terrena. Pero las difundidas prácticas —muy especialmente en el arte— del «engaño a los ojos», no pretenden hacernos creer que eso que vemos preparado por una hábil manipulación del artista sea la realidad verdadera de las cosas, sino movernos a aceptar que el mundo que tomamos como real es no menos aparente. Al enseñar a las gentes que hay que atenerse a un juego, regido por el saber y la prudencia, en las relaciones con el mundo; al decir-

159. *Essais*, cit., III, XIII, pág. 187.

les que, de todos modos, ese mundo, por aparente que sea, es el que tiene delante y con el que hay que habérselas; y al recordarles que, precisamente por su condición de ilusoria apariencia, cuanto nos da hay que jugárselo todo en él, advertimos que tanto el político como el moralista, el artista, etc., juzgan que se hace más fácil obtener la aceptación o la sumisión a la Iglesia, a la monarquía, al orden social —con sus distinciones de grupos reglamentadas—, al poder de los ricos y a aquellas otras discriminaciones en las cuales se apoya la estabilidad del sistema.

Por eso importan tanto las técnicas de subrayar la condición aparente e ilusoria del mundo empírico. Se comprende el gran desarrollo que las mismas adquieren y su decisivo papel en todas las formas de comunicación con un público. En el arte, los efectismos a que se acude para llegar a producir un cierto grado de indeterminación acerca de donde acaba lo real y empieza lo ilusorio, responden al planteamiento que acabamos de hacer. Entre los efectos de ese tipo —para dar a entender a qué queremos referirnos— habría que citar como ejemplos los de algunos cuadros fundamentales de Velázquez, tales como *Las meninas* o *Cristo en casa de Marta y María*. Observemos que no se trata ahora del ingenuo virtuosismo de copiar algo con tal realismo que podamos creer que es cosa real y viva lo que sólo es imagen pintada. Ahora, el ensayo velazqueño es mucho más complejo: se trata de multiplicar una imagen dentro de otras, tan funcionalmente articuladas, que se llegue a producir cierta incertidumbre sobre el momento en que en ese juego de imágenes se pasa de lo representado a lo real. De ahí lo que podríamos considerar como estructura teatral de esos cuadros, de conformidad con lo que el teatro coetáneo pretende ¹⁶⁰.

160. Comentando el cuadro velazqueño de *Las bilanderas*, D. Angulo escribe: «Contiene una historia crepuscular y plebeya en primer término y otra brillante y aristocrática al fondo. Son algo así como la galería y el escenario

Para efectos de tal naturaleza ofrecía posibilidades grandes —y más con el desarrollo técnico en la época— el teatro. Y el tópico del mundo como teatro, del hombre como actor, de la vida como comedia, cuya procedencia clásico-medieval estudió Curtius ¹⁶¹, se renueva profundamente en los escritores barrocos; en Lope, en Villamediana —en Suárez de Figueroa y Céspedes lo acabamos de ver—, alcanzando su plenitud, como es bien sabido, en Calderón. «El teatro del mundo» de que habla Lope (*Con su pan se lo coma*), si en él mismo, si en Quevedo sobre todo, y si hasta en el propio Calderón, conserva un cierto carácter de negación ascética, es una imagen que, a la vez, posee un valor práctico, basándose en el cual se nos dice, por una traslación de sentido fácilmente captable, cómo nos hemos de adaptar en nuestro comportamiento a un mundo que tiene condición similar a la representación escénica: condición de una transitoria entidad, en fin de cuentas ilusoria, pero cierta, patente, mientras dura, que es, precisamente, cuando hemos de organizar nuestra relación con ese mundo. Así se explica, por un condicionamiento de tipo social, el hecho de que en el Barroco los confines entre actor y espectador, entre mundo cotidiano y mundo de la ilusión, como ha observado Tintelnot, lleguen a ser muy fluidos ¹⁶².

Pero ese sentido barroco del tópico del mundo como teatro no nos incita a que lo abandonemos como morada —por lo menos, no es esto lo propio y más general en su uso moderno—, sino que nos deja advertidos acerca de cómo hemos de entendérmolas con él para alcanzar lo que, con un sentido de la palabra tan castellano antiguo como hoy francés, Gracián llamaría «suceso». Claro que se puede llegar al extremo de pro-

de un teatro»; cf. su estudio *Velázquez. Cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, 1947, pág. 55.

161. *Literatura europea y Edad Media latina*, México, 1955, I, págs. 203 y sigs.

162. «Annotazioni su l'importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco», en *Retorica e Barocco*, cit., pág. 236.

pugnar una abstención del mundo y de la vida —ya que la disciplina cristiana prohíbe, eso sí, el último paso del suicidio—. De esa manera se manifiesta en Quevedo, reiteradamente, la influencia neoestoica¹⁶³. Pero son casos extremos, que uno se siente inclinado a atribuir al descontento, al disgusto, al *chagrin*, que el sentimiento de crisis engendra, a la melancolía o «hipocondría», que se tienen como elegantes enfermedades del tiempo. Pero ese siglo del descontento lo es también de la busca del «medro», del éxito, de la ostentación de la riqueza, con un afán de inserción en el mundo incontenible, de afirmación triunfante sobre el suelo movedizo de la sociedad.

Algo bastante aproximado a lo que acabamos de decir es también la tesis de Rousset: el hombre del Barroco piensa que disfrazándose se llega a ser uno mismo; el personaje es la verdadera persona; el disfraz es una verdad. En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad¹⁶⁴.

Todo esto supone la concepción básica de que la experiencia de la ficción, desenvolviéndose en el campo de la praxis, es válida funcionalmente para acercarnos a comprender la textura de un mundo aparente, fenoménico. La herencia, más helénica que cristiana, de inquebrantable creencia en una sustancialidad última de las cosas, da por sentado que en el momento final en que la representación se corte, lo que se revela no es tanto un mundo nuevo de ultratumba, como el ser esencial y definitivo de las cosas y de los hombres, ese ser esencial que la apariencia sensible mantenía oculto y que en el más allá queda desvelado¹⁶⁵.

163. H. Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the neo stoic movement*, Oxford, 1972.

164. *Op. cit.*, pág. 54.

165. Se puede resolver sobre esa base en un sentido tradicional el conflicto entre la imagen de «la vida es sueño» —que a continuación consideraremos— y la afirmación de la realidad moral del hombre, problema estudiado por E. M. Wilson en: Bruce W. Wardropper, ed., *Critical essays the theatre of Calderón*, Nueva York, 1965.

Esa aplicación de la imagen de la representación escénica a la experiencia del mundo real refuerza, pues, la visión de éste que atribuimos a la mentalidad barroca. Esto todavía se acentúa más —cualesquiera que sean, por otra parte, las posibilidades ascéticas que vigoriza— si se aproximan ambos planos y se pone al descubierto la trama interna de la representación teatral. Tal es el sentido de uno de esos ejercicios de virtuosismo, propios del Barroco: hacer teatro sobre el teatro. Con todas las artes que poseen un carácter figurativo se hizo algo parecido: se pinta el pintar: Velázquez; se relata el relatar: Cervantes, Céspedes y Meneses, etc.; se montan fuegos de iluminación para hacer admirar, no a los objetos iluminados, sino a los efectos mismos de la luz; se hace teatro en el que se representa la representación de una comedia: ejemplo máximo es el de una obra dramática, nada menos que de Bernini, *Comedia de los dos teatros* (1637); y no olvidemos una pieza como la de Lope *Lo fingido verdadero*, o, bajo su directa influencia, la de J. Routrou sobre el mismo tema¹⁶⁶, del cual todavía Cáncer, Rosete y Meneses volvieron a tratar —tan congruente con la época resultaba tal asunto— en su comedia *El mayor representante, San Ginés* (incluso el tema pasó al relato novelesco, perdiendo su más propio sentido, en Cristóbal Lozano)¹⁶⁷. Si la realidad es teatral, si el espectador se halla sumido en el gran teatro del mundo, lo que en las tablas se contempla es un teatro en segundo grado. Lo cual proporciona una patente imagen de lo que es la trama de la escena que se vive, pero además, al introducir esa complicación de tres planos, se acortan las distancias entre ellos, se las difumina y se considera que, por ese medio, se prepara eficazmente al ánimo para acep-

166. A. Adam, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. I, páginas 570 y sigs.

167. La mencionada comedia de Lope de Vega ha sido estudiada bajo otros aspectos, que revelan el complejo interés de la obra, por H. Bermejo Hurtado, en «La representación en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega», en el vol. reunido por D. Cvitanovic, *El sueño y su representación en el Barroco*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1969.

tar el carácter aparential de la realidad. Para dar más fuerza al empleo de resortes de esa clase, se llega a que los mismos personajes de esa realidad, los cortesanos, los propios reyes, salgan en escena representando como tales su papel: una ilusión hecha real es el más eficaz testimonio del carácter ilusorio de la realidad. Por lo menos, así lo cree el artista, el político, el propagandista barroco, que con tanto convencimiento manejan sus técnicas de persuasión.

Análoga significación hay que atribuir a la imagen del «sueño de la vida», explotada por Lope, Calderón, Shakespeare y tantos otros¹⁶⁸. La correlación shakespeariana dormir-morir-sosñar sirve perfectamente la estrategia moral y social del Barroco. «¿Esto es dormir o morir?», se pregunta el personaje de Calderón (*Amar después de la muerte*); el tercer término, vivir, está dado como supuesto, en ese planteamiento que, por de pronto, tiene una presentación escénica.

Creemos que también este tema del sueño tiene su arranque en las condiciones empíricas de la existencia real española de la época (sería demasiado complicado plantearse aquí cómo el tema se da en otras partes; quizá en esto haya una acentuación española de la cuestión, por los caracteres específicos con que la crisis económica, más larga, más honda y más decisiva en sus consecuencias sociales, se presenta en España). Nos lo hacen sospechar así esos economistas que califican a los españoles de gente que no parece sino querer marchar fuera del orden natural (Cellorigo y Anónimo a Felipe IV de 1621), o aquellos que califican sus riquezas de tesoro de duende (Caxa de Leruela, Barrionuevo). Este último autor, en sus *Avisos*, al comentar el estado de insatisfacción de todos en los años en que escribe, contempla «andando la gente tan melancólica que parece han venido de otro mundo, sin poder levantar cabeza»¹⁶⁹. Y Álvarez Ossorio —otro interesante economista—, criticando la inu-

168. Otros aspectos del tema, en los libros de Hocke y de Constandse, ya citados.

169. *Avisos*, I (1 enero 1656), BAE, CCXXI, pág. 234.

tilidad de tantos retorcimientos y falsificaciones, en la conducta de las gentes, advierte que quienes las hacen comportarse de tal manera «con el narcótico de las cautelas, hacen dormir a todos un sueño que parece descanso»¹⁷⁰. El «sueño de la vida» es una elaboración intelectual de esa experiencia de tropezarse en los negocios de la convivencia social con individuos que arrastran su vivir como «hombres encantados», según decía el citado Anónimo de 1621¹⁷¹. La «quimera», la «ensoñación», es un elemento de la vida española del que se alimentan los arbitristas¹⁷².

«Mira que nuestra vida es como un sueño», avisa Enríquez Gómez¹⁷³. La influencia sobre multitudes que poseyera el verso llamativo y martilleante de Lope, grabaría en los ánimos de quienes lo escuchan

... que nuestra vida
es sueño y que todo es sueño,

y la significación del sueño como retrato de la vida y del mundo quedaría completada por él, al disparar sobre su público el conocido tópico:

que los sueños, sueños son¹⁷⁴.

170. *Discurso universal de las causas que ofenden esta monarquía y remedios eficaces para todas*, edición de Campomanes, pág. 315.

171. *La Junta de Reformatión*, AHE, V, documento de 1621 (?), pág. 234. Es uno de los pasajes que, como se advierte, proceden de Cellorigo.

172. J. Vilar, *Literatura y economía. La figura satírica del arbitrista en el Siglo de Oro*, Madrid, 1973, págs. 257 y sigs.

173. BAE, XLII, pág. 362.

174. La primera cita, en *El castigo sin venganza*; la segunda, en *La Arcadia*; cf. *Obras en prosa y verso*, Aguilar, Madrid, págs. 1.055 y 1.056. El mismo verso se encuentra en una loa de Quiñones de Benavente, publicada en sus *Entremeses*, edición preparada por H. E. Bergman, Salamanca, 1968, pág. 31. Cf. otros ejemplos en E. M. Wilson y J. Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, Londres, 1964, págs. 135 y sigs., donde se encuentran otras referencias.

Para un hombre como el de la cultura barroca, que —salvo muy escasas excepciones, en cuanto tales todavía no generalizadas— no ha llegado a formarse una nueva concepción científico-física del universo, resulta que ese mundo de fenómenos, de hechos empíricos, patente con tanta fuerza ante él, al que, en tanto que hombre moderno, no puede negar en su evidencia, no se le alcanza cómo haya de ser interpretado si no es en tanto que como sueño. De ahí la necesaria difusión de la imagen de «la vida es sueño» y su correlato: el mundo como teatro. En ella se alude «a una realidad común participada de manera semejante por los diferentes personajes: esa realidad es el conflicto de la razón con la confusión de la vida»¹⁷⁵. De la razón, añadamos, entendida en el sentido de lo que Gilson ha llamado la «filosofía cristiana», con todo su sistema de categorías heredadas de la tradición aristotélico-escolástica. El primer choque entre una concepción del mundo basada en tales supuestos trascendentes y una visión del mismo que parece no poder pasar de las meras comprobaciones empíricas de los hechos, tenía que suscitar, en mentes que no disponían aún de los resultados de la investigación galileo-cartesiana, una interpretación del mundo de la inmanencia como sueño. Sin duda, el tema de la vida como «sueño» viene, en Calderón y en otros escritores barrocos, de lejanas y múltiples fuentes¹⁷⁶. Pero, aunque sea de gran interés conocer éstas —entre otras razones, para apreciar las diferencias—, no se resuelve en ellas el sentido de la utilización barroca del tópico. Lo que interesa en Calderón está en la fuerza que pone en resaltar la potencia de la realidad que el sueño nos presenta:

No sueño, pues toco y creo
lo que he sido y lo que soy.

175. Cf. A. L. Cilveti, *El significado de «La vida es sueño»*, Madrid, 1971, pág. 83.

176. Estudiadas ya por A. Farinelli, *La vita è un sogno*, Turín, 1916, y continuado el estudio después por una amplia bibliografía.

Pero eso mismo es sueño. Algo tan patente como la vida real es vida soñada. «Tocar», «palpar», «ver», esas palabras que expresan los canales de los sentidos para acceder al mundo de lo real, son las expresiones de que Calderón se vale para dar cuenta de la experiencia del sueño. Por eso, para entender en toda su profundidad el problema que en el Barroco entraña esa tesis, hay que darse cuenta —lo que no sé si siempre se ha hecho así— de toda la fuerza y plenitud que posee el sueño: es como otro plano de realidad. Por eso puede compararse con el de ésta, por eso pueden aproximarse. En él, como dice Segismundo en el drama calderoniano de *La vida es sueño*, se presentan las cosas

tan clara y distintamente
como ahora lo estoy viendo.

Observemos que estos adjetivos, «claro» y «distinto», usados con frecuencia por Saavedra Fajardo, por otros escritores barrocos, son de neta significación cartesiana. Naturalmente, en este segundo caso juegan en un conjunto muy diferente. Pero no dejemos de recordar el papel del «sueño» en un trance decisivo en la formación del pensamiento científico de Descartes, ni disminuyamos tampoco el valor de una evidencia equiparable a la potencia sensible de lo real, que tienen aquellos dos términos en el pasaje de Calderón. El sueño pertenece, en definitiva, como éste nos dice, al mundo de la experiencia:

y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.

Se explica así el carácter conflictivo y contradictorio de la experiencia —tema de que empezamos hablando—¹⁷⁷. Si, si-

177. Un personaje de Calderón (*En esta vida todo es verdad y todo es mentira*) se plantea la siguiente interrogación:

¿si he visto lo que he soñado?
¿si he soñado lo que he visto?

guiendo las vías de acceso a lo real, reconocidas como tales, garantizadas por la experiencia, se llega a un mundo soñado, la presión de la realidad sobre el hombre que pretende observarla le llevará a una semejante vivencia de incertidumbre: ése es el momento clave del drama de Segismundo (introducido en el mundo en el momento álgido de la crisis que vive la conciencia barroca):

Porque si ha sido soñado
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto.

Tendríamos que rectificar, o por lo menos matizar, en conexión con lo que precede, la tan mencionada doctrina barroca del «desengaño». Si la idea de que el mundo es teatro, sueño, ficción —respecto a una trascendente esencia—, el desengaño a que nos lleva a aprehender tal verdad no opera tampoco postulando una renuncia o exigiéndola de quien la reconoce. Si todos soñamos la realidad, quiere decirse que hemos de adecuar a esa condición de lo real nuestro modo de comportarnos. Si en Quevedo, uno de los escritores que más reiteradamente y bajo más variadas formas explora el tema del desengaño, leemos pasajes como éste: «yo te enseñaré el mundo como es, que tú no alcanzas a ver sino lo que parece»¹⁷⁸, esto no quiere decir que el mundo aparente se aniquile: queda ahí, sólo que el hombre, provisto de tal enseñanza, más ajustadamente, puede acondicionar a él su conducta. Quevedo hace este planteamiento para proponer al lector que piense en el más allá —aunque no siempre sea en él así—. Gracián o Saavedra, sobre la misma base, pretenden inspirar modos de conducirse que lleven al éxito —aunque inversamente no dejen de hallarse en ellos contradictorias estimaciones de moral tradicional—. «Vivir atento al

178. *El mundo por de dentro*, en OC, I: *Prosa*, págs. 197-198.

desengaño y al riesgo», conforme advierte Calderón, no significa quedarse en una abstención resignada, en una negación pasiva: la palabra «atento» —de tan neto sabor gracianesco— dice mucho más, reclama organizar una atención estratégica con vistas a desplegar la táctica del combate de la vida.

Ésta que, entre críticos reducidos más bien a los meros aspectos literarios, pasa por ser la época del «desengaño», entendido como vital negación del mundo, sin embargo, proporciona, en número e intensidad pocas veces igualados, testimonios sobre la agresividad humana que ya vimos. Parece claro que esa radical actitud de acechante y pugnaz individuo que en todas partes se refleja, procede del fundamental egoísmo que se reconoce ya en el XVII como motor de las acciones humanas. Hemos de aceptar que la constante referencia al desengaño no produjo, pues, actitudes de renunciamiento, sino todo lo contrario: una común disposición para buscar el bien propio a costa del ajeno, la cual pertenece, sin duda, a básicas condiciones vitales del ser humano, pero que ahora se alza a principio inspirador formulado como tal por la doctrina de los moralistas barrocos. Esto nos hace ver que el desengaño no significa apartamiento, como venimos diciendo, sino adecuación a un mundo que es transitorio, aparente —y en tal sentido se puede decir que está hecho del tejido de las ilusiones—, pero no por eso deja de ser presionante sobre el sujeto, condicionante de su comportamiento, el cual ha de ajustarse, para lograr sus fines, a la inestable y proteica presencia de aquél.

Por el carácter clausurante del individuo sobre sí mismo que el egoísmo impone —y que muy especialmente se observa en el XVII— y por la reducción que ello implica de las relaciones entre los individuos, yuxtapuestos en meros contactos externos que no superan el aislamiento de cada uno, hemos sostenido que en el mundo barroco los individuos aparecen como mónadas en el plano moral. La plena confirmación de esta interpretación se encuentra, a nuestro modo de ver, en Gracián y Saavedra Fajardo, así como en la novela picaresca

ca¹⁷⁹. Todos los grandes protagonistas de Shakespeare —como creaciones de una antropología barroca— son seres en constitutiva soledad, clausurados sobre sí mismos, sólo tácticamente relacionados con los demás: «para cada uno de ellos su yo es una ciudadela o una prisión», se ha dicho¹⁸⁰. Algo semejante es observable en las criaturas de nuestra literatura. Un personaje de Calderón define su doble condición de hermetismo y autonomía, sublimando, en estos aspectos, la experiencia del hombre:

... rey de mí mismo,
habito solo conmigo.

(*Darlo todo y no dar nada*)

Por otra parte, nos explica el duro hecho de la casi total ausencia de sentimientos personales teñidos con cierto grado de ternura en la vida real de nuestra sociedad barroca, triste aspecto que nos descubren tantos documentos del tiempo. Ese aislamiento da lugar a que las interrelaciones de unos individuos con otros, en la sociedad del XVII —tantas veces inhumana, cruel—, sean reductibles al esquema de unas aproximaciones o de unos alejamientos tácticos, de un juego de movimientos; en definitiva, a una mecánica de distancias, según hemos sostenido en otra ocasión¹⁸¹. Estamos ante un mundo social compuesto de unidades individuales, cerradas, como mónadas incommunicables, cuyas interferencias pueden compararse a los simples choques entre bolas de billar, pero de unas bolas que al chocar pudieran deformarse o destruirse.

Con esta condición de mónada cerrada que recubre al individuo de la cultura barroca, se relaciona ese carácter de sueño que, como llevamos dicho, a la existencia individual se le con-

179. Cf. mi artículo «Bases antropológicas del pensamiento de Gracián», cit.

180. Cf. P. Quennell, *Shakespeare et son temps*, París, 1964, pág. 335.

181. Cf. mi artículo citado en nota 179.

fiere tan frecuentemente en aquélla. En el sueño, las manifestaciones de toda clase en que la vida se despliega son experiencias incommunicables directamente, no crean un mundo social, colectivo. «En la óptica del sueño —observa a este respecto J. P. Borel—, lo que yo hago no tiene sentido más que para mí, no es conocido ni vivido más que por mí». En el estado de vigilia, según compara Borel, mis actos tienen necesariamente una dimensión social: son para otros, vistos por otros, sufridos por otros¹⁸². Pero habría que añadir que la mente barroca parece negarse, en cierto modo, a ver esto último y considera, en cambio, que, en la existencia terrenal, en la misma vida empírica, todo se pasa como un sueño, que no salimos de éste en nuestra existencia con los demás, limitados por su mismo hermetismo (la máxima versión de este posible juego social entre aislados tal vez sea el ocasionalismo de Malebranche, tan acusadamente barroco en muchos aspectos). Pero entonces tenemos, en cierto modo, que concluir en que, consiguientemente, no se trata de una coexistencia, sino de una existencia junto a los otros, en la que, a quien corresponda dirigirla, le es forzoso dominar el juego de las fuerzas, para poder dirigir, o por lo menos aprovechar, la resultante de los choques.

Soledad y yuxtaposición, insolidaridad egoísta y aproximación táctica: estos extremos nos dicen el drama de unas gentes que vienen después de haberse vivido esperanzadamente, en una fase anterior, las experiencias de un alborar de individualismo, y en las que las consecuencias de una crisis polifacética han impuesto sobre ellos, con mayor presión, la acción configuradora de la cultura: una mayor presión de la autoridad que domina a los individuos y del medio ciudadano que los constriñe. Individuo de intimidad desconocida o negada (la total falta de intimidad en las creaciones literarias del Barroco fue

182. J. P. Borel, *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*, Neuchâtel, 1965, pág. 13.

agudamente señalada por Tierno Galván)¹⁸³; individuo anónimo para los demás, cerrado y sin vínculos, cualquiera que sea el peso de la tradición inerte que de éstos quede. Y, de otro lado, multitud hacinada. Ese fenómeno de tensión entre el aislamiento, más que soledad, del individuo y su instalación multitudinaria, ya lo hemos señalado como propio de situaciones masivas en la gran ciudad, situaciones en las cuales cobra una importancia relevante la cuestión de la dirección de las conductas.

Esto nos hace ver cómo todo el esquema conceptual de la cultura barroca que hemos tratado de exponer articuladamente en los dos últimos capítulos, deriva, en todos sus puntos, de los aspectos sociales que antes estudiamos y, de rechazo, acentúa la presencia de éstos.

183. E. Tierno Galván, «Notas sobre el Barroco», en sus *Escritos*, Madrid, 1971.

CUARTA PARTE

LOS RECURSOS DE ACCIÓN PSICOLÓGICA SOBRE LA SOCIEDAD BARROCA

Capítulo 8

EXTREMOSIDAD, SUSPENSIÓN, DIFICULTAD (La técnica de lo inacabado)

Hemos procurado aclararnos los condicionamientos que se desprenden de la situación social del siglo XVI, los aspectos sociales que ellos imprimen a la cultura barroca, el esquema de conceptos fundamentales en que se refleja la estructura de la misma, para acabar ahora tratando de precisar, en su presencia y sentido, los elementos que de tales presupuestos derivan para la obra barroca, los recursos con que ésta se construye y los caracteres que le imprimen. De ordinario, es tan sólo esto lo que se toma en consideración, y de ello se llegó a la consecuencia de una pretendida definición del Barroco, fundada principalmente en aspectos externos o instrumentales, de todo punto insostenible y aun en contradicción con estos mismos datos. Todavía hoy se encuentran con frecuencia exposiciones del Barroco que se quedan en ese plano. Y si bien la consideración de ciertos caracteres externos, de determinados datos morfológicos, sin duda importantes, sigue siendo imprescindible, ni nos podemos quedar en esos datos, ni podemos dejar de pretender explicarnos la razón de ser de los mismos, para entender qué representa el Barroco en la cultura europea y particularmente en la española.

Adjetivos como irracional, irreal, fantástico, complicado, oscuro, gesticulante, desmesurado, exuberante, frenético, transitivo, cambiante, etc., frecuentemente se toman como expresión

de los caracteres que cualquier manifestación de la cultura barroca asume, frente a los de lógico, medido, real, claro, sereno, reposado, etc., que denotarían una postura clásica. Ya pusimos de relieve la profunda relación de continuidad que históricamente se da entre la fase barroca de la historia moderna de Europa y la del clasicismo que la precede. En ello no vamos a insistir. Pero, por otra parte, vemos que en la primera serie de adjetivos que acabamos de escribir se reúnen todos aquellos de que se sirve Hocke para caracterizar el Manierismo, desde antes de que llegue a su mitad el siglo XVI. Hocke acumula una gran colección de datos que así nos lo hacen ver ya, respecto a un momento en el que, hasta hace poco, no se quería encontrar más que plenitud del Renacimiento¹. Ello nos da a entender que cualesquiera elementos caracterizadores del Barroco que tratemos de observar, puesto que singular y aisladamente se pueden encontrar antes y después, hemos de considerarlos en el conjunto de una situación histórica a la que se ligan, y sólo en conexión con la cual adquieren su sentido. Trataremos, pues, de mostrar en cada caso, al fijarnos en un elemento del Barroco que propongamos como tal, cuál es el entramado situacional a que responde.

Una determinación de carácter general acude hoy a la mente de quien sin cuidar demasiado de ello emplea el adjetivo *barroco*. Procede su uso de este período en que, desde el siglo XVIII a nuestros días, la palabra *barroco* llevaba consigo una estimación más bien peyorativa. Según ello, la nota decisiva característica de la obra barroca sería la de «exuberancia». Y hay diccionarios actuales, compuestos con la colaboración de especialistas autorizados, en los que todavía podemos comprobar que la noción de «barroco» se reduce a poco más que a la de «exuberante». Barroco vendría a ser nada más que un adjetivo equivalente al que acabamos de escribir. Y de ahí la tendencia, en algunos autores —Wölfflin, d'Ors—, a considerar

1. *El Manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650*, Madrid, 1961.

como tal, cualquiera que sea su época, toda manifestación de exuberancia, cuyas notas respondan a un cierto sentido, mucho más preciso en el primero que en el segundo de los autores citados. Como es sabido, dado que todas las culturas han tenido, hacia el final del período en que se desenvuelven, una fase de especial floración decorativa, con predominio de factores aditivos, esas etapas declinantes se identificarían, en cada caso, como una fase barroca.

Parece que si antes hemos dicho que el Barroco es la cultura de un período europeo en el que se busca la renovación del prestigio de la monarquía y la restauración de los poderes económico-sociales de los antiguos y de los nuevos señores, haya de concluirse que se tratará necesariamente de una época que ofrezca productos de acentuada condición exuberante y ostentatoria. La ley de la ostentación por los signos externos de abundancia parece darse en situaciones como la que hemos supuesto. Ahora no se trata de satisfacer el gusto cortesano de los que se concentran en las alturas de la Corte. Ahora las cosas no son tan sencillas, y después de la experiencia renacentista, de las dificultades que han tenido que afrontar algunas monarquías, de la multiplicación de medios y de la expansión masiva en el interior de las sociedades, en consecuencia, de la complejidad de la nueva situación que a todos asombra y a muchos aturde, no basta con exhibir una riqueza externa ornamental, ni cabe, para lograr esos efectos de sorpresa y atracción que toda cultura masiva pretende, reducirse a seguir las vías de la ostentación grandiosa. Hay que revestir a ésta de otras maneras, hay que utilizarla con otra técnica, hay, incluso, que afirmarla o negarla, adaptándose a lo que reclamen los nuevos casos.

La idea de exuberancia en el Barroco ha llevado a algunos que ingenuamente operan con estereotipos nacionales a acentuar el origen y preponderante carácter español del Barroco. A nosotros se nos ocurre, por de pronto, pedir, acudiendo a una más positiva e inmediata constatación, que se compare

la *Adoración de los pastores* de Velázquez, en el Museo del Prado, con el cuadro del mismo título de Rubens en la Catedral de Amberes. Así se podrá caer fácilmente en la cuenta de qué parte cae el gusto por la exuberante abundancia.

Pero hay una observación más general que nos lleva a plantearnos más en bloque la cuestión. También Focillon es de los que quieren equiparar Barroco a régimen de exuberancia, con una desmesura de líneas y volúmenes². Pero, ¿es eso sólo, nada más que eso y eso siempre? Cuando una exultante abundancia se presenta, ¿no hay nada esencial que añadir en tales casos? ¿No cabe discutir nada? ¿Es siempre muestra de la misma mentalidad? El mismo Focillon observa el empleo de curvas y del ornato, sobre la lógica constructiva, en el posttr gótico; pero el gótico trata de desarrollar todo un sistema decorativo, es rico en sus posibilidades y quiere ponerlas de manifiesto, muy al contrario de lo que luego veremos que caracteriza, en muchas ocasiones, al Barroco.

No es la exuberancia, en el arte barroco, lo que, como nota necesaria y común a todas las manifestaciones culturales de la época, lo caracterice. No es lo propio necesariamente de un Vignola, ni de un Giacomo della Porta, de un Q. Latour, ni de un Perrault. Lafuente Ferrari, con singular acierto, ha hablado de una «sobriedad concentrada», en los grandes maestros del XVII, los cuales cultivan con frecuencia una expresión contenida³. Los críticos italianos han considerado un «Barocco moderato», que en ese tiempo se formula por una serie de preceptistas⁴. Un crítico actual, E. Raimondi, ha empleado la fórmula «neolaconismo barroco», una tendencia a la severa sobriedad en la expresión, que, si fue criticada en aquel momento

2. *Vie des formes*, París, 1947.

3. Estudio preliminar a su traducción del libro de Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1948.

4. Cf. algunas referencias en H. Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, págs. 46 y sigs. La referencia se centra en el poeta G. Chiabrera, respecto al cual —y a otros tardíos petrarquistas del momento— se ha acuñado el concepto que damos en el texto.

mismo en que se difundiera por algunos franceses y algunos italianos —mientras que otros, al modo de Malvezzi, la siguieron en grado superlativo—, mereció en general la alabanza de los españoles y muy en especial de escritores tan dispares como Quevedo y Gracián, siendo practicado rigurosamente por Saavedra Fajardo⁵.

Dejemos de lado, después del ejemplo de desnudez que habían dado los muros escurialenses —con su técnica de repetición monótona de lo sencillo—, toda la modesta arquitectura de tantas pequeñas y graciosas iglesias madrileñas y otras muchas, cuyo fácil diseño se repite en diversas ciudades españolas. Tengamos en cuenta lo que representa en la pintura las obras de extremada sobriedad de un Sánchez Cotán o de un Zurbarán. Recordemos, contra lo que una banal caracterización de lo español nos repite aún todos los días, tantos casos como el del *Cristo de la clemencia*, de Martínez Montañés, en Sevilla, sin contracciones, sin aditamentos expresivos, sin apenas más que unas gotas de sangre en las heridas, escultura en la que se prescinde incluso de una posibilidad dramatizadora tan enérgica como resultaba ser la herida de la lanza en el costado del cuerpo de Cristo, con lo que éste aparece sobriamente representado con mínimas señales de violencia, serenamente detenido por la muerte.

Pero vengamos a ejemplos que nos interesan más directamente. Tal es el caso de ese modo de escribir por abreviatura que Gracián practica habitualmente: nos referimos a su manera de tomar un dicho conocido, una frase leída en alguna parte, una idea, tan sólo a veces una metáfora (elementos de procedencia bíblica o clásica, en el mayor número de ocasiones) y apretar sus términos hasta el punto de reducir la expresión al máximo grado de laconismo⁶. Saavedra opta a veces por modos

5. «Polemica in torno alla prosa barroca», en *Letteratura barroca*, Florencia, 1961, págs. 184 y sigs.

6. J. M. Blecua señaló ya esto en su estudio «El estilo de *El Criticón* de Gracián», AFA, serie B, I, Zaragoza, 1945.

de expresarse que se aproximan a los de la brevedad de los teoremas matemáticos, haciendo uso con frecuencia de imágenes de este tipo. Aforismos, avisos, máximas, fórmulas apretadas, breves, rápidas, son un género literario bien al gusto de la época. Algún autor llamó a los suyos «centellas»: «centellas de varios conceptos», como dice Setanti, quien comenta de su propia obra que «esta manera de hablar lacónica es cierto que no es para todos ni para todas las ocasiones»⁷. Setanti, como tantísimos escritores de máximas, avisos, conceptos, etc., aplica, pues, una severa concisión, a la que el propio Setanti da el nombre, como acabamos de ver, de un «hablar lacónico».

Habría que relacionar con lo dicho el tema de la «repetición» que L. Mumford observa en las creaciones barrocas, pero que, según este mismo autor, tanto en el caso de la uniformidad de series de columnas en algunos edificios, como en el de las series de individuos en las filas de los desfiles militares en las ciudades de la época, tienen un sentido muy ligado a ésta. Las series de ventanas en los lienzos de los muros del Escorial —que M. Pelayo comparaba en su monotonía con los libros de los moralistas coetáneos—, la columnata del Bernini en Roma, la de Perrault en la fachada oriental del Louvre, parecen responder a los efectos de dinamismo y colosalidad que una cultura masiva necesita y que, en todo caso, se relacionan más con el carácter que nos va a ocupar a continuación.

El autor barroco puede dejarse llevar de la exuberancia o puede atenerse a una severa sencillez. Lo mismo puede servirle a sus fines una cosa que otra. En general, el empleo de una u otra, para aparecer como barroco, no requiere más que una condición: que en ambos casos se produzcan la abundancia o la simplicidad, extremadamente. La *extremosidad*, ése sí sería un recurso de acción psicológica sobre las gentes, ligado estrechamente a los supuestos y fines del Barroco.

Ni exuberante ni sencillo por sí, sino, en cualquier caso,

7. BAE, XLV, pág. 523.

una u otra cosa, por razón de extremosidad, por exageración. Extremado caballero, ha llamado Cervantes a don Quijote. Como él, lo fueron los españoles del XVII y muchos de los europeos. Es un planteamiento extremado el de la humilde cosmogonía reflejada en los cuadros de Sánchez Cotán o el de la abundante riqueza de las cosas ofrecida con incomparable exuberancia en los de Rubens; es un modo extremado el de la casi monocromía de Rembrandt o el del dulce y variado repertorio cromático de Poussin. Lo que un artista barroco admiraba en un escultor precedente, según sabemos por su propio testimonio, era una cualidad parecida observada por él en algunos aspectos de la obra elogiada: Jusepe Martínez destacaba como notable en el escultor Ancheta que «puso fieras actitudes en sus figuras»⁸.

Arte expresionista, extremado: E. W. Hesse habla de la «estética barroca de exageración y sorpresa, inventada para asombrar al público»⁹. En definitiva, una cultura de la exageración, en cuanto tal, violenta, no porque propugnara la violencia y se dedicara a dar testimonio de ella —aunque también mucho hubiera de esto—, sino porque, de la presentación del mundo que nos ofrece el artista barroco pretende que podamos sentirnos admirados, conmovidos, por los casos de violenta tensión que se dan y que él recoge: paisajes entenebrecidos por violencia tormentosa; figuras humanas en «fieras actitudes»; ruinas que nos dicen la incontenible destructora fuerza del tiempo sobre la sólida obra del hombre; y, lo que más vibración confiere a una creación barroca, la captación de la violencia en el sufrimiento y en la ternura¹⁰. Todo esto, en parte, puede ser manierismo; sin duda, el movimiento barroco hereda muchas cosas de los ensayos manieristas¹¹; pero ahora, sobre

8. *Diálogos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, cit., página 182.

9. «Calderón y Velázquez», *Clavileño*, núm. 10, Madrid, 1951, pág. 9.

10. Sobre este último punto, cf. Ph. Butler, *op. cit.*, pág. 21.

11. Muchos de los elementos formales, o, mejor diríamos, aparentes se dan

la gesticulación, con ser tan importante, prima lo dramático de la expresión, en la medida en que con ésta se vierten hacia fuera casos de extremada tensión en la experiencia humana de las cosas y de los otros hombres.

Esto explica el papel de las antítesis y otros recursos de estructura semejante, en la retórica barroca, con sus mil juegos de extremada contraposición (por ejemplo: hielo-fuego, brillar-oscurecerse, etc.)¹². No se puede dejar de tomar en cuenta lo que la retórica y el uso variadísimo de sus múltiples recursos significa en ese momento cultural. El paso al primer puesto, entre las artes de la expresión, de la retórica —aunque estadísticamente el número de los que cultivan la poética sea mayor quizá— y la vuelta a la retórica aristotélica, son fenómenos ligados al desarrollo europeo del Barroco, estudiados por Mopurgo-Tagliabue¹³.

Creo que hay una última justificación retórica de este tipo en tantos ejercicios italianos de volver Petrarca «a lo divino», operación que en España se desarrollará imitativamente con Garcilaso. Cronológicamente, corresponden más bien a la etapa manierista¹⁴ y, sin duda, adelantan, también en este caso, un

en común y han dado lugar a confusiones sobre la inclusión de unos u otros nombres. Cf., además, las obras, ya citadas, de Hocke, A. Blunt y la de A. Hauser, *El Manierismo*, Madrid, 1965.

12. Algunos ejemplos en Lope:

Etna de amor que de tu mismo hielo
despides llamas ...

el fuego con que me hielas,
el hielo con que me abrasas.

(*Las fortunas de Diana*)

También Rousset recoge ejemplos variados de estas figuras retóricas en la literatura francesa.

13. «Aristotelismo e Barocco», en el volumen misceláneo *Retórica e Barocco*, cit., Roma, 1955, págs. 119-197.

14. Cf. Wardrop, *Historia de la poesía a lo divino en la Cristiandad occidental*. Cita entre otros las obras de Malipiero, *Petrarca espiritual con canciones de amor divino*, 1536, con diez ediciones sucesivas; Salvatorino, *Tesoro de la Sagrada Escritura sobre rimas de Petrarca*, 1590; hay casos aná-

gusto barroquizante. En plena etapa del Barroco nos encontramos también con algo parecido: la reiterada utilización de géneros literarios muy cultivados en la época y nacidos de una retórica aplicada sobre temas naturales, políticos, etc., que se transfieren a un objeto divino. Así sucede con obras de emblemas y otros tipos de literatura o simbólica o enigmática, respecto a los cuales tropezamos con casos extremos en servirse del esoterismo que tales géneros encierran.

Respondiendo al criterio de estimación que venimos exponiendo —y, a nuestro parecer, el ejemplo resulta muy significativo—, Gracián, al hacer el elogio del Escorial, lo que admira en él es su condición de extremosidad¹⁵. En la primera de las *Cartas de jesuitas*, de la serie publicada, se comenta del palacio nuevo del Retiro que «extraña por su grandeza»¹⁶. La «grandeza» del «milagroso» Aranjuez asombra a Almansa¹⁷. En otro orden resultaría tal vez demasiado fácil ir a recoger en el teatro casos de planteamiento extremos, capaces de sacudir con singular violencia el ánimo de los espectadores: ejemplos, entre diferentes autores, pueden ser *La estrella de Sevilla*, *La serrana de la Vera*, *El castigo sin venganza*, y hasta varios cientos más. No menos se recogen situaciones así en la novela —dejando aparte las manifestaciones de «desviación» de la novela picaresca—, sobre todo en la novela cortesana de Céspedes y Meneses. Muchos de estos casos extremos responden a verdaderos ejemplos, hagiográficos, heroicos. La materia heroica —que la novela y el teatro cultivan— son muy adecuados para dar situaciones de extremosidad. Lo heroico es extremado, aunque la versión barroca del héroe como discreto difiera tanto del héroe como caballero de etapas anteriores. Las «virtudes heroicas» de santa Teresa, según la calificación de

logos, como el *Decamerón espiritual* de Fano, 1594. En España, Sebastián de Córdoba escribe sus *Églogas de Garcilaso a lo divino*, 1575.

15. *El crítico*, cit., I, pág. 361.

16. MHE, XIII, pág. 4 (3 enero 1634).

17. Carta XII (15 agosto 1623), pág. 206.

fray Jerónimo Gracián, hacen de ella un tipo de santa tan propia para impresionar el ánimo barroco¹⁸. Recordemos no menos los «eroici furori» que exaltaron la figura de suyo «heroica» al modo barroco, en el muy significativo *Diálogo* de Giordano Bruno¹⁹.

Los manieristas, teóricamente y prácticamente —Vassari y Miguel Ángel—, comprendieron esa capacidad de impresionar que posee lo extremado, lo desmesurado; esto es, lo que, por romper sus proporciones, venía a golpear con fuerza sobre el ánimo. Esa condición la expresaron de manera muy adecuada en la palabra «terribilidad». De la «terribilità» de Miguel Ángel habla el primero de los dos artistas que acabamos de citar²⁰. Terrible no quiere decir algo que atemorice y que bajo un sentimiento de terror anule la posibilidad de admirar aquello que como tal se contempla. Ciertamente que no sólo hoy, sino en algunos textos del xvi, la palabra aparece con este sentido: así, cuando hallamos esa voz, «terribilidad», empleada en *El Crotalón*, referida a la muerte²¹. Es éste un sentido desfavorable: la condición de aquello que aterra y que en cierto modo ciega, como sucede con el espectáculo de la muerte, en un momento en el que la apreciación de ésta ha cambiado tanto, pese a los consabidos tópicos de la ascética cristiana. Muy diferentemente en el Barroco, lo «terrible» se valora positivamente como aspecto de una obra, porque denota lo que de «extremadamente», o, dicho con un término español que por entonces pasa al léxico italiano, lo que de «grandiosamente» nos atrae con irresistible fuerza en algo que vemos. Céspedes destacaba en Miguel Ángel —cuya obra probablemente es la

18. *Diez lamentaciones sobre el miserable estado de los ateístas de nuestro tiempo*, cit., pág. 79.

19. *Gl'heroici furori*. Cito por la edición —precedida de valioso estudio preliminar— de P. H. Michel, con texto italiano y versión francesa, París, 1954.

20. En su correspondiente *Vida*; cf. sobre el tema Weisbach, *op. cit.*, página 98.

21. *El Crotalón*, cit., pág. 157.

que dio origen al nuevo uso de la palabra— su «gracia y terribilidad»²². Y Carducho elogiará a los pintores que han usado de «aquel jovial y terrible modo». El propio Carducho habla de «tan heroicas obras» que ha admirado en Roma y, en otro pasaje, aludiendo esta vez a los poetas, nos dice su gusto por los «que más heroica y dulcemente han cantado»²³. Esta compatibilidad de términos —dulce, heroico, terrible, gracioso, jovial— nos hace comprender lo que había detrás del coincidente empleo de los mismos: se hacía alusión a la desproporción, a la extremosidad que, fuera de toda ley, de toda razón al modo cotidiano, era capaz de despertar el gusto, la admiración y lo que el Barroco llamó espanto y asombro, ante una obra humana, cuya falta de proporción, sin embargo, no podía llegar a anular las facultades de contemplación gustosa.

Cuando Paolo Beni dice que «la poesía no debe ser ni clara ni precisa, debe ser solamente magnífica», esa «magnificencia» el hombre barroco la reclama no sólo en la obra poética, sino en la arquitectura, en la política, en el arte bélico²⁴, etc. Mopurgo, comentando la frase anterior, la liga a la pérdida de la medida por los barrocos, consecuencia de la desaparición de toda norma mimética en la retórica del tiempo²⁵. Desde luego, magnificencia-desmesura-terribilidad-extremosidad van eslabonadas, en fuerte conexión; aunque no haya que ver en ello una consecuencia, pura y simple, de un juego retórico, sino que éste se produce, con sus posibilidades de acción sobre el ánimo de su destinatario, en relación con la situación de la época que aquí exponemos. Es decir, se deja ya de imitar, se pierde la me-

22. Cf. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (reprod. facsímil, Madrid, 1965), t. V, pág. 307.

23. Carducho, *Diálogos de la Pintura* edición de Cruzada Villamil, Madrid, 1865, pág. 35, y págs. 73 y 34, respectivamente.

24. Una de las primeras obras en las que, bajo los aspectos que consideramos, se expresa la sensibilidad barroca, es probablemente en la de Fernando de Herrera, *Relación de la guerra de Chipre y suceso de la batalla naval de Lepanto*, Sevilla, 1572.

25. *Op. cit.*, pág. 141.

dida, se gusta de lo terrible, se busca cultivar lo extremo, para impresionar con mayor fuerza y más libremente a un público.

Con lo dicho, se liga lo ya observado por Wölfflin: el Barroco no quiere dar testimonio de una existencia satisfecha y en calma, sino de un estado de excitación, de turbulencia²⁶. Wölfflin interpreta ese movimiento interno como aspiración a lo sublime, una idea muy próxima a la de magnificencia, en la estimación del XVII. Y recuerda, a este respecto, la afirmación de Schiller: la belleza es el goce de una gente feliz, los que no se sienten felices buscan alcanzar lo sublime. Esa sublimidad es una manifestación de sensibilidad: pertenece al linaje de la terribilidad, de la extremosidad; hacia ello empujaría, según la fina observación de Schiller, el sentimiento de infelicidad —que no es forzosamente de miseria— suscitado por el estado crítico e inestable de la época del Barroco.

Respondiendo a los efectos de ese juego de la sensibilidad que acabamos de ver, la estimación de las gentes del Barroco encuentran en el autor capaz de dar terribilidad a sus obras una condición o facultad, cuya referencia se recoge de fuentes clásicas, pero que viene ahora a cobrar más fuerza y a sufrir una alteración semántica: queremos mencionar con lo dicho la palabra *furor*. López Pinciano la refiere al *Fedón* platónico²⁷ y Lope de Vega cita también el origen platónico de la idea²⁸. La renovación de ésta le era ya conocida, en el campo teórico del Manierismo, a G. Vasari²⁹. Una referencia más que nos remite a lo que tal doctrina viene a ser en la segunda fase del italianismo del siglo XVI, esto es, cuando aparecen las primeras

26. *Op. cit.*, pág. 118.

27. *Philosophía antigua poética*, cit., t. I, pág. 222.

28. *La Dorotea*, acto IV, escena II, págs. 327-328, nota 108. El pasaje depende probablemente del de López Pinciano que acabamos de citar. E. S. Morby da otras referencias.

29. Algunos datos sobre el tema relacionándolo con la superación de la doctrina aristotélica de la «imitación» en F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, 1947, t. II, pág. 261.

menciones del tema, cuando, por ejemplo, la hallamos en Du Bellay, quien la menciona en el Soneto IV de los *Regrets*³⁰.

Cuando los preceptistas del período barroco repiten doctrinas del clasicismo renacentista, pero con un acento nuevo —lo que no siempre se ha sabido leer en ellos, perturbándose la debida percepción del fenómeno barroco— nos encontramos con un pleno desarrollo de la teoría del furor, ligada a los diferentes aspectos relacionados con el de la extremosidad. Carducho le da un carácter de factor originario, espontáneo, frente a lo aprendido, que mueve al artista, y aun diríamos que en general al hombre que hace algo: «prevalecía un natural furor sobre los estudios»³¹. Lope, claro es, no podía faltar en aceptar la doctrina del furor como una gracia que resulta reconocida, al margen de la contraposición natural-espontáneo y artificial-aprendido. Tiene, más bien, para él la condición de lo que acabamos de decir con la palabra «gracia». Lope atribuye a la poesía «un furor divino y raro»³². Pero toda una definición, con un valor que nos interesa mucho —aviniéndose perfectamente con las razones que, desde nuestro punto de vista, hallamos al movimiento barroco—, es la que dio López Pinciano: «el furor es una alienación en la cual el entendimiento se aparta de la carrera ordinaria»³³. Renunciemos a un fácil e insostenible gesto de admiración ante el hecho de que el autor se adelante en el uso de la palabra «alienación», central en el pensamiento marxista; pero reconozcamos, eso sí, que tenemos ahí la clave de esa extremosidad de que venimos hablando: el creador barroco, en su intento de resolver una de esas situaciones que el XVII consideraba nunca vistas, se siente tirado de sí, fuera de sí, alienado. En tal sentido la cultura barroca lleva

30. *Les antiquitez de Rome et les regrets*, edición e introducción de E. Droz, París, 1947, pág. 40.

31. El pasaje, que corresponde a los *Diálogos* ya citados, lo reproduce, comentando el tema, C. Justi, en su *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953, página 232.

32. *La Arcadia*, lib. V, BAE, XXXVIII, pág. 430.

33. *Op. cit.*, t. I, pág. 222.

a los hombres a ser otros de sí, a andar fuera de la carrera ordinaria, y esta técnica de alienación —tampoco tenemos por qué renunciar a la palabra— proporciona la base para aplicar sobre sujetos tales una cultura de extrañamiento, una cultura dirigida. La base para que el Barroco pueda ser una cultura dirigida se descubre en que fundamentalmente es una cultura de alienación.

Otro preceptista barroco, Carballo, en una de las obras más interesantes para nuestro estudio, *Cisne de Apolo*, después de varias referencias sueltas al tema, le dedica los capítulos X-XIV del último de sus diálogos. Carballo habla de «un divino furor y una alentada gracia y natural inclinación». No son conceptos identificables, pero sí próximos y relacionados. «Sin cierto soplo como de furor» no le es posible al poeta hacer nada. Se trata de un «furor y arrebatamiento». Mas, ¿cómo opera esta fuerza sobre quien la soporta? «Sacándole este furor como de sí y transformándole en otro más noble, sutil y delicado pensamiento, elevándose y embelesándose en él, de tal suerte que puede decir que está fuera de sí y no sabe de sí». Volvemos, pues, a tropezarnos con ese estado enajenante, que va desde el de arrebatamiento del místico, al de explotación del obrero en el régimen capitalista. En medio quedaba el estado de esos españoles del XVII de los que los economistas nos han dicho que andaban fuera del orden natural, alocados, embelesados, en un estado de furor —diremos ahora— parejo al que describen los poetas.

Si tenemos en cuenta que esa alienación, ese sacar fuera de sí, se producía, por de pronto, sobre miles de poetas cantores de todo el sistema social de valores de la monarquía barroca y de su alrededor, y que caía no menos sobre el público extrañado de sí mismo por acción de los versos con que se golpeaba su atención, muy especialmente en el teatro, comprenderemos que esa alienación barroca ejercía una función de apoderamiento y dirección de las masas, conforme con los objetivos que a la cultura de la época le hemos atribuido. Y añade Carballo

que el poeta, «con su imaginativa» —especie del furor—, «viene a inflamarse el cuerpo, como con la ira, y con esta inflamación y ardiente furor, casi desasido del espíritu y como fuera de sí, viene a traçar y componer tanta variedad, no sólo de versos y coplas, pero mil invenciones altas y subidas»³⁴. El tema es tan común que podrían descubrirse otras varias afirmaciones semejantes a esta que a continuación damos, hecha al paso por Juan de Zabaleta: los versos «los hacen los hombres estando fuera de sí»³⁵. Recogiendo los últimos ecos del Barroco, en éste como en tantos otros aspectos, Bances Candamo escribe: «pronuncian, arrebatados del furor, algunas sentencias y cosas que exceden el humano estudio y que después de sosegados aun ellos no entienden»³⁶.

Teniendo en cuenta este estado del poeta —conviene no olvidemos que a los poetas corresponde una función social configuradora e integradora equiparable a la del periodista de nuestros días (nos referimos al comentarista o editorialista)—, comprenderemos que esa situación del que hace versos para el consumo social enajenante, de dirección masiva, se convierta en una especie de estado de ánimo casi general, muy difundido, en la sociedad barroca, muy especialmente en la española, que tanto exageró estos caracteres; ese estado de ánimo que describía el economista Martín G. de Cellorigo: «No parece sino que se han querido reducir estos reynos a una república de hombres encantados que viven fuera del orden natural»³⁷. Era el resultado de la acción ejercida por todos esos escritores, poetas y novelistas —la novela es una forma de poesía para la época— que se veían tirados hacia fuera de la «carrera ordinaria del entendimiento». Era, en fin de cuentas, un furor

34. *Cisne de Apolo*, reedición de A. Porqueras, Madrid, 1958, t. II; cf. en especial págs. 193 y 216 (las otras referencias se encuentran en págs. 184, 186 y 202).

35. *Errores celebrados*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1954, página 56.

36. *Theatro de los theatros*, cit., pág. 94.

37. *Memorial sobre la política necesaria...*, cit., fol. 25.

activo y pasivo, una entrega colectiva a toda forma de extremosidad. Era la consecuencia de un estado en que se hallaba una sociedad, en la cual oíase a diario decir, hasta por su propio rey —nos referimos a Felipe IV—, que todo parecía a punto de saltar a pique.

Pero eso que hemos acabado de llamar furor pasivo y que busca efectos de extremosa eficacia en quien contempla una obra, es decir, en un público numéricamente muy considerable, recibe un nombre de apariencia muy moderna en el XVII. Se trata de una palabra cuyo empleo alcanzó probablemente uno de los más altos grados de frecuencia: suspensión. Con ello se alude a efectos psicológicos que vienen a resultar muy próximos a los de la técnica actual del «suspense». Hay quienes, en el siglo XVII, hacen referencia a la eficacia con que, en uno u otro sentido, la suspensión opera sobre el ánimo. Céspedes y Meneses advierte que «siempre vemos que una gran resistencia, un dolor atajado y suspendido violentamente sofoca los sentidos y debilita y enflaquece las fuerzas»³⁸. El esfuerzo por cortar de pronto un sentimiento provoca una reacción que altera el curso normal del desarrollo afectivo de la persona y, según el autor, debilita su resistencia. Pero puede darse otro caso: que, utilizando técnicas semejantes, no llegue a tales efectos negativos, sino que, manteniéndose en una medida adecuada, después de haber producido una debilitación provisional y transitoria, al restablecerse el curso de la atención y del sentimiento, sólo momentáneamente cortados, provoque la reacción de una afección más enérgica, como si se hubiera contribuido por ese procedimiento a fijar y vigorizar las fuerzas del ánimo con que se seguía y se participaba en un acontecimiento, todo ello en el terreno psicológico.

Jankelevitch, refiriéndose al «manierista» y aplicando este término, no a las gentes de una fase del XVI, sino a todo aquel en quien prevalezca la «apariencia» y la «manera» sobre la

38. *El soldado Pindaro*, BAE, XVIII, pág. 293.

«verdad», a todo aquel que, conociendo el fondo de verdad, juega con la «manera» —lo cual se aplica superlativamente al Barroco—, sostiene que, al caer en la cuenta de esa contraposición o disimetría y advirtiendo los recursos que proporciona y el poder cuyo empleo estudiado representa, se ve aquel que conoce su manejo tentado de explotar —y esto es lo que aconteció con quien barroquizaba— la propensión de los hombres a sentirse maravillados y sorprendidos³⁹. Pues bien, a través de la extremosidad, según el concepto que de ella hemos dado, y de sus manifestaciones derivadas o conexas, se pretende lograr determinados efectos conducentes a maravillar: tal es la finalidad de este corte o suspensión que deja en alto momentáneamente lo que la obra barroca parece pretender, para desencadenar luego una acción más eficaz; esto es, para atraer y sujetar más ahincadamente a aquellos a quienes se dirige. El artista, el pedagogo, el político barrocos apelan a una técnica de suspensión que intensifica, en un segundo momento, los resultados de influencia y dirección que persiguen.

López Pinciano comentaba que «la cosa nueva deleyta y la admirable más y más la prodigiosa y espantosa»⁴⁰. Aquello que se presenta con esas cualidades que Pinciano gradualmente enuncia —bien sea un fenómeno natural, una acción humana, una obra de arte, la majestad de un rey, etc.—, cuando es contemplado por el espectador, por el lector, por el súbdito que ha de obedecer, por cualquier destinatario que sea, le deja lleno de asombro. Ya hemos visto a E. W. Hesse recalcar el papel del asombro y la sorpresa. Si la teoría aristotélica sobre el papel del «asombro» se ha leído en el Renacimiento y se seguirá leyendo y recordando en el Barroco, en este segundo período se busca en el asombro —palabra a la que con frecuencia se une la de «espanto»— la idea de algo diferente a

39. «Apparence et manière», fragmento de su obra *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, 1958, págs. 125 y sigs.

40. *Op. cit.*, t. II, págs. 57-58.

una introducción o acceso al saber; más bien, la de un efecto psicológico que provoca una retención de las fuerzas de la contemplación o de la admiración durante unos instantes, para dejarlas actuar con más vigor al desatarlas después. Por eso va referido al gusto por lo nuevo, lo inusitado, el prodigio, lo maravilloso, aquello que espanta, en el sentido de que sorprende en su grandeza o extrañeza.

Todo ello se consigue con recursos estudiados, manejando resortes que hay en el interior del hombre y sobre los que se actúa para llegar a esa situación transitoria de «suspense». Suárez de Figueroa sabe que la «suspendida admiración» se desata luego en más fuertes efectos⁴¹. Es un preceptista que ya conocemos, Carballo, quien aconseja al autor teatral, particularmente, que escriba «procurando tener siempre el ánimo de los oyentes *suspense*, ya alegres, ya tristes, ya admirados, y con deseo de saber el fin de los sucesos, porque quanto esta *suspensión* y deseo fuere mayor, será más agradable después el fin»⁴². Un autor de comedias perteneciente al grupo valenciano, Carlos Boil, propone se utilicen aquellos temas en los que

el énpasis que se muestra
suspende, y la suspensión
de un cabello al vulgo cuelga⁴³,

con lo que la suspensión —resorte de preferente aplicación masiva, para un vulgo numeroso y anónimo— detiene, en zozobranza inestabilidad, la atención, para reforzar la consecuencia de efectos emocionales.

Está aquí todo lo que el autor barroco espera de la técnica de utilizar los resortes de que hablamos. Lope, puesto a nove-

41. *El pasajero*, pág. 356.

42. *Op. cit.*, t. II, pág. 19. Innecesario aclarar que «agradable» no tiene la banal significación que hoy: quiere decir lo que gusta, aunque sea el consolador final de un drama triste.

43. *Poetas dramáticos valencianos*, t. I, Madrid, 1929, pág. 628, apéndice II: «A un licenciado que deseaba hacer comedias».

lista, advierte que hay que proceder, en la narración, contando «para mayor gusto del que escucha, en la suspensión de lo que espera»⁴⁴. Villamediana admira en el canto «la suspensión con que enajena», curioso enlace de este resorte con la técnica de la alienación. Y si la cuestión se plantea eminentemente en relación con el teatro —arte barroco por excelencia—, con la novela, la poesía o la música, no menos es de aplicación a otros aspectos de la cultura. Por ejemplo, a la pintura o a las acciones del político. De ello hablaremos enseguida.

Hay un escritor francés que formula con no menos claridad el consejo que acabamos de leer en Carballo. Se trata de un pasaje de Scudéry, en su tragedia *Andromire* (1641), quien pide que en cada escena se presente «quelque chose de nouveau, qui tient toujours l'esprit suspendu»⁴⁵. Tener en suspense el ánimo: ahí está el secreto. Carballo se adelantaba a decirnos que por esa vía se lograba impresionarlo más firmemente. Sin buscar la explicación sistemática ni atender a las conexiones de fondo que aquí proponemos, alguno de los investigadores franceses sobre el tema ha vislumbrado una interpretación parecida a la nuestra, aunque lejanamente. De la tragedia francesa del xvii, que cada día interesa más en la desmesura de sus sentimientos y en la exuberancia de sus medios, en su independencia y novedad frente a los preceptos de los antiguos, sostiene Lebègue que su pretensión es causar sorpresa, y a ello se liga un quinto carácter que el citado historiador señala: la busca de emociones extremadas. Los caracteres de extremosidad y suspensión, que van correlativos, coinciden, pues, según vemos, con los aspectos que hoy se advierten también en el Barroco francés⁴⁶.

44. Lope, «Las fortunas de Diana», en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Rico, pág. 60.

45. Recogido por Rousset (*op. cit.*, pág. 269), quien, sin embargo, no plantea el tema que aquí tocamos. La cita se contiene en el prólogo de la obra.

46. Cf. M. Lebègue, «La tragédie», *XVII^e Siècle*, núm. 20, 1953, consagrado al Barroco.

A tales caracteres hay que referir, no menos, determinados modos que se dan en la esfera de la política, con los que se presenta la majestad de los reyes en las monarquías absolutas del XVII. Dejar en suspenso a los que están pendientes de ellos, a los que están presenciando y ocupándose de sus acciones de gobierno, es propio de los reyes que saben operar como deben, incluso de todo gran personaje que rige inteligentemente su conducta; en pocas palabras, de todo aquel que pretenda «realces» de héroe en su manera de actuar. Tal es la doctrina de Gracián, repetida en *El héroe*, *El político*, *El oráculo manual*, etc. Gracián es, tal vez, el máximo expositor de la doctrina de la suspensión, que en él adquiere un lugar central en su psicología y en su moralística. Merecería la pena dedicar un estudio a este tema⁴⁷. Otros escritores —ahora nos referimos sólo a escritores políticos— hacen suyo el tema también. Alguno de ellos, Ramírez de Prado, habla de la «suspensión» producida en las gentes como de un eficaz, imprescindible recurso del gobernante⁴⁸. Secreto, suspensión, imposición por vía extrarracional de la fuerza de la majestad, son elementos que se enlazan en el consejo que Gómez Tejada da a los gobernantes: «El secreto del Príncipe le hace más semejante a Dios, y, por consiguiente, le granjea majestad y reverencia, suspende los vasallos, turba los enemigos»⁴⁹. «Hacer misteriosa la Majestad» es consejo de J. A. de Lancina: «Quien quiere suspender al vulgo con sus operaciones las hace misteriosas; cuanto más las ostenta, le viene mayor curiosidad y el hacer arcano causa veneración»⁵⁰. Muy especialmente entre los tacitistas, la doctrina del secreto va unida a la de la suspensión, y una y otra constituyen piezas clave en la doctrina, elaborada por ellos,

47. Algunas páginas pueden verse en la obra de W. Krauss, *Gracián's Lebenslehre*, cit., págs. 116-117.

48. *Consejo y consejero de Príncipes*, Madrid, 1958, pág. 25.

49. *El filósofo*, Madrid, 1650, fol. 140.

50. *Comentarios políticos*, selección citada, págs. 97 y 98; observemos, en un caso más, el uso de la voz «suspender».

del comportamiento del príncipe, que desde sus páginas se difunde, convirtiéndose en un principio básico del absolutismo monárquico, tal como insistentemente se predica a los súbditos. Muchas veces se oyeron en escena palabras como estas de Calderón, en *La gran Cenobia*:

en secretos misteriosos,
obedeced los efetos
sin examinar el cómo.

La misma concepción de la «majestad», rodeada de un renovado sentido carismático —en cuyo plan entra la discusión sobre si conviene que el rey se presente con frecuencia ante su pueblo y se haga familiar entre sus súbditos, o a la inversa, si deba mantenerse alejado, envuelto en un halo de misterio, sin que nadie pueda penetrar en sus pensamientos—, todo ello contiene un eco de la idea de suspensión. Tal viene a ser la noción de los *arcana imperii*, de origen tacitista y desarrollada por los escritores absolutistas: no se puede traducir por la expresión contemporánea de «secretos de Estado», la cual viene a ser una versión ordinaria, propia de un gobierno burocrático, en un mundo cuyas relaciones han quedado sin contenido mágico. Los *arcana* apelan, en cambio, a los efectos extraordinarios y a la acción sobrecogedora de la *potestas*, a través de recursos mágicos, aunque, claro está, se trate de esa magia natural —algo así como posesión de ciertos conocimientos psicológicos que se dan raramente—, cuyo cultivo entretenía a los mismos cartesianos en el XVII.

Esa técnica de suspensión en el teatro y la novela, en la política, etc., se aplica, con los consabidos objetivos sociales de la época, al arte de la pintura. No se ha insistido bastante en la práctica de lo inacabado, tal como se da en Velázquez y otros. Es un procedimiento de suspensión, en el que se espera que el ojo contemplador acabe por poner lo que falta, y por ponerlo un poco a su manera. Toda la pintura de manchas o

«borrones», de pinceladas distantes, etc., es, en cierta medida, una «anamorfosis», que reclama sea recompuesta la imagen por la intervención del espectador. En todos esos casos, es de aplicación lo que Baltrusaitis ha escrito: «El rayo óptico no es el conductor pasivo de una sensación producida por un objeto; lo recrea, proyectando en la realidad sus formas alteradas»⁵¹. Se ha observado —y es bien elocuente— el paralelismo entre un ejemplo tomado de la pintura y otro de la literatura, ambos eminentísimos, en una misma época, aproximadamente, desde los primeros años del siglo XVII, en relación con el aspecto que ahora observamos. Después de ya escrita la primera docena de sus obras, entre las que cuentan sus más grandiosas tragedias, las obras siguientes que Shakespeare produce parecen más descuidadas, como sin pulir, sin darles su última mano. Algunos críticos han pretendido ver en ello razones esotéricas, de oculto simbolismo. Otros han optado por suponer que el autor se hallaba fatigado y ese cansancio le habría llevado a convertirse en un hombre abandonado en su quehacer. ¿No parece más propio y congruente con las circunstancias del caso relacionar ese hecho con la sensibilidad barroca y con su gusto por lo inacabado? Ante una comprobación semejante no hay por qué reducir su estimación a un juicio valorativo de «imperfecto»; en ningún caso tiene por qué verse así necesariamente, aunque en ocasiones (pensamos ahora en el ejemplo de tantas obras de Lope) se puedan superponer ambos juicios. Creemos, pues —con apreciación más ajustada a las circunstancias de la época—, que estamos ante la aplicación por Shakespeare de un procedimiento cada vez más barroco. Simplemente, de un procedimiento a través del cual se pretende que lo inacabado lleve a la suspensión, a la intervención activa del público y al contagio y acción psicológica sobre éste, que le inclina hacia unos objetivos a los que se quiere dirigirle.

51. *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, París, 1969, pág. 12.

El otro ejemplo de técnica de lo inacabado a que aludimos lo ofrece, entre tantos otros posibles, la pintura de Velázquez. Hoy se ha hecho habitual señalar en ella su carácter de pintura sin terminar, descuidada. Ortega le ha dado mucho relieve a este aspecto de la obra de Velázquez⁵². Limitándose a una explicación biográfica, se ha querido ver en esto como una desgana del pintor, distraído de su tarea por otras preocupaciones que las de su pintura. No entremos en esta cuestión personal. A nosotros nos interesan las razones históricas del hecho. Y planteándolo así nos encontramos con que el proceder de Velázquez no es único, sino que se inserta en una corriente general de los pintores de su tiempo (con casos tan egregios como el de Rembrandt), los cuales practican con entusiasmo la pintura de «borrones» o «a lo valiente», de que tanto gustaba, muy representativamente, un Gracián. Lo más interesante, para nosotros, está en que así se vio en la época, cuando el mismo Gracián hace el elogio de Velázquez en ese sentido, cuando Quevedo ve elogiosamente en su obra, no unos perfiles ni unos colores cuidadosa y plenamente puestos en el lienzo, sino unas «manchas» discontinuas e inacabadas. Quevedo piensa que eso es mucho más «verdad» en el cuadro que una relamida terminación. Si tenemos en cuenta que, unos años antes, escritor tan entendido y gustador de la pintura como fray José de Sigüenza echaba en cara a los pintores españoles su manera de dejar bien terminada la obra, frente a la libre desenvoltura del pintar a lo valiente que él admiraba en los artistas italianos⁵³, comprenderemos que la técnica de lo inacabado en Velázquez —dejando aparte la genialidad de su aplicación— ni es excepcional ni original en él, ni dejaba de responder a

52. Ortega relaciona el arte de Velázquez con este descubrimiento: «la realidad se diferencia del mito en que no está nunca acabada», «Introducción a Velázquez», en *OC*, t. VIII, 1943, pág. 479.

53. «Labrar muy hermoso y acabado ... propio gusto de los españoles en la Pintura» (*Historia de la Orden de San Jerónimo*, NBAE, vol. XII, t. II, pág. 549).

todo un proceso histórico: representa un momento cumbre en los procedimientos del Barroco.

Tal como la practica Saavedra Fajardo —otro entusiasta y buen catador de la pintura de borrones de su tiempo—, la literatura de «empresas», ¿qué es sino un modo de escribir incompleto e inacabado? Y la tan frecuente utilización de recursos alusivos y elusivos en las páginas del propio Quevedo responden seguramente a lo mismo⁵⁴. Se comprende que una dosis de desaliño entre, con rigurosa significación histórica, en la estética del Barroco, la cual, en los más extremados casos, toma aires de desgarró.

El descuido tiene su preceptiva. La función que aquí atribuimos a la que hemos llamado técnica de lo inacabado, dentro de la preceptiva del Barroco, se sublima en el valor que se confiere a la práctica estudiada del «descuido». «Galas viste el descuido», escribe Bocángel⁵⁵, y Calderón hace suya la doctrina: «... que hay, en el descuido, belleza» (*La Sibila de Oriente*). Aplicando una estimación como la que acabamos de ver formulada hasta los más cotidianos aspectos de la vida, Cubillo de Aragón pone en boca de uno de sus personajes: «El descuido has de alabar en la gala» (*El señor de Buenas Noches*). Ese papel del descuido —que se extiende hasta la atribución de un valor estético a lo feo—⁵⁶ no se opone a la estimación barroca de la cultura, sino que, por el contrario, aparece como un elemento de la misma. Pellicer de Tovar formula con todo rigor el principio: «siendo tal vez el descuido indicio de mayor acierto que el cuidado»⁵⁷.

El receptor de la obra barroca que, sorprendido de encontrarla inacabada o tan irregularmente construida, queda unos

54. Cf. D. W. Bleznick, *Quevedo*, Nueva York, 1972.

55. *Obras*, t. I, pág. 27. El pasaje pertenece a la *Fábula de Leandro y Hero*.

56. G. Díaz-Plaja, *El espíritu del Barroco*, Barcelona, 1940.

57. Prólogo a las *Obras* de A. Pantaleón de Ribera, en la edición póstuma de Madrid, 1631. Cito por la edición de Madrid, 1944, t. I, pág. 28.

instantes en suspenso, sintiéndose empujado a lanzarse después a participar en ella, acaba encontrándose más fuertemente afectado por la obra, prendido por ella. Soporta así, con una intensidad mucho mayor que cuando se sigue otras vías, una influencia incomparablemente más enérgica de la obra que se le presenta. No se trata —ya antes hemos dedicado unas páginas al tema— de llegar a conseguir una adhesión intelectual del público, sino de moverlo; por eso se busca ese resorte de suspensión que lanza luego a un movimiento más firmemente sostenido. Y ésa es la cuestión: mover.

La obra barroca parece señalar hacia algo colocado más allá de ella misma, como si ella misma no fuera más que una preparación. De ahí que ofrezca ese carácter provisional, como de transitoria, que alguna vez se ha hecho observar⁵⁸. Lo que se traduce en un aspecto abocetado o como si el autor hubiera interrumpido de pronto el trabajo, quizá para volver más tarde a él. En ese supuesto momento de interrupción, en ese aparente intermedio, es cuando el espectador interviene, moviéndose eficazmente hacia lo que la obra le propone.

Tal es el sentido de esta técnica barroca: suspender, por tanto, siguiendo los más diversos medios, para provocar después que, tras ese momento de detención provisional y transitoria, se mueva con más eficacia el ánimo, empujado por las fuerzas retenidas y concentradas, liberadas luego, pero siempre después de dejarlas colocadas como ante un canal conductor que las dirija. La técnica del «suspense» se relaciona con la utilización de los recursos de lo movable y cambiante, de los equilibrios inestables, de lo inacabado, de lo extraño y raro, de lo difícil, de lo nuevo y antes no visto, etc., etc. Como nos dice Céspedes y Meneses de uno de sus personajes: «Quedó un tanto de la impensada novedad suspendido ... »⁵⁹. De algunos de estos puntos hablaremos luego, pero ahora vamos a ocupar-

58. Rousset, *op. cit.*, pág. 232.

59. *El español Gerardo*, pág. 246.

nós de uno de los más decisivos: la utilización de lo oscuro y difícil.

La extremosidad en que el barroco se coloca y la suspensión que procura manejar hábilmente como recurso, llevan a servirse de la dificultad y de la oscuridad —de la segunda, en razón de la primera—. Si en los primeros tiempos de manieristas y cultistas, Luis Carrillo ha llegado ya a decir que «efectos son del buen hablar dificultar algo las cosas», bien que haya que rechazar la oscuridad y servirse con mesura de una dificultad discreta⁶⁰, algunos años después López Pinciano no dudará en sostener: «En lo dificultoso está lo hermoso»⁶¹. Lope, haciendo polemizar a sus personajes sobre el tema, le hará expresar a uno de ellos en *La dama duende* (acto I, escena IV) que la dicción poética ha de ser «escura aun a ingenios raros». Pellicer de Tovar nos dará el principio normativo de esta nueva estimativa: «Condición es de lo precioso estar escondido»⁶². Y Gracián cree ver un criterio general en ello: «Siempre fue lo dificultoso estimado»⁶³. La profesora A. Collard estudia en un capítulo de su obra el tema de oscuridad y dificultad en las letras del XVII y señala que ya en un texto renacentista —la traducción de Castiglione por Boscán— se insinúa la participación del público lector que tales recursos suscitan, como objetivo en el empleo de los mismos; la autora no se detiene en este punto, que para nosotros es el aspecto esencial de la cuestión y el que nos ha llevado a plantearnos la cuestión (prólogo a nuestro libro de 1944). A través de los muchos pasajes que recoge —si bien entre ellos faltan algunos que nosotros damos aquí y que consideramos más interesantes a nuestro objeto— plantea A. Collard la cuestión de si cabe una diferencia decisiva entre una oscuridad de fondo o contenido (Gracián, Queve-

60. *Libro de la erudición poética*, edición de M. Cardenal Iracheta, Madrid, 1946, págs. 93-94.

61. *Op. cit.*, t. I, pág. 154.

62. Prólogo a las *Obras de Pantaleón de Ribera*, cit., pág. 24.

63. *El discreto*, pág. 320.

do, etc.) y otra de forma externa o de palabra (Góngora, Carrillo, Bocángel, Trillo). Tal diferenciación había sido aceptada en términos generales —por Menéndez Pidal, entre otros—, pero la autora no ve grandes razones para mantener ese punto de vista. Desde luego, para nosotros, carece de significación respecto al sentido que buscamos en el tema, y no cambia las razones para atenernos a esa indiferencia ante tipos diferentes de dificultad la posible consideración de que vayan destinados a públicos distintos en uno u otro caso, según propone F. Lázaro. Podría tener relevancia si descubriéramos que la segunda va destinada a públicos más distinguidos, ricos y cultos, que la primera. Probablemente así es, pero esto está aún por investigar. Creemos que en ambos casos esas dos maneras de oscuridad —aunque en su dualidad puedan observarse otros aspectos— operan sobre el público de la misma forma: atrayéndole, sujetando su atención, haciéndole partícipe de la obra, haciéndole esforzarse en su desciframiento, provocando por esa vía una fijación de la influencia de la obra en el lector⁶⁴.

Hay en el siglo XVII un reiterado elogio de la dificultad, y lo más interesante del caso es que se plantea pedagógicamente: una buena y eficaz enseñanza se ha de servir de lo difícil y por tanto del camino de lo oscuro para alcanzar un resultado de afincar más sólidamente un saber. Hay un pasaje de Carballo de un máximo interés para entender esta cuestión y para apreciar su alcance y de paso para advertir cómo ciertos valores, tal el de la claridad en la exposición docente, no son de carácter absoluto, sino producto de una estimación histórica. Según Carballo, hay que admitir que «de ver las cosas muy claras se engendra cierto fastidio, con que se viene a perder la aten-

64. *Nueva poesía: Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, 1967, págs. 99 y sigs. El trabajo que se cita de Menéndez Pidal es «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», recogido en *Castilla, la tradición, el idioma* (Col. Austral, Madrid); el de F. Lázaro, «Sobre la dificultad conceptista», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, t. VI, Madrid, 1956.

ción y así se leerá un estudiante quatro hojas de un libro, que por ser claro y de cosas ordinarias no atiende a lo que lee. Mas si es difficultoso y extraordinario su estilo, esto propio lo incita a que trabaje por entendello, que naturalmente somos inclinados a entender y saber y un contrario con otro se esfuerça, así con la difficultad crece el apetito de saber»⁶⁵. No es éste un testimonio único. Gracián, paralelamente, sostendrá, décadas después: «A más difficultad más fruición del discurso en topar con el significado, cuando está más oscuro»⁶⁶. El método pedagógico de lo difícil tiene en Gracián —por algo es quizá el más eminente preceptista del Barroco— su más firme partidario: «La verdad, quanto más difficultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado»⁶⁷.

Hay, sin duda, razones variadas que ponen en circulación el gusto por lo que es costoso de entender. La tendencia a la deformación y complicación oscurecedoras vendría en el XVII, según Highet, de influencias griegas y latinas: así en el estilo de Góngora, de Marino, de Milton; Jáuregui tuvo que inclinarse al gongorismo al traducir la *Farsalia*⁶⁸. Pero, ¿por qué se produce esa influencia, por qué se generaliza y alcanza un papel central en el sistema de la cultura barroca?

Puede haber y hay razones triviales —como las que hoy dan lugar a la difusión de los crucigramas (lo que no quiere decir que sociológicamente sea un tema trivial)—, José de la Vega, queriendo darnos cuenta de un estado cultural de mediocre nivel en su tiempo, escribió: «Es infalible admirar uno lo que no comprehende, o ya por no dar a entender que no lo ha entendido o ya por ser generalmente la maravilla pasto de la ignorancia»⁶⁹; ciertamente que unas determinadas formas de

65. *Op. cit.*, t. I, pág. 114.

66. *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso XL.

67. *Op. cit.*, Discurso VII, pág. 266.

68. *La tradición clásica*, cit., I, pág. 256.

69. *Conjunción de confusiones*, 1688 (reproducción facsímil, Madrid, 1958), pág. 142.

dificultad se avienen bien con la *mid-cult* y se corresponden con el carácter masivo de ésta. Y ésta es, sin duda, una de esas razones que operan en el XVII.

Desde luego, en el Barroco hay una común inclinación a lo difícil y oscuro que llega a niveles socialmente bajos. Pero en las mismas preceptivas del momento se defienden esas calidades y se las desea ver cultivadas por el autor. Pertenece esa actitud, pues, a la mentalidad que dirige y hace la cultura del XVII barroco. Y esto es lo que hemos de tratar de explicar-nos. Los textos de Gracián y de Carballo, tantos otros más, a nuestro parecer, no admiten otra interpretación: se considera como un procedimiento para fijar más la atención y hacer más profunda la huella que una obra, un espectáculo, etc., dejan en el espíritu del que recibe su impresión. Una doctrina que capte y quede impresa, una obra de arte que introduzca en su mundo al público y le mueva, un poder político que espante y se imponga, todo ello y tantas otras manifestaciones más de la vida social del XVII requieren oscuridad, la cual refuerza la suspensión y se traduce en dificultad.

Hemos querido hacer ver en otras ocasiones que la literatura de emblemas y todos los demás géneros emparentados con la misma y utilizados para objetivos religiosos, políticos, educativos o simplemente placenteros, responde a ese carácter de la cultura barroca. Como declara el más ilustre escritor de «empresas» en nuestra lengua, Saavedra Fajardo, la finalidad de esa manera de escribir, que necesariamente lleva un elevado nivel de dificultad, se encuentra en que «el lector no pierda el gusto de entenderlas por sí mismas»⁷⁰. Como enunciando un precepto de rigurosa aplicación, Lope dirá: «Es enigma una oscura alegoría que se entiende difícilmente»⁷¹. Carballo pe-

70. Cf. nuestro estudio «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», recogido en mi *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972.

71. *Obras*, cit., pág. 1.242.

día «que sea muy dificultosa de entenderse»⁷². Y no sólo la literatura; el arte todo es un lenguaje esotérico y difícil que se lee y se entiende por debajo de la aparente significación de los símbolos que utiliza⁷³. Ya dijimos, años atrás, que las ceremonias y fiestas públicas, los arcos, carrozas y otras manifestaciones públicas de carácter plástico, tenían el valor simbólico de verdaderos emblemas y jeroglíficos, utilizados para servirse del papel educativo y directivo de los ánimos que a la oscura dificultad se le atribuía⁷⁴. León Pinelo nos cuenta de catafalcos funerarios o de arcos triunfales, decorados con jeroglíficos, levantados en las calles⁷⁵.

Dentro del arte hay que referirse a un tipo de obras que se difundieron mucho en el XVII, aunque su origen se haya querido encontrar mucho más lejos, en las consideraciones de Platón sobre la perspectiva. Nos referimos a las llamadas *anamorfosis*, en las cuales, por un juego de deformaciones, de distorsiones practicadas sobre el objeto, se pretende conseguir que a primera vista éste desaparezca o, mejor dicho, se aproxime en su apariencia o se asemeje a cosa muy distinta, para restablecerse en la forma sensible de su propia realidad, ante el ojo del espectador, cuando éste lo contempla desde un determinado punto de vista. Son juegos de perspectiva que siempre se usaron, pero que en el Renacimiento, al juntarse un mayor saber geométrico con una intensa curiosidad por los efectos mágicos, empezaron a difundirse, para hacerse muy frecuentes en el Barroco, siendo un ejercicio de virtuosismo en la ciencia geométrica de la perspectiva, muy gustado en el XVII.

Hemos de considerar, pues, las anamorfosis como una de las manifestaciones más curiosas y complicadas de la precep-

72. *Op. cit.*, t. II, pág. 89.

73. Cf. J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972.

74. Cf. mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, 1944, pág. 54.

75. *Anales de Madrid*, ed. de Fernández Martín, Madrid, 1971.

tiva de la dificultad. Son aplicación de un saber calculado que, si tiene de magia natural —en tanto que manejo de resortes naturales difícil de alcanzar—, es a la vez un saber rigurosamente geométrico. Vienen a constituir por ello una zona de aproximación de Barroco y Racionalismo a que, en anterior capítulo, nos referimos. El tema, bajo este aspecto, fue estudiado por G. Rodis-Lewis⁷⁶, de cuyas páginas sacamos la noticia de que fue un género cultivado por ingenieros, matemáticos, filósofos de la escuela cartesiana. Recientemente, el tema de la anamorfosis ha sido estudiado por Baltrusaitis, en un libro de apasionante curiosidad, cuyas conclusiones coinciden y apoyan nuestros planteamientos⁷⁷. Él ha señalado, en Francia, los trabajos anamórficos de Salomon de Caus, de J.-F. Nicéron, del P. Maignan. El segundo de éstos publicó una obra bajo el título *Thaumaturgus opticus* (París, 1646). Maignan fue una figura secundaria del cartesianismo, cuyo nombre nos interesa porque, a través de este autor, entró principalmente en España aquella corriente intelectual⁷⁸. A Sebastián de Caus se le ha atribuido, en medio de su barroquismo, el origen de la palabra «ingeniero», aunque en otro lugar hemos citado algunos datos que demuestran que, por de pronto, en España, la palabra era conocida de mucho antes⁷⁹.

Los procedimientos de anamorfosis se aplican —según se desprende del amplio repertorio de ejemplos reunido por Baltrusaitis— a la representación de toda clase de temas: bíblicos, hagiográficos, políticos, heroicos, o de fenómenos naturales, etc. Muy en primer lugar, a las materias sobre las cuales más se

76. «Machinerie et perspectives curieuses dans leur rapport avec le cartésianisme», *Bulletin de la Société d'Études sur le XVII^e siècle*, París, 1956.

77. Cf. *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, cit.

78. Cf. P. Ramón Ceñal, «La vida, obras e influencia de Emmanuel Maignan», *REP*, núm. 46, 1952, y «La filosofía de Emmanuel Maignan», *Revista de Filosofía*, XIII, núm. 48, 1954.

79. *Antiguos y modernos: La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, pág. 574; *Estado moderno y mentalidad social*, t. I, págs. 50 y 82.

extiende el Barroco. De 1630 a 1650 parece que se sitúa el auge de la anamorfosis, y París —según el investigador que acabamos de citar— se convierte en el centro de estudio y de propagación de este género de combinaciones ópticas, cultivado entre personajes próximos a la Corte⁸⁰. Ello contribuye a demostrar la conexión de París, contra lo que tantas veces se ha dicho, con la cultura barroca. Con la anamorfosis, el gusto por lo difícil toma un giro extravagante y nuevo, todo muy de acuerdo con la mentalidad de la época.

Interés por conducir racionalmente los resortes con los que canalizar y dirigir los movimientos de un público, utilización, a este aspecto, de la eficacia que posee la técnica de la suspensión, tendencia a la extremosidad, empleo de la fuerza pedagógica que ofrece el «desafío» de lo difícil, son factores que entran en el juego de la cosmovisión barroca. Aunque antes hemos hablado de ésta, recordemos ahora unos versos de Calderón, en los que su principio se enuncia de manera tal que nos ayudan a comprender lo que llevamos expuesto:

es todo el cielo un presagio
y es todo el mundo un prodigio⁸¹.

Ante ello, el arte o la política del Barroco son un *desciframiento*, lo cual, evidentemente, supone un juego con la dificultad y la oscuridad. De ahí el papel que en el Barroco haya de atribuírsele, forzosamente, a la serie de elementos que entran en ese juego, esto es, a otro grupo de factores que se organizan en torno al núcleo del concepto de artificio.

80. *Op. cit.*, págs. 58-60.

81. *La vida es sueño*, versos finales de la jornada primera. Baltrusaitis, en su citado estudio, saca esta conclusión (pág. 32): en el siglo XVII «nos encontramos en una época en la que el arte y el prodigio se entremezclan y se asocian estrechamente».

Capítulo 9

NOVEDAD, INVENCIÓN, ARTIFICIO (Papel social del teatro y de las fiestas)

El gusto por lo difícil, que alcanza tal preferencia en la mentalidad barroca, da un papel destacado, en la estimación de cualquier obra que se juzgue, a las cualidades de novedad, rareza, invención, extravagancia, ruptura de normas, etc. Todas esas notas, tal como se presentan en los juicios de los hombres del siglo XVII, llevan entre sí un nexo, de lo que procede el que todas ellas deriven del anhelo de novedad, como éste a su vez procede de la tendencia a buscar la dificultad.

«Lo admirable que trae la novedad», es frase que leemos en Céspedes y Meneses, como podríamos encontrarla en cualquier otro autor de la centuria barroca¹. Hay, así lo reconoce el escritor de la época, una inclinación natural, innata, que arrastra al hombre hacia lo nuevo. Dorotea, en la obra de este título de Lope, nos dirá: «... la diferencia causa novedad y despierta el deseo»; «propiedad de todo lo que es nuevo —dirá, por su parte, Tirso—, pues nuestra mudable inclinación tiene de ordinario en más lo advenedizo»². La tendencia a considerar como producto de la naturaleza aquello que se pretende vigorizar, se observa claramente en este punto: «Es natural en todos el deseo de saber cosas nuevas, extrañas, admi-

1. *El español Gerardo*, cit., pág. 201.

2. *Cigarrales de Toledo*, cit., pág. 173, repetido en pág. 263.

rables, diversas, y también de inquirir sus causas»³. La cadena de adjetivos que se eslabonan en ese texto es bien típicamente barroca. La crítica de toda clase de cosas emplea, desde el Manierismo, acentuándose tal uso en el Barroco, voces como «nuevo», «original», «caprichoso», «raro», «extravagante», con una acepción de elevada estimación positiva, en lo que hay que ver no una manifestación de un gusto español, sino un fenómeno común a extensos sectores del XVII europeo, como ya hizo observar Wölfflin⁴. En una extensa investigación sobre el sentido de la historia en el Renacimiento, principalmente español, hicimos un amplísimo estudio sobre el papel de ese interés por la novedad. Perseguimos allí la formación de un tópico que el siglo XVI recoge y potencia, como fórmula en la que condensa la expresión de una de sus más profundas tendencias: «Todo lo nuevo place»⁵. A las numerosísimas referencias que dimos sobre la presencia de este aforismo en textos de los siglos XVI y XVII, podemos añadir todavía otra, tomada de una de las novelas de María de Zayas y Sotomayor: «Como dice el vulgar, lo nuevo aplice»⁶, frase cuya trivialización en forma de refrán nos confirma un pasaje de Agustín de Rojas⁷. A través de la obra de la interesante novelista que acabamos de citar se encuentran otras alusiones al tema de la novedad que ponen de relieve el papel del mismo⁸. Ese papel, según demostramos en nuestro trabajo anteriormente recordado, ha variado profun-

3. Suárez de Figueroa, *Varias noticias...*, fol. 20.

4. *Rinascimento e Barocco*, cit., pág. 25 n.

5. Cf. mi obra *Antiguos y modernos: La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Parte Primera.

6. *La más infame venganza*, en *Desengaños amorosos*, reedición de G. de Amezúa, Madrid, 1950, t. II, pág. 20.

7. *El viaje entretenido*, edición de J. P. Ressonot, pág. 105; aparece como título de una obra.

8. Véanse algunos ejemplos: de un caballero enamorado de una dama, «el trato y ser ropa nueva le había de apetecerla» (t. II, pág. 88); en otro pasaje: «eso tienen las novedades, que aunque no sean muy sabrosas, todos gustan de comerlas» (t. II, pág. 102). Estos fragmentos pertenecen a diferentes novelas de la segunda serie.

damente del siglo XVI al XVII. En el siglo del Renacimiento ha impulsado la vida social en múltiples aspectos, y si bien se encuentra solamente en ciertas capas de la población urbana —nunca en la rural, ni en muchos sectores de las ciudades—, llega a ser como el principio vital que anima a los grupos sociales ascendentes. Cuando el absolutismo monárquico del XVII —explicábamos allí— cierra sus cuadros firmemente en defensa de un orden social privilegiado, se le ve cómo teme caer bajo los amenazadores cambios que el espíritu del XVI y su auge económico y demográfico ha traído consigo. Ello suscita, en esa segunda fase que señalamos, un grave recelo contra la novedad. Se la excluye de todas aquellas manifestaciones de la vida colectiva que puedan afectar al orden fundamental y se la recluye en aquellas áreas que se juzgan inocuas o, por lo menos, no graves para el orden político. Desde entonces es lo que practican —como hasta en nuestros días tenemos ocasión de ver— todos los regímenes de fuerza instalados en el gobierno de los pueblos. Tal vez haya que ver en ello un reflejo del estado de ansiedad por la amenazadora irrupción del cambio, en la vida social organizada tradicionalmente, que el sentimiento de crisis despertaba entonces en todo el mundo. Una crisis económica, social, con repercusiones de toda índole, que el hombre del Barroco vive, lleno de inquietud por las desfavorables novedades que el tiempo le pueda traer. Es un estado de ánimo particularmente intenso en España. Con ello se comprende surgiera, en los que temieron verse perjudicados en su situación privilegiada, una repugnancia a lo nuevo que les amenazaba por doquier. «Todas las cosas están en calma —previene Pellicer a sus lectores (8 de marzo de 1644)— y el tiempo muy preñado de novedades que dicen parirán pronto»⁹. Con su tono gacetero, Barrionuevo traduce lo que acabamos de decir, con estas palabras: «Cada día se ven y oyen monstruosidades en Ma-

9. *Avisos*, ed. del *Semanario Erudito*, XXXIII, pág. 150.

drid»¹⁰, y, cuando menos, sus cuadernos de noticias en todo señalan abrumadora confusión, en cuanto en el momento se hace y se reforma; ya lo vimos páginas atrás. De expectativas así, el hombre del XVII, y muy especialmente el español, no espera nada bueno (nos referimos, claro está, a los integrados en el sistema). Consecuentemente, para ellos, en la política, en la religión, en la filosofía, en la moral, se trata de cerrar el paso a toda novedad, precisamente porque, aun no queriéndola, se presenta traída por el desorden de los tiempos. «Cada día hay novedades en la política», se comenta en una carta de jesuitas (2 de marzo de 1638)¹¹, y Barrionuevo advertirá a su público: «Cada día se ven cosas nuevas en este lugar» (19 de agosto de 1654)¹². Pues bien, eso es lo que el sector de los integrados, que montan la «propaganda» al modo barroco, quieren evitar o por lo menos neutralizar en sus consecuencias de revuelta. Mas, como el espíritu público difícilmente renunciaría a la atracción de lo nuevo, después de la experiencia renacentista y de cuanto a su favor había estado escuchando durante más de un siglo, ahora se le deja campo libre allí donde la amenaza del orden que traiga consigo no sea grave o resulte tan remota que no constituya ningún problema cortar a tiempo sus extremos. El arte, la literatura, la poesía, siguen exaltando la novedad y por el cauce de esas actividades se da salida al gusto por lo nuevo de ciertos grupos sociales —si bien bastará que una «décima» o cualquier otra mínima estrofa contengan la sospechosa alusión al proceder de algún ministro para que el autor se vea encarcelado sin proceso durante años (tal es el caso de Adam de la Parra¹³)—.

El Barroco proclama, cultiva, exalta la novedad; la reco-

10. BAE, XXII, pág. 187 (29 mayo 1658).

11. MHE, XIV, pág. 339.

12. BAE, XXI, pág. 46 (19 agosto 1654).

13. Véanse los numerosos casos semejantes que hemos citado en el cap. primero. Sobre Adam de la Parra, cf. el prólogo de J. de Entrambasaguas a la edición de la obra de aquél, *Conspiración herético-cristianísima*, traducción de A. Roda, Madrid, 1943.

mienda: «Bueno será, según esto, sigamos otra vereda que no carezca de novedad, para que rinda aprovechamiento»¹⁴. Se la quiere mantener como un principio omnivalente: «Todo es novedad en este mundo; sólo es viejo el haberlas», dice Fernández de Ribera¹⁵, si bien, al universalizarla de tal manera, vemos claro que se le hace perder toda su virulencia. Sus declaraciones a favor de lo nuevo no serán menos ardorosas que las del XVI, pero en la medida en que sean permitidas se reducirán a juegos poéticos, extravagancias literarias, recursos de la tramoya teatral que asombran y suspenden al decaído ánimo ciudadano del siglo XVII. A ello obliga la básica actitud conservadora de la cultura barroca que ya tratamos de explicarnos. Nada de novedad, repitámoslo, en cuanto afecte al orden político-social; pero, en cambio, una utilización declarada a grandes voces de lo nuevo, en aspectos externos, secundarios —y respecto al orden del poder, intrascendentes—, que van a permitir, incluso, un curioso doble juego: bajo la apariencia de una atrevida novedad que cubre por fuera el producto, se hace pasar una doctrina —no estaría de más emplear aquí la voz «ideología»— cerradamente antiinnovadora, conservadora. A través de la novedad que atrae el gusto, pasa un enérgico reconstituyente de los intereses tradicionales.

Por eso la novedad interesa tanto al escritor barroco. Es una manera de hacer tragar, endulzadamente, deleitosamente —según norma de la sempiterna preceptiva horaciana—, todo un sistema de reforzamiento de la tradición monárquico-señorial. Si la pedagogía y todas las artes de conducir el comportamiento humano en el Barroco procuran llegar a niveles extraracionales del individuo y desde allí moverle e integrarle en los grupos mantenedores del sistema social vigente, un gran recurso es el de llamar la atención con el *suspense* de la novedad siempre que no entrañe riesgo. Lo nuevo place, lo no visto

14. Suárez de Figueroa, *El pasajero*, pág. 361.

15. *El mesón del mundo*, cit., pág. 68.

antes atrae, la invención que se estrena embelesa; pero todo ello se permitirá en aparentes audacias que no afecten al fondo de las creencias sobre las que se asienta la estructuración social de la monarquía absoluta; por el contrario, sirviéndose de esas novedades como vehículo, se introduce más fácilmente la propaganda persuasiva a favor de lo establecido.

Ya sabemos que el Barroco se fió poco de los argumentos estrictamente intelectuales, del pensamiento escolástico moldeado por la sociedad tradicional, erosionados por la crítica, desde tres siglos antes, en múltiples esferas. Prefiere apelar, dijimos páginas atrás, a resortes extrarracionales que muevan a la voluntad. Y un resorte de mucha fuerza es ese de la novedad —tanto más llamativa y extravagante, cuanto más superficial se la ha dejado—. La novedad cautiva el gusto y la voluntad que le sigue. «La novedad solicitaba a los ojos y éstos a la voluntad», dice en una ocasión Céspedes y Meneses¹⁶.

Así pues, preceptistas y cultivadores de diferentes artes estarán de acuerdo en recomendar que se procure, del modo que sea, la novedad, porque sin conseguirla no se logrará nada (bien entendido que se trata de artes que de suyo son inofensivas, en el sentido que ya llevamos dicho). Carballo pide al poeta que se esfuerce en inventar las cosas «más raras y admirables»¹⁷. Cuando se elogia la obra de un autor, como hace Setanti con J. Merola, se la califica de «su invención más rara»¹⁸, y el propio autor se ufana, muy impropiaemente, de ello. Un teorizador de la historia, el P. Jerónimo de San José, nos advertirá admirativamente de «la gracia de la innovación que es la rareza»¹⁹. Hasta en aquellas artes, no de lo verosímil, sino de lo verdadero, en las que —nos referimos sobre todo a la historia— se había exigido siempre de quien la cultivara la

16. *Op. cit.*, pág. 193.

17. *Op. cit.*, t. I, pág. 74.

18. *República original sacada del cuerpo humano*, Barcelona, 1597, primeras páginas sin numerar.

19. *Genio de la historia*, reedición de Vitoria, 1957, pág. 331.

verdad, nos encontramos ahora con que ese consejo de seguir la verdad va curiosamente matizado. En efecto, la recomendada subordinación del escritor barroco a la exigencia de la cosa nueva le hará aclarar a Cabrera de Córdoba: «La verdad ha de ser de lo notable, para enseñar y delectar por la singularidad y extrañeza»²⁰.

Al tema de la novedad, al recorte y desviación que sufre, bajo las tendencias represivas del absolutismo monárquico, hemos dedicado ya muchas páginas, que no vamos a repetir aquí²¹. Hemos querido recoger alguna mención nueva del tema y poner de relieve, sobre todo, su conexión con las técnicas de dominio y dirección de la voluntad, llevando a ésta a la aceptación de un estado de cosas cuya defensa se ha infiltrado bajo aspectos de sugestiva y atrayente extrañeza. Lo extraño, lo extraordinario, lo que se sale de lo normal, son manifestaciones de la novedad. También en Francia se ha dicho que, para la mentalidad barroca, lo que más permite lograr la intensificación de efectos de una tesis o de modos de apreciar o de actuar determinados, es el empleo de lo extraordinario, de lo que se sale de lo común²².

20. *De historia, para entenderla y escribirla*, edición con un estudio de S. Montero Díaz, Madrid, 1948, pág. 42.

21. Suscitaremos aquí, sin embargo, una cuestión que nos plantea una interesante sugerencia de G. M. Foster: «En general, la atracción indiscutible de lo nuevo y de lo innovador parece ir asociada con las entidades industriales. No podemos asegurar si los pueblos que mostraron mayor interés por las novedades se convirtieron en industriales de primera categoría por esa misma afición, o si el sistema industrial es el que produce tales valores. Me inclino a lo segundo, es decir, a que se desarrollan las aspiraciones con la oportunidad de satisfacerlas. En todo caso, la relación entre una economía productiva y una tradición de cambios es tan estrecha que no puede atribuirse a mera casualidad» (*Las culturas tradicionales y los cambios técnicos*, México, 1964, página 67. Creemos que también en España la conexión iría en la segunda dirección señalada por Foster: el estancamiento industrial del xvii produciría la limitación o desviación, según los casos, del gusto por la novedad, aunque nunca llegaría a sofocarla, y ambos fenómenos se hallan en dependencia del triunfo de los intereses conservadores en la monarquía de los siglos xvii y xviii).

22. Cf. R. Garapon, «Le théâtre comique», *XVII^e Siècle*, núm. 20, 1953, págs. 259 y sigs.