

# LA IDEACIÓN BARROCA

Pedro Aullón de Haro

## I

Primero, que la categoría de *barroco* en principio es convencionalmente discriminable en orden a una serie de realizaciones histórico-estilísticas de la literatura y el arte europeos con centro en el siglo XVII y que siguiendo ciertos usos cabe designar como “barroco histórico”, el cual dista mucho de ofrecerse en tanto corriente artística y de pensamiento homogénea, sino más bien en tanto que haz de corrientes aun provistas sin embargo de fuerte tendencia a una extensa cohesión europea, pero que han sido con demasiada frecuencia corrientes tomadas por su lado más visible y grueso, y no penetrante y sutil. El Barroco histórico es, en cualquier caso, uno de los momentos mayores de la unificación cultural de Europa. Segundo, sabido es que convincentemente ha sido considerado por algunos, y en especial Eugenio d’Ors, que la concepción de esas formas de *barroco* sobrepasa los límites de una mera y concreta circunscripción periodológica, y, en este sentido, la categoría de *barroco* se perfila como una, digamos, irresistible “constante” de la cultura, definiendo un estilo fundamental de ésta y no meramente un estilo histórico o de época, y, por ello, debemos añadir, se trata de un gran aspecto de la universalidad. Tercero, que la utilización de la designación *neobarroco* con propósito caracterizador contemporáneo, a fin de cuentas de periodización, tiene sus evidentes y sólidas razones, aunque esto no quite nuestro reconocimiento de ciertas dificultades por cuanto ofrece aspectos muy particularizadores relativos a la asunción de una entidad unilateralmente sucesiva que mediante dicho término se arroga una relimitación que se desvanece un tanto desde los criterios de la universalidad, hoy a mi juicio irrenunciables, o desde una relimitación no propiamente relativista ni terminológicamente de manera estable distinguida... Mantendremos, además, que esta categoría de *barroco* incorpora un argumento estético no subordinado sino paralelo y convergente respecto del contenido de las categorías estéticas centrales entendidas al modo de las antiguas modificaciones de lo bello. Barroco no es meramente una categoría histórico-estilística. Amplia y justamente, la categorización de *barroco* posee una tal capacidad determinadora y puede representar una tal fuerza y especificidad de expresión, incluso en general de configuración de la cultura y hasta de concepción de la naturaleza, que excede grandemente mediante la comparación e interpretación analógica tanto la segmentación circunscrita de un cierto periodo del pensamiento y el arte (por más que éste, a no dudarlo, defina su centro en la medida en que revela la más propicia y extensa adecuación de su régimen de impulsos en un momento histórico determinado) como la entidad sustancial de su contenido estético en tanto que “estilo de época”, según término que gustaba decir al referido Eugenio d’Ors. Y aún más. Visto así, el concepto de *barroco* estatuye un aspecto muy relevante de lo que he denominado en otras ocasiones “epistemología de la universalidad”, y converge, a mi juicio, en una concepción de la *sublimidad*, respecto de la cual, como en su momento veremos, incluso cabe hacer consideraciones particulares en el núcleo doctrinal del “barroco histórico”. Aquí tomaremos, pues, Barroco en su concepto de universalidad relativa a tiempos y culturas, no ya teóricamente sólo sino también como constatación práctica de una fenomenología cuyos resultados, de

aplicación metodológica eminentemente comparatistas, alcanza desde los originarios tiempos rupestres, desde las siluetas acéfalas de Gönnesdorf, o el retablo de la cueva de Les Trois Frères, cruzando el mosaico ingente de las civilizaciones hasta nuestro tiempo. Y así se comprueba en la más diversa arquitectura y escultura hindúes, en el muy célebre escultórico Siva, múltiple y excelso pero un mero ejemplo dentro de una ondulante tradición búdica y de los templos excavados y de planta<sup>1</sup>. El mandala, cuya determinación posible excede a Asia y puede alcanzar diversísimas disposiciones, como la arquitectónica de El Escorial<sup>2</sup>; la escultura budista china; el arte decorativo y la poesía árabes... Hay una arquitectura barroca en la Antigüedad clásica minuciosa y perfectamente determinable, siendo de advertir asimismo que los descubrimientos principales de Baalbek y de Petra se inician en el siglo XVIII, es decir que no fueron conocidos por Borromini y los artistas italianos del Setecientos<sup>3</sup>. Por lo demás, *Laocoonte* no es una extraordinaria obra aislada dentro del arte helenístico.

El a veces llamado “barroco helenístico” sabido es que no se restringe al magnífico y tardío grupo de *Laocoonte*, y remite ya en primer término a ciertos elementos antecedentes sobreclasicistas y colosales de Lisipo, y casi en su propia tradición a los *naiskoi* funerarios de Tarento, el relieve ateniense del *Caballo y un palafrenero*, el caso de Rodas con *La Victoria de Samotracia*, y el también probablemente rodio *Toro Farnesio*, y otros grupos importantes como los fragmentarios de *Pasquino*, de *Artemis e Ifigenia*, de *Aquiles y Pentésilea*, o el tan rememorado *Marsias colgado*, además de los muy reproducidos retratos de *Homero ciego* y el *Pseudo Séneca*<sup>4</sup>, obras que crean la imagen de una gran escultura barroca helenística sobre todo de los siglos III y II a.C. que encontraría en el *Laocoonte* de Hegesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas la gran representación final de una tradición que entusiasmó a Plinio mucho antes de ser redescubierta por Miguel Ángel. Existen, además, muy significativas reiteraciones de *Laocoonte*, por El Greco, por William Blake y hasta en compleja creación fotográfica... La universalidad barroca penetra especialmente el dilatado mundo del Barroco histórico y del Neobarroco, así la filosofía de los mundos de Leibniz<sup>5</sup>, la doctrina de Gracián, la poesía de Góngora o Calderón, Gryphius..., la figuración de Rembrandt y Velázquez o Zurbarán, Borromini, Bernini..., y el predicador Vieira, la singularidad y el trasplante gongorista mexicano de Sor Juana Inés de la Cruz, el arte mestizo de Alejandrinho, tenido por Lezama Lima como encumbrada síntesis barroca americana de lo hispano incaico y negroide. La poesía y el americanismo de Lezama Lima, quien sin embargo se reconoce a su vez hispánico por muchas razones (“todo está en Gracián”, escribió) conducen asimismo una doctrina como sistema poético del mundo o del universo que contiene un intento de superación mediante el antiaristotélico encuentro cultural y metafísico con la tradición china principalmente, la comprensión del vacío. Hay un curioso paralelismo y magnitud análoga, por así decir, entre los universos de Leibniz y Lezama Lima, primero y último

---

<sup>1</sup> Véase la perspectiva amplia de J. C. Harle en *Arte y arquitectura en el subcontinente indio*, Madrid, Cátedra, 1992.

<sup>2</sup> En este ejemplo concreto no se mostraba de acuerdo Eugenio d’Ors. Sea como fuere, obsérvese la convergencia barroca entre mandala y laberinto. Véase en general G. Tucci, *Teoría y práctica del mandala*, Barcelona, Barral, 1974; una compilación gráfica reciente de mandalas heteróclitos, en V. Fiszbein, *Mandalas. Ventanas del alma*, Barcelona, Obelisco, 2004. Más adelante volveremos sobre el mandala a propósito de C. G. Jung.

<sup>3</sup> Cf. M. Lyttelton, *La arquitectura barroca en la Antigüedad clásica* (1974), Madrid, Akal, 1988.

<sup>4</sup> Cf. “El barroco helenístico”, en J. J. Politt, *El arte helenístico*, Madrid, Nerea, 1989, pp. 189-210.

<sup>5</sup> Puede verse una valiosa interpretación barroca de la filosofía de Leibniz en Javier Echeverría, “Leibniz: el dios más barroco posible”, en AA.VV., *Barroco y Neobarroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes-Visor, 1993, pp. 45-57.

de los grandes maestros de un pensamiento barroco como concepción explícita del mundo.

En todo ello no se trata, como es manifiesto, de homogeneidad de expresiones y formas sino, sencillamente, de expresiones y formas de tendencia equiparable por diversas convergencias, aun con sus genealogías comunes o parcialmente comunes, algunas, y de permanente o nueva revelación que se reifica como creación, también al modo de exégesis, no por elementos aislados sino como corrientes del arte y el pensamiento. Ahora, la pregunta, al fondo, consiste, como ha de ser, en precisar esa ideación; consiste en determinar el fondo de esas expresiones y formas y sus diversas y específicas manifestaciones. Qué razón o espíritu o intuición las suscita y cómo se hacen patentes en fin.

## II

Si bien el concepto de Barroco, mediante esta palabra, no nace ceñido a una entidad de terminología metodológica, como sí Humanismo o Prerromanticismo, su constitución y tardío sostenimiento histórico y “natural” es tal vez el mejor ejemplo de capacidad problemática y lentitud crítica; una capacidad problemática ya evidente en la célebre doble posibilidad originaria del término (perla irregular o designación nemotécnica de una modalidad del silogismo escolástico), término que, sin embargo, acaso pudiera ser asumido finalmente en tanto que convergencia operativa de ambas posibilidades léxicas. El frecuente sentido peyorativo otorgado a la terminología periodológica afecta sobremanera a *barroco*, tomado por extravagancia, degradación o fenómeno de mal gusto, en virtud sobre todo de la dogmática imposición neoclásica de origen francés que históricamente, o mejor estéticamente, en sentido amplio, subsigue al periodo del Barroco histórico; no queriendo decir con ello que este Barroco histórico describa un periodo cronológico estanco, pues sabida es, y baste con ello, la distancia temporal que media entre el gran barroco literario español de la primera mitad del siglo XVII y la no menos portentosa figura de Juan Sebastián Bach cien años después. La general identificación, la fuerte tendencia europea a la unificación cultural que se pone de relieve en el sólido aspecto de los movimientos culturales no significa, como es evidente, ni horizontalidad simultánea ni diacronía simétrica entre los fenómenos artísticos y de pensamiento de las diferentes naciones. La horizontalidad expansiva, aunque es importante constatar que progresivamente tiende a acercarse a la comunicación simultánea en la historia cultural europea en razón sobre todo de las condiciones materiales, cosa evidente en tiempos de la Vanguardia, obedece a la necesidad de la coexistencia de distintas regiones con diferentes capacidades de creación y decisión en sus diferentes momentos. Es lo que podríamos llamar doctrina de las entidades dominantes y los relevos en la escena histórica del arte, la crítica y el pensamiento. El Barroco histórico, que es la superación de la entidad renacentista o clasicista, y la Vanguardia histórica representan un proceso anticlásico en subversión creciente cuya fase intermedia idealista-romántica es la primera dialectización propiamente revolucionaria de la cultura europea. En esto era necesario la preexistencia de un dogmatismo neoclásico inepto para comprender tanto las necesidades del nuevo sujeto estético en formación como la gesta creadora del nuevo teatro nacional alemán que quiso o supo ver en Shakespeare y Calderón el verdadero proyecto aristotélico. El Barroco histórico es el antecedente del Romanticismo, de la misma manera que éste constituye un momento mucho más avanzado y simétrico de la unificación cultural

européa respecto de aquél, lo cual -y esto gustará a los historiadores de la filosofía que con tanta frecuencia tienden a una inopinada inmediatez del causalismo entre conceptos y hechos- lo cual, decía, responde a las posibilidades del gran establecimiento kantiano y, por otra parte, significa un grado progresivo de identificación. Pero si la paradoja romántica consiste en la asunción encubierta de ciertos elementos decisivos de la Ilustración neoclásica, o de algunos de los momentos más maduros de ésta, como el historicista, y el hecho de que un somero examen del Empirismo inglés y la Ilustración alemana deja al descubierto la pequeñez del Romanticismo justamente dicho, la paradoja del Barroco histórico se encuentra en la propia asunción de un racionalismo filosófico junto a una tendencia al irracionalismo y al anticlasicismo expresivo que, de otra parte, ahora al margen de otras consideraciones y mucho más allá en el tiempo, por encima de civilizaciones y épocas, hace patente una pluralísima suerte de manifestaciones, cuando menos morfológicas y por ello formalmente visibles, que lo preceden y le otorgan una genealogía riquísima e identificadora. Esto tardó mucho tiempo en ser debidamente aceptado.

La particular circunstancia española, históricamente, consiste en que la cultura barroca se sumerge en el periodo político y general de decadencia, y, de otra parte, en que las formas barrocas, tan arraigadas, desarrollarían una prolongada pervivencia durante el siglo XVIII cuya principal consecuencia dio en el repulsivo contacto con la ideología de la Ilustración neoclásica, provocándose de este modo una lamentable fenomenología, por lo demás frecuente en la España moderna precisamente en razón del referido periodo de decadencia, que yo suelo calificar, en modo muy económico, de “retardatarismo”. Todo ello cegó la posibilidad de una asimilación española inmediata del problema teórico del Barroco histórico, lo que no quita que andando el tiempo, el país barroco por antonomasia no sólo diese en nuevas germinaciones de la misma matriz estética sino que produjese la reflexión apoteósica del concepto y que, a su vez, dicha matriz condujese a una extraordinaria y progresiva recreación americana, o iberoamericana por mejor decir. La focalización y comprensión adecuada del arte y la literatura del barroco histórico, al igual que subsiguientemente el dominio abstracto de la categoría y su gran horizonte hermenéutico tiene lugar de manera tardía durante la primera mitad holgada del siglo XX, es decir, como es sabido, desde finales del siglo XIX con el primer texto importante de Wölfflin sobre Renacimiento y Barroco, de 1888, y alcanzando o sobrepasando el límite de la primera mitad del XX con Gustave Rene Hocke, Luciano Anceschi y Arnold Hauser. Cabría conjeturar cómo hasta el momento en que se producen las condiciones artísticas capaces de otorgar nuevo sentido tanto inmanente como historizado al Barroco histórico, no tiene lugar la dilucidación e integración crítica del mismo. Y la raíz crítica de este tratamiento necesariamente había de ser de cultura alemana, de donde partió la comprensión romántica del Siglo de Oro, de Cervantes, Calderón y Gracián, que especialmente en este último caso pervive sobremanera en el puente que le tiende Schopenhauer y llega en nuestro tiempo al recientemente desaparecido Blumenberg. Cabría decir que el cometido de la crítica consiste en la restitución de la obra o la serie literaria, pero esto de hecho no es sino una condición, por lo demás en último término inalcanzable, y la crítica tiene por sentido propio no el acarreo documental filológico, que es un mero instrumento, sino el vislumbramiento de una nueva idea, o, si se quiere, de nuevo de la idea. Esto ejemplarmente es lo que tuvo lugar, como maridaje de ciencia humanística y arte, o sea filosóficamente. En 1915 constata Ortega en un artículo que “cada día aumenta el interés por el barroco”<sup>6</sup>. Desde comienzos de los años veinte expone y

---

<sup>6</sup> J. Ortega y Gasset, “La voluntad del barroco”, compilado en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Óptima, 1998, 7ª ed., p. 164.

discute Eugenio d'Ors en Pontigny su concepto de "barroco", y 1935 es el año de la primera edición, francesa, de *Lo barroco* como libro<sup>7</sup>, es decir en el aproximado centro cronológico de esta era de la comprensión del Barroco tiene lugar su más ingente prospección categorial; también la comprensión barroca prodigiosa e implícitamente proyectada sobre la modernidad europea por Walter Benjamin mediante su estudio de 1928 sobre el origen del drama barroco alemán, una suerte de revelación de los años de sustento germano de la crítica de objeto barroco que continuaría discurriendo más académicamente con los maestros de una gran época que hoy ya sabemos irrepetible de la romanística: Leo Spitzer, Karl Vossler o Helmut Hatzfeld. He explicado en otro lugar cierta importante caracterización de esos dos trabajos de Benjamin y D'Ors aparecidos durante la crisis de la filosofía contemporánea que coincide con las referidas décadas de la primera mitad del siglo XX para la comprensión barroca. Porque es en razón de esa crisis de la forma filosófica como uno y otro adquieren su último sentido contextual. Ambos responden al problema del género como resolución al problema del pensamiento en tanto que sistema, como salida constructiva de tratados sin sistema, integradores del fragmentarismo, de concreción de una nueva estructura tratadística; estructura que se realiza tripartita en el primero, en Benjamin, y acumulativa en el segundo. Ambos modelos insuperados en su clase; ambos, *tratados barrocos sobre el barroco*.

Si únicamente la radicalización de los extremos hace patente la entidad de los mismos conseguida por Wölfflin, y no se olvide que hallándose éste situado en el marco de la originaria y fructífera crítica artística formal, sólo con Hauser, al extremo final de las interpretaciones decisivas, queda de manifiesto la especificidad del Manierismo, lo que está en medio. Asimismo, la era de la determinación y comprensión del Barroco histórico y de lo barroco lo es también de reinicio de un barroco o *barroquismo* literariamente dominado por el revitalizado Góngora, fortalecido de polémicas centenarias, y, en segundo término, Calderón. Esta primera mitad del siglo XX español, diríase que de recuperación del pulso propio, lo es asimismo de recuperación de la intensidad barroca desplegada en la mayor amplitud posible de la gama literaria, paradigmáticamente mediante la aforística de José Bergamín, la poesía gongorina de Miguel Hernández y las biografías, novelas y greguerías de Ramón Gómez de la Serna, quien en realidad -él era plenamente consciente de ello- suelta sin restricciones de autoría ni de género la tradición española del Barroco histórico a través de un intermediario gigante, Goya, que él mismo se ocupó de seguir, exponer e interpretar. Y aquí, por otra parte, existe una conexión con la Vanguardia histórica. Ésta nace en el contexto de un implícito barroquismo poético y plástico, así el Futurismo, incluso ya el Expresionismo, después la divulgación surrealista, y en realidad se ofrecen cobertura mutua; barroquismo que en España es muy explícito y gongorino, como en realidad lo era desde Mallarmé, y antes que Dámaso Alonso había vislumbrado Alfonso Reyes<sup>8</sup>, acaso premonitoriamente, porque el gran *neo-barroco* contemporáneo había de ser americano, cubano, ya para la segunda mitad del siglo XX, es decir José Lezama Lima y Alejo Carpentier, que acogerían la idea de barroco a la hora de conceptuar la "expresión americana" y "lo real maravilloso", y Severo Sarduy, que reflexionará sobre todo ello. En España esta segunda mitad del pasado siglo, que ensaya diversas formas de barroco demostrando la persistencia de una genética tradicional que parece teñir la centuria en conjunto, cabe decir que recorre desde la fuerza poética existencial y contenida, secular y veraz del verso métrico de Blas de Otero hasta la prosa huera de la segunda época de Camilo José Cela, y accede al ejemplo radical, superador, de la obra dramática de

---

<sup>7</sup> E. d'Ors, *Du Baroque*, trad. de Mme. Agathe Rouart-Valéry, París, Gallimard, 1935. La nueva edición de 2000 va precedida de una presentación de Frédéric Dassas.

<sup>8</sup> Cf. A. Reyes, *Cuestiones gongorinas* (1927), México, FCE, 1958 (O.C. VII).

Miguel Romero Esteo, extremo incomparable. En ésta tiene lugar por vez primera el encuentro y síntesis no ya del popularismo sino de un radical popularismo pedestre, cuando menos bufo, como fuerte expansión expresiva primitivista que se reúne con las estructuras composicionales del ritual litúrgico y cierta forma operística. Nunca se había formulado tal desmesura y radicalización del mecanismo de integración de contrarios, procedimiento, en realidad de origen pitagórico, que rigió la construcción romántica y ahora reúne barroquismo y neovanguardia. Se trata de una operación por completo inusitada que asimismo promueve la desestructuración literaria tanto del personaje como en general de la fábula y cuya perversión elocutiva, ejercida mediante translación musical de la retórica, reincardina sin embargo la mejor tradición del gran barroco último, la de la música alemana del siglo XVIII, aquel punto encumbrado en que la doctrina musical y la ejecución quisieron ser Retórica. Todo ello, en la obra dramática de Romero Esteo, se sumariza, tras la serie de las tragedias grotescas, en la multiplicidad simultánea de la obra *Horror vacui*; después se atempera en el intento de una cosmogonía protohistórica determinada en Tartessos, que constituye el segundo ciclo de la obra del autor.

Por tanto, aquella transparencia entre barroco o barroquismo y Vanguardia histórica, tiende a serlo de manera subsiguiente entre Neobarroco y Neovanguardia. Y en realidad, Wölfflin, que incluso había hablado de una Historia del arte sin nombres (cosa que luego repetiría Paul Valéry para la Historia literaria en su célebre primera, y única, Lección de Poética), había trazado a su modo lo fundamental del problema Renacimiento/Barroco con una proyección que, en su nitidez, en realidad alcanza, en líneas muy generales, hasta la Neovanguardia, visto desde un criterio limitadamente formal. Esto es, que se trataba de un contraste entre la unidad y la multiplicidad de las formas, entre la perfección de la forma que reposa sobre sí y lo movido y en génesis, entre lo limitado aprehensible y lo ilimitado y colosal, entre el ser y el acaecer; en fin, entre la “forma cerrada” de un objeto limitado en sí mismo y el “estilo de forma abierta”, distinción esta última luego muy difundida, y hasta popularizada, al margen de su autor, a propósito del arte neovanguardista, es decir posterior a la segunda guerra mundial.

### III

La llamada “querrela de los antiguos y los modernos”, en Francia a fines del siglo XVII y con algún rebrote posterior incluso en Inglaterra, muy poco o nada tiene que ver directamente con la sobrepasadora progresión barroca del clasicismo renacentista que había tenido lugar preferentemente en Italia y España, pero sin duda es consecuencia que acabará asociándose de algún modo a una renovación, quizás sobre todo de interpretación de la historia de la cultura, que tiene su antecedente o primera entidad transgresora en el referido barroco histórico y perpetuará la evolución de la época moderna. Si es evidente que el Barroco histórico en tanto que periodo literario y artístico no fue entendido por los prerrománticos y románticos<sup>9</sup>, a pesar de constituir,

<sup>9</sup> He de dar por supuesto, a fin de afrontar debidamente el entendimiento de la periodización moderna, que, a efectos de progresión y decisoriedad, el Empirismo inglés, la Ilustración alemana, el Sturm und Drang y otros elementos menores caben ser tomados resumidamente como Prerromanticismo, y que dicha Ilustración alemana, en todo lo que se refiere a estética, arte y literatura es antitética de la Ilustración que prefiero designar neoclásica, que es la preeminentemente francesa, y aunque desde luego tampoco ayude

según ha quedado dicho, su nítido antecedente, no es menos cierto que tal cosa fue doble condición, por recta y por inversa, a la hora de que estos prerrománticos y románticos elaborasen una periodología nítidamente dualista en concordancia con la mencionada “querrela de los antiguos y los modernos” y que condujo en no demasiado tiempo al esquema schlegeliano de clásicos y románticos. Es la concepción periodológica que cargada de una fuerte crítica comienza a esbozar principalmente Rousseau en 1751 mediante su *Discurso de las Ciencias y las Artes*, texto que le valió el gran aprecio de los jóvenes alemanes del Sturm und Drang, y que Friedrich Schiller conduciría a la profundidad y sutilidad de pensamiento en 1795 mediante las *Cartas sobre la educación estética del hombre* y mediante *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Es un grave error no advertir la fundamental importancia de esas obras en este punto -como por otra parte en tantos otros- en razón de lo que diré después, y por cuanto la distinción schilleriana entre, dicho esquemáticamente, ingenuo-objetivo-plástico-imitativo-antiguo y sentimental-subjetivo-musical-ideal-moderno constituye la estructura conceptual más importante al caso, inmediatamente adaptada por Jean Paul Richter, en su introducción a la estética, y los Schlegel en el marco de la doctrina romántica y es la mantenida en su conjunto, con unos u otros matices, por el idealismo romántico alemán incluyendo, naturalmente, las lecciones de Estética de Hegel. Ello consiste -se recordará- en que el periodo clásico o antiguo nace con la cultura griega y fenece con el mundo romano, que representa su decadencia y corrupción (en todos los sentidos), mientras que el periodo romántico o moderno surge con el cristianismo y las nuevas lenguas vernáculas. Aquí la consecución teórica diversa, a diferencia de las anteriores, que proyectan una futura síntesis, según el ideal unitivo enunciado por Schiller (y que más tarde también readaptaría incluso Krause), consiste en el final hegeliano. En pocas palabras, Hegel, que añadió a la dualidad periodológica un ciclo previo arcaico (“simbólico” en su terminología), diseñando así una plena dialéctica del tres, cerraba la historia y el arte en él mismo, en el final del Romanticismo, síntesis en que la subjetividad de la idea se sobreponía finalmente a la forma, a la materia y a sí misma inundándolo todo en situación inversa a la de aquella otra desadecuación primera. Ahora bien, de la misma entidad de pensamiento que produce la elaboración estética y periodológica de Friedrich Schiller, como intentaré hacer ver, procede tanto la dualidad nietzscheana apolíneo/dionisiaco como la dualidad orsiana clásico/barroco. Ahí existe un idealismo exacerbado en un sentido de la interpretación histórica, pero esto nada quita, de otra parte, la profundidad y resolución idealista, en el fondo neoplatónica, del problema.

Ernst Cassirer venía a decir que el gran relieve del espíritu “clasicista” de Schiller, Goethe y Humboldt nacía no de principios estéticos sino de una idea histórico-filosófica de la cultura griega que éstos autores replanteaban en tanto que contradicción entre “libertad” y “forma” y que pretendían resolver<sup>10</sup>. Carl Jung entendía que ante la

---

en nada a esta distinción la designación germana “Clasicismo alemán”. Me he referido específicamente a todo ello en “La construcción de la teoría de la crítica literaria en el marco del pensamiento estético y poético moderno”, en mi ed. *Teoría de la Crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, y en “La Ilustración y la idea de Literatura”, en E. Bello y A. Rivera (eds.), *La actitud ilustrada*, Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002.

<sup>10</sup> Para esto y para lo que sigue, por este orden: E. Cassirer, *Freiheit und Form*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, p. 302; C. G. Jung, *Tipos psicológicos*, Barcelona, Edhasa, 1994, p. 101; F. W. J. Schelling, *Filosofía del Arte*, ed. V. López-Domínguez, Madrid, Tecnos, pp. 153-165; G. W. F. Hegel, *Estética*, ed. A. Llanos, Buenos Aires, Siglo XX, 1983, vol. I, pp. 130-133; F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, ed. A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973. Véase el Estudio Preliminar a mi edición de F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, Madrid, Verbum, 1994, pp. XII ss. O. Spengler, *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la Historia Universal*, ed. M. García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, 14ª ed., vol I, pp. 238 ss.

dualización confrontada, desde luego inevitable, de las concepciones de cultura colectiva y cultura individual, Schiller se engañaba en la medida en que asumía la exclusividad de la cultura individual griega, pues de este modo pasaba por alto la imperfección de ésta. He aquí, a mi juicio, la crítica correcta a la idealización griega por parte de los maestros alemanes, que con otros detalles habría que extender aún más a Winckelmann. Ahora bien, lo importante, a mi modo de ver, es que tal idealización, al conceptualizarse, fundó o contribuyó a fundar un pensamiento abstracto, es decir una reconversión en principio teórico a partir de una mera consideración histórica. Adelantaré que yo no tengo, ni conozco que exista en la bibliografía, razón específica del saber neoplatónico de Schiller, pero es evidente, para quien posea conocimiento de la materia, que en los grandes momentos de sus textos ese saber existe y de manera decisiva. No deja de ser interesante observar cómo Schelling reasumió en la *Filosofía del Arte* la dualidad schilleriana ingenuo/sentimental, advirtiendo, entre otras cosas, que el primer elemento sólo lo es en criterio del segundo, y ésta, añadamos, es la posición histórica permanente y desde luego la del intérprete. Hegel, sin reparar aparentemente en ello, ya había dicho que únicamente Schiller, y no Kant, había accedido, mediante la comparación de lo bello artístico con los principios filosóficos, a la naturaleza profunda de lo bello, a la *idea*, a la *unidad* de lo universal y lo particular o de la libertad y la necesidad, elevando la idea misma a principio del conocimiento y de la existencia. Esto, o si se quiere lo esencial del pensamiento schilleriano en su conjunto, justo aquello que el marxismo no pudo aceptar ni soportar, ni siquiera a manos de sus críticos más inteligentes (Lukács, Galvano della Volpe), constituye la base de raíz platónica que hace posible la teoría del *eón* adoptada por Eugenio d'Ors y reconocida por éste como procedente del neoplatonismo y empleada sobre todo por la Escuela de Alejandría; y si bien dice que es “un término antiguo resucitado para aplicarlo a un descubrimiento reciente”, no obstante reconoce de inmediato que un *eón*, “para los alejandrinos significa una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico -es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría-, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia” (todo lo cual fundamenta la doctrina orsiana), añadiendo, por otra parte, que en los *eones* queda superada la dialéctica de Hegel.

El pensamiento neoplatónico antiguo, en lo que se refiere particularmente al gnóstico, y con él el concepto de eón, término griego (de *aiôn*; a su vez traducción del hebreo *'olam*), que como es sabido sobrepasa el texto bíblico teniendo su lugar de desarrollo natural y dominante en el pensamiento de la Gnosis en sentido propio, alcanzó el siglo XX en situación extremadamente fragmentaria y de recepción textual muy indirecta. En cualquier caso, se recordará que el siglo XX no sólo deparó el hallazgo de los manuscritos de Qumrán; pero la docena de códices coptos de Nag Hammadi no aparece sino en 1945, y sólo se edita en forma completa y facsimilar casi tres décadas después. En España, hasta fechas muy recientes, y desde luego a excepción de algunos casos aislados del Siglo de Oro, el conocimiento del Neoplatonismo en general y del Gnosticismo en concreto es preciso reconocer que ha sido muy reducido<sup>11</sup>. Desde el siglo XIX, especialmente desde Hilgenfeld, la filología alemana se ocupó decisivamente de las escuelas del pensamiento gnóstico. En 1922, Oswald Spengler, en el segundo volumen de *La decadencia de Occidente* (cap. III), al tratar del pensamiento cristiano primitivo (arábigo) presenta el concepto de eón en varias ocasiones. Aquí se trata de una mera integración expositiva, aunque qué duda cabe de que ello debió ser significativo dentro del gran saber y del proyecto histórico-cultural de Spengler, por lo demás tan interesado en el Barroco. Eugenio d'Ors consideró a Spengler en múltiples

---

<sup>11</sup> Esta situación ya ha comenzado a cambiar gracias, entre otros, al desaparecido Jesús Igal, y a Antonio Piñero, José Montserrat Torrens, Antonio Orbe...



ocasiones dejando puntual referencia del trabajo del mismo, tanto en *Lo barroco* como en su importante obra póstuma *La Ciencia de la Cultura* (ambas son las que más nos interesan al actual propósito), pero lo decisivo para nuestro asunto radica en que D'Ors efectúa una utilización metodológica, instrumentaliza la categoría y no se limita a su mera presentación descriptiva o expositiva, al modo spengleriano, respecto del pensamiento antiguo<sup>12</sup>. Resumiendo fuertemente, a fin de no entrar en aspectos especulativos y hermenéuticamente aquí problemáticos, cabe decir que la categoría de Eón reúne dos significaciones en sentido convergente, la de una dimensión temporal y la del sí-mismo. A partir de la focalización de esta última, Carl Jung identificó y puso en práctica el mandala<sup>13</sup> y, asimismo, realizó la proyección analítica y teórica más importante de la categoría en su monografía *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, al inicio de cuyo prólogo, de 1950, se lee:

publico dos trabajos que, no obstante sus diferencias internas y externas, constituyen una unidad en la medida en que tienen una gran temática en común: la idea del Eón (gr. *Aion*). Mientras que el estudio de mi colaboradora, la doctora en filosofía Marie-Louise von Franz, describe, mediante el análisis de la *Passio Perpetuae*, la transición psicológica de la Antigüedad al cristianismo, mi investigación se esfuerza por esclarecer, valiéndose de los símbolos del sí-mismo cristianos, gnósticos y alquímicos, la transformación de la situación psíquica dentro del "Eón cristiano". La tradición cristiana está, desde sus orígenes, no sólo compenetrada por la idea, ante todo judeo-mazdea, de la delimitación de los tiempos, sino también impregnada por el presentimiento de una inversión, en cierto modo enantiométrica, de los factores dominantes. Me refiero al conflicto Cristo-Anticristo. Por cierto, la mayoría de las especulaciones históricas sobre los decursos y las determinaciones temporales están influidas desde antes, como ya lo demuestra el Apocalipsis, por representaciones astrológicas. No es entonces sino natural que el mayor peso de mi observación caiga sobre el símbolo del pez, pues el Eón de Piscis constituyó el correlato sincrónico de los dos milenios de desarrollo espiritual cristiano. En este lapso la figura del *Anthropos* (el "Hijo del Hombre") no sólo fue amplificada, y, con ello, psicológicamente asumida, en un sentido progresivamente simbólico, sino que además trajo consigo transformaciones de la actitud humana, anticipada ya por los primeros textos en la espera del Anticristo. Pues en cuanto esos textos sitúan la aparición del Anticristo en el fin de los tiempos, está justificado hablar de un "Eón cristiano", del cual se presupone ha de cerrarse con la Parusía. Esta espera pareciera coincidir con la representación astrológica del Gran Mes de Piscis<sup>14</sup>.

En *La Ciencia de la Cultura* Eugenio d'Ors se propone un léxico específico para la Historia como ciencia, una ciencia histórica "por sistemas" y una aproximación a "lo absoluto" en lo que se refiere al tratamiento de la materia histórica. Una vez aceptado que hay en el vivir humano más que fenómenos o elementos empíricos, se advierte que junto a los factores de contingencia, mutación y flujo se insertan "otros factores de permanencia y estabilidad", no sujetos a caducidad, como por ejemplo ha podido asumir la biología respecto de la simple sustancia física, y según históricamente cabe argüir de constantes como la "imperial". En consecuencia, dice D'Ors:

---

<sup>12</sup> D'Ors, ya al inicio de *Lo barroco*, utiliza los términos de "categoría de lo Barroco", que curiosamente en la versión francesa (ed. cit.) aparece no como categoría sino como "idée", si bien la traductora tiene el buen detalle de dejar constancia de su licencia en nota al pie, donde curiosamente se acoge a la extraña noción de que se trata de un uso peculiar de la terminología filosófica orsiana cuya dificultad quiere superar.

<sup>13</sup> Este asunto se inicia para Jung con el texto chino traducido que le enviara el sinólogo Richard Wilhelm y del cual queda constancia en el estudio que sirve de primera parte a la célebre edición realizada por ambos de *El secreto de la flor de oro*, Barcelona, Paidós, 1981.

<sup>14</sup> C. G. Jung, *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, Buenos Aires, Paidós, 1989, reimp., pp. 13-14.

He adoptado, desde hace algunos años, para satisfacción de esta necesidad, una palabra antigua y olvidada, tomada del léxico filosófico de los alejandrinos y ya un día aplicada dentro de él a la designación de elementos que reunían, en la mente de quienes empleaban tal término, notas parecidas a las que nosotros empezábamos a atribuir a las constantes históricas. He adoptado la palabra *eón*. Harto difícil resultaría hoy dar una definición exacta y completa del sentido en que fue empleada un día. Algo, no mucho quizá, podría iluminar la cuestión, el hecho de que, en otras disciplinas científicas, la física por ejemplo, se haya creído también útil resucitarlo. Con cierta generalidad cabe decir que, dentro del vocabulario de los alejandrinos un *eón* -sin necesidad de ceñirlo necesariamente, a una alusión de “ciclos” o periodos regulares- significa una categoría de pureza ideal, susceptible, empero, de manifestarse *a través de la sucesión*; quiero decir, de manifestarse en el tiempo, aunque la condicionalidad del tiempo fuese ajena a su ciencia. Así -y la aplicación es para nosotros muy esclarecedora-, los alejandrinos cristianos decían que el Cristo es un *eón*. Y lo decían porque el Cristo, por ser Dios, participa de la eternidad de Dios; a pesar de lo cual, tuvo igualmente una existencia temporal, histórica, capaz de narrarse en una biografía, la biografía que se contiene en los Evangelios. Un *eón*, si se quiere, es *una idea que tiene una biografía*. Nada, pues, mejor que esa denominación para designar las constantes históricas a que nos referimos continuamente, esas especies, esos tipos -luego llegaremos a precisar, en el curso de estas explicaciones, de hoy, a precisar, con sentido íntegramente técnico también, la diferencia entre “tipos”, arquetipos” y “ectipos”- que forman el elemento estable mezclado al infinito número de contingencias en la trama viva del colectivo existir humano. Para continuar el ejemplo antes traído aquí este “Imperio”, cuya constancia hemos ya entrevisto, no es una categoría perfecta: es un *eón*; a la vez que reconocemos su permanencia podemos seguir sus vicisitudes en el tiempo. El tiempo, es verdad, no puede extinguirla ni aniquilarla; como tampoco puede prevalecer contra el *eón* contrario, contra la permanencia de un principio de dispersión, que se encuentra igualmente existir en la intimidad profunda de aquel existir humano. Pero lo que sí puede el tiempo es acumular contingencias contrarias al *eón* del imperio, hasta el punto de relegarlo al segundo, al último plano; hasta el punto de disimularlo, por un periodo más o menos largo de tiempo; al igual que, en apariencia, una generación de ratas, producto de un cruce de Mendel, disimula el albinismo que uno de los progenitores ha comunicado para siempre a la descendencia. Que sobrevenga una nueva generación; que sobrevenga una etapa nueva: he aquí de nuevo el albinismo o el imperialismo ocupar el primer plano. Pero, si no estaba muerto, es que no podía morir. Es que no estaba muerto, sino desterrado. Permanecía, por decirlo así, *entre los bastidores*, entre los bastidores de la escena histórica, como permanece el actor que, alejado al fin del primer acto de un drama, comparece a poco de empezado el tercero. No siendo una idea pura, no siendo una categoría, sino un *eón*, puede sufrir contingencias y vicisitudes. *Lo que no puede es cesar de existir*. Como en caso de oposiciones como la aludida hace un instante, el adversario del Imperio -o Roma- no sucumbe tampoco. No sucumbe jamás el principio de dispersión a que, en faz del *eón* de Roma, he propuesto llamar *eón de Babel*. Ahora, Roma o Babel, son únicamente aquí ejemplos entre muchos. Como Babel a Roma, cabe oponer, y yo lo hago así, el *eón* de lo Barroco al *eón* de lo Clásico, es decir, el principio de las creaciones del espíritu en que éste trata de imitar los procederes de la naturaleza al principio en que trata éste de imitar sus propias creaciones. O bien, la constante que ya anunciaba Goethe, al hablar del Ewig-weibliche, de “lo Eterno Femenino”, por medio del cual reemplaza la reflexión a la representación sucesiva de todas las mujeres nacidas o por nacer y, encima de aquellas representaciones, las de cuanto en la historia lleva la marca de un predominio de la feminidad, a la otra constante, archivo y cifra de cuanto en la historia marca la primacía de lo viril; verbigracia -para no citar en esta coyuntura más que un fenómeno histórico-, la llamada Ley Sálica, instituida por ciertas monarquías, ley cuyo sentido ha de aparecer explicado a la luz del contraste entre un “Eterno femenino” y un “Eterno viril”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> E. d’Ors, *La Ciencia de la Cultura*, Madrid, Rialp, 1964, pp. 39-40.

Por su parte, Schiller, tan neoplatónico como su amigo Humboldt, aunque esto es algo que al parecer se ha ignorado y pasado por alto en ambos casos, se había servido implícitamente de la categoría de eón a fin de formular la dualidad ingenuo/sentimental con expresa argumentación de base histórica y de sentido reversible -valga la palabra- por cuanto a su vez se mantiene teórica y es susceptible de instituirse en posición, secundaria digamos, pero inversa (el poeta ingenuo en época moderna, caso de Goethe; o el sentimental en época clásica). Ello con una extensión y riqueza reflexiva y de matización literaria que convierten *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* en obra sin parangón posible y desde luego en la mayor creación de la Poética de Occidente con posterioridad a Aristóteles y Longino, y sin duda el ejemplo que sirvió al joven Nietzsche, tan fervorosa y explícitamente schilleriano en sus escritos de la época, para la reestructuración categorial en que consiste, en último término, la dualidad apolíneo/dionisiaco, mediante la cual viene a retrotraer el concepto -llamémosle así- “progresivo” al mundo arcaico y de vinculación ritual y pitagórica simbolizada magníficamente en el instrumento de viento, en la flauta primigenia que ha transmitido la tradición mítica y de *escuela*. De esta manera, indirectamente, se proponía Nietzsche también una superación de la hegeliana dialéctica histórica del arte. Oswald Spengler establece un parénesis por cuanto, mediante una hibridación entre alma y civilizaciones (“cultura” él dice) vuelve a una estructura triádica e introduce por vez primera el mundo árabe junto al clásico y al europeo: alma apolínea, alma fáustica y alma mágica, entendiendo por la primera la cultura antigua que tiene por tipo ideal de la extensión el cuerpo humano presente, concreto y sensible, conceptuándolo así a partir de Nietzsche; por la segunda, fáustica, en oposición, la cultura occidental iniciada en las llanuras nórdicas y extendida desde el románico del siglo X, entre los ríos Elba y Tajo; y por la tercera, mágica, medianera de las dos anteriores aunque más lejana, la cultura árabe, entre el Tigris y el Nilo, el mar Negro y la Arabia meridional.

Y en fin, diré que procede, pues, observar la existencia de un grado no sólo de paralelismo teórico sino de convergencia sustancial entre “sentimental”, “dionisiaco” y “barroco”<sup>16</sup>.

#### IV

---

<sup>16</sup> La identificación de “dionisiaco” y “barroco” es la opción adoptada por Romero Esteo, según puede verse en el ensayo de este autor escrito a solicitud nuestra e incluido al final de este volumen, procurando una superposición categorial o, en otro sentido, circularidad perfectamente plausible. Ahora bien, una vez puesta de manifiesto la sustancia neoplatónica común de las teorías señaladas así como su concatenación doctrinal, cabe preguntarse acerca de las circunstancias concretas de tal relación. Algo hemos dicho arriba, y en cualquier caso aquí se ha de tener presente la cuestión del “diálogo filosófico” y las peculiaridades del mismo mantenidas por los autores. La contigüidad de Nietzsche respecto de Schiller es obvia incluso por consecuencia del contexto cultural alemán. Algo paralelo habría que aducir de D’Ors respecto del autor de *El nacimiento de la tragedia*; pero ¿y respecto de Schiller? Evidentemente es impensable un desconocimiento orsiano en este punto, sin embargo queda la duda de si es posible un desconocimiento de lo específico, es decir de la concreción de la sustancia teórica de la dualidad ingenuo/sentimental. ¿Quién conocía en España durante las primeras décadas del siglo XX *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*? De Eugenio D’Ors sería de esperar ese conocimiento. La magnífica traducción de Juan Probst y Raimundo Lida no se publica hasta 1941 y en Buenos Aires.

Por último, y en un orden muy distinto, no quiero dejar de anotar que recientemente Eugenio Triás ha efectuado una reutilización de la categoría de eón en su obra *La edad del espíritu* (Barcelona, Destino, 1994).

Distanciándose sumamente de la tercera Crítica kantiana, Hegel condujo la categoría de “lo sublime” a una posición dialéctica, a una localización, por así decir, historizada y bien pretérita: si el arte era cosa del pasado, el arte sublime, no adecuado, por decirlo rápidamente, en la relación de idea y forma sensible, era el arte simbólico, esto es anterior al del periodo clásico. Esta situación, que viene a identificar lo sublime con el momento cultural originario, tiene justo este punto esencial de coincidencia con la dualidad apolíneo/dionisiaco, donde asimismo, en este segundo concepto del par, Nietzsche establece lo sublime. A todo ello, que finalmente, en especial el caso nietzscheano, no contradiría la dualidad de Friedrich Schiller por cuanto en ésta el elemento sublime funciona como “eón” reversible, que dijimos, y muestra un alejamiento de Kant, habría que sumar “lo barroco” orsiano como sublime. Visto así, la dualidad de los eones clásico/barroco no dejaría de coincidir en un plano de estructura con la kantiana bello/sublime, sólo que con una fuerte especificidad histórica añadida que además se retrotrae hasta la Prehistoria, y en todo caso el eón barroco se configuraría mediante una sustancia estética convergente, según dije al inicio de esta reflexión, con las categorías estéticas propiamente dichas, que yo llamo centrales. Ahora el problema consistiría en cuál sea el grado de identificación entre barroco y sublime o si deben quedar relegados a una consideración de vagas, variables o implícitas identificaciones. No continuaré aquí con el problema de convergencia con las categorías estéticas centrales. Pero procede incardinar el hecho de que Gracián, que mediante la “agudeza” pretendía tanto la verdad como la belleza, designase a ésta como “belleza sublime” y en consecuencia identificase asimismo agudeza y sublime. También cabría entender la agudeza en tanto que alternativa al concepto de sublime. No se olvide que ambos conceptos mantenían, durante el proceso de la tradición clasicista un claro asentamiento retórico, y precisamente es el abandono de esa inserción retórica aquello que hace posible la amplitud liberadora de la configuración estética frente a la anterior retórica<sup>17</sup>. Asimismo, se ha de comprender la proyección categorial estética de barroco en la medida en que la cultura moderna provoca el relevo disciplinar de la Retórica por la Estética, no queriendo decir esto -como a veces se me ha mal interpretado- una afirmación de la desaparición de la disciplina Retórica sino tan sólo la caída de su privilegiada posición epistemológica en virtud de que una racionalidad de base antigua resultaba a todas luces incapaz de abordar la nueva escena teórica moderna. (Esto último no es más que un hecho histórico). Y así, la relativa o incipiente dimensión *estética* del tratado de Gracián *Agudeza y arte de ingenio* constituye un plus de capacidad, una entusiasta sobredeterminación que lo emparenta con el texto dedicado a lo Sublime por Longino. En éste, la fuerza y la elevación neoplatónicas venían refrenadas por el disciplinario régimen retórico integrado en la antigua teoría de los estilos; en Gracián, por esa misma disciplina, si bien no a propósito del marco de la teoría de los estilos sino del aristotelismo de la metáfora y un entendimiento restringido y elocutivo del concepto de alegoría.

Gracián pensaba, como no podía ser menos dentro de una gran conciencia artística o teórica de la cultura barroca, que su trabajo, su proyecto conceptista de doctrina retórico-poética, y además su consiguiente ejercicio artístico, constituía un arduo “inventar”, algo no vislumbrado o desarrollado por los antiguos ni por la prolongada tradición clasicista, una realización que hasta el presente no se había sabido fomentar ni plantear técnicamente. En eso consiste estrictamente el memorable comienzo del primer discurso de la *Agudeza* mediante su panegírico al arte y al objeto: “Fácil es adelantar lo comenzado; arduo el inventar, y después de tanto, cerca de insuperable; aunque no todo lo que se prosigue se adelanta. Hallaron los antiguos

---

<sup>17</sup> Así lo propongo en mi investigación, que aparecerá en breve, sobre *La sublimidad y lo sublime*.

métodos al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, o por desahuciarla, remitiéndola a sola la valentía del ingenio”. Gracián se propone ejercer la propia doctrina mediante su propio discurso doctrinal, y en esto se asemeja un tanto al antiguo Longino. Se trataba, evidentemente, de trabajar la agudeza, es decir, el “artificialmente conceptuoso” como “primorosa concordancia”, como “armónica relación entre dos o tres concebibles extremos” que ha de ser “expresada en un acto de entendimiento”, y esto es el “concepto”, un acto del entendimiento “que exprime la correspondencia que se halla entre los seres” y mediante el “ingenio” se platoniza por cuanto se distingue del juicio en que “no se contenta con la verdad sino que aspira a la hermosura”. Se trata, pues, no de mera *elocutio* retórica sino de algo más, cuando menos de *expresión* (*exprimir*, expresar). A veces la enunciación es casi longiniana: “el nervio del estilo consiste en la intensa profundidad del verbo”. El tópico o el ideal de la “brevedad” no deja de ser otra conexión de clave longiniana. Y si en la “elevación” de Longino se determina una trasposición de la elevación y el *enthousiasmós* del *Fedro*, un grado de lo mismo hay en la “sublime belleza” de Gracián, en la cual el adjetivo no es fórmula rutinaria como en tantos otros lugares retóricos lo sería particularmente como restricción elocutiva relativa a la vieja teoría de los estilos que Longino tenía que exceder y respetar a un tiempo. Es esto caso análogo al de Gracián, por lo demás en este sentido al menos tan platónico como aristotélico: aspiración a la síntesis. También el *wit* anglosajón poseía un fundamento neoplatónico, pues únicamente el neoplatonismo era capaz de ofrecer una alternativa espiritualista, que se prolonga en Shaftesbury.

En realidad, cabe determinar en la *expresión*, el concepto que modernamente comenzaría a naturalizar Lessing en *Laocoonte* y que alcanza calladamente a Kant en el párrafo 51 de la *Crítica del Juicio* para totalizarse en Hegel, no un mero asunto terminológico por sí sino el “impulso moderno” de la posición estética graciana, aquella que en la tradición hispano-italiana centra la genialidad -y esto es importante- a un tiempo barroca y romántica, o prerromántica, de Juan Bautista Vico en la *Ciencia Nueva* para ser reenunciada estricta y restringidamente por Benedetto Croce<sup>18</sup>. Porque entre Barroco y Modernidad, Barroco y Romanticismo no hay discontinuidad sino la continuidad que permite, cuando menos en cierto aspecto distintivo y esencial que es el que más nos interesa, ese reconocimiento tanto teórico como histórico europeo que tiene uno de sus grandes lugares en el neoplatónico helenístico Longino. En realidad, la gran polémica entre Lessing y Winckelmann en torno al grupo escultórico *Laocoonte* cabe ser reducida a una cuestión interpretativa o de entendimiento de la capacidad artística expresiva centrada en el rostro del troyano, pues el comedimiento, por así decir, de la expresión de éste era para el pionero historiador del arte manifestación del “carácter general en que reside la superioridad de las obras de arte griegas”, es decir “una noble sencillez y una serena grandeza, tanto en la actitud como en la expresión”, y otra cosa hubiese sido impropia exageración, parentirso<sup>19</sup>. Y, asimismo, podríamos añadir, cuando Bernini, en una radical configuración de la expresividad barroca, sobre todo en el concreto caso del busto *Anima dannata* (1619), expresividad no apreciada por Winckelmann, en considerable medida le ofrecía a éste una buena base de razón

---

<sup>18</sup> Cf. B. Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, ed. P. Aullón de Haro y J. García Gabaldón, Málaga, Ágora, 1997. Me he referido recientemente a todo ello, aunque desde otra perspectiva, en “Las categorizaciones estético-literarias de *dimensión*”, en *Analecta Malacitana*, XXVII, 1 (2004). Tras el avance inespecífico de Vico, pienso que es Kant quien asume el concepto de “modos de expresión” (que inmediatamente obtuvo la contrapartida metafísica de Schiller mediante sus “modos del sentimiento”) como relevo del platónico-aristotélico “modos de imitación”.

<sup>19</sup> Cf. J.J. Winckelmann, *Redflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, ed. de Ludwig Uhlig y Vicente Jarque, Barcelona, Península, 1987, pp. 36-38; para G. E. Lessing, *Laocoonte*, ed. de Eustaquio Barjau, Madrid, Editora Nacional, 1977, sobre todo caps. XVI y XXVIII.

efectiva frente a Lessing, estructuralmente ceñido a su teoría de los signos poético y plástico<sup>20</sup>.

Así, pues, cabría fijar en el término de *expresividad* el gran concepto subyacente de la capacidad o posibilidad barroca, concepto equidistante, por así decir, de los dos extremos caracterizadores a los que más adelante me referiré: *proliferación formal* y *vacío*. De hecho, la noción de *expresividad* pienso que tiene uno de sus fundamentos gráficos o plásticos en la *serpentinata*, en la línea ondulada en su más amplio y primigenio horizonte, en el conjunto de manifestaciones del aspecto que globalmente denomino “la ondulación de la línea”<sup>21</sup>. Las ondulaciones de la línea, tras la observación originaria de la sombra y la huella, se inician artísticamente con las primeras figuraciones rupestres, las cuales demuestran la inherencia estética fundamental del fenómeno. Pero desde el punto de vista de la formación del pensamiento es necesario saber, a mi juicio, que Pitágoras pulsó las cuerdas, las onduló alternativamente buscando las consonancias musicales y sus proporciones, y que fue Plotino quien expuso que el fuego, razón y forma como la luz, era el más bello de los cuerpos por su posición alta, sutilidad y colindar con lo incorpóreo<sup>22</sup>. Es ésta la lengua de fuego, la serpentinata concebida línea del movimiento que Miguel Ángel explicó a su discípulo como línea de la belleza y recogió Lomazzo señalada mediante la letra S<sup>23</sup>. Así se abandona, o al menos se crea de manera estable un argumento diferente al de la teoría clásica de las proporciones, fuertemente criticada por Plotino, quedando situada la discusión acerca de la belleza sobre el movimiento de la línea y, a fin de cuentas, su expresividad, que viene a participar de la perenne *vivacidad* neoplatónica. Esta especulación tiene sus grandes momentos subsiguientes en la elipse de Winckelmann, en Hogarth, Schiller, Schelling y Hegel, para ser negada por Croce, reconstituirse en Lipps y en las doctrinas de los artistas teóricos de la Vanguardia histórica Vasili Kandinsky y Paul Klee<sup>24</sup>. En los grandes artistas de la Vanguardia histórica eminentemente “barrocos”, como los pintores Boccioni y Chagall, el problema en cuanto realización plástica queda vitalmente subsumido. Un escultor como Brancusi lo conduce a una suerte de síntesis de antigüedad primitivista y modernidad. Pasada la guerra, la neovanguardia volverá al problema ya en el puro ejercicio práctico y mediante tratamientos que en algún caso, como es de manera evidente el de la serigrafía de Eusebio Sempere, representa una formulación radical por principio en la que la línea recta y fracturada constituye la entidad básica, racionalistamente técnica, de una representación que aspira al movimiento sutil o a ondulaciones selectas y objetivas, simbolizadoras, finalmente de fuerte tendencia espiritual.

De la idea de expresividad puede fácilmente subseguirse el punto de vista barroco de Wölfflin en tanto que superador de la pura precisión clasicista de horizontales y verticales, del “contraste entre líneas a plomo y líneas tendidas”. Insistiría Eugenio d’Ors en que se trataba del barroco “vuelo de las formas” dominante sobre el “peso” de las mismas, así como de una multiplicidad y continuidad en coincidencia con el vitalismo del movimiento o, mejor, un naturalismo panteísta vinculable por lo demás a la adopción artística de procedimientos análogos a los descritos por la Naturaleza. La

---

<sup>20</sup> Teoría ésta que, por lo demás, y como he dicho en otras ocasiones, es fuente básica y no reconocida del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure, obra -recuérdese- ni preparada como libro ni publicada por el estudioso de la épica.

<sup>21</sup> Con ese título expuse el problema en AA.VV., *William Hogarth, conciencia y crítica de una época*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes, 1997, pp. 57-67.

<sup>22</sup> Cf. Plotino, *Enéadas I-II*, ed. Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1982, pp. 280-281 (I,vi).

<sup>23</sup> Cf. G. P. Lomazzo, *Trattato dell’Arte della Pittura, Scoltura e Arcittetura*, en *Scritti sulle Arti*, ed. de R. P. Ciardi, Florencia, Marchi & Bertolli, 1974, II, pp. 29-30.

<sup>24</sup> He analizado la evolución del problema en mi estudio sobre “La ondulación de la línea”, art. cit.

concepción barroca quedaría situada en la prevalencia del tiempo y el movimiento, de la expresión no únicamente de representaciones dinámicas y configuradoras de lo instantáneo, de la luz y sus focalizaciones variables sino de una aspiración transcendentalista cuyo espíritu, bien contemplativo, bien apasionado y melancólico, pretende tomar sentido o fuerza tanto en la divinidad del mundo como en su sensualidad. Podría considerarse como un forcejeo de las posibilidades del mundo interior y del mundo exterior. Así visto, la *agudeza* de Gracián y los italianos sería un síntoma, un intento expresivo desde fuera del neoplatonismo, o por contagio de éste. Se ha interpretado, respecto del Barroco histórico, que frente al intelectualismo manierista y sus formas contenidas, el barroco describe expansión y expresividad. Pero la expresividad barroca no tiene que ser necesariamente abundancia y desbordamiento. Asimismo, nótese cómo los procedimientos del artificio conducen, sin renunciar a la alta metafORIZACIÓN ni a la alegoría ni al juego engañoso, al naturalismo, por otra parte necesario a fin de superar la ingenuidad de las viejas convenciones de imagen y representación, y a la configuración plástica estable del “espacio coexistente”. Es de todo punto determinable un impulso de infinitud a su vez como precedencia romántica; de ahí a su vez ciertas tendencias ascético-místicas, también dramáticas y, en cualquier caso, la conformación incluso obsesiva de estructuras tópicas del arte y el pensamiento muy patentes en la producción pictórica clasicista.

## V

Declaraba hace más de una década Raffaele Milani a propósito de las categorías estéticas cómo la de Barroco tenía actualmente, en la febril confusión de tantas y tantas revisitaciones, un singular retorno: claramente lo probarían los diversos resultados expresivos, redundantes e irregulares, de los medios de comunicación de masas, así como el clima caprichoso o delirante de varias corrientes artísticas, según ocurre con el surrealismo de Dalí o ciertos ejemplos de la posvanguardia<sup>25</sup>. Pocos años antes, en 1987, Omar Calabrese había propuesto en *La era neobarroca* este término como resolución y alternativa convincente a la heterogeneidad irreducible y su consiguiente equívoco propiciado por el concepto de *posmodernidad*, adelantando no tener apego al mismo y atendiendo con él a su tesis de que muchos de los “fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una ‘forma’ interna específica que puede evocar el barroco” y se sustentan en la analogía, no en una reanudación del período histórico, ni un progreso de la civilización, por determinista; ni en los *corsi/ricorsi* viquianos, por idealismo metahistórico; ni en el eón orsiano como categoría del espíritu, que por lo demás Calabrese no parece entender, a diferencia del formalismo histórico de Wölfflin<sup>26</sup>, si bien en una exposición posterior mantiene que el barroco puede darse en cualquier época de la civilización y “es, en definitiva, casi una categoría del espíritu que se opone a lo ‘clásico’”<sup>27</sup>. Es de recordar que Calabrese construye la categoría de Neobarroco sobre la base de nueve principios determinados como pares de conceptos: ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nodo y laberinto, complejidad y disipación, poco-más-o-menos y no-sé-qué, distorsión y perversión. Lo cierto es que mediante estos pares, que recuerdan a

<sup>25</sup> Cf. R. Milani, *Le categorie estetiche*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, p. 270.

<sup>26</sup> Cf. O. Calabrese (1987), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 28 ss.

<sup>27</sup> Cf. O. Calabrese, “Neobarroco”, en AA. VV., *Barroco y Neobarroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1992, pp. 89-100, que es aproximadamente un resumen del libro citado en la nota anterior.

Wölfflin por analogía, sustancialmente anclados en la concepción histórica y pertinentemente reconducidos y argumentados por el autor, se configura con eficiencia un estado de cosas distintivo de nuestra época. Lo que no plantea Calabrese, que por lo demás propende a una cierta semiótica, es ni el régimen matricial estético y artístico-literario que funda la categorización barroca y sus vinculaciones, ni la proyección histórica de la misma, empezando por la duplicidad “neobarroca” que se suscita respecto del arte y la literatura hispanoamericanos no ya colonial sino de la segunda mitad del siglo XX (donde Lezama Lima y Severo Sarduy se sitúan no únicamente como autores artísticos sino como teóricos de ese neobarroco y su concatenación histórica), o con el “barroquismo”, por así decir, importantísimo para la primera mitad del mismo siglo, y no digamos ya respecto de los ejemplos y variantes de otras épocas. Es indudablemente necesario no perder de vista, como pensaba Anceschi<sup>28</sup>, que el Barroco, tanto en razón de las categorías históricas de las que participa como de la naturaleza de sus orientaciones, se revela noción de estructura no unívoca sino compleja. Por ello no cabe omitir la pluralidad cultural y circunstancial de la gama de proyecciones barrocas europeas, a lo que ya aludí al comienzo. Dejando al margen ese antes y ese después del Barroco histórico determinado por el Manierismo y el Rococó, y se quiera tomar o no el término Barroco o el de época o era barroca para recubrir el conjunto que discurre entre el Renacimiento y la Ilustración, tan sólo literariamente las proyecciones europeas se recordará que vienen representadas por las corrientes o escuelas de Conceptismo, Culteranismo, Eufuismo, Gongorismo, Marinismo, Poetas Metafísicos, Preciosismo y Rococó, además de las consiguientes conceptualizaciones de *no-sé-qué*<sup>29</sup>, internacional; de *esprit*, originalmente francesa; de *ingenio/ingegno*, hispanoitaliana; y de *wit*, anglosajona. Ahora bien, más allá de las más importantes y conocidas proyecciones históricas occidentales y sus particulares realizaciones, dotadas de un foco originario y de líneas de convergencia y causales, o de una tradición preponderante, que es la española (también recuérdese el Manuelino portugués y su conexión brasileña<sup>30</sup>), es imprescindible situar otra proyección europea de gran relieve, la eslava.

La consideración del barroco literario en los Países Eslavos constituye un elemento necesario a fin de poder hablar de Barroco europeo con pleno sentido. Según ha advertido Brogi Bercoff<sup>31</sup>, el barroco del área eslava exige tomar en cuenta una serie

<sup>28</sup> Cf. L. Anceschi, *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 127.

<sup>29</sup> Cf. Paolo D'Angelo y Stefano Velotti (eds.), *Il “non so che”. Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997. El volumen reúne textos de Bouhours, Leibniz, Feijoo, Marivaux y Montesquieu.

<sup>30</sup> No quiero dejar de anotar cómo en el país del manuelino arquitectónico y sus evoluciones, tuvo lugar a comienzos del siglo XX, y como reconfiguración expansiva de un núcleo conventual originario, el caso en verdad extremo del Palacio da Pena, en la montaña de Sintra, que en realidad es una suma de palacios contiguos al modo de una suerte de heteróclita totalización barroca en tanto que suma histórica y de estilos, enciclopédica y monumentalista, lúdica y fatua. Aquí la raigambre histórica y las circunstancialidad concreta, que creo que no merece la pena ahora detallar, alejan esta suma de palacios de Sintra de una normal consideración contemporánea del concepto de Neobarroco.

<sup>31</sup> Véase, para esto y para lo que sigue, Giovanna Brogi Bercoff (ed.), *Il Barocco letterario nei Paesi Slavi*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1996. El volumen contiene los siguientes capítulos: “Valori peculiari e generali del Barocco letterario nei paesi slavi. Status quaestionis e problemi aperti”, G. Brogi Bercoff; “La letteratura barocca di Dalmazia e Croazia”, Francesco Saverio Perillo; “Echi del Barocco nella cultura letteraria slovena”, Sergio Bonazza; “Il Barocco in Boemia e in Moravia”, Alena Wildová; “La letteratura barocca in Slovacchia”, Eduard Petra; “Il Barocco letterario in Polonia”, Luigi Marinelli; “Il Barocco delle terre rutene: il suo ruolo nello sviluppo della cultura ucraina e bielorusa e la sua funzione mediatrice”, Oxana Pachlovská; “La cultura letteraria barocca in Russia”, G. Brogi Bercoff; “La letteratura serba nell’età barocca”, Venceslava Bechynová; “Il Barocco e la letteratura bulgara”, Krassimir Stantchev.



de nociones previas. En primer lugar la relativa a la idea de la unidad eslava y su existencia; en segundo lugar, la peculiaridad de las culturas y de las literaturas eslavas frente a una cultura europea como hechos objetivos, o si dichas manifestaciones deben considerarse bajo el prisma de los mitos cultivados desde la perspectiva occidental. Por otro lado, los pueblos eslavos se constituyeron como comunidades diferenciadas dotadas de expresión escrita en los comienzos del segundo milenio y dicho origen está estrechamente ligado al proceso de cristianización. En esos comienzos la unidad lingüística y étnica de los Eslavos permitía el funcionamiento de la lengua litúrgica antiguo-eslava en las tierras meridionales y en otras regiones de Bohemia, Polonia y Croacia. Durante los siglos XIV y XV, la reminiscencia de la unidad eslava aún jugaba un importante papel en la mente de los doctos, religiosos y emperadores. En el siglo XV empiezan a delinarse algunas entidades autónomas. Ante todo se debe resaltar la división entre los Países Eslavos de tradición bizantina y aquellos otros de tradición latina, lo cual que se hace especialmente palpable en la época del Barroco histórico. Es un hecho que la historia política obliga a considerar los fenómenos culturales de cada pueblo eslavo a un tiempo como pertenecientes a una comunidad de alguna manera unitaria y diferente de las demás comunidades europeas. Esta oscilación entre la unidad y la diversidad, entre la pertenencia al mundo europeo y la afirmación de la propia individualidad se manifiesta de manera especialmente intensa durante el periodo Barroco. La importancia del mismo ha sido reconocida en diferentes épocas a través de las diversas áreas geográficas y culturales eslavas. Angyal (*Die slavische Barockwelt*, 1961), partía de la idea de la unidad temática y estilística del Barroco eslavo, pero aunque presuponia la existencia de una serie de características comunes, también distinguía otras de cada una de las áreas eslavas y de sus peculiaridades culturales. De los estudios realizados se puede extraer una serie de tendencias ideológicas y estilísticas que vinculan las manifestaciones barrocas eslavas. Por ejemplo, los trabajos relacionados con la difusión de la cultura enciclopédica resultan escasos o las aportaciones en las investigaciones matemáticas y eruditas, aunque Cizevskij resalta que algunos representantes de los países eslavos llegaron al nivel europeo, en el pensamiento teológico y pedagógico del protestante Comenius y el científico católico Boskovic. Entre los escasos estudiosos occidentales que atienden al arte eslavo es preciso recordar a Víctor-Lucien Tapié<sup>32</sup>. Literaria y poéticamente habría que subrayar dos polos contrapuestos pero inevitablemente unidos, como en general para el hombre barroco, que son Dios y la Naturaleza, siendo esta última la vía de expresión de la divinidad. Se han de tener en cuenta, por otra parte, las nuevas descripciones y gramáticas de las lenguas eslavas, esto es los trabajos de Krizanic y el citado Comenius, las reflexiones de Balbín, la Gramática eslavo eclesiástica de Smotryc'kyj. Otros rasgos a anotar podrían ser la aspiración a un conocimiento general, a una cronología histórica definida, el deseo de llevar hasta el límite el imaginario humano, el descubrimiento de nuevos mundos, la ambición de conocer la realidad de forma poliédrica, tan propia del Barroco<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Véase su conocida y breve monografía *El Barroco* (1961), Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1972. 5ª ed.

<sup>33</sup> Puesto que no se encuentra a disposición, ordenaremos, siguiendo a Brogi Bercoff, un pequeño repertorio de autores eslavos barrocos, por países. Dalmacia y Croacia: Juraj Barakovic, Antun Kanizlic, Marko Marulic, Nikola Zrinski, Brne Karnarutic; Eslovenia: Tomaz Hren, Janez Candek, Matija Kastelec, Janez Svetokriski, Jernej Basar, Peter Pavel Glavar; Bohemia y Moravia: Jan Amos Komensky, Bohuslav Balbín, Adam Michnaz Otradovi, Fridrich Bridel, Vaclav Kocmáněk; Eslovaquia: Matej Gazur, Martin Tarnóczy, Michal Institoris Mosovsky, Benedikt Szöllösi, Peter Benicky, Stean Pilárik el viejo, Ján Abrahamffy, Benignus Smrtnkik, Edmund Pascha, Juraj Pavlín Bajan; Polonia: Sebastián Grabowiecki, Kasper Miaskowski, Kasper Twardowski, Hieronim Morsztyn, Mikołaj Sep Szarynski, Stanislaw

Y por supuesto, también es preciso aducir otras proyecciones, recurrentes si se quiere, orientales y asiáticas, es decir árabe, hindú, china, japonesa, coreana.... Las primeras, árabe e hindú, eminentemente arquitectónicas y escultóricas o decorativas, bien reconocidas y reconocibles, pero sobre todo las subsiguientes de extraordinario relieve literario.

A diferencia de la histórica multiplicidad nominalista y conceptual europea, contemporáneamente “lo barroco” queda en una difícil pero también muy fructífera situación de 1) recuperación e interpretación histórica, que ha de ampliarse a América; 2) asunción reiniciadora del concepto fundamental con el término neo-barroco para el arte y la cultura actuales; 3) identificaciones concretas de lo barroco subsistente en las nuevas formaciones o corrientes. El problema periodológico respecto del siglo XX consiste en que éste presentaría varios “neo-barrocos”, probablemente tres, según lo referido, e independientemente de otras posibles asociaciones como las relativas a “neovanguardia” y demás. Y la contradicción, al fondo, consistiría en que si proponemos un “neobarroco” o la amalgama de lo “posmoderno”, que en principio no son, a mi modo de ver, sino un conjunto de reflujos caracterizables por la carencia fundamental de ideación propia, y esto a diferencia de las grandes creaciones del Humanismo renacentista, del Barroco histórico o del Idealismo y el Romanticismo, la cuestión de la dependencia léxica del término “Neo-barroco” vendría a constituir una dependencia no por analogía, que está a la base, sino en último término de incapacidad creativa. En realidad, el caso no sería más que un paralelo del *Neoclásico*, por mucho que en Francia a este último quieran llamarlo *Clasicismo*. Porque no olvidemos que la gran nueva aportación cultural de nuestro tiempo es en lo sustancial meramente tecnológica, y a partir de ésta una mera amalgama y acumulación de excrecencias “artísticas” o “culturales” además, ciertamente, de prolongaciones diversas y a veces notables. (De entre esa amalgama señalaré una muestra, aquella que allega el *desengaño*, por una parte mediante la reutilización de la noción, benjaminiana y de otros, de *melancolía*, y por otra la distinción de un marxismo crítico o de la derrota frente a otro marxismo apologético, a la situación intelectual del marxismo en nuestro tiempo y alcanza incluso a enunciarse como “marxismo barroco”<sup>34</sup>. Sin embargo, y todo sea dicho, mal se avienen conceptos melancólicos o de barroco a una ideología cuya práctica comunista fue responsable en el siglo XX, junto al nazismo, de las mayores barbaries. A veces, no rectificar no es que no sea de sabios sino que no tiene justificación posible)<sup>35</sup>.

---

Grochowski, Casimires Sarbiewski; Ucrania y Bielorrusia: Ivan Vysenskyj, Meletij Smotryckyj, Ljaoncij Karpovic, Atanazij ilipovic, Ioanykij Galjatovskyj, Lazar Baranovyc, Stefan Javorskyj, Feofan Prokopovyc, Ivan Velyckovskyj; Rusia: Simeon Polockij, Sil'vestr Medvedekv, Karion Istomin, Stean Javorskij, Dimitrij Tuptalo; Serbia: Gavril Steanovic Venclovic, Barol Kasic, Pavao Ritter Vitezovic, Mauro Orbini, Dorde Brankovic, Vasilije Petrovic Njegos, Gavril Stefanovic Venclovic; Bulgaria: Petar Bogdan Baksic, Krastjo Pejkcic, Jacob Pejacevic, Meletij Smotryc'kyj, Stean da Lovec, Christoor Zearovic, Partenij Pavlovic y Stojko Vladislavov da Kotel.

<sup>34</sup> Cf. Francisco Serra, “El marxismo barroco: una meditación”, en AA.VV., *Como el paisaje cuando muere el día...Escritos en recuerdo de Pachi Díaz-Otero*, Madrid, Reus, 2003, pp. 139-144.

<sup>35</sup> En nuestro tiempo, las calificaciones más o menos divulgativas de una idea de barroco son ciertamente abundantes y no con mucha frecuencia justificadas. Entre ellas predominan, sin duda, y tienen cierta especificidad las musicales, sea un “Barroco Andino”, título que designa a un interesante grupo de músicos que desde los años setenta funde la música europea clásica con ritmos e instrumentos típicos de la llamada América Latina valiéndose además de textos de poetas contemporáneos de lengua española; sean los veinte temas de los Beatles que Peter Breiner en 2001 convirtió en éxito mediante su translación clásico-barroca, siguiendo a Haendel, Vivaldi y Bach, titulada *Beatles go Baroque*. Breiner ha repetido la experiencia con otros materiales musicales.

## VI

Acaso el mayor peligro de una interpretación general de Barroco resida en el difícil centramiento de la multiplicidad barroca, o bien en que ciertas formas contundentes de la teatralidad, el alegorismo, la emblemática y la jeroglífica, el ingenio verbal o el tenebrismo pictórico, por señalar los ejemplos de seguro más difundidos, gruesos e identificables, impidan la percepción de un horizonte que es mucho más amplio, sutil y exige una comprensión considerablemente más matizada. Ni la multiplicidad barroca niega la especificidad barroca hispánica ni ésta es limitable a un señalamiento de ciertas grandes figuraciones en los medios artísticos de expresión. Esto tampoco niega la fundamental importancia de los campos temáticos mayores, como puedan ser el tiempo y el desengaño, y, por otra parte, la necesaria determinación de las estructuras tópicas más distintivas. Diferente asunto es esa indudable especificidad hispánica, que ya hemos podido constatar en lo que se refiere al siglo XX, la cual se funda en una lengua y una larga tradición que, con cierto amparo en el mundo antiguo, se hace verdaderamente propia en los siglos medievales y accede en *La Celestina* a la antesala del Barroco histórico. Qué duda cabe de que se trata ésta, el español, de una lengua versátil, de frase larga y deslizamiento en serpentina, una lengua intensa y largamente entrenada, experimentada en unas ciertas maneras de sintaxis y de “jugar con palabras”. Así lo atestigua una tradición que va, cuando menos, del Arcipreste de Hita hasta Gómez de la Serna o Lezama Lima. Pero la figuración elocutiva o lo morfológico plástico representan algo más. Por supuesto que la lengua no es un medio aislado sino el centro del hombre y de su cultura, y precisamente por ello la crítica se ha aplicado a análisis y discriminaciones a veces con resultados de complicación nominalista categorial. Más rentable parece, a estas alturas, aceptar el concepto de Barroco histórico con sentido general, al margen y sin perturbación de consideraciones técnicas y opiniones como puedan ser las de Curtius en pro del dominio del concepto de Manierismo, la ponderada e intermedia de Orozco o la de Arnold Hauser en virtud de la cual el sostenido y paralelo metaforismo gongorino constituiría un metamorfismo como manierismo, al igual que, al menos en parte, el conceptismo de Gracián y, de otro lado, el manierismo tardío y espiritualista de El Greco, éste mucho más evidente; etcétera<sup>36</sup>. Lo cierto y relevante, por ejemplo, es que la decisiva formulación plástica de lo que se dio en llamar el “espacio continuo” barroco es resultante de aquel proceso que mediante la formulación renacentista de la perspectiva y la necesaria e interesantísima convergencia de ciencia y arte que esto representa pudo acceder a una intervención espacial compleja y finalmente al verdadero naturalismo y la plena coexistencia espacial con el contemplador.

La fuerza de la visibilidad pictórica, que elevó el género del retrato en razón de la multiplicadísima singularidad humana a representar, hace más que patente la intensificación obsesiva durante el Barroco histórico de dos configuraciones tópicas de sólida estructura y extraordinaria recurrencia, una de ellas centralmente vinculada a las diferentes posibilidades del personaje y el retrato hagiográfico. Me refiero, como es evidente, a las realizaciones plásticas de los temas de la “vanitas” y de San Jerónimo,

---

<sup>36</sup> Cf. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, vol. I; E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988; A. Hauser, *Origen de la literatura y del arte modernos*, Madrid, Guadarrama, 1974, vols. II y III.

este último sobre todo con una amplia proyección tanto previa como posterior pero que indudablemente obtiene en tiempos del Barroco histórico su momento álgido, sus tratamientos más valiosos, complejos y penetrantes. En realidad, la “vanitas” se ofrece como una gama de depuración selectiva y, por lo común, elípticamente dramatizada cuya distribución de elementos constituye la topificación temática más concentrada, paralela comúnmente al estatismo y cerramiento formal del bodegón, pues el fuerte alegorismo permanece sólidamente codificado, mientras por su parte el tema canónico y celeberrimo de San Jerónimo presenta la posibilidad escenográfica de una historia, una materia de magníficas virtualidades en todos los órdenes pictóricos comenzando por la serie heteróclita de los elementos tópicos del conjunto, desde el león a la cueva, los materiales de trabajo intelectual desde el libro a los utensilios de escritura, así como el fundamento histórico-mítico del personaje, sus posibilidades de acción y la configuración activa de su retrato. Esta configuración narrativa, y propiamente dramática en el caso de una obra de Lope, ha obtenido recientemente la magnífica creación cinematográfica, con el mismo título de San Jerónimo, de Julio Bressane, diríase que como extraordinaria resolución última del barroco de Brasil<sup>37</sup>. Ambos temas, “vanitas” y jeronimiano, pese a su divergencia simbólica y de caracterización, que no siempre identifica, en el primero, la correspondencia del esquema de ausencia/presencia de personaje, comparten en sus realizaciones plásticas buena parte de una gama tópica estricta, ricamente escenográfica y obsesiva, es decir la calavera, el libro, el reloj de arena... Éstos son los tópicos más constantes. Pero si en el primer caso la simbolización mediante sólo objetos plantea un reto a la minuciosidad del primer plano y a la capacidad o a la matización evocativa de los mismos, en el caso de San Jerónimo las posibilidades espaciales y perspectivicas, de una parte, y las etopéyico-prosopográficas y de acción del personaje, de otra, por lo demás siempre histórica y culturalmente muy contrastadas e incluso artísticamente comparables y experimentadas, dan lugar a un desenvolvimiento mucho más relevante. San Jerónimo, que se convierte en objeto central del tratamiento artístico europeo a manos de una larga serie de grandes maestros, en su desarrollo tópico legendario accede a la extrema depuración en efecto representativa de la indagación última, de la interrogación acerca del ser y la muerte mediante el estricto “diálogo” interrogativo, silencioso del santo con el cráneo de calavera sin más objeto que éste, doble y confrontación final del personaje consigo mismo reduciendo sumamente y conduciendo a un camino de esencialización una estructura tópica que sin embargo obtiene la superior universalidad. Es la universalidad como disolución del *topos*, superación por despojamiento de los límites temáticos dados y el acceso a la pura pregunta por el ser, tal como José de Ribera ejecuta en uno de sus sanjerónimos, de formato reducido, conservado en El Escorial, en el cual ya nada hay más que el personaje y la calavera por él sostenida. Es la elevación barroca, que conduce al interrogante último y a la consciencia del vacío. Por lo demás, en la Biblioteca del mismo Monasterio, se puede contemplar el ejemplo brillantísimo de Tiziano como configuración opuesta, escenográfica, de sutilidad y viveza cromática, tópicamente elaborada al completo y se diría que anunciando figuraciones plásticas y formaciones perceptivas del arte posterior. Cabría decir de San Jerónimo, más allá de su figura histórica e intelectual, que iconográficamente constituye uno de los fundamentos de la unificación cultural de Europa, noción ésta que relevantemente puede ser referida en su conjunto a la orientación del Barroco histórico.

---

<sup>37</sup> Por otra parte, es de notar, dentro de la fructífera dedicación neobarroca brasileña, el vol. 18 de la revista *Barroco*, expresivamente titulado *O território do Barroco no século XXI*, Belo Horizonte, Ouro Preto, 2000, en conmemoración de los 500 años de Brasil.

Pero la cultura contemporánea ha producido en el siglo XX, o ya casi a inicios de éste, dos, en realidad tres, verdaderas realizaciones artísticas nuevas a primera vista descollantes para lo Barroco y que aquí es necesario subrayar, sin que el orden signifique rasgo alguno de importancia: la fotografía, el cine y el *jazz*. El *jazz* es un arte esencialmente barroco. El cine, que tanto desde el punto de vista de su integración temática del Barroco histórico como, sobre todo, de la utilización de formas de representación concordantes o derivadas de aquél, brinda un inocultable escenario artístico a la categorización barroca, se suele olvidar que viene precedido por la fotografía. En realidad, el cine no es sino un desarrollo, por decirlo rápidamente, “narrativo” de la fotografía y, por ello, es que en ésta se encuentra localizado en su estado fundamental o puro el gran problema técnico y especialmente teórico que encierra este nuevo género del arte, quizás el único nuevo género, sobre todo si se tiene en cuenta que las subsiguientes realizaciones cibernéticas virtuales constituyen un paso de evolución extraordinario pero plásticamente dentro de un mismo camino. O dicho de otra manera, el cine se halla en el punto intermedio de la progresión artística que va de la fotografía al medio virtual. Los medios virtuales, por otra parte, no se dan en pureza, como tampoco las construcciones plásticas de instalación, pero este acoplamiento de artes compuestas, que ya tuvo lugar eminentemente en la ópera, ahora se ejerce en un grado artístico aminorado, cosa que necesariamente ha de ser así pues éste del aminoramiento, que tiene como consecuencia principal la multiplicación de las artes menores y la disolución del gran arte, es a mi juicio la característica decisiva en este punto de nuestro tiempo<sup>38</sup>. En cualquier caso, la fenomenología del arte “menor” se presentó originalmente y en circunstancia moderna mediante la representación fotográfica. La fotografía plantea por primera vez, de manera luminosa y cegadora, la complejidad definitiva del problema de la mimesis. Ahora bien, lo que preferentemente nos concierne es constatar o poner de relieve el interés o el valor barrocos de la fotografía, cuya entidad artística, superada la confrontación primigenia con la pintura, se desliza ceñidamente sujeta al proceso artístico contemporáneo, con simplicidad, variabilidad y contundencia. Una variabilidad sin duda adherida al fenómeno de un arte muy menor pero extraordinariamente expansivo, la publicidad; unas simplicidad y contundencia que se hacen patentes en la naturalidad de la identificación fotográfica de la Vanguardia histórica, después neovanguardia y finalmente neobarroco. Recordaremos el caso español, vanguardista y neobarroco, de Nicolás de Lecuona<sup>39</sup>. A fin de atestiguar muy breve y selectivamente la proyección fotográfica barroca, me voy a limitar, y tras muchas vacilaciones, a señalar tres ejemplos de obra fotográfica de autores de diferentes épocas, una primigenia, otra de la primera mitad del siglo XX y una última del final de éste. Porque, además, la inmensidad de la fotografía a través de la multiplicación de sus pequeñas piezas, que promueven transportabilidad y reproductibilidad, a un mismo tiempo provoca dificultad de manejo. Para el ejemplo inicial valga Julia Margaret Cameron, sus retratos tenebristas; para el segundo, el portentoso paisaje de Ortiz de Echagüe (más que sus retratos), cuyo pictorialismo (equivalente fotográfico del modernismo/simbolismo literario), recuerda al Greco y la tradición pictórica más transcendentalista del barroco-manierismo español; y finalmente, entre otros muchos posibles, Joel-Peter Witkin, que ideó una composición de *Laocoonte*, influida por el fotomontaje. Éstas no son muestras de historicismo y

<sup>38</sup> No me sustraeré a recordar, pues no se suele tomar en cuenta, que existe un lugar irrenunciable para el estudio del conjunto problemático de las artes compuestas, del sistema de las artes y los géneros. Así lo he hecho notar en “La Estética literaria de Eduard von Hartmann”, en *Analecta Malacitana*, XXIV, 2 (2001), pp. 557-580.

<sup>39</sup> Cf. Luisa Siles, “Sobre la fotografía de vanguardia en España”, en J. Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, París, CRIC & OPHRYS, 1998, pp. 385-398.

rememoración sino ejecuciones veraces de intensa profundidad plástica de un arte que no tiene pasado y tanto visual como espiritualmente ha de convivir sutil y de manera complicada con la memoria histórica del conjunto de las artes, a excepción del cine. Éste se atenderá, en primer lugar, a la fotografía y a una cierta simplificación funcional del texto dramático, en segundo lugar a las disposiciones narrativas y, más secundariamente, pictóricas.

El aspecto esencial de la música de *jazz* se halla en la libertad, en una radical expresividad que mediante el juego libre en el tratamiento de las sonoridades da lugar a una realidad de ejecución que es o se confunde con la creación. De hecho, la improvisación a partir de una estructura armónica dada es consustancial sobre todo al arte musical tanto del Barroco histórico como *jazzístico*, y presupone el adelantamiento de de la *elocutio* sobre la *inventio*. He aquí un grado extremo del sentido de la expresión barroca y de su desenvolvimiento en lo efímero y la radical temporalidad. Existe curiosamente una prodigiosa analogía entre la cultísima música del Barroco histórico y una sencilla nueva música que si es verdad accedió a una cierta asunción de aquella, especialmente mediante la fuga, incluso el contrapunto y el coral, además de una permanente admiración por Bach, no deja de ser cierto que desde su origen, a fines del siglo XIX, fundaba una tradición, en parte folclórica, de músicos o cantores negros analfabetos o semianalfabetos. Éstos reunieron el *spiritual*, es decir el canto eclesiástico coral de salmos incluyendo ciertas notas de presencia africana, con el *blues*, que no era sino un canto de doce compases en el que se confunde el modo mayor pasándolo a menor y se ejerce un diálogo de tres frases de cuatro compases, y el *ragtime*, esto es el precipitado producto de una mezcla pianística de bailes populares europeos y africanos. Desde Luisiana a la síntesis de Nueva Orleans y a los dos grandes caminos *bop* y *cool* cuyas evoluciones condujeron la característica ilimitación de la potencia expresiva al dominio, la penetración y la autoconsciencia que paradigmáticamente encuentra su madurez, a mi juicio, en el sentimiento profundo y contenido de la trompeta de Miles Davis o en el piano intelectual y resolutivo de Bill Evans. Ya había sido creado, primero, el barroquismo de la proliferación formal mediante las grandes bandas de metal, después la conexión con la música de cámara y la plenitud elevada tendente al vacío. Ellington representa con seguridad la mejor convergencia de todo ello y representa, asimismo, la gran reificación en Norteamérica del eón barroco. Diré más, existe una inevitable inherencia entre *jazz* y expresión barroca. Sin duda es el *jazz* la más original y relevante creación barroca de las artes del siglo XX.

## VII

La gran paradoja, a mi entender, de la concepción barroca viene determinada por el par de opuestos formado mediante lo que designé con anterioridad *proliferación formal* y *vacío*. La noción de proliferación formal no necesitará sustento explicativo, pues responde a una denominación y matización posible del que en realidad es el tópico descriptivo más divulgado acerca del arte barroco, hasta incluso haber ocupado en ocasiones el valor de designación especificativa principal. No así la noción de vacío, si bien ésta posee un cierto amparo tradicional en la formulación que da sentido a la noción anterior en tanto que resolución del pánico o del disgusto hacia esta última, es decir el cliché extensamente transmitido de *horror vacui*. No obstante, la perspectiva de cosas -y nunca así mejor dicho- que mediante esa fórmula se suscita remite a un llenado

del espacio, o más bien al recubrimiento, olvidando que todo espacio *es*, o sea está lleno por sí, y se hace por ello prevalecer la distinción de una tendencia a la superposición de objetos individuales multiplicados o a la progresión cuantitativa de uno o unos pocos, tal suele suceder en las artes decorativas mediante cerámicas, bajorrelieve o materiales de tupido diseño y función similar. En cualquier caso, la fórmula, por supuesto, no va descaminada. Pero naturalmente la antedicha paradoja no es más que traducción de una dificultad, y esta dificultad comienza por el aspecto inconciliable de ese dualismo antitético. Sin embargo, si bien se mira, no hay propiamente antítesis sino en una consideración superficial, pues la reflexión cuidadosa advierte de que *proliferación formal* y *vacío* describen alternativas que en realidad no se excluyen, es decir que de hecho no son alternativas por cuanto delinean una prosecución circular de mutua integración y que se requieren entre sí. El espacio es el espacio, ya liso o ya de diseño tupido, ya en plano o ya en estratificación de superposiciones, pero la consciencia, que se desarrolla en el decurso temporal sin las limitaciones espaciales de la forma empírica, construye una forma psíquica de la que es reflejo aquella dualidad aparentemente antitética, rudamente material, si así se pudiera decir teniendo en cuenta que podemos referirnos a magníficas o sutiles realizaciones artísticas. La gran cuestión de una hermenéutica aplicada al barroco consiste en atravesar la proliferación de las formas y determinar no ya el juego de lo efímero, del contraluz o de las continuidades del movimiento y la tectónica ilusoria de la ilimitación, que son realizaciones morfológicas, sino el lugar de la consciencia que se esconde tras ello más que se suscita mediante esa fenomenografía. Lo que hay detrás de la consciencia, dentro de ésta se esconde y no se revela es la *intuición de vacío*, intuición que no puede, sabe o quiere hacerse concepto, devenir consciente, y por ello escapa transformándose en la multiplicidad de posibilidades simbolizadoras que antitéticamente la reducen. La intuición de la nada, de la ambigüedad no substancial, de un agonismo perpetuo perdido en la infinitud y que por tanto dibuja la posibilidad de que nada es; la intuición o la certeza inconfesable del fracaso de la pregunta ontológica y del ser representarían la conceptualización consciente del desengaño barroco que el hombre occidental históricamente, cristiano, no estaba aún en condiciones psicológicas ni epistemológicas de integrar. La posibilidad del gran vértigo conduce al juego y a las fórmulas especulares, a la distracción laberíntica, ello desde luego solidariamente con las formas y usos de la ciencia y la cultura vigentes. El “constructivismo” de la monadología y del Dios más perfecto de Leibniz es un gran intento de superar la posibilidad del vacío de consciencia, un pleno recubrimiento mediante fuerzas que se dirían de racionalidad estética. La Santa Teresa de Bernini, su aparatosa y complicada disposición escenográfica, la densidad y proliferación formal de su ropaje en oleadas tiene su punto de mira central, definitivo en el rostro, ambiguo y trascendente, por ello es línea del camino hacia lo que hay al otro lado, ventana dudosa, pero ventana al vacío oculto. Es decir, la proliferación formal encubre una negación e imposibilidad de autoconsciencia, y la intuición de ese ocultar hace patente una revelación ambigua del vacío. Por ello, este vacío configura tan sólo una posibilidad inconfesada, un vértigo no asumido como experiencia por cuanto el cierre teológico de Dios da solución al abismo perceptible entre la naturaleza y el hombre. Así, el problema, en su radicalidad, no está en el engaño o en la ilusión distintiva o manifiestamente barrocos, ni es un asunto de espacio formal sino de vacío abismal ante el que sólo es posible la cristiana absoluta no aceptación. No obstante, existe el atrevimiento, incluso los grandes atrevimientos, y entre estos últimos entiendo en su culmen la obra de Juan Sebastián Bach, incluso si se quiere rodeándola de toda la familia Bach e integrando, por supuesto, al más ligero Telemann a fin de poder captar la fuerza desde la base del entorno que la contextualiza. Ese culmen del gran atrevimiento

fue la extrema madurez técnica, el desasimiento de límites y la decisión de vislumbrar el otro lado que da sentido a ese momento extremo del arte y la cultura del espíritu en que consiste la *Musicalisches Opfer*.

La *Ofrenda musical* forma junto a *El Arte de la fuga* la doble y última opción de Bach, expresada en términos de lo que se ha venido en llamar música especulativa o música abstracta. Pero existe una diferencia importante entre una y otra obra: el carácter tratadístico y técnica y estructuralmente constante y cerradamente homogéneo de ésta última (a pesar de la discusión en torno a la inclusión de la parte final), frente a la radical disposición plural y variable de las partes de que consta el conjunto o serie de la *Ofrenda*. Ésta, además, se halla sujeta a su pertenencia a una 'historia' real que la ocasiona y le otorga una formalidad viva, existencial que entrega verosimilitud y eficiencia a su sentido altamente metafísico. Aquí lo decisivo es que, más allá del curso de la expresión, sus variaciones y su retórica en suma, más o menos esotérica, el valor de la *dispositio* tradicional ha quedado abandonado al tiempo que subrayado como posibilidad distinta, variable, desenfocada. Y aquí existe asimismo una gran o multiplicada paradoja que consiste en la expresión musical, por así decir, autopenetrante, complejamente reticente, retraída hacia un pasado representado por los estilos motético y canónico, que a su vez y por contraste configura un proyecto muy avanzado de totalización técnica tanto como de desintegración de la forma, no sólo en la medida en que supera los límites estructurales de la tradición sino por cuanto se aproxima y de algún modo se introduce en el lugar del límite del sentido, del ser. Si hubiera que buscar en la historia de las artes un lugar de cierta analogía, parangonable al momento extremo, iluminador, moderno y suspensivo de la *Ofrenda musical*, creo que difícilmente podrá hallarse otro que aquel que unas décadas más tarde produjo Goya mediante los *Disparates*.

Es en esa ofrenda musical donde la llamada música especulativa conduce impensablemente la mayor complejidad artística a la simplicidad penetrante de los elementos sonoros, donde pareciera que ejecución y recepción han perdido distancia y coinciden en el espíritu aterido de la soledad, el juego serio y el vacío de la muerte o el roce fugitivo del espíritu sin cuerpo. Pero sólo los muy fuertes contemplativos podrán asumir el problema de plano, sin atender al arte, o así a menudo, y seguir el trabajoso camino de experiencia que en realidad conduce al vacío, a una plenitud de éste, en realidad reencuentro último, en el cual la consciencia carece de doblez y ha superado el engaño o su artificio y no es sino integración en el mundo, disolución del yo en la unidad del Todo; para Teresa y para Juan de la Cruz el Dios cristiano, pero milenariamente el Tao, el vacío búdico y diversas figuraciones simbólicas forjadas por las culturas mediante sus varias ramas de la alta consciencia meditativa o contemplativa. En consecuencia, la analogía entre un vacío barroco y un vacío contemplativo, aunque este último sea encuadrable en la cultura del Barroco histórico, no es más que un paralelismo sin identificación entitativa. Lo que hemos llamado vacío barroco, es una imposibilidad, o prácticamente un vértigo y tensión abismal. Diferente asunto es que esa partida, que mucho tiene de problema permanente, es decir de estable confluencia antropológica o espiritual y cultural o filosófica, se juegue en otro escenario, con otra consciencia, con otros actores, así en nuestro tiempo.