

De la historiografía del arte a la historia de la filosofía. Ontología y Barroco en *El Crítico* de Gracián

Pedro Lomba Falcón
(UCM)

Al interesarnos por el problema de lo barroco, somos conscientes de que nos acercamos a un concepto muy complejo, problemático, fuente de discusiones interpretativas y sobre todo metodológicas especialmente intensas que se originan en el último tercio del siglo XIX y se perpetúan hasta nuestros días. Sabemos que tratamos con un término que puede significarlo todo en el interior de un tramo determinado de la historia, o que también —pero es lo mismo— puede no significar nada. Por ello, mi propósito aquí será el de cuestionar las tesis más generales de algunos de los autores que han alimentado de manera significativa aquel debate, para así tratar de llegar a una definición concreta de dicho concepto utilizando como criterio la posibilidad de su aplicación al estudio de la historia de la filosofía. Partiré, pues, de las posiciones propias de una cierta concepción historiográfica —explícitamente mantenidas, en nuestra lengua, en la obra de José Antonio Maravall, en especial en *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*¹— con el objetivo de confrontarlas a continuación con la categorización forjada desde una determinada historiografía del arte —uno de cuyos máximos representantes es Heinrich Wölfflin²—; categorización esta última que se ha mostrado especialmente fructífera, por ejemplo, en la influyente obra de un filósofo preocupado por cuestiones de estética —Eugenio D’Ors³— o en la de un eminente historiador y editor de grandes obras de la filosofía moderna —Carl Gebhardt⁴—. Del análisis de estas dos posiciones globales esperamos extraer alguna aplicación

1 Ariel, Barcelona, 2000.

2 Especialmente en *Renacimiento y Barroco*, Paidós, Barcelona, 1986 (el original alemán es de 1888).

3 En los ensayos que integran la edición moderna de *Lo barroco*, Tecnos/Alianza, Madrid, 2002.

4 Nos referimos a los escritos que sobre Spinoza y el marranismo relanzan los estudios sobre este autor en los años veinte y treinta del siglo XX, recogidos ahora en CARL GEBHARDT, *Spinoza, judaïsme et baroque*, trad. francesa de Sylvie Riboud-Sainclair, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2000.

metodológica para el estudio de la historia de la filosofía, y, más en particular, para el de la historia de la filosofía española del siglo XVII. Nuestro acercamiento a la cuestión del barroco consistirá, por tanto, en preguntarnos por la legitimidad y la fecundidad del uso en historia de la filosofía de dos modos de conceptualización en principio externos o diferentes a los que normalmente son desplegados al abordar esta disciplina.

I. LAS TRAMPAS DE LA METONIMIA. CRÍTICA DEL CONCEPTO DE BARROCO COMO CATEGORÍA HISTÓRICA

En su obra *La cultura del Barroco*, José Antonio Maravall se propone estudiar la cultura española del XVII vertebrándola mediante un concepto de barroco explícitamente ajeno a toda categorización cuyo objetivo sea el de definir lo barroco como una forma o como un estilo —arquitectónico, escultórico o pictórico en primer lugar, pero predicable también de manifestaciones de tipo literario, religioso, político, etc.— dotado de unas características esenciales en cuya estricta materialización se cumpliría la definición de una especie determinada —distinta, pues, de otras— de fenómeno cultural.

La propuesta maravalliana es clara, y aparece recurrentemente en muchos de sus escritos. Con el término de *Barroco* se estaría aludiendo no a un estilo artístico o literario diferente de otros surgidos a lo largo del pasado o dentro de una misma época, sino a una «estructura», a un «concepto categorial», a un «conjunto» —todos estos términos se ofrecen como sinónimos—, al margen de los cuales sería poco menos que imposible definir y comprender un momento muy preciso de la historia. Pues para entender los hechos o los datos que ésta nos ofrece, sería necesario ordenarlos mediante «conceptos de cierto grado de generalidad» cuya función consistiría en hacer de esa masa de hechos y datos —considerada inmediatamente como bruta o amorfa— algo estructurado en conexiones, algo dotado de una articulación interna, que sistematizaría y otorgaría un sentido claro a la supuesta red de «relaciones que entre tales hechos se da»⁵. La «estructura» o «conjunto histórico» queda definida en *La cultura del Barroco*, consiguientemente, como «las construcciones mentales que monta el historiador, en las que hallan su sentido las múltiples e interdependientes relaciones que ligan unos datos con otros».⁶ Definición ésta que no hace sino completar la que ya había propuesto el propio Maravall en su *Teoría del saber histórico*: «Conocer una realidad histórica, captar su sentido, es hacerse inteligible la relación entre las partes y el todo, en esos conjuntos

5 *La cultura del Barroco*, o. c., p. 18.

6 *Ibíd.*, p. 17.

que constituyen el objeto de la historia».⁷ Aquí, ese «todo» cuya relación con las partes que lo integran debe hacer inteligible el historiador, es lo que queda designado con el término de *barroco*. El concepto designa así una época, quedando rotunda y explícitamente desactivado, en principio, como concepto estilístico o morfológico. La operación maravalliana, por tanto, materializa una intención plenamente legítima desde un punto de vista historiográfico: con el concepto de Barroco se alude a la particularidad de una época —frente a otras— subrayando su forma específica. Esto es, el concepto es forjado de esta manera para nombrar una configuración histórica general estructuralmente única.

Sin embargo, creemos que esta urgencia en la desactivación de toda categorización de lo barroco como concepto estilístico-morfológico, no epocal, genera toda una serie de problemas extremadamente graves. Primero en el texto mismo de Maravall. Pero también, y quizás más gravemente, para el historiador de la filosofía o de las ideas.

Nuestro autor hace una afirmación que pronto va a ser contradicha, afirmación que surge ante el ineludible problema de la periodización histórica.⁸ Aunque dice claramente que la cuestión no pasa, o no pasa necesariamente, «por definir el Barroco como una época de Europa, emplazada entre dos fechas definidas»⁹, a continuación se ve obligado a afirmar que Barroco es el período comprendido «desde 1600 aproximadamente [...] hasta 1670-1680»¹⁰, de manera que lo que dicho concepto significa, a pesar de haber sido propuesto como eminentemente «categorial», es primera y casi exclusivamente una época cronológicamente determinada de la historia. Lo cual se puede decir de otra manera: el criterio o el conjunto de criterios definitorios de lo barroco queda en grandísima medida reducido a una suerte de contigüidad y continuidad espacio-temporal. Maravall lo dice expresamente: «Si elementos culturales, repitiéndose, aparecen una y otra vez en lugares distintos, consideramos, sin embargo, que tan sólo articulados en un área geográfica —y en un tiempo dado— forman una estructura histórica. [...] Y esa conexión geográfico-espacial de articulación y recíproca dependencia entre una compleja serie de factores culturales de toda índole es la que se dio en el siglo XVII europeo

7 J. A. MARAVALL (1967), *Teoría del saber histórico*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, p. 121.

8 Cf. J. A. MARAVALL, «El concepto de Renacimiento como época histórica», en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie segunda. La época del Renacimiento*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1989, p. 39. En la cuestión de la periodización histórica «[...] hay que ver no una definición de etapas tajantemente divididas en el curso de la historia, sino la formación de conceptos que son «tiempos», es decir, épocas, períodos, flanqueados por otros, cada uno de los cuales es, visto desde el que le precede y desde el que le sigue, época de transición».

9 *La cultura del Barroco*, o. c., p. 23.

10 *Ibíd.*, p. 24.

y creó una relativa homogeneidad en las mentes y en los comportamientos de los hombres».¹¹

Esta concepción entraña, pues, dos implicaciones absolutamente esenciales. En primer lugar, con ella se construye una «homogeneidad» demasiado abstracta, estableciéndola como criterio fundamental para acotar su objeto de estudio —o, dicho de otra manera, tiende por su propia naturaleza a laminar las diferencias formales entre «fenómenos culturales de toda índole» dentro de un tiempo y un espacio determinados—. Maravall no deja lugar a la duda: el de Barroco es sólo «[...] un concepto de época que se extiende, en principio, a todas las manifestaciones que se integran en la cultura de la misma»¹². Por ello, y en segundo lugar, los límites dentro de los cuales se hace posible establecer desde esta posición historiográfica las distinciones que necesariamente han de darse entre los diversos fenómenos culturales de una época son demasiado vagos, quedando desatendidas casi del todo las diferencias morfológicas entre ellos. La ventaja que tal vez pudiera reportar el hecho de haber desechado una concepción morfológica del Barroco se pierde totalmente cuando caemos en la cuenta de que la concepción historiográfica así construida presenta una dificultad casi insuperable para el historiador de la filosofía.

En efecto, si esta posición es legítima al menos en el sentido de que ofrece la posibilidad de acotar con claridad, de distinguir un tramo de la historia, también es legítimo que el historiador de la filosofía o de las ideas se pregunte si la forma de los fenómenos intelectuales de una época es realmente tan unitaria, tan homogénea como aquí se pretende. Es decir, debemos preguntarnos si la comprensión epocal del concepto de Barroco pasa necesariamente por la desatención a las diferencias estructurales que se dan entre los diversos fenómenos propios de la cultura de un mismo período, por la equiparación de todos ellos por el solo hecho de producirse en un mismo tramo temporal o dentro de unos determinados límites espaciales. ¿Acaso la labor del historiador —y la del historiador de la filosofía— consistiría en dicha desatención y equiparación? ¿Acaso la categoría morfológico-estilística de Barroco no desempeñaba la necesaria función de establecer diferencias significativas entre fenómenos pertenecientes a una misma época? ¿Y el resultado de esta labor de difuminación y equiparación no habría sido obtenido tras haber aplicado una suerte de metonimia consistente en tomar una parte de la cultura del XVII —el barroco, forma o estructura estilística que convive con otras distintas en esta época— por el todo de la cultura de ese siglo?

Nuestra convicción es que semejante operación exige el pago de un precio demasiado alto, pues, como contrapartida a la claridad que ofrece para definir

11 J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, o. c., p. 34.

12 *Ibíd.*, p. 29.

la especificidad formal propia de un período histórico, ocupa el espacio de la reflexión hasta el punto de impedir una comprensión clara y distinta en su diversidad de los fenómenos intelectuales que se dan dentro de aquellos límites temporales. Esto es, la estructura interna de ese mismo período. Diversidad interna cuya existencia pertenece al orden de las evidencias históricas. Al menos en filosofía, como el mismo Maravall y quienes con él se han decantado por una consideración exclusivamente epocal de lo barroco¹³ reconocen no sin cierta inquietud. A la luz de sus afirmaciones a propósito de la gran filosofía del XVII podrán verse algunos puntos ciegos en esta definición. Los cuales harán de ella algo por completo inoperante dentro del campo de la historia de la filosofía. Puntos ciegos que, tal es nuestra hipótesis, exigirán la reactivación del concepto morfológico-estilístico de barroco desechado por Maravall.

La conceptualización epocal, compartida por tantos historiadores, plantea un problema que consideramos extraordinariamente grave. Su verdadera debilidad queda al descubierto cuando llega el momento de considerar los sistemas filosóficos del XVII: Maravall se ve abocado como a un fluctuar entre dos afirmaciones que son, cuando menos, sorprendentes. Por una parte, nuestro autor se muestra extremadamente reticente a considerar que su concepto de Barroco pueda calificar a la filosofía. El problema entonces se plantea con crudeza: por un lado, la inscripción de la filosofía más sistemática del XVII en un período caracterizado globalmente como Barroco, es decir, la inscripción de la filosofía sistemática del XVII en su propia época, presenta una dificultad irresoluble. Pero es que además, por otro lado, aun cuando eventualmente se acepte la posibilidad de hablar con propiedad de una filosofía barroca, el concepto se muestra del todo inoperante para establecer distinciones entre los diversos sistemas del período; todo lo que en él ocurre en el ámbito de la filosofía es, sin más, Barroco. De este modo es como estalla la contradicción interna que atraviesa la conceptualización maravalliana.

En efecto, a pesar de su conceptualización, nuestro autor descubre en la filosofía una anomalía cuyo sentido no es fácil de entender desde sus propios presupuestos. En un momento preciso de la argumentación, afirma a la vez que la naturaleza de los sistemas filosóficos del XVII introduce una verdadera distorsión en la comprensión del período, lo cual impide considerar que pertenezcan en sentido estricto a la época en que surgen. La cita es larga, pero su transcripción es inexcusable:

De las dos corrientes que en el siglo XVII se han señalado, la de los que creen romper con la tradición, pensando tal vez que nada

13 Me refiero fundamentalmente a JOSÉ MARÍA VALVERDE en su obra *El Barroco. Una visión de conjunto*, recogida ahora en *Obras completas, IV. Historia de las mentalidades*, Trotta, Madrid, 2000. De ella diremos algo a continuación.

de lo antiguo ha de renacer —Descartes—, y la de los que se consideran ligados a un renacimiento de lo antiguo—Leibniz, Spinoza, Berkeley—, los elementos barrocos se distribuyen entre una y otra, sin diferencias que sirvan para caracterizarlas, si bien podamos no llamar propiamente barrocos ni a unos ni a otros de los pensadores citados, por muy inmersos que estén en la época, considerándolos como los pioneros que, desde dentro de la misma, abren cauce a otra cultura¹⁴.

La filosofía es, muy precisamente, el fenómeno intelectual llamado a ser agente de una función distorsionadora. Y de hecho lo es siempre que se contempla el concepto de barroco como categoría epocal. José María Valverde también tomará al gran racionalismo del XVII por el verdadero agente de la dialéctica que, según él, atraviesa la época, por el «contrapunto intelectual»¹⁵ de un período esencialmente ajeno a las pretensiones filosóficas que lo recorren:

[El racionalismo] contrasta precisamente con las exuberancias y paradojas propiamente «barrocas», abriendo la salida hacia nuevas épocas de orden y luminosidad en el mundo mental—y luego, material—. Tal es la dialéctica, la lucha interna de la época, para salvarse del desconcierto en la crisis del siglo XVII, después que parecía que el Renacimiento lo había puesto todo en buen camino¹⁶.

De esta manera es como queda cifrada la gran paradoja, la gran contradicción que definiría en último término a este siglo¹⁷ cuando es definido sólo como epocalmente barroco. Nosotros creemos que cabe plantear al menos dos objeciones al hilo de estas afirmaciones.

14 *La cultura del Barroco*, o. c., p. 38.

15 Cf. J. M. VALVERDE, *El Barroco. Una visión de conjunto*, o. c., p. 361: «El período del Barroco tiene su contrapunto intelectual [...] en su condición de ser el gran período de dominación de la razón matemática, el período de la «ciencia nueva» y de la filosofía crítica. Por eso, no hay siquiera entonces una conciencia teórica de lo que estaba siendo el Barroco en cuanto innovación en la literatura y en el arte».

16 *Ibíd.*, p. 361.

17 *Ibíd.*, p. 293: «[...] la edad barroca ofrece, como ninguna época anterior, la paradoja de que la exuberancia y la extravagancia llegan a su extremo en el mismo instante en que, desde la perspectiva de la historia de las ideas, comienza claramente la «Edad de la Razón» —filosóficamente, con Descartes; científicamente, incluso antes, pues Galileo nace el mismo año que Shakespeare, 1564—. Ésta ha de ser la idea central de nuestro trabajo: el contraste entre el final de un proceso —el Barroco como «Alto Renacimiento» o fin del Renacimiento— y el Barroco como arranque de la era racionalista que, tras la etapa, aún nublada, de la «Edad de la Razón», llegará a ser Siglo de las Luces».

En primer lugar, se ha de reconocer que una observación de esta índole puede ser legítima. Al menos en el sentido de que se puede, e incluso se debe, considerar que en toda época hay movimientos intelectuales que parecen no encajar en el período histórico en que aparecen y que por ello producen la impresión de ser propios de otro distinto o al menos anunciarlo. Sin embargo, semejante afirmación deja de estar fundada desde el momento en que para sostenerla se hace preciso traicionar el principio fundamental que ha guiado hasta aquí la reflexión. Pues si el concepto de barroco es esencialmente un concepto «de época», si «se extiende, en principio, a todas las manifestaciones que se integran en la cultura» acotada por dos fechas más o menos estables, ¿cómo es posible afirmar que dentro de ese período aparecen fenómenos que no son «propriadamente barrocos»? Lo que aquí está operando es la incongruente afirmación según la cual hay fenómenos intelectuales que, aun dándose en un período previamente definido en su globalidad como sólo barroco, serían incompatibles con una supuestas características morfológicas «propriadamente barrocas».

La contradicción o la «dialéctica» que definiría en última instancia a este período puede ser señalada —tal es mi hipótesis— porque en el fondo ni Maravall ni Valverde han sido capaces de despojarse del todo, muy a pesar de sus afirmaciones *en contrario*, de un resto de aquella concepción estilístico-morfológica del barroco contra la que explícitamente han construido su posición. Pues sólo contraponiendo caracteres estilístico-morfológicos (por una parte, como escribe Valverde, los caracteres de «orden», «luminosidad» y «razón» o «racionalidad», y, por otra, los de «exuberancia» y «extravagancia» o «irracionalidad» propriadamente barrocas) se hace posible quebrar la unidad atribuida previa y tal vez precipitadamente al XVII. Es decir, distinguir la forma de determinados fenómenos intelectuales —los sistemas filosóficos— de la de aquellos otros que sí encajan en el «conjunto» o la «estructura» a que se ha llamado Barroco. Maravall puede dejar fuera de su época a la gran filosofía del XVII solamente porque, en el fondo, y a pesar del núcleo de su propia posición historiográfica, se aproxima a esta época sirviéndose de criterios estilísticos.¹⁸ Aunque sólo lo hace, y por sólo un instante, en el efímero momento crítico en que la argumentación lo exige.

Sin embargo, lo realmente llamativo en estas afirmaciones de Maravall y Valverde es la impotencia que parecen atribuir a su propia conceptualización para establecer distinciones, diferencias significativas, entre los sistemas

18 Por ello, cuando más adelante nos ocupemos de la caracterización morfológica de lo barroco, de los conceptos que definen su estructura, de la tópica eminentemente barroca y de las maneras de recorrerla que harán posible calificar como barrocos a determinados autores, nuestras referencias a la obra de Maravall serán constantes. Pues ésta, ciertamente, a pesar de su posición conceptual de base, posee un valor incalculable.

mencionados. Nuestro autor lo ha enunciado con una claridad meridiana: su concepción epocal no puede servir para dar cuenta de ninguna «forma» por lo que a ellos respecta. Los «elementos barrocos» —hemos visto afirmar a Maravall— se distribuyen entre dos tradiciones (Descartes, por un lado; Spinoza, Leibniz, Berkeley, por otro) «sin diferencias que sirvan para caracterizarlas». Lo cual significa que la aceptación del concepto epocal de barroco implica la aceptación de que todo lo que sucede también en filosofía en el XVII, por el simple hecho de suceder en este siglo, puede ser considerado como barroco, y, consecuentemente, que desde esta perspectiva no cabe utilizar tal concepto como función en virtud de la cual distribuir los sistemas filosóficos de una misma época en conjuntos diferenciados. Así pues, el concepto aquí propuesto parece carecer de toda significación precisa, al menos en filosofía, o en esta aproximación historiográfica a la filosofía de este período. Si todo es *barroco* en el XVII —desde Descartes hasta Berkeley—, nada podrá serlo de una manera clara y distinta, de una manera susceptible de ser tomada como rasero según el cual establecer distinciones. Afirmar que absolutamente todo lo que sucede en el espacio de la cultura a lo largo del siglo XVII es *barroco*, equivale a vaciar a este concepto, inmediatamente, de todo contenido normativo concreto, convirtiéndolo de manera automática en una suerte de voz vacía que nada dice o que, en el mejor de los casos, pide el principio de una definición capaz de establecer un criterio material de discriminación, de crítica.

En definitiva, las trampas de esa suerte de metonimia a que se entrega Maravall consisten fundamentalmente en que nos sitúan ante una alternativa que creemos radicalmente falsa: o bien las construcciones filosóficas más sistemáticas sólo pueden ser consideradas como esencialmente ajenas a su siglo, o bien ciertos fenómenos intelectuales menos sistematizados filosóficamente deben ser considerados como algo por naturaleza ajeno a la gran filosofía del XVII aunque plenamente inscrito en su tiempo. Sin embargo, nosotros juzgamos que algunos de ellos pueden ser la genuina expresión filosófica de lo barroco en el XVII, aun cuando no se presenten bajo la forma de los grandes sistemas o síntesis «racionalistas».

Por consiguiente, creemos que un concepto morfológico de lo barroco puede ser una herramienta de gran utilidad en el momento de hacer la historia de la filosofía del siglo XVII. Pues con él —y ésta es la hipótesis que a continuación habremos de poner a prueba— se hará posible arrojar alguna luz sobre la diversidad morfológica de ciertos fenómenos intelectuales del siglo XVII tal vez demasiado desatendidos por la historiografía filosófica al uso. O dicho de otra manera, el cambio de perspectiva metodológica tal vez abra el campo de nuestra mirada de historiadores de la filosofía dándonos la posibilidad de definir una filosofía, o una ontología específicamente barroca —que de ninguna manera será la única que se dé en el XVII— aunque ajena a

las grandes sistematizaciones «racionalistas» de ese siglo. Ello nos permitirá señalar algunos textos en los que aquella se expresa eminentemente. Textos que, por ello, y a pesar de haber sido confinados de ordinario en esa tierra de nadie cuyo legado no es tenido ni por filosófico del todo ni por exclusivamente literario, podrán ser incorporados por derecho propio al acervo de la más estricta historia de la filosofía.

Para realizar semejante vuelco metodológico, se hace muy urgente reactivar algunas conceptualizaciones forjadas desde la historiografía del arte o desde la reflexión estética. Conceptualizaciones claramente construidas en la obra de Heinrich Wölfflin, Victor-Lucien Tapié¹⁹ o Eugenio D'Ors, y aplicadas a la historia de la filosofía del XVII por Carl Gebhardt —aunque creemos que con escasa fortuna, al menos en el caso concreto al que las aplica— ya desde los años treinta del siglo XX.

II. ARTE Y FILOSOFÍA: HACIA UNA TEORÍA BARROCA DE LA NATURALEZA

En la obra de estos autores, el concepto de barroco es definido como un estilo artístico reconocible en una serie de características esenciales, de manera que la estructura del concepto que con ella se nos ofrece poco puede prestarse a caracterizaciones epocales. Lo decisivo, por tanto, es que esta conceptualización puede hacerse plenamente operativa para establecer discriminaciones y semejanzas entre fenómenos intelectuales inscritos en un mismo período histórico. Así pues, mediante este solo gesto teórico —ciertamente complejo— se hace posible sortear los problemas a que se veía abocada la concepción maravalliana.

Pero antes de entrar en la caracterización morfológica de lo barroco, nos importa hacer una observación a modo de prolegómeno. Debemos advertir que la aproximación aquí ensayada a los estilos artísticos de los siglos XVI y XVII se ceñirá en principio a su consideración como estilos eminentemente arquitectónicos y escultóricos, dejando de lado la complejidad de la pintura de este período. Tomaremos los estilos renacentista y barroco como estilos en los que se expresa y se reconoce con relativa claridad una específica manera tratar y, por ello, de concebir la materia —o el espacio—, las formas en que ésta se plasma o representa y las reglas de su configuración. Dicho esto, partimos de la constatación de que la caracterización morfológica de ambos estilos y, sobre todo, de la relación que entre sí guardan, debe mucho, si no todo, a la ofrecida por un historiador suizo del arte: Heinrich Wölfflin.

¹⁹ En dos de sus trabajos más importantes: *Baroque et classicisme* (Hachette, Paris, 1980) y *Le baroque* (P.U.F., Paris, 1961).

El estudio genealógico del barroco se ha abierto paso mostrando la vinculación que mantiene con el estilo que le precede en el tiempo: el renacentista. Tanto Heinrich Wölfflin como Eugenio D'Ors, Victor-Lucien Tapié, o Carl Gebhardt, cifran el nacimiento del barroco artístico de los siglos XVI y XVII en una disolución, degeneración²⁰, ruptura²¹ o contraposición²² respecto del estilo renacentista. Así, una caracterización esencial de lo barroco consiste en señalar, por contraposición, que su estructura propia es exactamente la contraria de la que define a aquél²³.

El estilo renacentista no se aparta de la senda trazada por una preceptiva rigurosa. En él, la obra de arte se construye fundamentalmente mediante la armonía de las líneas, la entereza, la plenitud, la claridad de sus formas; arte y geometría o disposición geométrica se hacen casi sinónimos. El renacentista, por tanto, es el arte de las proporciones puras y exactas, bien medidas; un arte que se realiza según la armonía estricta de las formas que plasma o que expresa, según la delimitación clara y rigurosa de sus elementos; un arte, en definitiva, que busca la perfección en la medida y el orden. Se trata, pues, de un estilo cuya nota dominante es la limitación o definición, la búsqueda de los límites precisos y estrictos dentro de los cuales se da una forma que por ello es perfecta en el sentido de acabada y definida. En la obra renacentista, dichas formas pretenden manifestarse de manera completa, por entero, sin tensión ni esfuerzo: cada elemento o motivo es limpio y único, posee una identidad propia y claramente delimitada; la tendencia a la unidad se ve acompañada de una clara exigencia de discontinuidad. Esto es, de claridad y distinción de los elementos o motivos que la componen. Las cosas quedan estrictamente singularizadas, definidas, identificadas: cada cosa es lo que es —distinta, discontinua respecto de las otras cosas— en función de su forma y de la necesidad de las leyes en que ésta consiste. Por ello, el arte del Renacimiento ha sido calificado como el arte de la «belleza apacible», como el arte de las «formas que pesan»²⁴, como un arte, en fin, que aleja de sí toda inquietud, toda tensión, toda sensación de movimiento y esfuerzo. Como un arte —emplearé un concepto abstracto y casi vacío, pero que servirá para que nos entendamos rápidamente— profundamente «racionalista».

20 Cf. H. WÖLFFLIN, *Renacimiento y Barroco*, o. c., p. 13.

21 Cf. V.-L. TAPIÉ, *Le baroque*, o. c., p. 5.

22 Cf. E. D'ORS, *Lo barroco*, o. c., p. 70. En el mismo sentido se expresa Carl Gebhardt en *Spinoza, judaïsme et baroque*, o. c., pp. 105 y 107.

23 H. WÖLFFLIN, o. c., pp. 95-96.

24 La imagen es de E. D'ORS, *Lo barroco*, o. c., p. 72: «[...] dos estilos, correspondientes a dos concepciones de la vida opuestas: el estilo clásico, todo él economía y razón, estilo de las «formas que pesan», y el barroco, todo música y pasión, en que las «formas que vuelan» danzan una danza».

Lo que a nosotros más nos interesa en esta caracterización es que sus conceptos fundamentales —los que, por consiguiente, laten bajo esta concepción renacentista del espacio, de la materia y de las formas que ésta puede adquirir— son los de ordenación simétrica, finitud o límite, perfección (*concinnitas, perfectio, limitatio, finitio*). A nadie sorprenderá entonces que este estilo haya sido considerado como el de la economía y la razón, como aquel cuyo criterio de belleza es una medida y proporcionada conspiración de las partes en la cual queda como realizada una suerte de razón natural²⁵. Es decir, como un estilo artístico perfectamente adecuado para expresar el orden y la racionalidad que supuestamente definen y organizan al espacio, la materia y sus formas, a la individualidad e identidad sólida, consistente, de los elementos y de las cosas. Dicho a la inversa, el renacentista sería un estilo del todo ajeno a la aporía, la contradicción, la paradoja, al cambio no sometido a regla, a una tensión irresuelta porque tal vez esencialmente irresoluble; nos encontramos, pues, ante un estilo incapaz de poner en cuestión la supuesta racionalidad del espacio y de las cosas. Es decir, ante un estilo que confía en dicha racionalidad expresamente —y también, de modo esencial, en la capacidad del hombre para captar su sentido, pues es perfectamente capaz de expresarlo—, con la firmeza con que se confía en los principios fundamentales, en aquellos situaciones más allá de todo cuestionamiento razonable...

El barroco, sin embargo, ha sido definido como el estilo con el que se pretende la liquidación de estas características y principios. Así, más que una sustitución de una preceptiva por otra, más que una evolución estilística, lo que se opera con él es una verdadera revolución: una revolución, como señala Wölfflin, sin teoría.²⁶ De ello proceden, al menos en parte, las dificultades que ha tenido que superar su conceptualización estética; o la precipitación con que ha sido reconocido como estilo en el que el «gusto» se destruye apegándose como enfermizamente a lo «feo» y lo «monstruoso»²⁷. Sea como sea, lo

25 Cf. CARL GEBHARDT, «Rembrandt et Spinoza», en *Spinoza, judaïsme et baroque*, o. c., p. 107: «Autant la Renaissance a défini la beauté comme la conspiration des parties (*conspiratio partium*) et y a trouvé réalisée la *ratio naturae*, autant la beauté du Baroque, en tant que beauté d'une forme non limitée, est irrationnelle».

26 Cf. H. WÖLFFLIN, *Renacimiento y Barroco*, o. c., p. 22: «A diferencia del Renacimiento, el barroco no se acompaña de ninguna teoría. El estilo se desarrolla sin modelos. Parece ser que no se tenía la impresión, en principio, de estar recorriendo nuevos caminos. Por ello no se da un nombre preciso a este estilo. [...] Por el contrario, algunos conceptos desconocidos hacen ahora su aparición entre los autores que escriben sobre arte, como pueden ser criterios de belleza: *capriccioso, bizzarro, stravagante*, etc. Se experimenta un determinado placer en aquello que es singular, que va más allá de las reglas. El gusto por lo amorfo comienza a sentirse».

27 Pongamos un ejemplo tomado de los estudios literarios. Walter Benjamin señala que el drama barroco alemán como tal fue despreciado por la primera crítica alemana porque, cegada por sus propios prejuicios, no supo reconocer en él un estilo específico propio. Lo concibió como una suerte de drama renacentista afectado de los gravísimos defectos estilísticos derivados

cierto es que con él, y como una de las consecuencias de esa liquidación de la preceptiva renacentista, cobra expresión la disolución de la unidad, definición o delimitación y quietud de la forma que determinaba la existencia y aparición de las cosas; las formas se someten a su multiplicación, proliferación y quiebra; su tratamiento se vuelve arbitrario. El barroco es indisoluble de un horror —e incluso un furor— contra la quietud y el vacío. Las formas no son ya formas reposadas y estáticas, y si puede seguir hablándose de orden, éste deja de ser un orden equilibrado, proporcionado, un orden «tranquilo»²⁸. El barroco se convierte en el arte de lo singular y lo amorfo. Y así, la obra queda caracterizada por la representación confusa, velada, no clara, de los objetos; por la indefinición, la ilimitación, la indistinción: se trata de un estilo dinámico, potencial, tendencial, que sugiere más de lo que dice, que abre posibilidades nunca cancelables; esto es, un estilo con el que se representa a las cosas en profunda dinamicidad, en constante transformación y metamorfosis, subrayando y trayendo al primer plano su irreductible potencia para el movimiento y el cambio. Por ello ha podido ser definido como el arte del equívoco, del rechazo de la claridad —o sea, de la huida de toda disposición que tienda a la univocidad²⁹—. Así se explica que los motivos de la obra se repitan una y otra vez³⁰; que éstos parezcan no existir de manera autónoma, simple, diferenciada; que lo discontinuo renacentista sea abandonado en favor de una tendencia a una unidad indistinta³¹. La desproporción, la amalgama, se convierte en una suerte de canon.

Pues bien, lo que se pretende representar con dicho tratamiento de las formas, y en contraposición con el estatismo y la definición propios del arte clásico o renacentista, es el movimiento, el cambio, el fluir, la transformación. Lo que expresa la obra barroca, al contrario de lo que expresaba la renacentista, es sobresalto, tensión, inestabilidad, apasionamiento; nunca sosiego y tranquilidad, sino movimiento, esfuerzo e inquietud. El barroco, pues, se convierte en el arte de la apariencia o de lo cambiante, de la evocación del devenir y del acontecimiento, de la inestabilidad. Lo cual significa que se deja

de una desatención profunda a la preceptiva que se suponía debería haber seguido. Es decir, lo contempló como un género que, perteneciendo a un estilo determinado, el renacentista, incumplía absolutamente sus reglas. Cf. W. BENJAMIN, *El origen del 'trauerspiel' alemán*, en *Obras*, Lib. I / vol. 1, Madrid, Abada editores, 2007, pp. 248-49. El diagnóstico de BENEDETTO CROCE en su *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura. Vita morale*, Laterza, Bari, 1957) no parece muy alejado del de los críticos alemanes a que se refiere Benjamin. Para el erudito italiano, el barroco no sería sino una de las variedades de lo feo, un estilo en cierto modo patológico: el triunfo de la monstruosidad y del mal gusto.

28 Cf. H. WÖLFFLIN, *Renacimiento y Barroco*, o. c., p. 30.

29 Cf. CARL GEBHARDT, «Rembrandt et Spinoza», o. c., p. 109.

30 Cf. H. WÖLFFLIN, *Renacimiento y Barroco*, o. c., p. 57.

31 Cf. E. D'ORS, *Lo barroco*, o. c., p. 87.

de considerar que lo definitorio del espacio y las cosas sea la proporcionalidad, perfección o acabamiento de sus formas, su sosiego, su estatismo, su definición clara y distinta. Parece como si esta concepción hubiese quedado exhausta, como si el ser fuese necesariamente percibido ahora como pura potencia para la dinamicidad, como dinamicidad infinita. El arte barroco, pues, expresa la idea de que el espacio, la materia, las cosas, están sometidas a una infinita y constante transformación, fluidez, tensión. O, mejor, que ese espacio, esa materia, esas cosas y esas formas que las definen y determinan son puro dinamismo, pura potencia nunca actualizada, una suerte de torbellino que impone un constante movimiento y metamorfosis a unos elementos que, más que habitarlo, parecen en él atrapados. El barroco es figuración de la transformación no sometida a ley, de la contradicción, de la aporía³²; es el estilo, en fin, del abandono de la racionalidad. O, como decía Maravall, de la exuberancia y la paradoja.

Ahora bien, la indefinición propia de los elementos o motivos de este arte implica que lo que figura la representación barroca, lo que escenifica esa suerte de revolución teórica llamada «pintoresquismo»³³, es la profundidad. Y una profundidad en cierta medida insondable. Esto es, lo indefinido, algo que se pierde o se disuelve en el infinito y que a la vez remite a lo infinito. Lo que se trata de figurar o representar, así pues, es lo que escapa a toda figuración, a toda representación: un espacio —un ser— cuya reproducción figurativa se halla en el límite de lo que es posible representar. Pues la «escena» barroca, al estar habitada por formas, figuras y motivos que no son ni claros ni distintos, presupone siempre un espacio infinito, indeterminado por indeterminable. Ello explica el despliegue de recursos entremezclando géneros artísticos: los juegos de luz y sombra, la proliferación de ilusiones ópticas o de trampantojos, la repetición de motivos y elementos, la colosalidad de las proporciones, la liquidación de la estabilidad de la forma exterior. Todo lo cual guía consciente y decididamente la mirada del espectador hacia lo que está más allá de lo que tiene ante los ojos y es inestablemente finito. Tal parece ser el rasgo que mejor caracteriza al arte barroco: la afirmación constante —y la experimentación de medios y técnicas para lograrlo— de lo intrincado, lo prolijo, de

32 *Ibíd.*, p. 37: «Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias, el resultado estilístico pertenece a la categoría del Barroco. El espíritu barroco [...] no sabe lo que quiere. Quiere, a un mismo tiempo, el pro y el contra. Quiere [...] gravitar y volar. Quiere [...] levantar el brazo y bajar la mano. Se aleja y se acerca en la espiral [...]. Se ríe de las exigencias del principio de contradicción».

33 Sobre el pintoresquismo, o ruptura teórica típicamente barroca consistente en la descompartimentación de las reglas específicas de cada género artístico —los recursos propios, por ejemplo, de la pintura pasan a utilizarse en arquitectura o escultura, pues aquel género dispondría en principio y hasta entonces en exclusiva de los medios más apropiados para reproducir el movimiento, la transformación, etc., cf. H. WÖLFFLIN, o. c., pp. 29ss.

lo que no tiene límites: del infinito³⁴. Concepto éste que suponen, y del que se derivan necesariamente según Carl Gebhardt, todas las categorías que caracterizan morfológicamente a este estilo³⁵...

Sea como sea, lo que nos interesa subrayar es que esta indagación de las características que definen a lo barroco ha traspasado casi desde el principio de la reflexión estética los límites de las artes figurativas. Por un lado, el tajante abandono de la clara y rigurosa preceptiva renacentista, de la racionalidad que parece determinar al espacio y a los acontecimientos que en él tienen lugar y que pretende recoger la obra de arte, y, por otro, su construcción de una imagen y un tratamiento de ese espacio y esas cosas como algo infinito y dinámico, en perpetuos movimiento, tensión y transformación, harán fácil el tránsito a la literatura. Casi a la vez que la reflexión de la historiografía del arte sobre el barroco, los estudios literarios se apropian de este concepto y con él intentan arrojar alguna luz sobre la compleja historia de la literatura de los siglos XVI y XVII.

En efecto, la aplicación a cierta literatura de un concepto de barroco muy similar al forjado desde la historiografía del arte que aquí seguimos se ha efectuado de forma natural e inmediata. Los estudios literarios alemanes de finales del siglo XIX han sido modélicos en este sentido³⁶: ahí donde deja de expresarse una jerarquía de los valores y su sometimiento a la razón; ahí donde lo singular, lo grotesco y lo desmedido cobran protagonismo; ahí donde no se busca ya el equilibrio o la armonía, sino la expresión de la pasión, la inquietud, el contraste y la contradicción; o donde la certidumbre acerca de

34 Cf. CARL GEBHARDT, «Rembrandt et Spinoza», o. c., p. 107.

35 La liberación de la forma—o negación de los límites—, la sustancialidad—todo lo particular posee una existencia relativa, inconsistente; la verdadera existencia sólo pertenece a la totalidad infinita— y la potencialidad —el infinito es siempre potencial, pues su actualización implicaría una limitación y, por tanto, la destrucción del concepto mismo de infinito—. Cf. *Ibíd.*, pp. 93-117 y CARL GEBHARDT, «La religión de Spinoza», en o. c., pp. 65-92. El problema que presentan las tesis de Gebhardt es que, aun aceptando que estas tres categorías, u otras muy similares, sean las que definen lo barroco, el autor las emplea para sostener que el sistema de Spinoza sería la expresión más elaborada del «espíritu» barroco. No es este el lugar para detallar nuestra crítica de las posiciones de Gebhardt; bastará con señalar que el alemán fundamenta el «barroquismo» de Spinoza de la manera menos spinozana posible: apelando a cierto «sentimiento vital», a cierto psicologismo y voluntarismo —Spinoza «elige» un aislamiento social que le permite «crear» sus propias categorías porque las de su época o las de la filosofía más pregnante en ésta no le «satisfacen»—, o afirmando que su doctrina no es en realidad una doctrina propiamente filosófica, sino una «religión» que busca una solución al problema de la relación del hombre con Dios, y la encuentra en la problemática y sobre todo en la conceptualización barroca. Nuestra convicción es que el hecho de que la problemática y la conceptualización barrocas adquieran un cierto sentido religioso o teológico —tesis con la que estamos en cierto modo de acuerdo y hacia la que apuntaremos más adelante—, es algo que impide, muy precisamente, que el sistema de Spinoza pueda ser considerado como propiamente *barroco*.

36 V.-L. TAPÉ lo analiza en *Baroque et classicisme*, o. c., pp. 65ss.

la identidad y la esencia de las cosas y de los hombres entra en crisis³⁷, nos encontramos ante una literatura que puede ser legítimamente calificada como barroca. En primer lugar, porque también ella crece al amparo del rechazo de la preceptiva hasta entonces vigente, de modo que, por ejemplo, la mezcla, la contaminación de los géneros literarios se convierte en moneda corriente —traslación tal vez del «pintoresquismo» a lo literario—. Además, y vinculado con este rechazo, porque esa literatura se nutre de una exuberancia de imágenes y de las imágenes, de la liberación de la imaginación y la fantasía; esto es, porque la escritura deja en cierto modo de apelar a la inteligencia para apelar a la imaginación, al sentimiento, a la pasión. Todo lo cual determina, y es determinado por, el ensayo de nuevos recursos literarios: se busca una oscuridad intencionada mediante la proliferación de símbolos y neologismos; la expresión de las ideas se hace desordenada y asistemática, de modo que la ambigüedad, la riqueza y proliferación del significado son rasgos en los que se puede reconocer este estilo en literatura³⁸.

Pero lo esencial aquí es que el eje que vertebra la tópica y el estilo de esta literatura —el carácter que define su especificidad— es expresión de algunas de las concepciones fundamentales que subyacen a la obra figurativa barroca: las ideas de movimiento, de cambio, de transformación, de desproporción, de dinamicidad infinita. De ahí, por ejemplo, la recurrencia en ella de los dos mitos que según Jean Rousset, Marcel Raymond o José Antonio Maravall³⁹ constituyen verdaderamente su emblema: los de Circe y Proteo⁴⁰. Y son dichas concepciones fundamentales, sin ninguna duda, las que hacen posible la génesis de un acervo común de temas literarios característicamente barrocos: el mundo ya no es pensado como un orden estable, sino como un escenario en el que todo está trastocado; al ser algo dinámico y cambiante, en constante transformación, su sentido inmediato escapa a toda comprensión, es ajeno a toda jerarquización; la naturaleza posee una textura pura y esencialmente apariencial, cambiante y, sobre todo, relacional, de manera que se desvelan afinidades y repulsiones entre las cosas, las cuales quedan como apresadas en una suerte de red de fuerzas y potencias que hace imposible toda determinación de identidades y valores⁴¹. Todo lo cual se traduce en la constitución de esa singular tópica literaria verdaderamente protagonista durante los siglos

37 Sobre este importante asunto insisten JEAN ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, José Corti, Paris, 1953, pp. 61ss., y MARCEL RAYMOND, *Baroque & renaissance poétique*, José Corti, Paris, 1985, pp. 37ss.

38 Cf. W. BENJAMIN, o. c., p. 395.

39 Cf. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, o. c., pp. 374ss.

40 En torno a ambos mitos construye JEAN ROUSSET su interpretación del barroco literario. Cf. *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, o. c., pp. 16 (sobre Circe) y 22-23 (Proteo).

41 Cf. M. RAYMOND, *Baroque & renaissance poétique*, o. c., pp. 22-23, y, sobre todo, p. 37.

XVI y XVII: el mundo está *al revés*; se manifiesta como pura locura o como intrincado laberinto en el que nada es lo que parece y todo parece estar relacionado con todo; su consistencia es muy similar a la de un teatro; las fronteras entre sueño y realidad, o la identidad de las cosas y de los personajes que lo habitan, son absolutamente frágiles e inciertas, etc.

Lo que debe importarnos ahora es que la reacción, emblemática en Francia⁴², contra esta manera de hacer arte y literatura consistirá en un retorno al clasicismo. Retorno que supondrá, como tal vez no podría ser de otra manera, el establecimiento de una rigurosa preceptiva. Y lo interesante de esta vuelta a la preceptiva es lo que se pretende con ella: la instauración de un orden, de una racionalidad estricta, o de una racionalización de la literatura. Es decir, la restauración de aquello que el barroco pretendía haber liquidado tanto en arte cuanto en literatura. Así, el abandono del barroco literario se acompañará de una firme voluntad de racionalismo, de la difusión, por ejemplo en Francia, del cartesianismo y el cientificismo; como ha subrayado Tapié, del ascenso y consolidación de formas de vida y de racionalidad plena y eminentemente burguesas⁴³. Todo lo cual constituye un verdadero síntoma de lo que late en la concepción barroca y, como veremos enseguida, bajo su incompatibilidad con la filosofía más sistemática del siglo XVII.

Pero detengámonos un momento antes de abordar esta cuestión, y extraigamos una consecuencia de lo que hasta aquí llevamos dicho. Creo que la metodología o la conceptualización desplegada desde la historiografía del arte y los estudios literarios es esclarecedora al menos en el sentido de que con ella se cumplen los requisitos por los que nos preguntábamos unas páginas más arriba. En efecto, con este concepto de barroco se hace fácil escapar de la red en que nos veíamos atrapados al seguir la conceptualización epocal, pues con él podemos evitar las trampas de aquella suerte de metonimia a que nos condenaba el acercamiento maravalliano al problema. El concepto estético de lo barroco así forjado, ciertamente, sólo podría ser utilizado para definir una época histórica en el muy improbable caso de que en ésta todas las obras de arte, tanto las plásticas como las literarias, cumplieren con las propiedades

42 Sobre ello han insistido V.-L. Tapié en las dos obras citadas, sobre todo en *Le baroque*, o. c., p. 60, y C.-G. DUBOIS, *Le baroque. Profondeurs de l'apparence*, o. c., pp. 74 ss.

43 Cf. V.-L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, o. c., p. 436: «Ce succès [del clasicismo] est explicable par la présence, dans ce pays [Francia], d'un élément bourgeois nombreux, de formation juridique, d'aptitude plus grande au raisonnement abstrait, qui trouve son instrument et sa satisfaction dans la philosophie cartésienne, dans des valeurs qui se veulent supérieures aux contingences et tendent vers l'universel. Pour des raisons analogues, cette fois élaborées par une économie commerciale, où l'habitude du calcul et le progrès des mathématiques développaient une autre forme de la vie intellectuelle, qui rejoignait des conceptions religieuses différents, le baroque a eu peu de prise sur les pays protestants».

que definen a dicho concepto⁴⁴. Sin embargo, es del todo evidente que no todo lo que sucede en arte o literatura en este siglo las realiza...

Dicho esto, no debemos olvidar que nuestro problema de fondo pretendía un mayor calado. Era, en realidad, el de si podía hablarse con propiedad de una ontología barroca. Y aquí debemos introducir una matización que consideramos de primera importancia. En primer lugar, creemos que ya se ha podido hacer lo suficientemente claro que todas las características propias de lo barroco implican o remiten a una concepción muy determinada de la naturaleza. El arte y la literatura barrocas trocan el mundo armonioso, proporcionado, equilibrado —en una palabra, el mundo definido, estable, inteligible— del Renacimiento, en un mundo desproporcionado e inarmónico, en un mundo que, en función de su propia dinamicidad intrínseca, se hurta a toda regla y medida; en un mundo, pues, en principio ajeno a los límites de la definición y la geometría. Con este estilo, ciertamente, queda como reflejada una concepción según la cual la infinita naturaleza es definida fundamentalmente en virtud del profundo y salvaje dinamismo en que consisten las cosas; dicho estilo sólo es posible como expresión de una concepción en la que naturaleza es pensada como todo infinito, abierto y dinámico.

Ahora bien, no ha dejado de ser señalado⁴⁵ que esta concepción aparece más o menos recurrentemente en todos los grandes sistemas filosóficos

44 En este punto hay que mencionar y matizar la crítica sobre la cual construye sus trabajos V.-L. Tapié. Tanto en *Le baroque* (o. c., pp. 19 y ss.) como en *Baroque et classicisme* (o. c., pp. 86 y ss.) parte de la afirmación según la cual considerar barroco y classicismo como dos estilos del todo independientes, irreductibles el uno al otro, sería proyectar sobre el pasado una antinomia del gusto difícilmente localizable antes del siglo XIX. Es decir, equivaldría a cometer un anacronismo grosero. Tras un minucioso análisis de la arquitectura más significativa de la época (las iglesias y los diseños arquitectónicos generados en el entorno jesuita del XVII) y de la obra escultórica y arquitectónica de Bernini y Borromini, Tapié llega a la conclusión de que lo que se encuentra un historiador sin prejuicios al estudiar esta época no son obras puramente barrocas, sino obras en las que se observa claramente un intercambio, una «contaminación» de estilos; el barroco sólo parece haber existido efectivamente en el arte como estilo derivado, como estilo «híbrido» del classicismo. Ahora bien, esto no significa que no pueda hablarse de dos estilos, o de dos estructuras morfológicas, la clásica y la barroca, totalmente distintas, o que no se pueda entender su estudio en tanto que formas heterogéneas. El mismo Tapié —sobre ello insiste Marc Fumaroli en la introducción que escribe para la segunda edición de *Baroque et classicisme*— acepta la singularidad morfológica de ambas. Y lo hace partiendo de las tesis de Wölfflin. De hecho, difícilmente podría el francés haber llegado a sus conclusiones sobre la «mezcla» y la «contaminación» estilística —sobre la coexistencia y compenetración de dos estilos que más que rivalizar en Europa durante el XVII se compenetran— si no hubiese aceptado previamente la realidad de ambas formas, si no hubiese identificado de antemano dos estructuras artísticas en cuya simbiosis puede reconocerse un arte determinado.

45 De entre los estudiosos que se han ocupado de este asunto, seguimos aquí a Saverio Ansaldi, quien, hasta donde llega nuestro conocimiento, ha sido quien con mayor fuerza ha insistido en esta suerte de comunidad temática. Cf. SAVERIO ANSALDI, *Spinoza et le baroque. Infini, désir, multitude*, Kimé, Paris, 2001; *Nature et puissance. Giordano Bruno et Spinoza*, Kimé,

del XVII. Prácticamente en todos ellos se parte de la convicción de que el mundo es infinito dinamismo, movimiento, cambio, esfuerzo⁴⁶; prácticamente en todos ellos, el mundo y las cosas son pensados como potencia. En este sentido, se ha podido reconocer un claro aire de familia, por ejemplo, entre Spinoza, Gracián y Hobbes, aunque la nómina de autores que conforman una comunidad temática de este tipo podría ampliarse hasta incluir prácticamente a todos cuantos en el XVII han dicho algo significativo acerca del mundo y el hombre: Descartes, Acetto, Senault, Pascal, Leibniz, Quevedo, etc. ¿Quiere esto decir que, al contrario de lo que hemos visto sostener a Maravall, esos grandes sistemas «racionalistas» en los que él veía una anomalía, en realidad se inscriben plenamente en el barroco, y no ya considerado como época, sino en tanto que visión, más o menos compartida con las artes y la literatura, de la naturaleza?

Nuestra hipótesis será que la respuesta a esta cuestión se juega no en aquello de lo que la reflexión parte, no en el hecho de que una específica imagen de la naturaleza la alimente, sean cuales sean sus diversas maneras de afrontarla, sino en la diversidad de las soluciones que se ensayan para intentar solucionar el problema que el movimiento, el dinamismo, la potencia plantean a la tarea de pensar la consistencia ontológica de la naturaleza y de las cosas. Sólo según el tipo de respuesta que se dé a esta crisis de la imagen clásica de la naturaleza y las cosas se podrá hablar con propiedad, o no, de una ontología barroca. Pues lo barroco específicamente filosófico tal vez pueda ser pensado como un espacio teórico dentro del cual se definen y organizan de muy determinada manera algunos de los conceptos más presentes y recurrentes dentro del horizonte intelectual —horizonte en cierto modo común, compartido— del siglo XVII: infinito, potencia, sustancialidad, transformación, apariencia, fortuna, desengaño, etc. Definición específica de conceptos, y organización en función de ciertos principios, que individualizarán una ontología distinta —una manera de definir y de organizar distinta— de la que es específica de la llamada «moderna» o «racionalista», aunque ambas pertenezcan al mismo siglo. Estamos convencidos de que la solución a los problemas que plantea esta nueva imagen del mundo es diversa; de que las máquinas conceptuales desplegadas para pensarla y valorarla son no sólo múltiples, sino que pueden estar profundamente enfrentadas. Y, sobre todo, estamos convencidos de que

Paris, 2006; «Formes baroques de la pratique et éthique néostoïcienne: Balthasar Gracian», en PIERRE-FRANÇOIS MOREAU (dir.), *Le stoïcisme au XVI et au XVII siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, Albin Michel, Paris, 1999, pp. 204-219; «Maquiavelo y Baltasar Gracián. De la soberanía a la gubernamentalidad», en JUAN MANUEL FORTE y PABLO LÓPEZ ÁLVAREZ (eds.), *Maquiavelo en España. Maquiavelismo y antimachiavelismo en la cultura española de los siglos XVI y XVII*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, pp. 99-110.

46 Cf. SAVERIO ANSALDI, «Formes baroques de la pratique et éthique néostoïcienne: Balthasar Gracian», o. c., p. 205.

pueden estar enfrentadas incluso por lo que hace a su mismo sentido. De ahí la distinción que quisiéramos introducir entre, por una parte, una ontología que bien podría llamarse *del barroco* o *de lo barroco* —por hacerse cargo de la teoría de la naturaleza aquí expuesta—, pero cuya pretensión más alta es, en cualquier caso, encontrar una suerte de conciliación «racionalista», garantizar la consistencia ontológica y racional del mundo y de las cosas desde ellas mismas —«antibarroca» pues, y que va a ser considerada por la gran historiografía de la filosofía como la propiamente «moderna»—, y, por otra, una ontología, esta vez sí, propiamente *barroca*. Es decir, una ontología en la que verdaderamente se asumirá que el movimiento, principio fundamental de lo barroco, y las nociones de transformación, dinamismo, potencia, tensión, etc., a él asociadas, escapan a toda sistematización racional⁴⁷, al menos a toda racionalización que halle el sentido o la consistencia de la naturaleza y de las cosas en ellas mismas, en el interior de su potencia constitutiva. La naturaleza y las cosas, por tanto, serán barrocamente pensadas en función de su carencia de una consistencia ontológica propia e irreductible, en función de su destierro de unos horizontes —de un tiempo— ya perdidos dentro de los cuales imperaban sentido y orden. Pues las cosas han perdido, perdiendo la estabilidad de su forma, la identidad que definía y determinaba su esencia, su lugar definido, dentro de un orden estable⁴⁸. No se negará que el mundo posea —o haya poseído— un orden, una estructura «racional», un «derecho» desde el cual medir el «revés» en que se encuentra y aparece. Pero se afirmará con la

47 Eugenio D'Ors ha insistido sobre esta idea en *Lo barroco* a propósito del dinamismo que caracteriza «a toda obra barroca, sea artística, sea intelectual». Dinamismo que no es sino «vocación de movimiento, absolución, legitimidad y canonización del movimiento». La contraposición es clara: «la nota paralela de estatismo, de reposo, de reversibilidad, propia del racionalismo, propia de todo cuanto es clásico» (p. 83). Así, ese dinamismo infinito que determina que todo sea puro cambio, puro fluir, pura actividad, es por principio ajeno a toda medida racional: «La naturaleza es vida; es actividad, cambio, fluir. La naturaleza lleva en sí el movimiento, es en sí misma movimiento. Pero el movimiento permanece, por naturaleza, fuera del campo de la razón; el movimiento es absurdo. Cualquier introducción del movimiento en el proceso de una obra humana exige, por consiguiente, para realizarse, un abandono de la razón [...] La actitud barroca desea fundamentalmente la humillación de la razón» (ibíd., pp. 83-84). Todo esto se puede decir a la inversa: un movimiento sometible a patrones de racionalidad —un movimiento como el tematizado en la gran filosofía sistemática del XVII— será necesariamente un movimiento no natural; sus condiciones habrán sido fabricadas, por fuerza, artificialmente. Es decir, será un movimiento por completo extraño a la consideración propiamente barroca de la naturaleza.

48 J. A. Maravall lo ha expresado con claridad meridiana: «El orden metafísico del ser, base de la doctrina tradicional de la escolástica, parece venirse abajo, sacudido por la dramática vivencia de la mutabilidad. Hasta el hombre mismo podría, arrastrado por la inestabilidad de sus cambios, verse despojado de su condición esencial, de su «sustancia», en el sentido aristotélico-escolástico de esta palabra» (*La cultura del Barroco*, o. c., pp. 368-9). No hará falta que insistamos en que Maravall desdénia aquí cualquier utilización de estos principios para reconocer una filosofía o una ontología eminentemente barrocas...

mayor fuerza que ese sentido y ese orden no sólo son trascendentes, sino que se hallan perdidos para el propio mundo. El hombre y su voluntad han forzado desde el principio la quiebra del reino del orden y el sentido...

Ello, en cualquier caso, no significará que esta reflexión *propia o eminentemente* barroca no constituya —aunque se haya expresado asistemáticamente y desde géneros literarios no específicamente filosóficos, como quizás no podía ser de otra manera— una verdadera ontología. Pues una verdadera ontología es lo que parece construirse en muchos textos, por ejemplo, del XVII español. Textos, pues, cuyo confinamiento en el ámbito de la literatura —o en ese terreno de nadie entre ésta y la filosofía al que quizás con algo de condescendencia se le ha dado el nombre de «pensamiento», y al que nos referíamos páginas arriba— consideramos una injusticia intelectual. Uno de estos textos es, a nuestro juicio, y lo es de manera modélica, *El Criticón* de Baltasar Gracián. Y muy especialmente sus tres primeras *Crisis*.

III. ONTOLOGÍA BARROCA, ONTOLOGÍA «ANTIMODERNA». *EL CRITICÓN* DE BALTASAR GRACIÁN

Publicado entre 1651 y 1657, Gracián construye en *El Criticón* una cuidada síntesis de los tópicos y conceptos mencionados, y de la manera eminentemente barroca de definirlos y organizarlos.

Desde el umbral mismo de la obra queda claro que de lo que se trata en primer lugar es de trazar la cartografía conceptual de un orden natural definitivamente perdido porque roto irremediablemente por la acción voluntaria del hombre. En las tres primeras *Crisis* de la obra, en efecto, se describe la estructura de la Naturaleza tal como fue diseñada y creada, forjándose así una concepción en la que sus características esenciales —la estabilidad del ser, la paz y armonía de los elementos, su orden y sentido— sólo adquieren su verdadero significado por oposición a los conceptos que intervienen a partir de la *Crisi* 4. Es decir, por oposición al momento en que los protagonistas de la obra entran en contacto con los hombres, con el «mundo civil»; al momento, por tanto, en que propiamente comienza la Historia. A partir de este punto —verdadero inicio que necesariamente supone la modificación de ese otro estado originario—, lo que ambos personajes conocerán será, por el contrario, la inestabilidad del devenir, la corrupción de los principios, las anomías y anomalías que introduce en la naturaleza la práctica humana. Esta transición marca el momento en que la Naturaleza, estado originario y pleno de sentido y orden, se trueca en «Mundo», en naturaleza caída. Nosotros debemos centrarnos en ese estado anterior a la historia; lo que en él se halla es central para el barroco, pues determina el *pathos* ciertamente melancólico que es su verdadera esencia: el orden y el sentido están irremisiblemente perdidos.

En este primer momento, la Naturaleza es descrita como trama infinita de relaciones entre las cosas de que se compone. Y como trama que se teje en función de las semejanzas, las conveniencias, las transformaciones que se establecen, infinitamente, entre ellas. Las cosas y su entramado son pensadas barrocamente, al menos al proyectarse la reflexión hacia este momento originario, recurriendo a los principios y categorías de cierto pensamiento mágico-teológico propios de determinado naturalismo renacentista⁴⁹. La Naturaleza es pensada, por tanto, como urdimbre infinita, como una «gran máquina» cuya infinita variedad y variación, disposición de partes y funcionamiento sólo pueden haber sido diseñados y tejidos, igualmente, por la misteriosa e «infinita sabiduría» de un «supremo Hazedor». Tal es una de las primeras enseñanzas que Critilo dispensa a Andrenio cuando se encuentran en la isla en la que hasta entonces éste ha vivido confinado, quedando en adelante atrapado en las mallas del asombro:

—Una cosa puedo asegurarte: que con que imaginé muchas veces y de mil modos lo que habría acá afuera, el modo, la disposición, la traça, el sitio, la variedad y máquina de cosas, según lo que yo había concebido, jamás di en el modo, ni atiné con el orden, variedad y grandeza desta gran fábrica que vemos y admiramos.

—¿Qué mucho? —dijo Critilo—, pues ni aunque todos los entendimientos de los hombres que ha habido ni habrá se juntaran antes a traçar esta gran máquina del mundo y se les consultara cómo había de ser, jamás pudieran atinar a disponerla [...] Sola la infinita sabiduría de aquel supremo Hazedor pudo hallar el modo, el orden y el concierto de tan hermosa y perenne variedad⁵⁰

La variedad y funcionamiento de la Naturaleza, pues, sólo han podido ser «dispuestos» por el «supremo Hazedor». Sólo así puede pensarse una Naturaleza percibida como infinidad de relaciones internas, como pleno dinámico en constante movimiento y transformación, como actividad que no se agota ni estabiliza y cuya «traça», «modo», «orden» y «concierto» sobrepasa «a

49 La clave nos la ofrece W. Benjamin, quien de hecho reconoce en este rasgo una presencia de lo barroco independientemente del período en que se dé. Cf. *El origen del «trauerspiel» alemán*, o. c., p. 453: «Tal como muestran la alquimia y el movimiento de los rosacruces, así como los conjuros que se encuentran en los *Trauerspiele*, esta época no era menos dada a la magia que la época del Renacimiento. Se ocupe de lo que se ocupe, su mano de rey Midas lo transforma en algo significativo. La transformación de toda índole, tal era su elemento; y la alegoría era su esquema. Cuando menos se limita esta pasión al período del Barroco, tanto más se nos presta a revelar inequívocamente algo barroco en los posteriores».

50 BALTASAR GRACIÁN, *El Criticón*, I, Crisi 1: «Náufrago Critilo encuentra con Andrenio, que le da prodigiosamente razón de sí», ed. de Santos Alonso, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 71-72.

todos los entendimientos de los hombres que ha habido ni habrá». Lo que la contemplación de la Naturaleza produce, por tanto, es asombro, disparando con ello la potencia de la imaginación y cerrando una barrera infranqueable a la potencia de la razón. Asombro que se redobra al contemplar un espectáculo que no consiste sólo en armonía y composición, sino también, sobre todo, en contradicción, oposición, lucha, antagonismo. La Naturaleza, pues, se ofrece como algo aparentemente muy distinto de lo que hasta entonces se consideraba poseer una consistencia ontológica propia y estable.

La «gran máquina del mundo», efectivamente, es variedad y riqueza absolutas, actividad infinita, plenitud y dinamismo —barroco horror y furor, de nuevo, contra el vacío y el estatismo—. Pero lo es no ya dentro de los límites de un *cosmos*, dentro de una unidad perfectamente constituida, sino como actividad infinita dentro de un horizonte que, por ello mismo, es *lo infinito*, una infinidad de relaciones de composición y convergencia, pero también de oposición, de diferencia:

[...] ¿a quién no pasma ver un concierto tan extraño, compuesto de oposiciones?

—Así es —respondió Critilo—, que todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos: uno contra otro, exclamó el filósofo. No hay cosa que no tenga su contrario con quien pelee, ya con vitoria, ya con rendimiento; todo es hazer y padezer: si hay acción hay repasión. Los elementos, que llevan la vanguardia, comienzan a batallar entre sí; síguenles los mistos, destruyéndose alternativamente; los males assechan a los bienes, hasta la desdicha a la suerte. Unos tiempos son contrarios a otros, los mismos astros guerrear y se vencen, y aunque entre sí no se dañan a fuer de príncipes, viene a parar su contienda en daño de los sublunares vasallos⁵¹.

El dinamismo infinito que es la Naturaleza no concierne ya sólo a las relaciones entre las cosas, sino que determina a las cosas en cuanto tales. Éstas deben definirse, por tanto, por su potencia, por su actividad incesante y transformadora, por la variedad de formas que pueden producir, y adoptar. La potencia, la actividad, deja de ser una cualidad de las cosas para convertirse definitivamente en las cosas mismas: el ser en tanto que ser se hace pura *dynamis*. Así, al igual que el arte barroco hacía estallar la unidad de las formas, la ontología se aleja de toda consideración del ser como algo estático y unitario, como predeterminación de los límites que definen la esencia e identidad de

51 Ibid., crisis 3: «La hermosa naturaleza», o. c., p. 91.

las cosas. El mundo no se presenta ya como un universo cerrado, como una forma fija, estable y determinable, sino que se ofrece como un todo gobernado por las mutaciones, los cambios, el movimiento y las transformaciones. Su consistencia es definitivamente dinámica, inestable, contradictoria⁵². Pero lo esencial es examinar el modo como estas categorías y conceptos —más o menos comunes a toda la filosofía del XVII— son organizados. Pues dichos antagonismo, dinamicidad, lucha y contradicción van a ser en cierto modo conciliados recurriendo a principios esencialmente ajenos a los movilizados por la gran filosofía sistemática del siglo —ajenos, en definitiva, a los que definirán la «modernidad» de ésta.

Lo que vertebra en primer término la ontología propiamente barroca es un modo muy preciso de pensar a Dios; modo que cobra cuerpo definiendo las relaciones entre éste y su creación, o el estatuto ontológico que impone a la Naturaleza: el de mera criatura. El Dios que crea «el gran teatro del universo» es concebido como poder infinito y trascendente a la Naturaleza, como «gran moderador» del funcionamiento de ésta, como «Providencia» que en este primer momento compensa y regula, gobernándola, la dinámica de la Naturaleza creada. El principio de ésta sólo puede ser pensado como un Dios-autor, diferente por completo del Dios-gramática que se piensa en las grandes síntesis del XVII. La Naturaleza es siempre *dynamis*, sí, pero lo propiamente barroco es concebirla como *dynamis* que posee un «modo», un «orden» y un «concierto» impuestos por la trascendente, «infinita» y providente sabiduría de su «supremo Hazedor». Dios, por ello, se presenta en este momento de la reflexión como árbitro de los conflictos de la Naturaleza. El monarca de la creación expresa su poder sobre ella revelándose así como Providencia:

[...] todo es arma y todo es guerra [...] Mas ¡oh maravillosa, infinitamente sabia providencia de aquel Moderador de todo lo criado, que con tan continua y varia contrariedad de todas las criaturas entre sí, templa, mantiene y conserva toda esta gran máquina del mundo!

—Esse portento de atención divina —dixo Andrenio— era lo que yo mucho celebraba, viendo tanta mudança con tanta permanencia, que todas las cosas se van acabando, todas ellas parecen, y el mundo siempre el mismo, siempre permanece.

—Traçó todas las cosas de modo el supremo Artífice —dixo Critilo— que ninguna se acabase que no començasse luego otra;

52 Cf. J. A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, o. c., p. 325: «[...] en su íntima contextura el mundo no es un ser hecho, terminado y en reposo, sino que posee una «consistencia» [...] dinámica, inestable, contradictoria. El mundo es una lucha de opuestos, el lugar en que se trama la más compleja red de oposiciones. Esto le imprime su movimiento y le asegura su conservación».

de modo que de las ruinas de la primera se levanta la segunda. Con esto verás que el mismo fin es principio, la destrucción de una criatura es generación de la otra. Cuando parece que se acaba todo, entonces comienza de nuevo: la naturaleza se renueva, el mundo se remoja, la tierra se establece y el divino gobierno es admirado y adorado⁵³.

La única garantía ontológica del proceso dinámico e infinito en que consiste el ser de la Naturaleza no puede ser otra que la constante atención del Dios-autor de Gracián a su creación. La potencia inmanente en que ésta consiste no puede ser concebida, barrocamente, al margen de la consideración de una presencia espiritual de Dios a través de su Providencia; sin ella, la concepción del ser como *dynamis* resulta insostenible. La ontología propiamente barroca no puede sino reconocer como principio y fundamento de lo que es, de la potencia, el poder trascendente y providencial de un Dios monarca. La consistencia de la potencia inmanente, pues, le viene dada por algo que no es ella misma pero que ella misma pide: su origen y principio. Y ello significa que lo que exige como principio es algo esencialmente incomprensible, algo cuya existencia necesaria se vincula a una perfección infinita... e ininteligible. Existencia y perfección que sólo se pueden vislumbrar como tras de una niebla, al través de las criaturas⁵⁴. Lo cual hace de la Naturaleza espejo, pero espejo empañado, reflejo por sí mismo inconsistente, cifra rebajada de su creador⁵⁵.

Pero lo que fundamentará definitivamente el carácter de estado de perfección irrevocablemente perdido de esta Naturaleza originaria, es el hecho de que su trama, expresión del poder y de la perfección de Dios, es reflejo y realización de la voluntad divina antes de la irrupción de la voluntad del hombre. Y es esa voluntad divina que gobierna y se realiza lo que otorga un sentido que puede ser considerado más o menos diáfano a la infinita *dynamis*

53 BALTASAR GRACIÁN, *El Criticón*, I, Crisi 3: «La hermosa naturaleza», o. c., pp. 91-92.

54 Cf. *Ibíd.*, p. 95: «Este gran señor dio el ser a todo lo criado, mas él de sí mismo lo tiene, y aun por eso es infinito en todo género de perfección, que nadie le pudo limitar ni el ser, ni el lugar, ni el tiempo. No se ve, pero se conoce; y, como soberano Príncipe, estando retirado a su inaccesible incomprehensibilidad, nos habla por medio de sus criaturas. Así que con razón definió un filósofo este universo espejo grande de Dios».

55 *Ibíd.*, p. 87: «Realça el gusto a reconocer aquella beldad infinita del Criador que en esta terrestre se representa, infiriendo que si la sombra es tal, ¡cuál será su causa y la realidad a quien sigue! Haz el argumento de lo muerto a lo vivo, y de lo pintado a lo verdadero; y advierte que, cual suele el primoroso artífice en la real fábrica de un palacio no sólo atender a su estabilidad y firmeza, a la comodidad de la habitación, sino a la hermosura también y a la elegante simetría para que le pueda gozar el más noble de los sentidos, que es la vista, así aquel divino Arquitecto desta gran casa del orbe no sólo atendió a su comodidad y firmeza, sino a la hermosa proporción».

que son la Naturaleza y las cosas; un sentido —y esto es lo fundamental— que se revela como absolutamente teleológico, pues se sustenta en un orden jerarquizado de perfecciones que, correlativamente, determina la asignación extrínseca de fines o finalidades a las cosas. La reactivación de los principios teológicos y teleológicos que desdeña el gran «racionalismo» del XVII se convierte así en una de las grandes claves de esta ontología.

Lo esencial es que con esta reactivación se nos descubre, primero, que en este momento primigenio y originario de «la bella Naturaleza» Dios dota a las cosas de una identidad que, aunque dinámica, es en cierto modo estable —lo máximamente estable que puede ser en una criatura— y, segundo, aunque estrechamente vinculado con lo anterior, que lo que se está pensando en este primer momento de la reflexión es un sentido y un orden definitivamente ausentes del «Mundo». Gracián va a afirmar que la distribución jerárquica de las cosas, operada en función de sus diferentes grados de perfección, establece a su vez los fines asignados a su obrar, los fines a los que en principio éste debe plegarse por ser los impuestos por Dios a las cosas. Así es como éstas poseen una esencia. Dios las jerarquiza al crearlas, y ello determina que queden ligadas en su obrar a ciertos fines trascendentes —condición necesaria para que puedan incumplirse—; las cosas son, y por tanto actúan, en función del puesto que ocupan dentro de una Naturaleza que en ese momento originario fue infinita escala ordenada de grados de perfección. El modelo causal que da un orden y un sentido a esta Naturaleza no puede ser otro que el final:

—Ese es —ponderó Critilo— otro prodigioso efecto de la infinita sabiduría del Criador, con lo cual dispuso todas las cosas en peso, con número y medida; porque, si bien se nota, cualquier cosa criada tiene su centro en orden al lugar, su duración en el tiempo y su fin especial en el obrar y en el ser. Por eso verás que están subordinadas unas a otras conforme al grado de su perfección [...] Pero unos y otros, árboles y animales, se reducen a servir a un tercer grado de vivientes, mucho más perfectos y superiores, que sobre el crecer y el sentir añaden el raciocinar, el discurrir y entender; y éste es el hombre, que finalmente se ordena y se dirige para Dios, conociéndole, amándole y sirviéndole. Desta suerte, con tan maravillosa composición y concierto, está todo ordenado, ayudándose las unas criaturas a las otras para su aumento y conservación [...] Todo está así ponderado y compassado para la unión de las partes y ellas en orden a la conservación de todo el universo⁵⁶.

56 *Ibíd.*, pp. 89-90.

El orden de la Naturaleza es «ponderado y compassado», de suerte que en este primer momento las cosas poseen en el conjunto «peso», «número» y «medida»; esto es, una identidad que se realiza en el cumplimiento de los fines que su creador les asigna. El único orden y el único sentido posibles son, así pues, un orden y un sentido teológicos. Teleológicos por tanto. Pero ese orden es «ponderado y compassado», y las cosas poseen esa suerte de identidad definida por sus fines y sus perfecciones, sólo en este primer momento... Esto es, en el momento en que todavía no ha hecho su irrupción la criatura más perfecta, a la que las demás están ordenadas. Dios crea una Naturaleza en la que aquello capaz de romper el orden y el sentido primigenios está, en este punto inaugural, fuera de plano; sólo existe, por de pronto, como posibilidad ausente, únicamente actualizable como incumplimiento del destino de la criatura más perfecta. Pues la Naturaleza de las tres primeras *Crisis* es una Naturaleza pura en la que, antes de ser entregada al hombre, Dios ha encerrado alegóricamente los males —todo lo que puede perturbar el sentido y el destino de las cosas y del hombre mismo— en una «profunda cueva»:

Contaban los antiguos que cuando Dios crió al hombre encarceló todos los males en una profunda cueva acullá lexos, y aun quieren dezir que en una de las Islas Afortunadas, de donde tomaron su apellido; allí encerró las culpas y las penas, los vicios y los castigos, la guerra, el hambre, la peste, la infamia, la tristeza, los dolores, hasta la misma muerte, encadenados todos entre sí. Y no fiando de tan horrible canalla, echó puertas de diamante con sus candados de azero. Entregó la llave al albedrío del hombre, para que estuviese más assegurado de sus enemigos y advirtiese que, si él no les abría, no podrían salir eternamente. Dexó, al contrario, libres por el mundo todos los bienes, las virtudes y los premios, las felicidades y contentos, la paz, la honra, la salud, la riqueza y la vida misma⁵⁷.

El término Naturaleza, así pues, no significa en el arranque de *El Crítico* sino orden, sentido y belleza *para* el hombre, *destinados* a un hombre cuyo destino no es otro que la conservación de esos mismos orden, sentido y perfección con que la Naturaleza ha salido de las manos de su creador. Pero destino que se cumple en la rectitud y el dominio de sus esenciales apetito y voluntad. Esto es, en el dominio de lo esencialmente indomeñable. Lo cual significa que ese orden teológico y teleológico que definen a la Naturaleza es un orden necesariamente malogrado, irrecuperable. Ciertamente, la «bella

57 *Ibíd.*, Crisis 13: «La feria de todo el Mundo», o. c., p. 264.

Naturaleza» de que se ocupan las tres primeras *Crisis* no es el mundo que piensa el barroco, sino una suerte de ausencia imposible de convocar, una representación que opera como contrapunto crítico, como ideal perdido. Pues es la acción de los hombres —su propia naturaleza o esencia: su libertad— lo que no puede sino romper, y de manera irreparable, el orden y los fines de la Naturaleza originaria.

Por ello, si el siglo XVII se presenta como conciencia de una crisis —ontológica, política, social—, el gran esfuerzo de los pensadores propiamente barrocos de este período consiste en encontrar un orden teológico y un sentido teleológico a una Naturaleza que se ofrece como esencialmente puesta «del revés» por la práctica de los hombres, por una práctica que interfiere continuamente, que ha interferido ya desde sus mismos orígenes, en el funcionamiento general y «natural» de la «máquina del mundo», y que subvierte los fines ligados a la propia esencia del hombre y de las cosas. A partir del final de la *Crisi* 3, la obra de Gracián se centra en la caracterización de esa misma Naturaleza toda vez que una de las potencias que la componen —la más alta, en principio, en la escala jerárquica de los seres— irrumpe en ella convirtiéndola en «Mundo», en escenario de la Historia. La doctrina barroca —eminentemente ética— se encarnará en el largo desarrollo posterior de la novela de Gracián.

Lo que al abandonar la isla se encuentran Andrenio y Critilo —alegorías, respectivamente, de la ingenuidad y maleabilidad de la naturaleza humana, y de la razón y de la prudencia que se esfuerza por adaptarse cautamente a un mundo sin orden ni concierto—, y a lo que el primero contribuye con su acción al llegar por vez primera al «Mundo», es un escenario en el que la actividad humana ha transtornado el orden y los fines que Dios había asignado tanto a la Naturaleza como a dicha actividad, y en función de los cuales naturaleza y actividad poseían, al ser creadas, una definición y un estatuto ontológico definidos. A donde llegan Andrenio y Critilo es a un Mundo abandonado a la potencia de los hombres.

Efectivamente, cuando los dos protagonistas de la novela ocupan un escenario que no es ya el de la Naturaleza primigenia, el cambio de registro en la escritura y el pensamiento de Gracián es tan claro, y violento, cuanto violento y claro es el abismo que se va a interponer entre «mundo divino» o «natural» y «mundo civil» o «humano»:

—Ya estamos en el mundo —dijo el sagaz Critilo al incauto Andrenio, al saltar juntos en tierra—. Pésame que entres en él con tanto conocimiento, porque sé te ha de desagradar mucho. Todo cuanto obró el supremo Artífice está tan acabado que no se puede mejorar; mas todo cuanto han añadido los hombres es imperfecto.

Crióle Dios muy concertado y el hombre lo ha confundido; digo, lo que ha podido alcançar, que aun donde no ha llegado con el poder, con la imaginación ha podido trabucarlo. Visto has hasta ahora las obras de la naturaleza y admirádo las con razón; verás de hoy adelante las del artificio, que te han de espantar. Contemplado has las obras de Dios; notarás las de los hombres y verás la diferencia. ¡Oh cuán otro te ha de parecer el mundo civil del natural y el humano del divino!⁵⁸

La contraposición entre Naturaleza —reino del orden y el sentido— y mundo —quiebra, ruptura, vuelco de ese mismo sentido— es extrema. Es el apetito del hombre, su voluntad, su albedrío, lo que rompe el orden natural, la unidad ontológica de la creación. Las potencias que constituyen y definen al hombre en la antropología del siglo —apetito, deseo, codicia⁵⁹— son pensadas por los autores barrocos, por tanto, como potencias que expresan y determinan no sólo una posibilidad de ruptura, sino un impulso irrefrenable a la quiebra del orden impuesto por Dios. El hombre, criatura excepcional en el ápice de la creación, produce así el estado en que se encuentra el mundo, de modo que la producción de «Mundo», de Historia, no es sino producción de desorden y sinsentido. Hombre y mundo al revés son términos perfectamente intercambiables.

El envite, pues, del pensamiento barroco consiste en pensar la verdadera tensión existente entre «mundo» y trascendencia, entre historia y naturaleza originaria. El mantenimiento y la conservación del orden y los fines de la Naturaleza y de su naturaleza propia por parte del hombre constituyen el verdadero destino de éste; pero sólo pueden consistir en un esfuerzo, en un intento de restauración de aquel orden primigenio. En la intensidad de tal esfuerzo quedará cifrada su dignidad moral y espiritual⁶⁰: en el empeño por retrotraer el mundo a la unidad ontológica de la creación rota por la acción de aquél, o por domeñar su voluntad y su apetito de manera que no subviertan el orden instaurado en el origen para poder recomponerlo:

Quien oye dezir mundo concibe un compuesto de todo lo criado muy concertado y perfecto, pues toma el nombre de su misma belleza: mundo quiere dezir lindo y limpio; imagínase un palacio

58 *Ibíd.*, Crisi 5: «Entrada del mundo», o. c., p. 114.

59 Sobre la antropología barroca, véase, además de los artículos citados de Saverio Ansaldi, éste de J. A. MARAVALL: «Antropología y política en el pensamiento de Gracián», en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera: siglo XVII*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1975, pp. 199-241.

60 Cf. *El Criticón*, I, Crisi 2: «El gran teatro del Universo», o. c., p. 75.

muy bien traçado al fin por la infinita sabiduría, muy bien executado por la omnipotencia, alhajado por la divina bondad para morada del rey hombre, que como partícipe de razón presida en él y le mantenga en aquel primer concierto en que su divino Hazedor le puso. De suerte que mundo no es otra cosa que una casa hecha por el mismo Dios y para el hombre, ni hay otro modo cómo declarar su perfección. Así había de ser, como el mismo nombre lo blasona, su principio lo afianza y su fin lo assegura; pero cuán al contrario sea esto y cuál haya parado el mismo hombre, cuánto desmienta el dicho al hecho, pondérello Critilo...⁶¹

La Naturaleza, así pues, posee en esta concepción una finalidad claramente trascendente; ha sido creada para el hombre, y el hombre para gloria de Dios. Decir mundo no es sino decir orden y belleza desde la perspectiva de Dios y del hombre. Pero, sobre todo, y de modo que aquí se encuentra el eje que vertebra la ontología propiamente barroca, el hombre constituye una suerte de excepción respecto de las demás cosas naturales muy especialmente en el sentido de que, en virtud de su apetito, de la libertad de su voluntad—su esencia misma—, está abocado a desbaratar la perfección—la armonía, la belleza, el orden, el sentido—de una Naturaleza que le ha sido otorgada como posesión exclusiva, como reino del que es legítimo dueño y que habría debido mantener, mediante el ejercicio de su razón y de su virtud, en el estado de perfección en que salió de las manos de su supremo Hazedor. La tensión entre Naturaleza e Historia, entre Mundo y trascendencia, es extrema. Y lo es hasta el punto de convertirse en irresoluble:

Espera —dixo el Quirón—, que no está el mal en el cielo, sino en el suelo: que no sólo anda el mundo al revés en orden al lugar, sino al tiempo. Ya los hombres han dado en hazer del día noche, y de la noche día [...] —¡Que a éste llamen mundo!— ponderaba Andrenio—. Hasta el nombre miente, calçóselo al revés: llámese inmundo y de todas manera disparatado. —Algún día —replicó Quirón— bien le convenía su nombre, en verdad que era definición cuando Dios quería y lo dejó tan concertado. —Pues, ¿de dónde le vino tal desorden? —preguntó Andrenio—. ¿Quién lo trastornó de alto abaxo como hoy le vemos? —En esso hay mucho que dezir —respondió Quirón— [...] yo digo que donde hay hombres no hay que buscar otro achaque: uno solo basta a desconcertar mil mundos, y el no poderlo era lo que lloraba el otro gran inquietador [...]

61 *Ibíd.*, Crisi 6: «Estado del Siglo», o. c., p. 127.

Y es cosa de notar que, siendo el hombre persona de razón, lo primero que executa es hazerla a ella esclava del apetito bestial. Deste principio se originan todas las demás monstruosidades, todo va al revés en consecuencia de aquel desorden capital: la virtud es perseguida, el vicio aplaudido; la verdad muda, la mentira trilingüe...⁶².

Tal es a nuestro juicio la clave que estructura la ontología barroca. El hombre debe emplear las potencias que le constituyen dinámicamente —pues, como todas las cosas, también él se constituye dinámicamente— en mantener o restaurar cuando sea trastocado el sentido teológico y teleológico del orden de la Naturaleza tal como es diseñada por su creador. Es decir, una Naturaleza cuyo orden y sentido pueden ser, y de hecho ya siempre han sido, totalmente invertidos precisamente por la práctica humana. Su vida transcurre por una suerte de difícil laberinto que constituye una prueba para su virtud y cuyo recorrido, si no se pierde por sus vericuetos, le transformará de «hombre» en «persona». Pero sólo podrá hacerlo, si es que lo hace, al final de su vida y en función de una suerte de intervención providencialista de Dios —una más— esta vez en la Historia...

La elucidación de las maneras y posibilidades —o, mejor, de la imposibilidad— de esta restauración pertenece al estudio de la ética y la política barrocas; es decir, a una investigación en principio distinta de la que nos hemos propuesto en estas páginas —aunque sin duda estrechamente conectada con ella—. Lo urgente ahora es extraer las consecuencias para el que era nuestro propósito principal: vislumbrar si esta traslación del concepto estético de lo barroco presenta alguna operatividad para la historia de la filosofía.

Nuestra conclusión será ésta: partiendo de una imagen de la naturaleza —dinamismo y potencia infinitos— más o menos compartida por los grandes sistemas filosóficos del XVII, creemos haber entrevisto un modo esencialmente distinto de definir los principios y de organizar los conceptos que vertebran a aquéllos. El programa de la ontología que hemos llamado *propriadamente* barroca, en efecto, consiste en la activación de una consideración del todo trascendente del principio que instaura el orden y el sentido del mundo, el cual, por ello, permanece lejos del alcance de la comprensión del hombre; en tal programa queda expresado el carácter personal y creador de dicho principio, pero también el abandono de su obra a una criatura abocada a convertir la perfección y el sentido en ruina y ambigüedad; dicho programa va ligado, en fin, y muy especialmente, a una reactivación consciente de ciertos principios y categorías en función de las cuales se pensaba la naturaleza antes de que se postulase su plena inteligibilidad: presencia espiritual de Dios en el mundo,

62 *Ibíd.*, pp. 145-146.

transformaciones constantes y constitutivas, analogías, semejanzas, composiciones y divergencias de las cosas, restauración de un pensamiento de alguna manera mágico-teológico y, sobre todo, teleológico, más cercano a tiempos ya superados que a la actualidad filosófica del XVII, etc. Reactivación, decimos, consciente.... ¿reactivación igualmente militante?

Esta última pregunta no carece del todo de sentido, pues, ciertamente, el programa de la ontología que quisiéramos denominar barroca en sentido propio puede resumirse en una decidida reactivación de los principios y categorías en cuya radical crítica se ha constituido la filosofía llamada «moderna», la filosofía «racionalista». Y en una reactivación, además y sobre todo, ordenada a pensar no ya tanto el orden y el sentido de la naturaleza, cuanto, sobre todo, un orden y un sentido definitivamente perdidos. Es decir, ordenada a pensar la ausencia de orden y de sentido. En esta suerte de reanimación de los principios desechados y combatidos por la gran filosofía sistemática del XVII, y en esta constatación de que se reactivan para explicar un mundo irrecuperable, consiste la manera barroca de la reflexión acerca de los problemas suscitados por una imagen de la naturaleza como la que aquí hemos venido exponiendo. Manera de la reflexión, por tanto, profundamente «antimoderna», ajena a esa apuesta eminentemente «moderna» por el orden y la medida, por la claridad y la distinción. Manera de la reflexión, en una palabra, refractaria a la exigencia de racionalismo que según Tapié⁶³ determinó la consolidación de la burguesía, al menos en Francia, y, con ella, el abandono del barroquismo y la consiguiente restauración del clasicismo.

Así pues, gracias a la distinción que nos permite la apropiación del concepto de lo barroco forjado desde la historiografía del arte, podemos distinguir dentro de un mismo período histórico, y sin abandonar el ámbito de lo esencialmente filosófico, una ontología que convive —o sea, que discute, polemiza, combate— con otra intrínsecamente «antibarroca» en el sentido de que diseña un programa en el que la racionalidad científico-matemática ofrece una vía de escape a esa tela de araña de irracionalidad y desorden que late en la visión del mundo propiamente barroca; esencialmente «antibarroca» en el sentido de que la potencia en que piensa que consiste el mundo queda organizada al postularse una racionalidad que permite reducirla a una red o sistema inteligible, immanente, de causas y efectos; profundamente «antibarroca» o «moderna», en fin, en el sentido de que una de sus claves fundamentales está en la convicción de que la materia y el movimiento, pero también la práctica y la acción de los hombres, están atravesados y constituidos en lo más profundo por una causalidad rigurosamente asignable —y consiguientemente dominable—, al menos de derecho. O en el encarnizado combate contra el finalismo

63 Cf. V.-L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, o. c., pp. 260-261.

causal, en la progresiva eliminación del curso de la reflexión de todo motivo teísta o creacionista de la idea de Dios, o en la apuesta firme por una secularización que aglutina críticamente, con sus más y sus menos, a todos aquellos grandes sistemas del XVII.

Éstas son, creemos, las verdaderas razones por las cuales, como sostenía Maravall, esa filosofía sistemática no puede ser nunca considerada como barroca en sentido estricto, aunque él lo hacía por motivos totalmente distintos de los aquí ensayados. Nosotros lo que pensamos es que gracias, al menos en parte, a la reactivación del concepto estético desdeñado por el historiador valenciano, se hace posible reconocer en determinados textos una verdadera ontología, aunque radicalmente extemporánea respecto de la forjada por los grandes pensadores de la modernidad del siglo. Esto es, radicalmente inactual respecto de la que ha pasado a ocupar la atención de la gran historiografía de la filosofía. Por ello, tal vez, como decíamos al principio de estas páginas, la aplicación de un modo de conceptualización externo al habitual en nuestra disciplina pueda servir para ampliar definitivamente y sin complejos nuestra mirada de historiadores de la filosofía.

Recibido: 15 de julio de 2010
Aceptado: 22 de octubre de 2010