

otras cuatro (de ellas la primera es la de Nicolás Antonio, y la última la de Bances Candamo) pueden ser llamadas del «bajo Barroco». ³⁸

La civilización barroca, sus formas o modos culturales, surgen de una crisis social bien precisada por los historiadores; «nos hallamos, escribe Maravall, —no sólo en España, de donde tantas veces se ha dicho, sino en toda Europa— ante una época que, en todas las esferas de vida colectiva, se ve arrastrada por fuerzas irracionales, por la apelación a la violencia, la multiplicación de crímenes, la relajación moral, las formas alucinantes de la devoción, etc. Todos esos aspectos son resultado de la situación de patetismo en la que se exterioriza la crisis social subyacente». ³⁹ A tal clima de patetismo social hay que sumar una sensibilidad religiosa específica que hace ya años don Enrique Lafuente perfilaba con estas palabras:

Engendrada en un momento de peligro para la unidad religiosa de Europa, esta nueva sensibilidad [se plantea] los eternos y angustiosos problemas del hombre y, en primer lugar, los de su libertad y salvación, su responsabilidad y su miseria. El hombre ya no es aquel ideal señor del mundo, bello y sereno, que domina fácilmente, como en un ejercicio natural, sus pasiones y sus contradicciones interiores, cuyo modelo nos traza la *Ética a Nicómaco*, sino una criatura teñida originalmente de pecado que sólo podrá emanciparse de él mediante la entrega esperanzada a su creador, valorada por una ascética severa.

El arte barroco, precisamente, expresa estas emociones de la época de la Contrarreforma. ⁴⁰

En todo este marco de crisis social la nobleza se instala como «élite de poder» predominante en la economía y la política, más allá —por tanto— de su sola calidad estamental; de ahí que la monarquía de los Austrias llegase a «una oligarquía en el orden sociopolítico, porque siempre hubo otros participantes detentadores de poder político —las altas jerarquías de la Iglesia y de la aristocracia—, porque tuvo que subordinarse a sindicatos de monopolizadores internacionales de poder económico, como los genoveses en el caso español, y porque, en ciertos momentos, el grupo de los altos señores llegó a imponerse a la única autoridad que, según el sistema oficial, podía reconocerse legítima, la del rey». ⁴¹

³⁸ De las generaciones que llamamos del alto barroco, las dos primeras son más «creadoras» y las otras dos más «acumulativas» (dentro —por supuesto— de su gran aliento creador).

³⁹ J. A. Maravall, *La cultura del Barroco* (Barcelona, 1975) p. 127. Esto, como se sabe, ya fue intuido por Ortega; vid. su «Velázquez», O. C., VIII (Madrid, 1965²), pp. 451-661, en el que incluye una «Tabla de generaciones» bastante semejante a la que por nuestra cuenta hemos elaborado.

⁴⁰ Se trata —como es sabido— de la tesis de Weisbach, glosada por Lafuente en párrafo que cita J. L. Abellán, *Historia crítica*, III (Madrid, 1981), p. 52. Orozco, por su parte, ha subrayado el deseo del concilio tridentino de «que el artista, con las imágenes y pinturas, no sólo instruya y confirme al pueblo, recordándole los artículos de la fe, sino que además le mueva a la gratitud ante el milagro y beneficios recibidos, ofreciéndole el ejemplo a seguir, y, sobre todo, excitándole a adorar y aun amar a Dios»; tal dirección «había de llevar —comenta Orozco—, de una parte, a un arte alegórico, didáctico y seductor, y de otra, había de lanzar necesariamente hacia un arte en el que se impusiera la sobrevaloración de lo expresivo, a un arte desequilibrado, deformador, no sólo de módulos y tipos, sino de la misma realidad» Emilio Orozco Díaz, *Manierismo y Barroco* (Salamanca, 1970) p. 47. Recuérdese como un dato más, en fin, que el Guzmán de Alfarache ha podido ser interpretado, en lo que respecta a su sustancia de contenido, en cuanto exposición de la tesis de la posibilidad de salvación de cualquier criatura, incluso la más miserable: cada uno puede salvarse —viene a decirsenos— dentro de su estado, y en virtud del libre albedrío humano; sintéticamente vid. E. Moreno, *Nosotros...* pp. 125-130.

⁴¹ J. A. Maravall, *Poder, honor y élites en el siglo XVII* (Madrid, 1979), pp. 147-302: p. 195.

La respuesta dada a toda esta crisis social y de la sensibilidad es hacer de la cultura un medio más de persuasión o integración en el sistema establecido de la sociedad. Existen unos grupos o élites de poder privilegiados y ricos, y bajo ellos el estado llano al que azotan la pobreza, las pestes y la guerra; para acallar los inconformismos y el desasosiego, «pensando en que los resortes de represión física quizá no bastan, se ven obligados los poderosos a ayudar y a servirse de aquellos que puede proporcionarles los resortes eficaces de una cultura; de una cultura en la que predominarán, congruentemente, los elementos de atracción, de persuasión, de compromiso con el sistema, a cuya integración defensiva se trata de incorporar a esa masa común que de todas formas es más numerosa que los crecidos grupos privilegiados, y pueden amenazar su orden». ⁴² De esta manera, en el caso conocido del teatro por ejemplo, se exalta cerradamente la monarquía señorial y a cambio en la inventiva dramática se procede con toda imaginación y novedad, produciéndose así en la cultura del barroco «el anormal y libre entusiasmo por la extravagancia, manifestación última y morbosa en la insaciada utilización de libertad que, en algún sector de la existencia, a los hombres del XVII les ha quedado». ⁴³ No obstante no hay que entender las cosas excluyentemente, y ha de tenerse siempre presente lo que en el espectáculo teatral había de diversión y atractivo; por eso estamos del todo de acuerdo con el fondo de estas palabras que con absoluta gracia pronunció Francisco Rico en un coloquio profesional sobre el tema:

El común denominador que lleva a diversas clases al teatro... es lo que ha llevado siempre a la literatura, es decir, lo que nos ha llevado siempre a todos a la literatura y al teatro: la intención de pasar un rato divertido, leyendo cosas agradables o viendo cosas bonitas, hombres apuestos, chicas guapas (que son un atractivo, por supuesto, no sólo para el público masculino, sino, muy en particular, para el público femenino). Entonces diría que... lo que resta es preguntarse primero por los medios estéticos para conseguir semejante fin, y sólo en un segundo nivel de análisis,... cabe empezar a buscar los diversos reflejos ideológicos, las expectativas económicas, los ideales de sociedad que secundariamente aglutinan en el corral de comedias al público entero, sin excluir a la delincuencia, que además de hurtar bolsas, no dejaría de prestar ojos a la belleza de las Amarilis y al movimiento escénico. ⁴⁴

Manierismo y barroco son dos movimientos que se suceden de modo inmediato, aunque con complejidades y no delimitadamente; Hauser apunta que se da manierismo literario desde el último cuarto del Quinientos, penetrando luego el estilo en el Seiscientos. ⁴⁵ Los manieristas se caracterizan por su postura intelectual o técnica, es de-

⁴² Maravall, *La cultura...*, pp. 88-89.

⁴³ *Ibid.*, p.456. Giulio Carlo Argan ha subrayado también lo que de ideológico cohesionador tuvieron las artes barrocas: «El mismo hecho —escribe— de que el fin deseado de las poéticas barrocas sea la maravilla, que implica la suspensión de la facultad intelectual, demuestra sobre qué zonas de la mente humana se propone actuar la propaganda mediante la imagen: sobre la imaginación precisamente, considerada como fuente o impulso de los "afectos" o de los sentimientos que a su vez serán el impulso para actuar... Importa... el vivo interés de persuadir de que ciertas cosas son útiles y deben hacerse, otras perjudiciales y no deben hacerse, esto es... el deseo de formar grupos de hombres solidarios en las mismas creencias y opiniones». G. C. Argan, *La Europa de las capitales* (Barcelona, 1964, pp. 23 b y 33 b). En general comp. E. Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco* (Barcelona, 1969), y también cfr. J. Reglá, *Introducción a la Historia de España*, pp. 379-432: «La crisis del siglo XVII.»

⁴⁴ F. Ruiz Ramón, coord., *II Jornadas de Teatro clásico español* (Madrid, 1980), p. 115; en este volumen el prof. Maravall expone otra vez sus ideas en el artículo «Sociedad barroca y comedia española», pp. 35-60.

⁴⁵ A. Hauser, *Literatura...*, p. 13. Orozco —por su parte— advierte también cómo la simultaneidad de lo manierista y lo barroco ha de darse a veces (*Manierismo...*, p. 175).

cir, esteticista, y así buscan la consciente complicación, la dificultad por la dificultad, que lo mismo se manifiesta en el pluritematismo que en el artificio compositivo: pluritematismo y preterición del asunto central o complejidades estructurales resultan en efecto, rasgos de las composiciones manieristas;⁴⁶ el artista del manierismo se encuentra, pues, con el espíritu abierto a lo teórico y especulativo de la creación de la obra bella, entregándose a una especie de arte por el arte en cuanto tal.⁴⁷ Matizando unas palabras del propio Arnold Hauser, podemos decir que la literatura manierista no tanto aporta un contenido a las formas cuanto lo extrae de ellas.⁴⁸

Manierismo y barroco se diferencian en cuanto que uno es, como decimos, intelectual y el otro emocional: «Una obra manierista surge por la adición de elementos relativamente independientes, manteniendo su estructura atomizada, mientras que en una obra barroca se impone siempre, de alguna manera, un principio de unidad», por lo que la primera se encuentra llena de vivencias culturales y la segunda resulta más espontánea.⁴⁹ Para el barroco —advierte Argan— «lo bello no es... una forma bien definida en sus contornos, en sus proporciones, en su plástica, en sus colores, sino la indefinida imagen que se precisa por un instante en nuestra imaginación frente a una situación generalmente dramática».⁵⁰ En fin, la trayectoria artística Renacimiento-manierismo-barroco puede notarse en el caso propuesto por Orozco de que Garcilaso se refiere a la *dulce habla*, Herrera alude a la «armonía de Angélica sirena/ que entre las perlas y el coral respira», y Góngora escribe de la mujer granadina: «Y tan dulces de lenguaje/ que dirás que entre sus perlas/ destila Amor sus panales.»⁵¹

VI

Cuando la historiografía mira al Setecientos se halla de acuerdo en que ya para 1680 el peor momento de la decadencia ha pasado, y así se estima que la recuperación española se hace cada vez más consistente hasta alcanzar el momento alto del reinado de Carlos III.⁵² Desde el punto de vista literario ya está visto cómo Bances escribe en los

⁴⁶ *Manierismo...* pp. 176 y 192.

⁴⁷ E. Orozco, «Características generales del siglo XVII», en J. M. Díez Borque, coord. *Historia de la Literatura española*, II (Madrid, 1975), pp. 15-125: p. 73; Franzsepp Würtenberger, *El Manierismo* (Barcelona, 1964) p. 165. Este trabajo de Orozco es especialmente rico en sugerencias, por lo que nos permitimos remitir sin más a su lectura.

⁴⁸ A. Hauser, *Literatura...*, p. 40. El prof. Enrique Moreno subrayó con inteligencia lo que de manierismo hay en el Quijote (la idea del loco discreto, los ecos de obras literarias anteriores...) en sus *Reflexiones sobre el Quijote* (Madrid, 1968), pp. 117 y ss.

⁴⁹ Hauser, pp., 17-18.

⁵⁰ Op. cit., p. 16 a.

⁵¹ «Características...», p. 32; en general vid. A. García Berrio, *Formación de la Teoría literaria moderna*, II (Murcia, 1980), pp. 247-335. Sobre el modo de realismo barroco de Velázquez, por poner un caso de las artes plásticas, cfr. el estudio del propio Orozco *El barroquismo de Velázquez* (Madrid, 1965), e. gr. p. 141, y J. A. Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (Madrid, 1960) pp. 183-225 y (en ambas obras) passim. A cómo Velázquez dejaba traslucir —exaltadoramente— los valores carismáticos de la realeza se refiere Luis Díez del Corral: *Velázquez, la Monarquía e Italia* (Madrid, 1978) p. 77, etc. Por último comp. E. Orozco, *Mística, plástica y barroco* (Madrid, 1977).

⁵² Cfr. también Antonio Domínguez Ortiz, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español* (Barcelona, 1976), pp. 104-116: «El ambiente intelectual en la primera mitad del siglo.»

decenios finales del XVII, y conocido es también que la lírica barroca penetra en el XVIII; en los años veinte del siglo, no obstante, Feijoo da comienzo a la Ilustración temprana.

Lo «ilustrado» —efectivamente— constituye el sustrato de toda la centuria,⁵³ si bien las manifestaciones artísticas aparecen diferenciadas; desde mediados de siglo contamos con el rococó, hacia 1770 con el «prerromanticismo», y en las dos décadas finales con el neoclasicismo que pervivirá hasta los primeros decenios del XIX, teniendo en cuenta que entre 1770 y 1790 coinciden todas las actitudes dieciochescas y que rococó, prerromanticismo y neoclasicismo no constituyen —por tanto— fases rigurosamente sucesivas. En convergencia de conjunto con esta visión del profesor Joaquín Arce,⁵⁴ José Caso avanza las siguientes hipótesis:

Los autores que nacen en torno a 1735, y cuyas obras principales se escriben entre 1760 y 1770, constituyen fundamentalmente el grupo rococó; los nacidos en torno a 1750, cuyas obras más importantes aparecen entre 1770 y 1790, forman un grupo de transición, educado en el rococó, pero que avanza al prerromanticismo o que anuncia el neoclasicismo; en los nacidos en torno a 1762, cuyas obras son posteriores a 1790, encontramos ya a los autores decididamente neoclásicos (...)

El rococó dramático junta multitud de recursos típicos de las comedias barrocas con una regularidad que suaviza el dinamismo y la complicación (...)

El prerromanticismo... en la literatura dramática es fundamentalmente la mal llamada comedia lacrimosa (...)

El neoclasicismo... se acerca a las formas clásicas, a través en parte del barroco francés. Se evita toda complicación en la trama, se busca la naturalidad y la verosimilitud costumbrista, y el teatro, a través de caracteres más o menos universalizados, se aplica a la crítica social.⁵⁵

Teniendo en cuenta discursos literarios y no literarios del XVIII, ha podido establecerse en ellos la ideología liberal que también presentan.⁵⁶ Maravall —que fue quien primero avanzó la hipótesis— ha podido documentar así una corriente de «opinión radical» dieciochesca para la que «la libertad es lo primero, originario y total; la autoridad, lo secundario, derivado y parcial», y que por eso pudo sostener un programa así: «Libertad, la más posible; autoridad la menos posible. Libertad, toda menos la que haga falta sacrificar para mantener la convivencia; autoridad, solamente la necesaria para garantizar ordenadamente esa convivencia. Y para garantizar la aplicación de estos principios, un sistema de participación ciudadana, por representación.»⁵⁷ Se trata —como decimos— de una ideología liberal ya en la Ilustración española, esto es, de una mentalidad burguesa anterior al proceso revolucionario francés.

⁵³ Vid. varios párrafos precisos sobre la filosofía de la Ilustración en M. Artola, *Los orígenes de la España contemporánea* (Madrid, 1959) I, pp. 17-22.

⁵⁴ Hemos sintetizado la idea de fondo de su libro *La poesía del siglo ilustrado* (Madrid, 1980); cfr. además, J. L. Alborg, *Historia...*, III (Madrid, 1975), pp. 381-394.

⁵⁵ J. Caso González, «Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII», *La poética de Jovellanos* (Madrid, 1972), pp. 15-42: pp. 41-42.

⁵⁶ Vid. la tesis de Antonio Elorza *La ideología liberal en la Ilustración española* (Madrid, 1970), y su recopilación de textos «Pan y Toros» y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII (Madrid, 1971).

⁵⁷ J. A. Maravall, «Las tendencias de reforma política en el siglo XVIII español», *Revista de Occidente*, 2.ª época, julio 1967, pp. 53-82.