

Una lógica del Barroco

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.

Borges: *Laberinto*

1

La palabra *barroco* ha dado, por los páramos de la Historia, unas vueltas que merecen la fama adquirida. Su historia es una historia de arcos vencidos y volutas, acorde con el estilo que evoca. Ahora bien ¿ha sido esta palabra, siempre, la misma palabra? Esta pregunta, que quizás abarque todo el campo semántico del lenguaje, sólo puede ser contestada por la Historia, es decir que se trata de una respuesta constantemente aplazada, un saber en estado de prórroga, que se abre hacia un futuro necesariamente imperfecto.

Como casi todo en este mundo, la palabra *barroco* tiene orígenes oscuros. Los etimólogos sospechan que su raíz es prerrománica y se hunde en alguna lengua ibérica, pero no la podemos categorizar hasta el latín filosófico medieval, en que designa, por razones de mnemotecnia, el cuarto modo de la segunda figura lógica, aquel silogismo que afirma en general lo que niega en particular (en sus premisas), arrojando una conclusión asimismo negativa.

En el siglo XIII, se registra su uso en Portugal, ya en el lenguaje corriente, sirviendo para designar, en femenino, tanto a cierta piedra granítica como a una perla irregular. Las especulaciones se orientan a considerar *barroca* una corrupción del latín *verruca* (verruga), producida en el África portuguesa e importada a Europa por vía lusa. En cualquier caso, el designar algo femenino, irregular y proliferante ya diseña un destino conceptual.

En Francia, la palabra aparece en 1531 como un tecnicismo de la joyería, en un documento donde se inventarian los bienes de Carlos V, entre ellos, alguna perla asimétrica. El vocablo desaparece durante la era barroca, en que, naturalmente, todas las categorías del tiempo operan sin considerarse extrañas a sí mismas. Con la revalorización de lo clásico, en el XVIII, adquiere un matiz francamente peyorativo. Si bien se lo asocia a lo precioso, también con lo feo, dada su irregularidad.

Si ya Montaigne se burlaba de los barrocos como aquellos que razonaban de modo inútilmente complicado, el siglo ilustrado vincula lo barroco con lo extravagante y lo chocante, lo que se aparta de los cánones clásicos. En principio, se considera barroca sólo

la arquitectura, que Quatremère de Quincy (en su *Encyclopédie Méthodique*, 1788) define como «estilo arquitectónico muy ornado y atormentado». Aquello anormal, que no responde a la generalidad y a la razón (medida) resulta el abusivo reino de lo individual.

Estas connotaciones rigen hasta la segunda mitad del XIX, tiempo wagneriano, *touffu* y decadentista, que empieza a mirar, a través del brumoso prisma romántico, con simpatía, hacia el siglo barroco, Bizancio y Alejandría. Es entonces cuando aparecen los primeros trabajos reivindicativos del arte barroco (siempre a partir de la arquitectura), en Italia y Alemania, quedando como paradigma el libro de Heinrich Wölfflin. En Inglaterra, la primera obra de conjunto no se da hasta 1913 (es la de Martín Briggs).

En estos mundos hispánicos, Rubén Darío, quizá por obra de Verlaine, rescata a Góngora, el cual, en los años veinte, será retomado por Alfonso Reyes, Gerardo Diego y Dámaso Alonso.

Eugenio d'Ors, partiendo de Wölfflin, divulgará sus meditaciones sobre lo barroco como una morfología cultural ajena al tiempo, que tiene recurrencias en el alejandrismo, en la Contrarreforma y en el *art nouveau*. Por sus huellas andarán, luego, los cubanos Alejo Carpentier y Severo Sarduy.

Paralelamente, sobre todo en Francia, y en plena tradición racionalista dieciochesca, barroco seguirá siendo un adjetivo desdeñoso. Sainte Beuve (en sus *Portraits Littéraires*, editados a partir de 1844) se refiere a los defectos que ejemplifican las alegorías de J. B. Rousseau y el primero de la lista es ser «barrocas». En el sentido de bizarro, inesperado, sorprendente, contrario a la expectativa, sin excluir lo ridículo, se matiza, ya en este siglo, en ejemplos de Huysmans, Anatole France, Romain Rolland, Julien Green, etc.

La connotación despectiva del barroco hasta comienzos de nuestro siglo implica la no declarada afirmación valorativa del clasicismo. El barroco aparece como su degradación, su deformación o su degeneración. El barroco es fúnebre, se trata de un final. El mismo Borges, en cuya insistente metaforización aparecen los ejemplos del barroco español (Gracián, Quevedo, Góngora, en cierto modo Cervantes) define al barroco como el arte que anuncia su propia extenuación agonizante.

El barroco es despreciable porque, en oposición al clasicismo, carece de modelos; proclama, sin teorizar, una libertad proliferante y anárquica que lleva a la disolución de las formas. En términos clasicistas: a la fealdad. Y es despreciable, también, porque es meridional y, en cierta óptica «civilizadora» lo bueno viene del norte, del frío, de la cabeza, de las tierras elevadas donde prosperan los dioses guerreros, aristocráticos, masculinos. El muelle sur donde se instalan los santuarios barrocos (Baviera, Viena, Nápoles, Portugal, Andalucía) es el reino de la voluptuosidad ociosa, del lirismo inútil, del sensualismo improductivo, de las diosas maternas y disolventes, de la mediterraneidad.

El sur es el pecado, en tanto el norte es la virtud (cualidad del *vir*, del varón). Es cierto que el muelle pecado suele divertir más que la esforzada virtud, pero también lo es que la civilizaciones más sólidas son hijas de la penuria y el trabajo. Ya en 1520 aparecen peligrosos signos de impureza y, hacia 1580, todo está perdido.

Podemos hablar, entonces, de un espacio o actividad barrocos, no de una escuela. Sin modelos reconocibles, claros y distintos, sin teorías autorizadoras, los barrocos sirven al genio del capricho, palabra que, por derivar de *capro*, de macho cabrío, está invocan-

do, con su danza de pezuñas, al dios del saber embriagado y en trance: Dionisos. Baco no elude lo ridículo y se ríe, estentóreo, cuando algo le gusta, cuando, por el gusto y el sabor, halla la verdad inmediata.

En las consideraciones «científicas» del barroco aparecen dos líneas. Una es la morfológica, otra es la histórica. La primera entiende que el barroco es una estructura intemporal, una de las morfologías estructurantes del tiempo, que se repite e insiste cada tantos años o siglos. Hay así un barroco precolombino americano, como lo hay alejandrino o napolitano.

La segunda prefiere entender el barroco como un complejo histórico, como un fenómeno que responde, expresa y constituye a una época, signada por una cantidad de factores históricos. Ya Benedetto Croce (*Storia dell'età barocca in Italia: pensiero, poesia, letteratura, vita morale*, 1929) identifica con el adjetivo «barroco» no un estilo ni un sistema o familia de formas, sino una época, con todos sus niveles y aspectos.

En este campo se inscriben los trabajos de José Antonio Maravall sobre el barroco, aunque la adopción del término no sea inicial en sus textos, sino de manera episódica. Pero lo importante del tema es que abre, cierra y, en cierto orden, estructura su producción de historiador. En efecto, el siglo XVII, el siglo de la primera gran crisis de la modernidad, en que ésta toca sus límites y diseña el campo de lo *transmoderno*, es el tema conductor que inaugura y clausura el corpus maravalliano, que se construye entre la *Teoría del Estado en España en el siglo XVII* (1944) y *La novela picaresca desde la historia social* (1986), pasando por *Velázquez y el espíritu de la modernidad* (1960), *Utopía y contrautopía en el Quijote* (1976), el tercer tomo con redacción definitiva de sus *Estudios de historia del pensamiento español* (1984), *Estado moderno y mentalidad social* (1972), *La oposición política bajo los Austrias* (1972), *La cultura del barroco* (1975) y *Poder, honor y élites en el XVII* (1979).

Esta armoniosa insistencia en una personalidad tan poco barroca (al menos, en un primer acercamiento) puede explicarse si se aceptan como inquietud fundamental de nuestro historiador los *décalages*, aciertos y penurias de la modernidad en la historia de España, a partir de un radical «España no es diferente» y la interpretación de los eventos históricos españoles como adscriptos al universo histórico de Occidente. En este paisaje, el XVII implica el definitivo distanciamiento de España respecto a los grandes acontecimientos de la moderna historia europea: el retroceso en el proceso de consolidación del Estado profano y absoluto, el retorno del estamentalismo y el patrimonialismo, la sumisión de la Corona al Papado, la debilitación de las fuerzas burguesas, la ausencia de una revolución democrática en forma de trauma (modelo anglofrancés), la dispersión regional, las tardías guerras de religión.

En estas páginas intento conciliar el análisis morfológico y conceptual de lo barroco con la descripción maravalliana de la edad barroca española, de modo que una búsqueda ilumine y se enriquezca con la otra. La comparación y el símil estructurales entre épocas diversas no implica la negación de la historia, inmovilizada por las reiteraciones de unos estereotipos inamovibles y ajenos a la acción del tiempo. Tampoco el buscar fechas y lugares para la situación de una forma histórica deslucen la pureza de la forma hallada. Se