

da limpieza mimética del Cuatrocientos, por ejemplo (o del bodegonismo contemporáneo). El aparecer plástico es ahora la cosa, tras la cual no hay nada: ni la realidad aristotélica del objeto-referente, ni la idealidad platónica del objeto puro, que registra la mente de Dios y asegura su verdad y su eternidad. La naturaleza es la apariencia mensurable y el ser, devenir inesencial. No existe ya lo natural como un sistema perfecto, a describir en clave matemática, sino un campo de objetos que se pueden medir y cuyos límites son imprecisos. La matemática no resulta ya la clave del orden, sino un utillaje para medir la experiencia.

He allí al hombre barroco, solitario Cristo velazqueño o solitario pícaro quevedesco: apariencia sin esencia, carente de un modelo trascendente que lo sostenga, abandonado en la radical soledad de un mundo de apariencias engañosas que sólo admiten ser percibidas por la vista y que se desmontan como mónadas.

Una peculiar situación antropológica barroca es la del artista en medio de tal sociedad. *Artista* es, entonces, una palabra novedosa, acuñada poco antes por Nebrija. En el barroco, el artista empieza a actuar individualmente, en tanto deja de pertenecer a un colectivo gremial que lo sujeta y protege y al cual habrá de obedecer. Pero su persona no es un universo, sino una parte de esa sociedad. Comienza a tener relaciones mercantiles con los comitentes y a exponer sus obras en lugares públicos y laicos, «arrojándolas» al mercado. En contrapartida, la burguesía concurre a talleres y exposiciones, compra y cuelga los cuadros producidos, a la vez que aparece la crítica como una estimativa subjetiva de la obra, que intenta objetivarse y racionalizarse en la crítica del gusto mismo.

Al auge de la narración en primera persona (novela picaresca) se corresponde el auge del autorretrato en la pintura. Se toma conciencia de lo singular y lo único: el arte se declara individualista (en su quehacer, no en su teoría). Se pintan personas, no ya como trasuntos visibles de un alma individual, sino como eventos momentáneos de una biografía. Un mismo modelo cambia conforme los retratos. También el retratista adopta una variedad de puntos de mira. Es una pintura en primera persona, aunque no de la primera persona. Yo pinto, no yo me pinto. Cuando yo pinto a Yo, este Yo se terceriza, se objetiva. Yo es otro y, como dirá Octavio Paz siglos después, «el espejo que soy me deshavía».

El arte no refleja la realidad ni propone paradigmas de conducta para percibirla y comportarse en ella, sino que se constituye en una vía de acceso al saber. Ni realista ni idealista, podríamos encasillar el arte barroco en el mundo de lo existencial y, por su apego a las peculiaridades y potencias de cada materia (la palabra, la pintura, la piedra, el textil) calificarlo de materialista.

Maravall ha emblematizado la actitud del artista barroco en la escena de Velázquez pintando, de noche y a solas, quizá con una visera erizada de velas encendidas, en su casa. Las técnicas de iluminación han avanzado hasta permitir este quehacer, que habilita el encuentro del artista consigo mismo en la intimidad de la casa, en el seno de la Ciudad Dormida. El saber estético deviene una inmanencia de la tarea estética: la pintura es la verdad de la pintura (de ahí el invocado materialismo), sin trascendencia que garantice o «verifique» la obra.

Cuando Calderón define el arte como «mentira noble y natural», de alguna manera apretada y conceptista está sintetizando lo desarrollado antes. El arte miente en tanto los ob-

jetos que muestra simulan ser lo que no son y aún, en el barroco, señala los resquicios por los cuales puede percibirse el artificio. El propio Calderón, en sus acotaciones escénicas, siempre alude a maquinarias y trucos teatrales, nunca menta la «realidad» que referirían sus escenas (si lo hicieran). Es noble tal mentira, en tanto es gratuita y aspira a la obtención de un saber, emergente de la obra misma. Y es natural, en tanto exalta su propia textura como instrumento y escena de su hallazgo.

Velázquez, de nuevo, ejemplo de la conducta barroca, no pinta cosas ni sustancias, sino relaciones entre cosas que «ocurren» en la única sustancia de la pintura: la materia pintada dispuesta sobre el lienzo. La rueda de las hilanderas, de la que no vemos los rayos para que se advierta que está en movimiento, sería su cifra. Con sus certezas y perplejidades, la vista, sentido moderno por excelencia, opera sobre ella.

Dicho pintor es, en su temática, si cabe aislarla de su elocución visual, también, un paradigma. Pinta al hombre barroco, individuo fuera del orden, ajeno a los ideales de identificación de la sociedad, exterior a todo rol estamental. Sus dioses carecen de atributos divinos, sus reyes no son regios y se parecen a los bufones y enanos de la corte. La desjerarquización culmina en la composición de *Las Meninas*, en cuyo primer plano hay un perro, con el cual juega uno de los meninos.

Lo bajo y feo resulta tan pintable (tan digno de ser pintado, tan pintoresco, de nuevo: tan barroco) cual es lo «bello» y «elevado». Lo desarticulable del espacio velazqueño, de lo que ya hemos dado unos ejemplos, contribuye, desde el nivel de la composición, a lo mismo: a que las figuras no se vean sometidas a jerarquía ni orden. No sólo es que no hay dioses, ni héroes, ni santos, ni dominaciones, ni potestades, tampoco hay el Hombre del humanismo, como bello y deseable modelo de conducta.

6

Toda historia es contemporánea, asegura Croce, en tanto cada sujeto (el historiador, por ejemplo) sintetiza, a cada paso, el universo del pasado. Toda historia trae el ayer al hoy, se escribe desde los intereses y creencias del presente. Las reiteradas miradas al barroco hechas desde nuestras décadas no son arbitrarias: vivimos un tiempo que tiene un aire de familia con el barroco, así que éste evoca ciertos perfiles medievales y anticipa la recaída del romanticismo.

La verdad como hueco, el saber de lo discontinuo, la fragmentariedad del discurso, un universo despiezado e inconcluso, la realidad de la cosa trasladada a la representación de la cosa, la naturaleza como indeterminada, son rasgos de la llamada posmodernidad. Su parecido estructural con el barroco no es gratuito. Obedece a que el barroco es la primera gran crisis de la modernidad, el primer momento de lo posmoderno, en el sentido de espacio al que se llega atravesando lo moderno: espacio transmoderno, en términos más estrictos. El barroco nos anunciaba y nosotros somos su destino histórico. Maravall lo ha sabido razonar así, describiendo la construcción histórica llamada era del barroco, y forjando una lógica de historiador apropiada para encararla.

Blas Matamoro

Bibliografía

- La citada en el texto. A ella se añade la siguiente:
- HEINRICH WÖLFFLIN: *Renacimiento y barroco*, traducción de Alberto Corazón, Paidós, Barcelona, 1986.
- SEVERO SARDUY: *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- EUGENIO DORS: *La ciencia de la cultura*, Rialp, Madrid, 1964, capítulo VII: *Lo clásico y lo barroco*.
- MARTIN S. BRIGGS: *Barock-Architektur*, tr. de L. Mac Lean, Otto Baumgärtel, Berlín, 1914.
- MARCELLO FAGIOLO-MARÍA LUISA MADONNA: *Il teatro del Sole*, Officina Edizioni, Roma, 1981.
- MARCELLO FAGIOLO: *Natura e artificio*, Officina Edizioni, Roma, 1979.
- RAYNALDO PERUGINI: *La memoria creativa*, Officina Edizioni, Roma, 1984.
- GEORGES CATTAUI: *Baroque et rococo*, Arthaud, París, 1973.
- PIERRE CHARPENTRAT: *Le mirage baroque*, Minuit, París, 1967.
- PIERRE CHARPENTRAT: *L'art baroque*, PUF, París, 1967.
- VICTOR TAPIE: «Baroque et classicisme», *Annales*, 4, 1959.
- WERNER OECHSLIN-ANJA BUSHOW: *Festarchitektur*, Gerard Hatje, Stuttgart, 1984.
- SERGIO BERTELI: *Rebeldes, libertinos y ortodoxos en el barroco*, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Península, Barcelona, 1984.
- ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ: *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias*, Ariel, Barcelona, 1985.
- GIULIO CARLO ARGAN: *La historia del arte como historia de la ciudad*, trad. de Beatriz Podestá, Laia, Barcelona, 1984.
- SANTIAGO SEBASTIÁN: *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid, 1981.
- JONATHAN BROWN: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, trad. de Vicente Lleó Cañal, Alianza, Madrid, 1981.
- J. VAN LENNEP: *Arte y alquimia*, trad. de Antonio Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- ROSA LÓPEZ TORRIJOS: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1985.
- WERNER WEISBACH: *El barroco, arte de la Contrarreforma*, Trad. de Enrique Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, Madrid, 1948.