

cidos instrumentos. Las malas artes son, finalmente, también, unas artes. Si la novela educativa medieval enseñaba cómo se adquieren las virtudes, la picaresca enseña cómo se adquieren los vicios, poniendo patas arriba el *Bildungsroman* caballeresco. Quererlo reproducir puntualmente lleva al extravío de Don Quijote.

En el fuero interno del pícaro, anómico, la sociedad carece de vigencia. Vivir en sociedad, para él, es un rito sin contenido, un desafuero. Se disfraza de persona normal (la escena en que el pícaro llega a una gran ciudad y lo primero que hace es comprarse unas ropas decentes de segunda mano, un disfraz) pero su adaptación al medio es siempre fraudulenta. El fin es el buen éxito, la vida se pragmatiza a ultranza, perdiendo toda dimensión trascendente.

La vida del pícaro es la vida del hombre ejemplar, que es su modelo abstracto y ausente, pero contada al revés. Es la reducción al absurdo de la panoplia de valores que empuña la buena sociedad. Si el hombre decente madura y alcanza la madurez, el pícaro es una suerte de eterno adolescente al que no marchitan las riquezas del tiempo. De ahí que su vida tenga ese aire de fiesta, a veces patética, sórdida y trágica, pero fiesta al fin, de día sagrado en la religión del mal, de juego y de carnaval.

Tenemos descritos la estructura social y al protagonista. Vayamos ahora a la mentalidad correspondiente, el imaginario barroco.

Conviene sentar, al comienzo, que no todo en el barroco es aceptación pasiva de la crisis. Los grupos activos de la sociedad responden a la crisis y la convierten en crítica. Los tacitistas españoles construyen toda una *teoría de la anormalidad*, emitida desde el lugar ideal de la razón.

Un ejemplo: el cuestionamiento del lujo barroco. El lujo, desde la crítica racional, es la expresión de una clase que, en lugar de capitalizar ganancias e invertirlas reproductivamente, acumula riquezas y las inmoviliza en cosas suntuarias. El monumento funerario barroco, la pompa fúnebre tan característica de esta época, podrían alegorizar este rito de la riqueza difunta.

Esta doble faz del lujo se reproduce, a mayor escala, en la duplicidad de la vida barroca y el envoltorio ideológico del discurso oficial que la recubre. Se habla, en tono de prédica, de los valores nobiliarios, sobre todo por boca de la Iglesia, que endurece los controles de la moralidad, notoriamente a través de unos espectáculos teatrales cuyos textos suelen ser obra de clérigos. Frente a ello, las costumbres «reales» ofrecen un espectáculo paralelo de relajada corruptela, que quiere ser contada en la novela picaresca, al tiempo que prospera la maledicencia y crece el chismorreo, hasta convertirse en una de las instituciones típicas del barroco, el mentidero, cuyo protocolo escrito son los avisos a la manera de Pellicer y Barrionuevo.

Si se prestigia un plexo de valores anacrónicos (los estamentales de la Edad Media) se enfatiza la apariencia sobre la esencia, y ya estamos en la categoría fundamental del barroco según la recordada fórmula de Wölfflin sobre lo pintoresco: una apariencia sin ser.

La contrafaz de esta compulsiva puesta en escena hueca y pomposa es el despertar triste de la fiesta barroca, tan minuciosamente descrito por los moralistas de la época con variado vocabulario: *acedia*, *melancholy*, *chagrin*, *locura del mundo*. Entre los parecidos

estructurales del barroco con la Baja Edad Media cabe recordar un humor semejante, bellamente descrito por Johann Huizinga en su clásico *Otoño de la Edad Media*.

En el gran teatro del mundo barroco, la regla es la inestabilidad. Igual que en el teatro, el cambio de decoraciones, luces, pelucas y vestidos redonda en un culto a lo perecedero, lo fugaz, lo marcesible, lo efímero. Abundan en el barroco las rosas que decaen durante el día, los buenos tiempos perdidos, las islas arcádicas por las que se pasa durante una breve temporada. No parecen ajenas a esta zona del tiempo las peripecias que enredan los dramas y las novelas del siglo, así como la prosperidad, ya evocada, de la forma *variación* en la música. De una melodía pueden extraerse indeterminadas variaciones, que se van constituyendo en sistema abierto como suma de fragmentos. Valga recordar la *Musikalische Opfer* (ofrenda o sacrificio musical) de Bach.

La picaresca retorna como el género más definitorio de la época: respuesta del proceso expansivo del XVI (con el prestigio que acompaña al que es capaz de adquirir riquezas y, por medio de ellas, accede al estamento noble de la sociedad) obtenida en el proceso de contracción del XVII, que bloquea los canales de ascenso social, frustrando expectativas y obligando a apartarse del camino ascendente a una porción de la población. La sociedad se llena de arribistas, de desclasados, de venidos a menos, disfrazados y advenedizos: de gente que está fuera de lugar y deriva en vez de ubicarse.

Esta sociedad, completamente profanizada, por otra parte, cierra los caminos medievales de la trascendencia, por lo cual los vínculos interhumanos se tornan despiadados y amorales. Dice Maravall:

Con ello se altera la recíproca posición de una pieza respecto a la otra, la significación que cada una de ellas asume o tiene atribuida en el conjunto. En el momento en que una manifestación así puede producirse, consiguientemente, se juzga que es de temer una irremediable alteración de las líneas que dibujan el edificio social.

Observemos que esta descripción lo parece, también, del paso del equilibrio compacto de la arquitectura clásica al desasosiego dinámico de la barroca.

La cultura barroca es una cultura urbana y, más precisamente, como queda dicho, *capitalina*. Esto vale para significar que sus manifestaciones esenciales lo son. Pero la sociedad del barroco sigue siendo predominantemente una sociedad rural. La ciudad centralizante barroca existe como una suerte de pomposo y abigarrado oasis, en el que ocurren los hechos de masas característicos de la época (autos de fe, procesiones, desfiles, mojigangas, espectáculos teatrales, fiestas, etc) en un intento de inocuizar, en el festejo, la revuelta. Pero este centro, desconectado de la mayoritaria periferia campesina, es un centro hueco respecto a esa realidad dominante.

La falta de algo central que actúe como verdad o trascendencia asegurante otorga a la vida barroca el aire de una función teatral, donde todos representan lo que no son. Las metáforas del gran teatro del mundo y la comedia de la vida íntima son elocuentes. También, los espacios por los que discurre el imaginario barroco: plazas, mesones, laberintos, tabernas. Fiesta profanizada, la celebración barroca no es el día sagrado medieval, es una fiesta que marcha a su fin, con cierta ansiedad fúnebre. Como parodia del dios

oculto, aparece el *deus ex machina*, un actor disfrazado de dios y montado en un aparato que lo peralta sobre la multitud.

La ausencia del elemento compactador hace estallar el sistema y todo se torna fragmentario y discontinuo. La realidad se convierte en un conjunto de datos, no es un complejo armonioso, desconocido y por descifrar. Es abierto, conjetural, presenta aspectos inasibles que la conciencia admite como tales, huecos y abismos que recuerdan el crispado paisaje de las escenografías paisajistas del teatro barroco. La conjetura y el *ignorabimus* pasan a integrar la lógica con que la época se piensa a sí misma.

Una vez más, estas anfractuosidades de la mentalidad barroca se corresponden con las estructuras de su quehacer histórico: es un tiempo de crisis, pero de minicrisis, crisis de corto alcance, que se apaciguan momentáneamente para repetirse al poco tiempo. Fluctúa el valor de la moneda (sobre todo la de vellón: moneda de cobre, moneda de pobre) y el sistema de valores abstractos que implica la economía monetaria, ya que el signo amonedado representa la posibilidad de un mismo precio en cualquier lugar del mundo. El universo se tambalea a cada instante porque su simbología y su crédito (en el doble sentido moral y económico del término) vacilan. El abismo también se da, como en un teatro que abarcara toda la sociedad, en la polarización de la riqueza, que disuelve la atenuación de los privilegios señoriales habida a comienzos de la modernidad. Hay cada vez ricos más ricos y pobres más pobres, separados por un hueco oscuro en que se puede morir uno de hambre, cada vez más grande.

Sobre estas líneas de estructura y mentalidad se monta la antropología del barroco. Es un modelo humano que vaga por el mundo sin hallar ningún lugar propio: es el *homo viator*. A veces, está al acecho, escondido en selvas y cuevas, convirtiendo su errancia en oscura persecución o en premeditado ataque. En torno, la naturaleza exhibe su espectáculo espléndido y caduco, sembrado de ruinas. No son ya las ruinas que ilustran los fondos de los cuadros renacentistas, ruinas de la goticidad para siempre arrumbada o de las renacientes y primaverales piedras de la antigüedad grecorromana. Son las ruinas de la propia modernidad neoclásica, a medio hacer y ya obsoleta. El barroco desarrolla un gusto morboso por la ruina, construyendo ruinas falsas en sus jardines falsamente primitivos. Hay una complacencia en lo deteriorado, una erótica fúnebre que se excita, febril, ante lo que decae y se desmorona.

El hombre barroco, carente de sustentación central, piensa desde su confusión, su desesperación y su desengaño: sus categorías epistemológicas son el relativismo y la perspectiva (confróntese de nuevo la multiplicidad de puntos de fuga de un cuadro barroco, piénsese en la maraña de perspectivas de un gran lienzo del Tintoretto, por ejemplo). La *ratio* barroca del desengaño es la respuesta proteica de la inteligencia ante un mundo cambiante e inestable, que exige ser pensado como tal por el instrumento adecuado.

Frente al ideal de impersonalidad objetiva del clasicismo, el barroco exalta el valor de lo personal como punto de partida y espacio del saber. En la pintura, por ejemplo, la tersa superficie barnizada, tras la cual desaparece toda huella manual, cede paso a un atormentado empaste donde se ve si es Velázquez o el Tintoretto quien ha trasteado por allí. El pintor barroco pinta a grandes rasgos, relaciones entre cosas más que cosas mismas. Desdeña la nitidez de la referencia, como ocurre en la precisión documental y la recorta-