

Barroco

*Representación e ideología
en el mundo hispánico
(1580-1680)*

Fernando R. de la Flor

Barroco

*Representación e ideología
en el mundo hispánico
(1580-1680)*

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Ilustración de cubierta: Alonso Cano, *Un rey de España* (fragmento)
© Museo Nacional del Prado

Esta obra ha sido publicada con la ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en el año europeo de las lenguas.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Fernando Rodríguez de la Flor
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2002
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 6.842-2002
I.S.B.N.: 84-376-1960-2
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)

Índice

PRÓLOGO	13
INTRODUCCIÓN: EL <i>EÓN</i> BARROCO HISPANO. 1580-1680: GIRO HACIA UNA CULTURA PROPIA	15
Regreso <i>del</i> Barroco	15
Ingeniería lírica y visión del mundo	24
Reinado de sombras	33
CAPÍTULO PRIMERO. EMBLEMAS DE MELANCOLÍA. NIHILISMO Y DES-CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA DE MUNDO	43
Lecturas del mundo	43
<i>Hominem te esse cogita versus cogito ergo sum</i>	48
«Y no hallé cosa en que poner los ojos...»	63
CAPÍTULO 2. NEGRO, NADA, INFINITO. <i>VANITAS</i> Y CUADROS METAFÍSICOS EN LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO	77
Claro-oscuro	77
Significando la nada	86
Lágrimas barrocas	92
Objetos de melancolía	94
El arte sin tiempo	104
«Teatro» de los cielos	108
CAPÍTULO 3. BLASÓN URBANO. LA VISIÓN IDEAL DE LA CIUDADELA CONTRARREFORMISTA	123
Ciudad e imaginario de la Contrarreforma	123
Pintura corográfica	131
Teatro de grandezas eclesiásticas	134

Topología fantasmal	149
Blasón. El artefacto retórico	150
CAPÍTULO 4. EFÍMERO DE ESTADO. FRACASO Y ANULACIÓN DEL RÉGIMEN CONMEMORATIVO: LA RELACIÓN DE FIESTAS	161
La escritura del efímero	165
El declive del espectáculo	170
«No el rico adorno y la imperial grandeza mueva a curiosa admiración y espanto...»	174
Teatro funeral	182
Escritura y monumentalidad	184
CAPÍTULO 5. EL BASTIÓN BARROCO. METÁFORAS DE LA DECADENCIA MILITAR HISPANA	187
Belona hispana	187
Castillos interiores	201
Utopía defensiva	212
<i>Marte et Arte</i>	218
CAPÍTULO 6. MUNDO SIMBÓLICO. EL REINO DE LA METÁFORA Y EL OCASO DE LA TEOLOGÍA ESCOLÁSTICA HISPÁNICA	231
Dictionarium, florilegium, thesaurus, sylva, bibliotheca, compendium, officina, sinopticon, cornucopia, polyanthea... Theatrum	231
Arcana, mysteria, abscondita, recondita, occulta... Secreta	246
CAPÍTULO 7. FLORES DEL YERMO. SOLEDAD, RENUNCIA SEXUAL Y POBREZA EN LOS ERMITAÑOS ÁUREOS	261
Marginalidad eremítica	261
De la historia al texto	271
La dieta anacorética y el «Yermo de Hipocresía»	273
La habitación en el Desierto	278
La soledad del Desierto	285
<i>Porneia</i>	291
La destrucción del ideal	297
CAPÍTULO 8. RETÓRICA Y CONQUISTA. LA NUEVA LÓGICA DE LA DOMINACIÓN «HUMANISTA»	301
Por la palabra y por la mano	302
<i>Beligeræ cultor Iberiæ</i> ([Valadés] «humanista de la bélica Iberia»)	309
La industria blanda de la predicación	318
<i>De orbis terræ concordia</i>	325
CAPÍTULO 9. METAMÉTRICA. LA RAZÓN GRÁFICA BARROCA	333
Poéticas tipográficas	333
Bizarrias de la escritura o «de las vanas sutilezas»	343

Musa (meta)métrica	349
La senda hermenéutica	352
CAPÍTULO 10. EROS BARROCO. PLACER Y CENSURA EN EL ORDENAMIENTO CONTRARREFORMISTA	355
Máquina represiva/máquina discursiva	360
<i>Sylva nuptialis</i>	373
La pasión disciplinada	389

El mérito de España ha consistido no sólo en haber cultivado lo excesivo y lo insensato, sino en haber demostrado que el vértigo es el clima moral del hombre.

É. M. CIORAN, *De lágrimas y santos*

Prólogo

A los veinticinco años de la aparición de *La cultura del Barroco* de José Antonio Maravall, parece evidente que el modelo hermenéutico instaurado por aquel libro seminal ha tocado su techo y reclama una ampliación que, con nuevas determinaciones, en su día dejadas al margen por el historiador, agrande el horizonte de análisis.

En efecto, en cerrada lectura maravalliana, la cultura del Barroco es una cultura dirigida, masiva; constituye un discurso hegemónico y llega a proponer sus representaciones como *modelos* o interpretaciones unívocas del mundo, creando así un lenguaje de poder —un «Barroco de Estado»—, que en cierto modo preexiste a los creadores y al que tales creadores, digamos, se suman, muchas veces de modo acrítico.

Pero en este su desplegarse dogmático —expresivo de los intereses de una monarquía absolutista confesional y de sus aliados— la obra de arte barroca se convierte vicariamente en el vehículo impensado de un movimiento súbitamente vuelto *entrópico*, encarnando una «energía nihilizadora» (una fuerza radicalmente escéptica), en esencia contradictoria con los verdaderos intereses que la animan. Ello configura una peculiaridad determinante del régimen discursivo y de las prácticas de representación del período altomoderno hispano. Ese «plus» y «más allá» (*Plus ultra*, divisa hispana ilustrada por Cioran con la observación situada al frente de este libro), que en las realizaciones de época se apunta, constituye la verdadera y única paradójica *modernidad* de la representación barroca y contribuye a caracterizar el modo hispano de la misma.

Por ello, este nuestro tiempo tal vez sea el momento privilegiado en que ciertas relaciones y complicidades con la *era barroca* se pueden hacer, sólo y precisamente ahora, audibles.

Es preciso, pues, que a la factura ambigua de la obra barroca le corresponda una analítica que establezca la doble tensión que anima tal realización empeñosa. Es preciso complejizar la lectura del período áureo en la *totalidad imperial* hispana, deshaciendo la interpretación «serena», demócrata liberal y estabilizada que de ella se ha hecho; desbaratando cualquier intento de asimilación de la misma por lo que es un régimen general normalizado de la interpretación de la producción simbólica del capitalismo occidental.

Ello implica recuperar una visión de la *lógica cultural* del Barroco hispano en cuanto anomalía y desviación de un horizonte de racionalización productiva, ciertamente sometido entre los nuestros a tantos acatamientos como desviaciones e infracciones.

Introducción: El eón barroco hispano. 1580-1680: giro hacia una cultura propia

[...] Porque pueda
ir en busca de mi patria,
que su pérdida grandeza,
aunque pasó como Sueño,
como Verdad atormenta.

CALDERÓN

REGRESO DEL BARROCO

Año 2000.

Tiempo recapitulatorio. Última oportunidad quizás para pensar entre nosotros la «cuestión barroca», que, por un efecto propio de la modernidad, se contrae, se comprime, y cuyos perfiles comienzan a confundirse en la sucesión de horizontes que forman el metarrelato de la historia.

Antes de que ese momento de ilegibilidad final del pasado se produzca efectivamente; ahora que, todavía, algo del «Barroco» subsiste aún entre nosotros¹, es preciso, una vez más, acercarse a su concepto,

¹ Ahora que, todavía, como escribe Morpurgo-Tagliabue («Il Barocco e noi. Perché non siamo e come siamo barocchi», en *Anatomía del Barroco*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1987, págs. 105-133), «somos barrocos». O, por decirlo de otra manera, aho-

y ello para, definitivamente, integrarlo en el *archivo*, en el *registro*; para asentar una «imagen» histórica propia en nuestros tiempos proclives a la mirada crepuscular. Se trata de la desarticulación de algunas de las restrictivas visiones heredadas para abrirse ahora francamente al exceso con que, de modo sempiterno, se nos presentan las figuraciones y proyecciones fantasmagóricas de signo barroco. Y así hacer de ello una cuestión nuevamente integrada en nuestra actualidad, procesada en visiones más abiertas, sin menoscabar su extraordinaria carga de complejidad, su *enigma*, de algún modo histórico y transhistórico a la vez².

Es imposible soslayar de algún modo, y mucho menos venir a olvidar, que cualquier pretendida síntesis del problema de la cultura del Barroco español en estos años cruciales debe inevitablemente encontrarse en dialéctica con el modelo analítico que Maravall asentó hace veinticinco años con su libro maestro, *La cultura del Barroco*³. Se tiene la impresión de que, desde entonces, los historiadores y también, aunque en menor medida, los filólogos y los historiadores del arte, ocupados del problema de una definición del Barroco (y de lo barroco), no han podido sino ilustrar las tesis centrales que, para el Estado absolutista y confesional hispano en su fase de declive material, allí, en tal obra, se asentaban de una manera que parecía definitiva.

Realizando una síntesis abusiva de aquel libro seminal, diré que en él se construía el canon objetivador de la visión de una cultura como expresión de los ideales de clase. Cultura concebida por Maravall como un sistema retórico-expresivo, capaz en buena medida de inmovilizar y reducir a las masas en la recepción de un mensaje conservador que desviara la atención de las crisis y de las transformaciones, y que, al hacerlo, se había mostrado extremadamente eficaz en desactivar los

ra que lo moderno muestra su «trasfondo barroco», como ha visto A. Lucas, *El trasfondo barroco de lo moderno*, Madrid, UNED, 1992. De ello dio cuenta, el primero, W. Benjamin en su hoy en día multicitado *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990. Algún estudio ha revelado la conexión existente entre las vanguardias del siglo XX y el culteranismo barroco, afianzando así el efecto de retorno del Barroco a nuestra modernidad; véase, por ejemplo, N. Palenzuela, «Cubismo y neogongorismo en las poéticas narrativas de los años veinte», *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 16 (1994), págs. 113-127. Un volumen de estudios generales dedicados al tema es el de I. Chiampì, *Barroco y modernidad*, México, FCE, 2000.

² Para plagiar a S. Sarduy, se trata de acceder al «Barroco, encore» (en *La doblure*, París, Flammarion, 1981). Sobre esta nueva permeabilidad que aproxima la modernidad al Barroco, véase el texto programático de P. Schumm, «El concepto barroco en la época de la desaparición de las fronteras», en P. Schumm (ed.), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1998, págs. 13-33.

³ Barcelona, Ariel, 1975.

movimientos de rebeldía y progreso, los cuales precisamente van a caracterizar el paso a la «fase barroca» de la Edad Moderna.

El «teatro» de las bellas formas artísticas se habría levantado, sin duda ninguna, como una suerte de discurso de *alienación* histórica que, alimentando a los diversos pueblos que habitaban una hiperidealizada monarquía habsbúrgica, impidió realmente el que éstos lograran el acceso a la conciencia de la crisis que por entonces experimentaba el modelo teológico-político del Estado y, detrás del mismo, a la percepción del efectivo retroceso y quiebra real del prestigio experimentado por el modelo de organización religiosa de la tierra, del que el país entero se había hecho paladín y garante.

Ello habría tenido como efecto subsidiario el haber ocultado definitivamente el interés material que determinaba y regía la acción estatal, haciendo inviable su crítica, y, mientras, de modo especial, habría maquillado y sublimado, remitiéndola al tribunal del Juicio Final, esa misma responsabilidad de las clases dirigentes en su gestión catastrófica del Imperio⁴.

Bajo la clave de bóveda de la monarquía absolutista, los productos simbólicos, los «intelectuales orgánicos», los artistas o «escritores criados» y sus obras eran considerados allí, en aquel libro conformador de visiones, en una metáfora muy precisa (e, incluso, *demasiado* precisa), como los núcleos fuertemente militarizados y las ciudadelas, las cuales habían asumido en la Edad Moderna el control estratégico del territorio, sustituyendo en esta ocasión los persuasivos cañones de que aquéllas aparecían dotadas por las «armas ideológicas» que, en otros términos, también cumplían sus funciones y, por tanto, «sujetaban» y sometían las representaciones y configuraciones del mundo en la extensión —ahora *imaginaria*— de ese mismo territorio⁵.

Entonces, cultura *de o para* masas —«cultura dirigida»— eran conceptos claves, y podía dar la impresión de que, en rigor, nada escapaba a sus efectos⁶. En expresión del propio Maravall, en este orden que po-

⁴ El discurso funeral regio, desde los tiempos de Felipe II, sirve como ejemplo de ello, pues remite el juicio de la historia al propio «juicio de Dios», diluyendo por completo la responsabilidad real, y fundando una tradición de elites dirigentes cuyos designios, «inspirados por el Cielo», no pueden ser juzgados en la escena de la historia contingente.

⁵ Véase la metáfora en J. A. Maravall, *La cultura del Barroco*, *op. cit.* Metáfora probablemente inducida por la imagen bélica y defensiva que del mundo intelectual hispano ofrece Saavedra Fajardo en su alegórica *República literaria*.

⁶ Como expresaba contundentemente, refiriéndose al período, M. T. Amado («El pensamiento historiográfico español bajo los Austrias», *Rivista di storia della storiografia*

nía bajo su ley el campo de la cultura, hasta las vírgenes de Zurbarán representaban el *drama estamental*.

Sin poder negar en lo absoluto el valor de evidencia de esta interpretación, que parecía, sobre todo, singularmente correcta para la segunda fase o momento barroco del Siglo de Oro, es verdad que en los últimos años los filósofos e, incluso, los poetas —digamos Severo Sarduy⁷ o Deleuze⁸; J. L. Brea⁹ o F. Jarauta¹⁰— han abierto el camino a modelos interpretativos que ya no pueden ser contenidos en el análisis maravalliano, y esto al poner en juego otros efectos que esa cultura del Barroco también alienta, y a los que nuestros más ortodoxos analistas y hermeneutas del período han prestado poca recepción.

Y es que ha podido suceder que, al deshistorizarse súbitamente la «cuestión barroca»¹¹, las explicaciones materialistas se hayan visto rebasadas por discursos de factura retórica más compleja, que, adscritos a un tipo de argumentación generalista vinculada al área de la filosofía y al lenguaje del ensayo, han cosechado audiencias superiores y han logrado revitalizar a la postre la actualidad de un *barroco* que ha llegado incluso a re proyectarse fantasmagóricamente sobre nuestro tiempo en la forma inquietante e imprecisa de un *neobarroco*¹².

Una interpretación de la cultura española del Barroco —equidistante del materialismo y positivismo histórico y de las elucubraciones que la filosofía postestructuralista dedica al concepto de «barroco», en las versiones que conocemos de Derrida, Calabrese o Deleuze—

moderna, XV/1-2 [1994], pág. 80): «La concepción jerárquica, dirigida, bloqueadora, condiciona no sólo el nivel de pensamiento consciente y de la mentalidad, sino que también, mediatamente, acaba por tener una función estructurante en la organización de las capacidades operatorias de ese mismo pensamiento.» Ch. Poletto ha meditado sobre esta presencia «molar» del poder en el espacio de la representación, y ello en *Art et Pouvoirs à l'âge baroque*, París, L'Harmattan, 1990.

⁷ *Ensayos generales sobre el Barroco*, México, FCE, 1987.

⁸ *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.

⁹ *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.

¹⁰ «Barroco y modernidad», en F. Álvarez, A. Bonet Correa et al., *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid, Argenta/Visor, 1999, págs. 45-49.

¹¹ «Desistorización» total del concepto de lo barroco de la que ofrece un ejemplo maestro J. Lacan, «Del Barroco», en *Aun. El Seminario de Jacques Lacan*, Buenos Aires, Paidós, 1978, págs. 127-141.

¹² Reclamamos para Eugenio D'Ors, cuarenta o más años antes que G. Scarpetta (*L'Artifice*, París, Grasset, 1988), O. Calabrese (*La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1994) o C. Bucí-Glucksmann (*La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, París, Galilée, 1984), esta inauguración de una mirada *post* o *trans* histórica lanzada sobre el Barroco.

tendría que atender pues, y se debiera poner a la escucha, a otras ideaciones y formaciones del imaginario que adquieren presencia discursiva en el peculiar espacio cronológico hispano seiscentista.

Y ello con una pretensión central, la cual reduce considerablemente el campo de observación. Creo que la peculiaridad de esta cultura barroca hispana reside, precisamente, en lo que Maravall de entrada niega: es decir, en la capacidad manifiesta de su sistema expresivo para marchar en la dirección contraria a cualquier fin establecido; en su habilidad para desconstruir y pervertir, en primer lugar, aquello que podemos pensar son los intereses de clase, que al cabo lo gobiernan y a los que paradójicamente también se sujeta, proclamando una adhesión dúplice.

Pero acaso la más significativa singularidad de este «eón barroco» le viene también de su reconocida determinación *nihilista*, pues, en la época, los mecanismos de cultura se emplean con eficacia sobresaliente en evocar, precisamente, la anulación de los valores y la desestimación general de las operaciones mundanas.

En fin, creo, para decirlo en síntesis freudiana, que lo que con más energía y singularidad muestra una cultura como la española del Seiscientos es la apertura a representar una pulsión de muerte y un principio de ir más allá de todas las determinaciones, entre ellas las de la misma razón, llámese razón práctica, razón experimental o, incluso, *razón de Estado*¹³.

Si se me permite entonces, recupero aquello que no era objeto de análisis y que fue, en efecto, soslayado por Maravall, determinado en su conceptualización del problema, según creo, por una visión *progresista* de la humanidad (o, más modestamente, de un país: España), en cuanto sujeta a un *metarrelato* que la explica como embarcada en la lucha de adquisición y logro de un principio de emancipación progresiva, que algún día debe de culminar en una fase final de la democracia universal.

Entonces, si esto es así, nos cabe reintroducir en el discurso de un Barroco español todo el aspecto negativo que esta visión deja al margen, o incluye como mera fuerza reactiva, la cual debe finalmente anularse y someterse a la perspectiva en que piensa Hegel o, más contemporáneamente Fukuyama¹⁴: la del fin de la historia o la historia como fin.

¹³ De modo que se puede producir una fractura entre la articulación del poder alto-moderno y el campo de representación del mismo, lo que hace preciso dos hermenéuticas diferentes para su análisis. Para la visión del espacio político barroco hispano, véase ahora la reciente recopilación de J. Peña (ed.), *Poder y modernidad. Concepciones de la política en la España Moderna*, Valladolid, Universidad, 2000.

¹⁴ De este filósofo de la contemporaneidad, véase *El fin de la Historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta, 1992.

La nueva obligación que surge, si se quiere hacer frente a estas visiones eurocéntricas, democrataliberales y seculares del proceso de la historia, es reintroducir en el modelo teórico que ellas mismas forjan todo lo que manifieste en el terreno de la producción simbólica una *energía entrópica* —a la que bien podríamos denominar, con palabra de época, *destrudo* ('pulsión de muerte', que sacudiría la cultura barroca)—; todo lo que es signo abierto de ultratellismo y régimen metafísico e ideal (si no es que toda producción polisémica y de régimen metafórico esté ya de por sí apuntando precisamente a eso).

Es decir, que más allá de tomar esta cuestión como pretexto o tema de un puñado de discursos dispersos sin apenas trascendencia (salvo como peculiaridad o rareza expresiva), como los que aquí presento, nos encontramos ante la responsabilidad, ésta sí histórica, de reintroducir en el campo de juego dialéctico que trazan los modelos actuales de interpretación del mundo aquello que fue desatendido por el maestro y la multiplicidad de sus sucesores, en aras esta vez de una visión de la historia concreta de aquella época a modo de gran *teatro taumatúrgico* o escena trágica fundacional, que es, al fin, la imagen primordial y la construcción conceptual más general a la que esa misma cultura quiso sin duda servir, determinada como estaba a dismantelar una lógica causal que sentía como extraña a una «verdad última del mundo».

Análisis del plano simbólico que deberá realizarse necesariamente frente a un buen conjunto de historiadores e intérpretes, para los cuales el modelo canónico para abordar la producción simbólica de esta época prefiguradora de tantas cosas se deja pensar bajo la forma de concreta tensión universal —y ya no tanto peculiarmente española—, donde luchan las fuerzas de la conservación y el privilegio contra las del progreso y la revolución, que justamente entonces se pone en marcha en la historia.

Frente a este modelo dicotómico, resulta que quizás una «tercera fuerza» jugaba también en aquel escenario trascendente¹⁵. Y el arte de esa «era» o *eón* barroco, en su mejor expresión —llámese las *Soledades* de Góngora, el *Sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz o el *San Serapio* martirizado de Zurbarán—, es el caso que sirve mejor, en última instancia, a esa «tercera fuerza» en que se encaman el escepticismo radical, el pensamiento nihilificador y las estrategias disolventes y melancólicas, por

¹⁵ Así ha denominado precisamente este vector escéptico que opera en la cultura de la Edad Moderna occidental R. H. Popkin, *The Third Force in Seventeenth-Century Thought*, Leyden-Nueva York, E. J. Brill, 1992.

cuyos caminos se dirigieron (o más bien se debiera decir que se *extraviaron*) una buena parte de nuestros productores simbólicos.

Energías amargas, discursos de la desesperanza del mundo y también articulaciones de la *atra bilis*, del 'humor negro', que fueron entonces la marca del intelectual entregado a lo que pronto se le revelaría como *vanas cogitaciones*, y al que amenaza siempre una inminente remisión de la voz, un punto final para la representación¹⁶. Todo ello como producto y efecto de una condición que llegó a hacerse desgraciada en lo material y, por aquel entonces, muy probablemente determinada también por el súbito cierre de horizontes de progreso y de afianzamiento de estas clases o elites entregadas al mundo propio del saber, cuya frustración, como ha sido visto, comenzó a hacerse visible hacia 1580, cuando las promesas de expansión indefinida se contrajeron, provocando los primeros colapsos sociales, y volviendo súbitamente tensas para los intelectuales las relaciones con el poder¹⁷.

Todo ello articula vastos espacios discursivos, sobre los que se extienden las técnicas retóricas del *tenebrismo*, produciendo un arte y una literatura «de la caducidad»¹⁸. Ello acaece y se refleja entonces en la ascética o en la picaresca, o, en otro orden de cosas, en el contexto de la plástica de *vanitas*, o en el gusto por las representaciones macabras que pronto inundan la época, convirtiéndose, en virtud de su extremosidad, en formas poseedoras de una «diferencia» y deriva propias, sobre las que se extiende el sobrentendido de fondo y la presencia medular de un «desengaño». Concepto este único y propio —sobre todo por su permanencia y preeminencia— en el espíritu de las realizaciones hispanas de aquel tiempo.

Por otro lado, y para finalizar esta cláusula de preámbulo, ¿qué mayor prueba de que la mejor cultura española no es instrumental, no es pura y exclusivamente mediática y espectacular; simple correa de transmisión del sistema de valores hegemónico, que sirviera *sólo* al adoctri-

¹⁶ Sobre el interés teórico que la melancolía despierta en el siglo, véase ahora el libro de R. Bartra *El Siglo de Oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*, México, Universidad Iberoamericana, 1998. Y, mucho antes, el pionero ensayo de G. Díaz Plaja, *Tratado de las melancolías españolas*, Madrid, Sala, 1975.

¹⁷ Y con ello determinando los primeros atisbos de que la condición del intelectual se tomaba una condición trágica y, más allá de ello, incluso risible y ridícula. Sobre ello, véase mi *Bibliodasmo. Por una práctica crítica de la lecto-escritura*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997.

¹⁸ Este concepto ha sido analizado por M. Morreale, «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *ubi sunt?* lleva hasta el *¿Qué le fueron sino...?*», *Thesaurus* (Bogotá), 30 (1975), págs. 3-51.

namiento de las masas, que ese final y desmantelamiento absoluto que ella registra, justamente en los finales del período que nos hemos dado?

En ello quizás se revela la primera de las paradojas sobre las que se funda esta visión y, a la postre, a lo que da campo este libro que analiza la ideología subyacente a potentes figuras y representaciones del mundo barroco. Algo que podría ser definido diciendo que la cultura, las producciones simbólicas del arte y los discursos del Barroco hispano llevan en sí mismos los gérmenes de su desautorización, las semillas de su *destrucción*, y los elementos mismos de su desengaño, mostrándose intencionalmente en un *trompe-l'oeil*, y revelando, con suma destreza persuasiva y retórica, la estructura fatal de una *illusio*, sobre la que al fin todo se funda. Ello desmitifica y anula la ejemplaridad pretendida con que se promueve el proyecto imperial, poniendo en duda el «éxito» de su estrategia discursiva.

De lo cual por cierto son paradigma esos escritores del período que vuelven contra sí la propia lengua en que se revelan maestros, y con la lengua y el texto mismo cubren de ignominia el oficio de escritor, ensuciando la belleza de aquello mismo de que viven y, desautorizándose (y desautorizando su *arte*), condenan a inanidad sonora (a *flatus voci*) el instrumento central y sagrado —la lengua— en el desarrollo de los seres humanos y las sociedades.

Ello nos ayuda a concretar entonces esta contradicción en que se funda la nueva comprensión del espacio cultural barroco que propongo: la de que buena parte de las manifestaciones de la cultura de aquel tiempo se emplean en evidenciar precisamente el «malestar en la cultura»; el desánimo, la frustración y, ¿por qué no?, la locura que posee a sus agentes, en cuanto operadores en un mundo que requiere las energías libidinales. Y justamente entre los nuestros veremos cómo proliferan los ataques estratégicos, no sólo como piadosamente se entiende y se estudia, a lo que podríamos denominar la *libido sexualis*, sino a la específica libido masculina de poder y de operar el deseo en el mundo y, un paso más allá, muchas estrategias van fatalmente dirigidas contra el mismo deseo de saber que, sin embargo, las anima en última instancia. Pasión crítica de conocer el mundo en su verdad material que es crudamente anatemizada, incluso por los propios sabios, como en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, que, en palabras de José Gaos, hace de su *Sueño* «el gran poema del sueño del afán de saber como sueño»¹⁹.

¹⁹ «El sueño de un sueño», *Historia mexicana* (México), 37 (1960), págs. 54-71.

Entonces, en ese tiempo, se cancela la ilusión central que soporta el orden humanista; es decir, la confianza en los libros, en que ellos representan una verdad a conquistar sobre el mundo. Entonces nuestra cultura se abre a su *fase biblioclástica*, y ayudada en este terreno por la mano experimentada de una Inquisición cuyos «perros» o servidores —*domini canes*— llevan entre las fauces las teas incendiarias, las piras de los libros comienzan a humear en los ámbitos de saber hispanos²⁰.

Entonces se recordará la frase de Séneca: «Es locura envejecerse sobre los libros», y sobre estos y parecidos axiomas se liquida la fase ingenua del primer humanismo, vertebrado sobre la idea de que un conocer de las causas mediatas era, al fin, posible. Así, el ideal libresco y el principio de identificación mundo-lectura que él asume se destruyen virtualmente —mostrando lo que su utopización había acabado por ocultar— en esa novela de novelas y libro hispanísimo que es *El Quijote*²¹, y éste se convierte, de una manera inevitable y ya vuelta tópica, en el emblema que quisiera situar en el imaginario que suscita este análisis, que trata de acrisolar una diferencia hispana y ahondar en las raíces de una cultura propia.

Mi discurso pretende arrancar desde unas fechas significativas en torno a 1580, y termina con la brusca disolución de la gran cultura barroca (más cierta en la Península que en los dominios virreinales), en unas fechas convencionales que podemos comenzar a datar hacia 1680; momento en que la lengua castellana —pero podríamos asegurar lo mismo de la pintura, de la arquitectura o de las ceremonias y rituales, en las que no menos potente se habría manifestado la cultura espectacular y masificada del Barroco— se muestra materialmente incapaz ya de generar símbolos, metáforas, alegorías del mundo de las que merezca la pena guardar memoria. Y de las cuales, desde luego, el archivo de nuestro país no conserva esa memoria ni respeto, pues un vasto silencio que afecta a la producción artística se extiende entre esa fecha convencional de cierre y la llegada de las primeras producciones hijas de la mentalidad preilustrada, las cuales, precisa-

²⁰ De nuevo en este punto recomiendo la lectura de mi *Bibliodasmo...*, *op. cit.*, y, en algún capítulo dedicado a ello, también la de *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999. Para todo tipo de cuestiones relacionadas ahora con el imaginario del libro en la Edad de Oro, debe consultarse F. Geal, *Figures de la Bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du Siècle d'Or*, París, Honoré Champion Éditeur, 1999.

²¹ Naturalmente sigo aquí la interpretación que M. Foucault hace de la obra fundadora de Cervantes en el capítulo III de su *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968.

mente, como sucede en la obra de Isla, en la de Feijoo o en la del propio Torres Villarroel, se abren condenando, en un ejercicio de sátira despiadada e inmisericorde, la «era de tinieblas», apenas sobrepasada entonces.

INGENIERÍA LÍRICA Y VISIÓN DEL MUNDO

Esa cronología de apenas cien años contiene lo más específico de una segunda cultura de la Edad o Siglo de Oro hispánica o, propiamente, *éon* barroco²², que habría cortado sus relaciones con la primera articulación del mundo humanista, en general activa y presente entre nosotros a lo largo de la primera mitad del siglo XVI.

En el *debate identitario* que aquí, en las páginas de este libro, también se abre (pues lo anima la voluntad de pensar, intempestivamente, el hecho cultural diferencial hispano), es preciso señalar las aporías que aquellos cruciales cien «años recios», al decir de Santa Teresa, nos proponen, por si ellas pudieran suponer alguna clave de la presunta originalidad y diferencia o alteridad de una cultura hispana, causa que, precisamente, esta interpretación avalaría, en contra de las muy poderosas corrientes de opinión que en la actualidad la niegan. Diferencia que, de existir, me apresuro a declararlo, estaría más en la parte de estas representaciones, de estas producciones del imaginario, que en la propia cultura material y hasta institucional de un país, que, al fin, comparte técnicas y adelantos con los del resto de Europa, y que, por lo demás, se sirve de parecidos modelos de encuadramiento y organización social²³.

Técnicas, adelantos, progresos occidentales, que entran, en el caso español, en momentos de severa retracción, en estancamiento secular, cuando no en inversión. Dando lugar a la paradoja que quisiera expresar, pues sucede que ese Siglo de Oro de la producción simbólica es, también, entonces, el «siglo de Hierro», la «Edad del Trueno» (como decía la profetisa Lucrecia de León)²⁴; la época dolorida y triste y deca-

²² E. D'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1994. Pero el término ha sido también utilizado recientemente por E. Trias para definir el corte con el Renacimiento por un lado y la distancia de la Ilustración por otro, que manifiesta el momento barroco. Véase *La edad del espíritu*, Barcelona, Destino, 1994.

²³ Esta cautela en identificar las estructuras culturales y los materiales de un país se inauguró entre nosotros con el texto de R. Curtius «El retraso cultural de España», en *Literatura europea y Edad Media latina*, Barcelona, FCE, 1976.

²⁴ Véase sobre ella el libro de R. Kagan *Los sueños de Lucrecia León. Política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid, Nerea, 1991.

dente para tantos hombres de la política y del pensamiento que viven inmersos en ella²⁵. Tiempo en el que, incluso, el cuerpo político y moral del país habría entrado, según se decía entonces, en descomposición, en desagregación acelerada.

Es muy posible que, mientras el «alma» de la nación estaba produciendo sus más sofisticadas arquitecturas formales, el *cuerpo territorial*, como percibía Cervantes, ese «cuerpo de la nación», estuviera contaminado, y aun *podrido*²⁶. Y es que, en efecto, las cosas de España parecían entonces perdidas, y el rumbo del Estado, siguiendo las metáforas que se pusieron de moda con la derrota inconcebible de la «Invencible»²⁷, se perdió también, encallando en los sucesivos desastres financieros, diplomáticos y militares que lo aguardaban.

¿Aqueste mar turbado
quién le pondrá ya freno?,

se preguntaba Fray Luis por aquellos años, que hemos definido como de disolución del idealismo humanista, previos a la apertura de la «era barroca». Y ello en el mismo momento en que los productores de metáforas estaban logrando las más complejas síntesis y los más acabados emblemas del alma barroca occidental, y en un momento también en que las escrituras alegóricas lograban apresar el «espíritu de época» entre las redes de la musculatura sintáctica y en las curvas tonales de un castellano que era entonces la lengua por excelencia en que se expresaba el señorío sobre las representaciones del mundo y el gobierno del imaginario²⁸. La representación barroca se muestra entonces, como ha escrito J. R. Beverley siguiendo a Maravall, como una «ingeniería lírica» donde se sublima la realidad del mundo hispano²⁹. Entonces, en esos mismos años, las condiciones de la cultura material del país y la conexión con el modelo de progreso occidental se ven dramáticamente desajustadas. Lo cual ofrece ese efecto indudable de «diferencia» que de

²⁵ Sobre el sentido general de la idea de «decadencia», véase M. Clinescu, «La idea de decadencia», en *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, págs. 149 y ss.; y sobre la de «crisis», J. Ortega y Gasset, *Esquema de las crisis*, Madrid, Revista de Occidente, 1942.

²⁶ *El Quijote*, II, 45.

²⁷ Metáforas náuticas del poder, sobre cuya proliferación en el Barroco puede verse J. M. González García, *Metáforas del poder*, Madrid, Alianza, 1998.

²⁸ Sobre esa *autoritas* de la lengua castellana en el Siglo de Oro, véase R. Menéndez Pidal, *La lengua castellana del siglo XVII*, Madrid, Austral, 1996.

²⁹ J. R. Beverley, «Gracián o la sobrevaloración de la literatura», en M. Moraña (ed.), *Relecturas del Barroco de Indias*, Hannover, Ediciones del Norte, 1994, pág. 165.

un modo activo se notó en la época, y que será recordado por Voltaire cuando, a la vuelta de los años, achaque tal diferencia, entendida como franco atraso, a las especiales condiciones ideológicas que se habían producido en una península donde los hombres no habían alcanzado permiso para pensar y razonar libremente³⁰.

La lengua, en este punto, dejó de ser la «compañera del Imperio» (Hernando de Acuña), y pasó a acompañar, majestuosa y altiva como nunca antes lo había sido, y ya nunca después lo sería, la decadencia de ese mismo Imperio, convirtiéndose, en más de un sentido, en cómplice de la desarticulación material y moral del mismo, pero alcanzando a reaccionar también, a través de mecanismos sutiles de plurisignificación y reticencia, contra tamaño fracaso del discurso hegemónico y del orden dogmático.

He aquí, crudamente expresada, una violenta antítesis —y casi se diría que una «sinrazón»—, en que se muestra lo que ninguna otra cultura ha vivido con tanta tensión. Entonces, en ese momento, se pudo decir de la gran energía metafórica, que representa lo medular de una lengua e inviste una variedad de estrategias de representación culturales, que había llegado a tan alto punto, que, a partir de él, no le tocaba sino descender, como, en efecto, podemos decir que ha sido.

Aupado sobre los abismos que abrían los desastres sucesivos, el régimen de lo imaginario y lo simbólico dio verdaderamente entonces sus frutos más ambiguos, plurales y sofisticados³¹.

Así que, bien mirado, es esta combinación paradójica de energía simbólica y «depresión» tecnológica, militar y financiera la que en buena parte distingue al país en su «era barroca»; a la «Península» misma, la cual, demediada progresivamente en su «cuerpo» territorial, crece en cuanto «espacio metafísico» y dominio y reino inmatérico de la metáfora³². Y quizás debamos ver una alegoría precisa de todo aquello que entraña el crecimiento y desorbitación de lo que fuera epifánico, sacro y numinoso en lo que es la distribución de los cuadros de género sagrado españoles, donde las representaciones del cielo acaban minimizando y reduciendo toda la organización figurativa de

³⁰ Llega entonces el momento en que, como vio J. Uriarte, toda la filosofía española cae bajo el chiste volteriano: «La filosofía española bajo el chiste volteriano», *Razón y Fe*, 45 (1945), págs. 57-71.

³¹ Presa quizá de una pasión por hacer visible y representar el mundo de sus valores. Algo, en todo caso, muy propio de una cultura barroca, como ha visto C. Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, París, Galilée, 1986.

³² Constitución, pues, de una auténtica «península metafísica», de la que he dado cuenta en mi libro *La península metafísica...*, *op. cit.*

una tierra que se muestra a su vez oprimida y oscurecida, bajo el peso de la evidencia de lo supralunar y celeste.

Tierra, dominio geográfico, y, en realidad, *Imperio*, donde se habría producido, pues, un fenómeno de extraña naturaleza, a saber: el que una secular crisis (y por lo tanto una retracción de los mecanismos civiles del país) habría determinado una superproducción de discurso simbólico, una hiperdimensionalización de la obra de arte, del bien cultural, ya que, al fin, todo ello es lo que llega ante nosotros y nos interroga, pues en su belleza, en la fuerza de su gesto o de su texto —*El Criticón* o *Las Meninas*— queremos entender que está inscrito, cifrado, un *secreto* particular, que, tal vez sí, hace de este país una excepción, una *anomalía* en el seno de la discursividad y en el régimen uniforme de las representaciones del mundo que ha liberado el Occidente de la Edad Moderna. Por este camino, ciertamente, podríamos encontrarnos con el reconocimiento —la *anagnórisis*— de la cultura barroca hispana, de su orden expresivo como paradigma desviado de la racionalidad moderna, tal como querían los filósofos ilustrados³³.

Vieja configuración problemática, que en la forma de un «enigma de la historia de España» queda aquí suscitada, y a la que acudimos, con nuevas hipótesis y enfoques presumiblemente impotentes ante una problemática que definitivamente nos excede. Hasta ese punto nos ciega y nos deslumbra el poderío de la *cuestión barroca* o «siglodorista» española.

Pero para tomar por sus orígenes esta paradoja que supone el que pueda haber una *inflación* de la escena artística, simultánea o provocada por la *deflación* del horizonte de racionalidad y progreso social, quizá habría que volver al Hegel que se pregunta por este fenómeno de la decadencia de ciertas sociedades, las cuales, en su misma recaída en la irracionalidad y en la autodestrucción, consiguen entonces las producciones simbólicas más turbadoras, las más emocionantes, universales y bellas. Resultaría así que el modo más alto de la producción simbólica es lo trágico. O se desencadena siempre en medio de unas condiciones que son *trágicas*, en lo personal o en lo colectivo.

Ciertamente, estamos con A. Castro³⁴ en que la virtualidad española, lo específico, si se quiere, de un «genio» o *alma* española (pero nosotros preferimos decir de un sistema de representaciones que en vir-

³³ Sobre esa racionalidad moderna y sus fundamentos puede verse ahora el libro de M. A. Granada, *El umbral de la modernidad. Entre Petrarca y Descartes*, Barcelona, Herder, 2000.

³⁴ Véase «Superación de la angustia en la creación literaria», en *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1986.

tud de una *koiné* lingüística unifica dos continentes, dos mundos extraños y refractarios entre sí), consistiría en haber reinvertido el *caos axiológico*, la pobreza y el enfrentamiento estamental, racial, religioso y sexual, acaecido en la «edad conflictiva», en una escritura, en un arte que ve el mundo asimismo como caos, como fatalidad y desorden irreparables.

La inviabilidad de acceso a una ciencia y filosofía moderna y experimental determina también entonces una extraversión hacia la literatura. Lo analítico se desvía hacia lo metafórico. Volcando en claves retóricas y juegos de palabras audaces su majestuosa visión dramática y pesimista, la producción simbólica alcanza las más altas capacidades persuasivas, «estetizando» el mundo más allá de lo que fuera preciso o razonable. Pero entonces también, desde esta posición adquirida de discurso, sucede que la obra de arte conspira y desarma las realidades políticas que la alumbran y la alientan.

Quizás aquí el ejemplo de una singularidad, como la que representa la mística española, se revele elocuente. Y ello por cuanto, expresión al fin, como veremos, del poder temporal de la Iglesia, esta ascético-mística hispana se volverá una máquina descontrolada en sus excesos, y llevada de un mecanismo de sobrepuja y desafío a lo real en nombre de lo divino, acaba autoaniquilándose y precipitándose en los excesos ridículos de los predicadores burlescos o, en el otro extremo, adentrándose en las formas de una pasión nihilificadora, como la que posee a los santos más caracterizados, los cuales terminan como apologistas del vacío y de la nada, como es el caso sintomático de ese Molinos en que culmina verdaderamente el discurso ascético-místico, y del que se ha podido decir que es, *de facto*, un cristiano que abandona la institución eclesial, cristiano ya «sin Iglesia» o, incluso, otro caso, como el de un predicador extremista como fuera Vieira, predicador «sin Dios», o predicador en contra de toda idea concebible de Dios. Hasta ese punto llega la virulencia destructiva de algunas realizaciones del Barroco hispano³⁵.

Entonces, en efecto, muy lejos de esas consideraciones idealizantes que han tendido secularmente —desde Pedro Sainz Rodríguez³⁶ hasta

³⁵ Hasta llegar, como ha visto Mario Cesareo, a la «destrucción de la idea de Dios» («Antonio Vieira: destrucción de Dios y crisis de la verosimilitud barroca», *Hispanófila*, 114 [1995], págs. 51-63). Véase también L. Kolakowski, *Cristianos sin Iglesia. La conciencia religiosa y el vínculo confesional en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1982.

³⁶ Ello al fundar la colección de fuentes de la mística y la ascética, la conocida como «espirituales españoles», de la FUE.

el poeta José Ángel Valente³⁷— a *espiritualizar* y a abstraer aún más el lenguaje de la mística, nosotros pensamos que ese lenguaje en su «grado fiero» lo que hace justamente es sublimar las tensiones inherentes al aparato secular de una Iglesia férreamente constituida, y aun diríamos que nace en realidad como necesidad interna del propio orden dogmático instaurado por la lógica escolástica.

Soslayando la verdad de un mensaje evangélico crudamente arrasado y vejado por la realidad de lo ocurrido, por ejemplo, en todo el proceso colonizador, y aun en la insania misma con que se organizan las persecuciones religiosas en la propia Península —y también, dicho sea de paso, por la espectacularización carnavalesca y mediática que la Iglesia hace del rito—, el místico lo que hace es interiorizar como drama personal el principio de violencia que el poder temporal de la Iglesia exhibe, su real fracaso evangélico.

Y es allí, en el interior de un alma torturada, en sequedad y en tinieblas permanentes; con un cuerpo que suda en ocasiones sangre, por estar evidentemente sometido a las tensiones desgarradoras de la autopunición y del forzamiento de una apertura de la intimidad a la inspección inquisitorial, mientras se sublima penosamente la renuncia sexual a que le obliga la represión interiorizada que sobre él ejerce lo que es un puro sistema o aparato de dominio³⁸, donde el místico alza la *fábrica* de su discurso. Ese mismo místico encuentra entonces el camino tenso que le señala una lengua y las paradojas lógicas a que tal situación aboca³⁹. Podemos suponer que explota en un juego de artificio verbal, cuyos trazos luminosos en el tiempo de su ejecución terminarán mucho después siendo leídos como las «heladas naderías» que Borges veía en todo ello.

Místico era entonces el que renunciaba a la crítica del mundo, pretendiendo sacar del mundo su lenguaje inspirativo. Pero místico es el cuerpo sobre el que ha hecho presa la institución fanática de poder, sin tener una dimensión exacta, autoconsciente, de lo que con ello en verdad pretende, fuera de explotarlo bajo la forma de un modelo, de un cuerpo ofrecido como *ejemplar*. Místico, en realidad, es aquel que se so-

³⁷ Expresado ejemplarmente en sus *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1993.

³⁸ Sobre tal asunto, véase mi «Mística y plástica», en *Congreso Internacional. Amor y erotismo en la literatura*, Salamanca, Caja Duero, 1999, págs. 783-792.

³⁹ Esta visión de un alma mística, en realidad presa ideal de un discurso de poder, ha sido mantenida recientemente, y casi exclusivamente, por E. Subirats, *El alma y la muerte*, Barcelona, Anthropos, 1983.

mete con dulzura inusual al tormento de las imposiciones, hasta encontrarse a punto en ocasiones de abandonar la envoltura carnal e histórica en que inevitablemente se inscribe.

El testimonio contradictorio y paradójico del místico es esa escritura a la que se sentirá obligado y compelido, lo que al final constituye su apertura liberadora, el espacio de una sublimación por el arte verbal, que nos deja siempre su documento turbulento y enigmático. Pues en ello, en el arte verbal que se exhibe en *Gula espiritual*, por ejemplo, se halla el testimonio último de cómo también, hasta las últimas consecuencias, algo se ha sometido a un principio de exterioridad y de poder, y, al final, las praxis del espíritu, lejos de liberar, podríamos decir que retroalimentan la poderosa máquina de la exterioridad religiosa hispana⁴⁰. Un teatro de la religiosidad, una «escena», en ello se funda. Al término del recorrido, la palabra, por más tensa que se haya mostrado, se reintegra sin violencia en el superior orden constituido por el discurso hegemónico de raíz jerárquica, absolutista, confesional.

Pero esta escena y este *teatro de representaciones* tienen sus misterios, tienen sus paradojas, pues, al intentar escapar de las limitaciones materiales que los determinan, se abren a efectos impensados, al tiempo que pueden ser fuente de un mecanismo de desconstrucción del meta-discurso generalista y hegemónico, evidenciando en su gesto enfático que nada tiene la última palabra sobre el sentido del mundo.

Y prueba de esa virtualidad que lo simbólico alcanza, primero como encubridor de lo histórico y, más tarde, en cuanto agente «depressor» de lo real, es esa ceguera a la condición material y el borrado minucioso de la historia, a la que incluso nos condena a nosotros, a los contemporáneos, que seguimos leyendo o queriendo leer allí, más que las evidentes trazas de los cuerpos rotos y las instituciones represoras, las huellas de un quimérico espíritu de tonos franciscanos y una salida cierta —y acaso practicable— de la crisis y angustia del mundo.

Este ejemplo de los místicos y de los santos, que es utilizado en la España altomoderna como el más alto parámetro de toda moral, causa un daño irreparable, pensamos, ciertamente, al espacio social y ético, determinando, más allá incluso de lo que podríamos pensar, su atraso, su abandono, su olvido (y, por lo tanto, conculcando los juegos

⁴⁰ Este enfoque, es obvio, nos aparta de las visiones de una mística como «discurso de la rebeldía», o, en términos de M. Certau, como «reacción contra la apropiación de la verdad por los clérigos que se profesionalizan a partir del siglo XIII» (cit. en la trad. de R. Chartier, *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2000).

de interés en que funda su estatuto)⁴¹. Pues al encubrir los fines de las instituciones de encuadramiento, vuelve inconsciente la violencia que ejercen, al tiempo que produce o genera un *vaciado* de la condición inevitablemente material en que se mueven hombres y sociedades.

La impresionante fortaleza espiritual, cuya constitución se relata demoradamente en el teresianismo barroco, se revela al fin, en términos bettelheimianos, como «fortaleza vacía». Castillo deshabitado, yo anonadado y borrado, historia suprimida y, a la postre, aceptación del orden de lo social presente como orden inmutable e indiscutido⁴².

Las tinieblas y gozos místicos, según sabemos por Miguel de Molinos, devuelven al sujeto a una «nuda vida»⁴³, donde las cosas ya no tienen espesor material, ni hay pertenencia, ni hay historia, ni trascurso, y donde todo se envuelve en un vértigo aspirante, profundamente estéril y desconsolador. Lo que queda reflejado suficientemente en la llamada «expresión mística», en la que se lee la posición gestual del vencimiento laxista, de la alienación y del remedo de la muerte corporal.

Odio al cuerpo que, al fin, se revela hoy como un proceso de desconstrucción del humanismo cristiano, realizado desde su mismo interior por tantos cerebros ocupados en estas estrategias melancólicas. «Dexados» y quietistas, pirronistas cristianos y escépticos, desengañados y nihilistas, en distintos grados y naturalezas, secundan esta muy hispana desconfianza de la realidad, al tiempo que cobran una inquina casi «terrorista» contra el cuerpo. Entonces las representaciones de la sexualidad desaparecen en cuanto expresión de gozo y hedonismo, como aquí estudiamos, alumbrando una larguísima época en la que aquella sólo comparece como pecado, conduciendo al país a un marcado *subdesarrollo pulsional* o libidinal y a una degradación, mediante el chiste y la grosería escatológica y la obsesión anal, del lenguaje idealista del amor, cuyas huellas aún podemos percibir en nuestra actualidad.

En todo ello, en esta suma de estrategias que siguen en cierto modo una «lógica de lo peor» y que se dejan conducir por una filoso-

⁴¹ También para Hegel el vacío de espiritualidad verdadera y las prácticas exteriores de la religiosidad acaban determinando el atraso social y ético que caracteriza a las naciones en que se ha desarrollado la Contrarreforma. Véase un comentario a esta percepción en E. Subirats, *El continente vacío. La conquista del Nuevo Mundo y la conciencia moderna*, Madrid, Mario Muchnik, 1994, págs. 410-413.

⁴² Es observación de E. Subirats, *El continente...*, op. cit. Véase B. Bettelheim, *La fortaleza vacía*, Barcelona, Paidós, 1967.

⁴³ El concepto de «nuda vida» lo ha forjado G. Agamben para definir al hombre desposeído de su ser histórico. Véase *Homo sacer*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

fia abiertamente negativa⁴⁴, y aun suicida, debemos ver, no sólo los efectos de la retórica propagandística de una Contrarreforma que se escande en figuraciones y visiones sentimentales y fuertemente expresivas, las cuales van más allá de lo pensable o razonable, sino, también, el triunfo verdadero de un programa de confesionalización que hace presa en el dominio territorial del país, y que extiende su conquista al cuerpo físico y pulsional de sus mejores hombres. Lo que esteriliza al fin y vuelve inviable la prosecución del juego social y su expresión en una historia cultural que se intensifique y crezca sobre el depósito de su propia tradición. La forma barroca hispana aquí también se apoya en el corte, en la cesura y suspensión del orden de un humanismo razonable, que entre nosotros se ve pronto colapsado.

Podemos entender que el misticismo literario y retórico, representado por tantos productores simbólicos justamente memorables, es la parte bella y legible entonces de un frente que es, en realidad, teológico y que, con las terribles armas pesadas que le presta la retórica escolástica y tomista, recubre con un manto impermeable las evidencias de la gestión político-económica del Imperio. Las argumentaciones silogísticas y la lógica de las Escuelas crean entonces una especie de «segunda realidad» o realidad más trascendente y vital que la propia realidad, y hacia ellas se mueven muchos grandes hombres y talentos, Escobar, Molina, Sánchez, cerebros que se harán famosos en toda Europa por sus vanas sutilezas, por sus «metafisicaciones» (Voltaire), por sus «vanísimas e hispanísimas contemplaciones» (Baeza)⁴⁵. Pero cerebros sin parangón probable en la Europa de su tiempo, y con los que, como hará observar Ortega y Gasset, lo que ha ocurrido es que se han puesto a trabajar en la dirección equivocada, pues ellos dañan y atentan contra las propias bases de la lógica del interés que rige la razón de un Estado (o de una religión), y el normal desenvolvimiento todo de una sociedad.

En torno a esta teología, erradicada hoy hasta las briznas, por profundamente incompatible con el modelo de racionalidad; y en torno también a este misticismo, al que hoy tanto se vuelve sin conciencia de sus verdaderos fines, y sólo en nombre de la estética de lo sublime que

⁴⁴ Lógica de lo peor, filosofía negativa o trágica, que configura una cierta espina dorsal del pensamiento occidental, y que conoce en nuestro país un singular desarrollo. Véase C. Rosset, *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

⁴⁵ T. Baeza, *Epistolarum theologiarum... liber unus*, Lugduni, Bonheur, 1573, pág. 276.

desarrolla, también el nihilismo y la melancolía quedan así asegurados y se van extendiendo entre los nuestros⁴⁶. Y ello, de nuevo, antes que en la pura realidad, en la estrategia retórica que gobierna con preferencia los discursos, girando toda la producción hacia una *estética negativa*, presidida por un violento claro-oscuro, un reparto de luces y, sobre todo, de sombras, que se extiende por el mundo sub-lunar, como lo hace el metafórico cono de opacidad soñado por Sor Juana Inés de la Cruz.

Los grandes productores simbólicos del período que nos hemos dado sitúan sus obras bajo una ética y una estética del exilio del mundo y del solipsismo orgulloso, extremando cuanto pueden los mecanismos de sofisticación narcisista y de enigmática complacencia en lo formal. Entonces, como escribe un reciente editor de Góngora, en la producción de éste «la *soledad* que rodea al peregrino forma la frontera entre una utopía lingüística y una Babel, es decir, muestra la decadencia del discurso hacia el puro narcisismo y la locura»⁴⁷.

Mientras, también el escepticismo ante el valor de realización y un hispido malhumor y tenebrismo, acompañado de la obscenidad rebajadora y de la tendencia al sarcasmo⁴⁸, generan lo específico de un momento hispano de lo barroco.

El ensueño metafísico, el catolicismo a ultranza, hará depender el sentido del mundo siempre de algo que está justamente fuera de él, inalcanzable a todo deseo y a toda acción (incluso proponiéndose como lo contrario de una acción en el mundo). Ello actuará decididamente como una cortina entre la masa y la crisis, contribuyendo a crear en la Península («metafísica»), como asegura Hobbes (*Leviathan*), un *kingdom of darkness*.

REINADO DE SOMBRAS

La infraestructura alegórica de las grandes producciones barrocas hispanas excava el lugar de un observador, de un espectador desdeñoso hacia la historia material a la que asiste sin compromiso, y sobrecoigido ante la evidencia del infinito, así como ante lo que Juan Eusebio

⁴⁶ Hasta conformar aquí, en esta cronología, el «siglo de oro» verdadero de la melancolía, como expresa el libro homónimo de R. Bartra, *El Siglo de Oro de la melancolía...*, op. cit.

⁴⁷ J. R. Beverley, ed. de Góngora, *Soledades*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 43.

⁴⁸ Así lo ha visto J. P. Quiñonero, *De la inexistencia de España*, Madrid, Tecnos, 1998.

Nieremberg, en un libro muy difundido en su tiempo, expresará como la percepción de la *diferencia entre lo temporal y lo eterno*⁴⁹.

El mundo, en efecto, es la escena ideal donde se ponen en representación los conceptos de mudanza, decaimiento, declinación, cambio de fortuna, disipación total o, en fin, «destrucción»⁵⁰ de lo que habría cobrado una existencia cuya durabilidad nada garantizaba.

El pensamiento del Barroco gusta así sobremanera de la figura de la reversibilidad y del quiasmo, y, en ese sentido, no dejaremos de recordar con un historiador del tiempo, Jerónimo de San José, en su *Genio de la historia*⁵¹, que, de modo cierto, esta historia es inestable y, definitivamente, se desenvuelve bajo la categoría de lo *trágico* (opuesto estructuralmente a toda filosofía del progreso). Pues como el Barroco asevera, allí donde reinaban las letras y la concordia, un día se extenderían la barbarie y la oscuridad; de cuya evidencia apenas puede consolar otro hecho parejo: el de que allí donde reina la barbarie, llegará un día (él también a su vez efímero) en que triunfen momentáneamente la cultura y la civilización.

Como se ve, la «flecha direccional» que alumbraba siempre las interpretaciones de los historiadores más o menos positivistas es susceptible de ser convertida, ante la evidencia que suministra la cultura del Barroco hispano, en la figura epistemológicamente más compleja de un *pliegue* del tiempo sobre sí mismo. Siguiendo a Deleuze, de un *pliegue barroco*⁵².

En el tiempo en que la desautorización de lo real y el predominio de la metafísica generan la desconfianza paralizante en la necesaria empresa articuladora de lo social, los productores simbólicos hispánicos se entregan a una ironización y a la desconstrucción continuada del va-

⁴⁹ De este modo, el tiempo se vive aquí, no como aventura de progreso, de producción o ganancia, sino que, en realidad, se asimila a la idea de pérdida y de alejamiento, a la de decadencia y deterioro. El tiempo, su transcurso, equivale o se lee como «caída», y la historia misma se convierte en el proceso de esa degradación, acaecida en «tiempos decadentes», que alejan de los orígenes. Esta perspectiva ha sido estudiada para el caso de la lírica por R. Andrés, *Tiempo y caída (temas de la poesía barroca española)*, Barcelona, Quaderns Crema, 1994.

⁵⁰ Sobre este concepto, la «destrucción de España», véase A. Milhou, «De la destruction de l'Espagne à la destruction de Indes (Notes sur l'emploi des termes *destruyr, destruyr, destruyr, destruyr* de la *Primera Crónica General à Las Casas*)», en *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruan*, II, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1978, págs. 907-919.

⁵¹ Zaragoza, Diego Dormer, 1629.

⁵² Para aludir al libro del mismo título, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, op. cit.

lor del propio mundo, excediendo incluso con ello los propios fines institucionales, que a veces se ven desbordados, por la violencia con que se muestran en esa sociedad imperial, y supuestamente autoritaria, los impulsos anarquistas. De lo que constituirá un ejemplo maestro la aspiración eremítica que, desde Arias Montano a Quevedo, empieza a posesionarse del imaginario nacional, que quisiera en algún momento convertir a la Península toda en una *nueva Tebaida*, donde los únicos justos de la tierra habrían de esperar la nueva llegada del Salvador y el anunciado «fin de los tiempos»⁵³.

Toda esta ideología es rearticulada en una multiplicidad de escenas de representación, donde se muestran los poderes retóricos de la simulación y el artificio, y se juega de un modo extraordinariamente hábil con los conceptos de efímero y eterno. Precisamente aquello que constituye el núcleo medular de la expresión del arte, entendido entre nosotros, con un neologismo que hará fortuna, como *trampantojo*: el mundo como trampa para los ojos. Si se quiere también, la articulación de estas ideas puede verse cuajada en la forma dramatizada de un «teatro»; en cuanto lugar de locos o, incluso, «teatro de locos», como lo interpreta Josef de Valdivieso en su farsa *Hospital de locos* o Lope en sus *Locos de Valencia*...

La gran metáfora del *Theatrum Mundi*, que ha recorrido la espina dorsal del pensamiento trágico occidental, se ve, entonces, profundizada en la cultura imperial hispana⁵⁴. La primitiva escena brillante —el mundo como «corte»—, de donde el sabio advertido se retira, se ve convertida por el genio calderoniano en forzoso «teatro de la crueldad» y de la locura, y del *sueño* o, mejor, de la pesadilla. Escena lúgubre a la que se está condenado por un Dios o por un poder que empieza a pensarse como específicamente perverso y despiadado, y cuya lógica de prueba y punición hay que aceptar.

Terca, obstinadamente, la misma producción simbólica, el arte español barroco, pone en pie una interpretación crítica —desengañada y desencantada— del sentido de la vida.

Las acciones del Estado y la inversión de vidas y sueños en proyectos de la conquista material del mundo son desautorizadas por las formulaciones a que conduce una sintaxis brillantísima, lo mismo que unas realizaciones plásticas de carácter compulsivo y extremado, espe-

⁵³ Consúltese sobre este tema mi «Jardín de Yavhé. La ideología eremítica en el espacio de la Contrarreforma», en *La península metafísica...*, op. cit., págs. 123-155.

⁵⁴ Sobre ello, véase L. G. Christian, *Theatrum Mundi. The History of an Idea*, Nueva York/Londres, Garland Publishing, 1987.

cializado todo ello pronto en poner al sujeto frente a la inviabilidad del proyecto humano; frente a la no-nada de sus acciones vitales; frente al caos y desorganización de lo social, que se muestra capturado retóricamente por un principio enfermo, por una proclividad al mal, a lo desastroso, a lo inútil, a lo perdido irremisiblemente.

Así, un teólogo escolástico de fines del siglo XVII podía oponer eficazmente la vida activa y la política a la propiamente contemplativa:

Contemplava un espiritual a Hércules con todo un Mundo en sus hombros, y a san Francisco con un mundo entero a sus pies, y decía desengañado: aquél lo conquista con el valor, éste lo desprecia con humildad; aquél carga con todo un Mundo para el gobierno, éste dexa todo el Mundo para el desprecio. Mejor fortuna es la de Francisco; más acertada empresa es la del Santo⁵⁵.

Ello nos conduce inevitablemente hacia una cierta superación del modelo maravalliano de una sociedad de masas dirigida por una cultura de la persuasión retórica y del interés de grupos hegemónicos, para empezar a entrever una suerte de *más allá* del «principio de poder», a que cierta producción cultural «alta» da cauce. Ello en realidad alumbraba una situación «ultratética»⁵⁶, donde los efectos y las representaciones quisieran ir *más allá* de sus fines, enfrentando una escena dominada por la *destruido*, el impulso de muerte⁵⁷, o, como dice el teólogo, por el «desprecio del mundo».

Tales formas del desengaño no afectan sólo la médula del proceso material de conquista y adquisición, que se ve, en ocasiones, gravemente condenado (por ejemplo, a través de la execración de todo el proceso colonizador americano)⁵⁸, sino que ataca también la estructu-

⁵⁵ Pueyo y Abadía, *Elogios del angélico Doctor Santo Tomás...*, Zaragoza, Herederos de Dormer, 1696. Véase *infra* (cap. 6) un análisis de la carga ideológica que conlleva esta muestra tardía del tomismo simbólico.

⁵⁶ En el sentido en que lo ha dejado en evidencia S. Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, *op. cit.*, cuando habla de una «operatividad barroca» que induce un vértigo en el lenguaje que pierde de este modo pie y referente.

⁵⁷ Véase de J. A. Maravall, naturalmente, su *Cultura del Barroco*, *op. cit.*, frente a la cual este discurso se posiciona al describir ese efecto «hipertético», o fuera de fines mediados, que, creo, preside la producción simbólica del período.

⁵⁸ Así, la visión de esa conquista como operación de la «codicia» es contemplada en términos senecistas por intelectuales de las dos orillas del Imperio. Para el caso de Góngora, véase J. R. Beverley, *Aspects of Góngora's Soledades*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1980; para el de Hernando Domínguez Camargo, G. Sabat-Rivers, «Interpretación americana de tópicos clásicos en Domínguez Camargo: la navegación y la codicia», *Edad de Oro*, 10 (1991), págs. 187-198.

ra misma del conocimiento mediato, extendiendo por doquier una atmósfera de irrisión del saber y de decepción de todo conocimiento, que he estudiado en mi libro *La península metafísica*. Todo ello determina o genera un clima donde la expresión de Américo Castro halla cumplida realidad: el país está dominado por una real «voluntad de no saber»⁵⁹.

Las síntesis sobre América de la época son ilustrativas en este punto por dos razones: por su escasez y silencio asombroso, lo que implica las figuras retóricas de la reticencia, omisión y disimulación, evocando mudamente el drama acaecido, sobre el que las representaciones van a callar, renunciando a realizar síntesis interpretativas y valorativas⁶⁰. Ello es expresión de que es imposible en este punto trascendental alcanzar un compromiso entre la realidad y la ideología⁶¹, ni siquiera en nombre de la necesidad sentida por el Estado de entonces de dominar y controlar un «imaginario» de la cuestión americana⁶². Lo cual lleva a una indefectible crisis de los marcos epistemológicos que, como se ha dicho, «resultan de la ineficacia de la ideología metropolitana para dar sentido a la circunstancia americana»⁶³. La razón barroca cobra en América la forma de un «delirio institucional»⁶⁴.

Pero es también cierto que, en las raras ocasiones en que a partir de 1580 ese silencio de sobreentendidos se rompe, entonces, las fuen-

⁵⁹ *De la edad conflictiva*, *op. cit.*, pág. 71.

⁶⁰ Para una revisión de la, con todo, escasa presencia de lo americano en el discurso emanado desde la metrópoli, véase H. Brioso Santos, *América en la prosa literaria española de los siglos XVI y XVII*, Huelva, Diputación de Huelva, 1999.

⁶¹ F. Fernández Buey ha puesto de relieve el modo en que la retórica escolástica de la filosofía moral vela de modo encubridor las evidencias de la gestión económica y política de las «cosas de América». Véase *La gran perturbación*, Barcelona, Destino, 1995, págs. 250 y ss.

⁶² Acerca del silencio sobre la cuestión colonial, véase J. Friede, «La censura española del siglo XVI y los libros de historia de América», *Revista de Historia de América*, 47 (1959), págs. 45-94; B. Pastor, «Silence and Writing: The History of the Conquest», en R. Jara y N. Spadaccini (eds.), *1492-1992. Rediscovering Colonial Writing*, Minneapolis, University of Minnesota, 1989, págs. 121-163, y, más recientemente también, el análisis de M. Moraña, *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*, México, UNAM, 1998, y el de I. Simson, «El silencio de los autores. Los clásicos del Siglo de Oro sobre el tema de América», en K. Kohut (ed.), *De conquistadores y conquistados. Realidad, justificación, representación*, Frankfurt, Vervuert Verlag, 1992, págs. 272-283. Sobre algún silencio «particular», por ejemplo, el del Inca Garcilaso, véase J. Durán, «Los silencios del Inca», *Nuevo Mundo* (Caracas), 6 (1966), págs. 66-72.

⁶³ M. Cesareo, «Menú y emplazamientos de la corporalidad barroca», en M. Moraña (ed.), *Relecturas del Barroco de Indias*, *op. cit.*, pág. 194.

⁶⁴ M. Cesareo, «Jerónimo Mendieta: razón barroca, delirio institucional», *Revista Iberoamericana*, 172-173 (1995), págs. 441-459.

tes del discurso desgarrado y abiertamente trágico se abren y dan paso a unas alusiones destructivas y letales, por el pesimismo demoledor y acendrado que acomete entonces a los espíritus barrocos de ambas orillas de la totalidad imperial, ante lo que es una empresa entendida en clave de pérdida; asumida también como la forma singular de un castigo sobrevenido.

Cuestión abierta, indeterminada ya para siempre en el terreno de lo simbólico, e igual de gravemente inconsciente o inoperante en los dominios de las síntesis instrumentales, que ya nunca llegarán a construir una real política pragmática americana, y eso a pesar de las recopilaciones objetivas y enciclopédicas que, como la que se ofrece en la *Política indiana* de Solórzano⁶⁵, también produce el siglo.

No es sólo Góngora, que anatemiza como vanidad y soberbia humana a los hombres que confían sus vidas a las travesías transatlánticas, y que los condena en nombre de Séneca y toda la tradición estoica (precisamente en un país marino por excelencia), sino que, también, nos encontramos expresamente ante una retracción infinita, un arrepentimiento en la acción, un «pesar del Imperio», y ante una depresión final de la libido estructurante de poder, al confirmar la presencia de un mal irreparable del mundo, que precisamente se realiza en la condición ejemplar de unas Indias, que, como ha escrito Sánchez Ferlosio, se volvieron para los nuestros «lejanas y malditas»⁶⁶. Como resuena en *El celoso extremeño*, de Cervantes, al fin, son:

Las Indias, refugio y amparo de los desamparados de España. Iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos.

Ello determina, como escribiría el duque de Maura, un desistimiento de la empresa americana⁶⁷. Una forma de abandono, de *caída*, de lo que a tanto coste se logró, y que tiene en la conciencia nacional acentos dramáticos, casi apocalípticos⁶⁸, mostrando la inutilidad de tanto empeño gastado.

⁶⁵ Juan de Solórzano Pereira, *De Indiarum Iure o Política indiana*, Madrid, Francisco Martínez, 1629.

⁶⁶ R. Sánchez Ferlosio, *Esas Indias lejanas y malditas*, Barcelona, Destino, 1991.

⁶⁷ *Desistimiento español de la empresa imperial*, Madrid, Austral, 1958.

⁶⁸ Y, en efecto, el fracaso de la empresa evangelizadora determina una corriente de milenarismo y desesperanza que ha sido estudiada por A. Prosperi, «America e Apocalisse. Note sulla conquista spirituale del Nuovo Mondo», *Critica Storica*, XIII/1 (1976), págs. 1-62.

Resulta entonces que, entre los intelectuales más significativos del momento, la crisis y la desgarradura que se experimenta en lo social (cualesquiera que sean el valor y el alcance que queramos atribuirles) se hacen «tragedia de la historia» y, un paso más allá, tragedia ontológica en manos de los dramaturgos sacramentales y los poetas de la metafísica y teóricos el desengaño. Así amanece entonces la idea de España como pueblo trágico y elegido. O, más exactamente, elegido para ser trágico, lo que se convierte en un modo definitivo de pensar las cosas de España. Algo que Caramuel expresará muy bien en tono elegiaco:

[...] Pues no ay ángulo tan escondido en todo el orbe, que no deba por lo menos a España la noticia de la verdadera religión, extendida con gastos y peligros tan grandes, y conservada con pérdida de tantas vidas de personas felices, que en muchas ocasiones la diferenciaron con su sangre⁶⁹.

Entonces una «historia triste» se abre paso⁷⁰, y un ensayismo de tintes melancólicos o abiertamente nihilistas se instala por doquier. Los arbitristas (o «arbitristes») y utópicos ensayan visiones catastrofistas y milenarismos, soñando con resoluciones tan drásticas como imposibles. En efecto, un imaginario del delirio providencialista se instala por doquier. Y aun cuando el fracaso de éste se hace palpable, así como de imposible mantenimiento su esperanza, entonces los historiadores y los poetas recurrirán a un importantísimo concepto teológico: el de tribulación. Su primera y gran salida al espacio público se produce en esas fechas que hemos convenido como decisivas de 1580, pues, en efecto, la derrota de la Armada Invencible es conjurada entonces con la elaboración completa de una serie de representaciones que, empezando por el tratado de la tribulación del jesuita Ribadeneira, tratan de conceder un sentido ultrahistórico, metafísico y providencialista a los desastres materiales de la historia del Imperio.

De esta manera, entre los productores simbólicos, los hechos turbulentos, las desgracias, las imprevisiones, los grandes errores políticos, financieros y militares, el desastre evitable de la Invencible, comienzan

⁶⁹ Juan Caramuel, *Declaración Mystica de las Armas de España, invictamente belicosas*, Bruselas, Lucas de Meerbeque, 1636.

⁷⁰ Ha elaborado este concepto J. Vilar, «L'Histoire triste, ou du style comme angoisse», en J.-P. Etievre, *Littérature et Politique en Espagne aux siècles d'or*, Paris, Klincksieck, 1998, págs. 137-151. Un buen repertorio bibliográfico sobre esta construcción del imaginario del desastre nacional puede encontrarse en el hoy olvidado libro de P. Sainz Rodríguez *Evolución de las ideas sobre la decadencia española*, Madrid, Rialp, 1962.

a ser reconstruidos *a posteriori* desde perspectivas providencialistas, y encarnados en representaciones o discursos donde se incrementa el peso del destino metafísico, las promesas del más allá, o las visiones de un *fatum* que gobierna la historia nacional.

Es el complejo de Job, el síndrome de Saúl y de Isaac e, incluso, el martirologio al completo —todo ello tan representado en la escena plástica y literaria— lo que se eleva entonces como gran imagen moral que corta en seco la posibilidad de una crítica racional, de un análisis de hechos, impidiendo el acceso analítico a las condiciones reales en que se produce el discurso de poder.

Dios castiga a los que ama, pone a prueba los pueblos elegidos, sitúa al límite su paciencia y, en definitiva, se dirá entonces, los aniquila y los pulveriza, porque al fin ése es el único camino para alzarse con una condición celeste y establecerse en una dimensión suprahistórica. La vivencia infeliz, el hábito triste, la materia oscura determinan enteramente por entonces los productos artísticos de la vida nacional, los cuales predicán en aquel momento la derelicción, el abandono de la mundanalidad como gran figura ésta del ejemplarismo a potenciar en el inconsciente colectivo.

Este imaginario del desastre, de la tortura y el desgarramiento padecidos de modo heroico; esta complacencia morosa y morbosa en la destrucción del cuerpo y la amenaza de la república, para la cual la metáfora justa del país es la imagen riberesca de un San Bartolomé, al que literalmente se le arranca la piel del cuerpo, es la que ofrecerán de 1580 en adelante grandes, inmarcesibles producciones de un Barroco hispano. Como esos libros sobre Job en que se afanan temperamentos como el de Fray Luis de León, con una decidida intención de encontrar en ello, no sólo claves psicológicas personales, sino también explicaciones al enigma de la historia y del devenir, entendido ahora abiertamente como «historia del padecimiento de la humanidad».

Walter Benjamín lo ha descrito muy bien a propósito del teatro calderoniano⁷¹. Lo providencialista, lo fideísta; más: lo mesiánico y lo redentor, específico de una cultura barroca española, gusta de convertir la historia y la vida humana en un sueño, en una historia de padecimientos, cuya única justificación reside en una pronta *Tercera venida de Cristo en magestad*, algo sobre lo que todavía especula, creyendo descubrir sus *figuraciones* en la historia próxima, el jesuita Lacunza, ya en el ocaso de la Edad Moderna.

⁷¹ Ello, naturalmente, en su *El origen del drama barroco alemán*, *op. cit.*

De existir esta energía, a la que podríamos denominar *entrópica*, acudiendo a esa ley de la termodinámica según la cual los sistemas tienden a su anulación, presas de una energía de *destrudo* y pulsión de muerte, ella fuerza en el campo intelectual barroco hispano una caracterización en que la crisis española enteramente se resuelve, y en ello alcanza, sin duda, su registro o tono peculiar, en cuanto es también ahí, en los dominios simbólicos, donde se opera una cierta «destrucción espiritual de España», asistiéndose entonces a la quiebra definitiva del proyecto humanista.

Todo esto nos pone en trance otra vez de encarar aquella historia desde la categoría de *lo trágico*, favorecidos por la representación dramática que ese tiempo de sí mismo hizo. Nueva visión que articule imágenes perdidas del imaginario nacional, como aquellas de tribulación, escepticismo, pirronismo; tal vez también, si ello no fuera o pareciera exagerado, de genuino *nihilismo* hispano.

De todo ello me hubiera gustado escribir con más precisión en esta ocasión.