

El concepto de barroco hoy

(The present-day concept of baroque)

Pérez Sánchez, Alfonso E.
Univ. Complutense
Fac. de Geografía e Historia
Dpto. de Hª del Arte (II)
Ciudad Universitaria
28040 Madrid

BIBLID [1137-4403 (2000), 19; 15-23]

En este estudio se analizan y examinan las diversas direcciones de interpretación que la crítica histórico-artística utiliza al referirse al Barroco. Desde la incertidumbre etimológica del término se presentan las aplicaciones a los comportamientos morales; la concepción del Barroco como una constante histórica que se contraponen al clasicismo así como también se exponen las vinculaciones del Barroco con la iglesia y el poder en las tradicionalmente consideradas artes mayores: arquitectura, escultura y pintura.

Palabras Clave: Concepto. Barroco. Interpretaciones temáticas. Barroco histórico.

Historia- eta arte-kritikak Barrokoaz diharduenean erabili ohi dituen interpretazio-norabideak aztertzen dira lan honetan. Hitzaren zalantzazko etimologiatik abiatuta, hainbat gai aurkezten dira bertan: jokabide moralekiko aplikazioak; Barrokoa klasizismoari kontrajarritako historiaren konstantetza hartzen duen ikusmoldea, bai eta Barrokoa elizarekin eta boterearekin dituen loturak, tradizioz arte nagusia moldatu duten horietan: arkitektura, eskultura eta pintura.

Giltz-Hitzak: Kontzeptua. Barrokoa. Gaien interpretazioak. Barroko historikoa.

Dans cette étude on analyse et on étudie les différentes directions d'interprétation utilisées par la critique historico-artistique en se référant au baroque. A partir de l'incertitude étymologique du terme on présente les applications aux comportements moraux; la conception du Baroque comme une constante historique qui s'oppose au classicisme ainsi que l'on expose également les liens avec l'église et le pouvoir dans ce qui est traditionnellement considéré comme les arts majeures: architecture, sculpture et peinture.

Mots Clés: Concept. Baroque. Interprétations thématiques. Baroque historique.

Un conocido crítico e historiador italiano tituló un valiosísimo ensayo sobre lo que hoy nos ocupa con la frase: “*Barocco, strana parola*”, y Giuliano Briganti, titula otro, incluido luego en su *Pietro da Cortona*, de modo aún más sorprendente: “*1630, ossia il Barocco*”.

Estos títulos nos señalan ya dos direcciones diversas de interpretación. El primero alude directamente a lo extraño del término, y a las dificultades que ello supone a la hora de interpretar su sentido. El segundo, parece reducirlo a una pura referencia cronológica.

Y en realidad, las dos diferentes posturas que ahí se subrayan siguen siendo las constantes, más o menos subterráneas, en que se mueve, todavía, la crítica histórico artística al referirse al Barroco.

La extrañeza del término comienza, como todos sabemos, por la incertidumbre respecto a su etimología, que oscila entre quienes ven en él el recuerdo de las perlas “barruecas” que Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611) define por “*la semejanza que tienen a las berrugas que salen a la cara*” y que tiene su origen en lo que en 1563 escribía García de Orta en su *Coloquio dos Simples e Drogas da India* al referirse a las perlas (“margaritas”) “*nao redondas e con aguas mortas*”, y los que parecen inclinarse más por ver en la palabra un eco de una figura del silogismo tal como se estudiaba en la lógica tomista: el silogismo en “baroco”, un tanto retorcido y difícil en la forma de obtener la conclusión. Esa palabra, sin sentido propio, mera fórmula nemotécnica, se usó a veces para ridiculizar a los eruditos pedantes, de expresión rebuscada y hueca. Sea cual sea el origen del término “Barroco”, es evidente que su sentido primero era el de la imperfección, la dificultad y el abigarramiento, y ese matiz despectivo lo ha mantenido hasta fechas muy recientes, y aún está vivo en el lenguaje común.

El uso que del término se hizo a lo largo del siglo XVIII; cuando las enseñanzas académicas tienden a regularizar y definir los términos en diccionarios elaborados, es siempre el mismo. En sentido literal, se refiere a las perlas irregulares; en sentido figurado, y desde la edición de la Academia Francesa de 1740: “*dícese también barroco (baroque, en francés) con referencia a lo irregular, extravagante y desigual. Un espíritu barroco, una expresión barroca, una figura barroca*”.

La aplicación a la arquitectura no tardó en hacerse desde la mentalidad rigurosamente clasicista de las Academias dieciochescas, aunque en el siglo XVII no se utilizó ese término sino el de “bizarro” -es decir, extraño, extravagante- pero sin el matiz despectivo que pronto alcanza el barroco. Es el *Diccionario de las Bellas Artes* de Milizia (1797), divulgado inmediatamente en toda Europa, el que difunde, especialmente en arquitectura, el carácter despectivo que tanta influencia ha ejercido luego: “*Barroco es el superlativo del bizarro, el exceso del ridículo. Borromini dio en delirios, pero Guarini, Pozzi, Marquione en la sacristía de San Pedro, en barroco*”. En realidad la expresión procedía casi textualmente de la *Enciclopedia metódica* de Quatremère de Quincy, publicada en 1788, donde se define: “*Barroco, adjetivo. El barroco es, en arquitectura, un matiz del bizarro. Es, si se quiere, su “refinamiento” o si se permite decirlo, su abuso. Lo que la severidad es a la prudencia en el gusto, lo es el barroco a lo bizarro, es decir, su superlativo. La idea de barroco lleva en sí la del ridículo llevado al exceso. Borromini ha dado los más grandes modelos de bizarría, Guarini puede pasar por el maestro del barroco. La Capilla del Sto. Sudario de Turín, construida por este arquitecto, es el más impresionante ejemplo que puede citarse de este gusto*”.

Pero en esas fechas hacía ya tiempo que el término se aplicaba, en un sentido amplio y figurado, incluso a los comportamientos morales. Se ha señalado que fue el abate Saint Simon en sus *Memorias* (1711) quien, al parecer, emplea el término para definir una idea ex-

traña o chocante. Rousseau, que redactó algunas voces para el *Suplemento a la Enciclopedia* de Diderot (1776) lo aplica a la música: “*música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, de entonación difícil y movimiento forzado*”. Y Cochín en su *Súplica a los orfebres* (1754) dice que hay que ir, en general, contra las “formas barrocas”, dándole ya un sentido estilístico, de oposición a lo clásico que tan ardientemente defiende.

Esa contraposición, que tan larga historia desarrollará, se afirma sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, al enfrentar el arte del Renacimiento (s. XVI), clásico por definición y paradigma de toda la teoría del arte de la época, con el arte del siglo XVII que se considera una “degeneración” de aquél, y se va poco a poco definiendo como “barroco”. Fue Burckhardt quien, hablando de arquitectura en su *Cicerone* (1860), dice: “*La arquitectura barroca habla la misma lengua que el Renacimiento pero la ha convertido en un dialecto salvaje*”, y Gurlitt en 1887, consagra el término, referido siempre a la arquitectura en su *Geschichte des Barockstils in Italien*.

Un paso adelante, dado por Wolfli, y entre nosotros por D’Ors, permite ver el barroco no ya como simple degeneración del mundo renacentista en lo arquitectónico, sino como una actitud del espíritu con entidad propia, que se opone a la concepción clásica en todas las manifestaciones artísticas. Las parejas de conceptos enumerados por Wolfli son suficientemente claros para que su análisis siga formalmente vigente. Lo lineal y lo pictórico, lo plano y lo profundo, la forma cerrada y la forma abierta, la pluralidad y la unidad, lo claro y lo indistinto en parejas contrapuestas, son categorías todavía válidas para el análisis formal. Los “eones” de D’Ors, con su valor de “constantes históricas”, son más discutibles, pues aunque analogías formales pueden establecerse entre obras de diversos momentos de la historia, tanto en los momentos de equilibrio clásico, como en los de apoteosis “barroca”, no se entroncan en idénticas circunstancias económicas y sociales como la crítica “moderna” exige.

Y por otra parte, la definición de un nuevo estilo que se contrapone, -ahora sí de modo expreso-, al clasicismo renacentista: el manierismo, hace más patente la inconsistencia de definir el barroco como simple corrupción del clasicismo renacentista.

La contraposición, manierismo-barroco, es muchísimo más clara, evidente y razonada que la renacimiento-barroco, tanto en lo que toca a las formas, como a las raíces sociales y conceptuales de esos movimientos.

La concepción del barroco, o mejor “lo barroco”, como un “eón”, como una constante histórica, que se contrapone al clasicismo, tiene en D’Ors una especie de subterránea acusación que respondía, a pesar de sus afirmaciones positivas, a la tradicional actitud de desdén hacia esas formas “degeneradas”, en las que se veían sensualidades casi lascivas, que provocaba “amor clandestino”, entendido como paréntesis embriagador entre periodos de predominio clásico en los que se ve la dignidad severa -varonil- frente a lo femenino del barroco.

Una y otra vez -a pesar de defender su eternidad y su vigencia- recurre D’Ors a la imagen de la fiebre, del arrebato, de la disolución panteística del yo, de la enfermedad incluso, aunque precisa que la enfermedad ha de entenderse en el sentido en que Michelet hablaba de la mujer como “una eterna enferma”. Lo que, como he hecho notar en otro lugar, no deja de ser una afirmación, indirecta, del mundo varonil, a su ver, indudablemente sano.

Los ingeniosos juegos intelectuales de nuestro filósofo y sus clasificaciones de divertido cuño científico-naturalista, han quedado muy atrás y, como digo, la simple contraposición en-

tre “las formas que pesan” y “las formas que vuelan” ha sido decididamente superada por otra consideración más profunda, que atiende a factores más concretos y mensurables.

Victor L. Tapié supo ver cómo el barroco histórico, el circunscrito a un periodo perfectamente definible cronológicamente, el siglo XVII y el primer tercio del XVIII, -el que comienza, quizás, en ese “1630” de Briganti-, nada tiene de enfermizo, pues ha sabido cantar y glosar el poder, la fuerza, la gloria y -al servicio de la Iglesia- la fé y el esplendor de la santidad.

Se ha superado también la actitud de Focillon que veía en todos los estilos un desarrollo casi biológico que, tras las etapas de arcaísmo y clasicismo, daba nacimiento al barroquismo, pues una vez logradas las plenitudes y el equilibrio, la única salida para evitar el academicismo y la mecanización es recurrir a la exuberancia y la fantasía.

Con todo ello la crítica más reciente está centrándose en la definición cronológica y procurando dar una interpretación coherente al sentido de sus formas, consciente también de que, aún en el limitado círculo que marcan las fechas citadas, la variedad de expresiones es muy amplia y no siempre reducible a categorías bien definibles.

Parece evidente que la ruptura con el mundo manierista se hace realidad en Italia y desde allí va a irradiarse a toda Europa siendo recibida con entusiasmo mayor en los países católicos -lo que ha hecho denominar, a veces, al barroco, estilo “jesuita” y hablar del Barroco como “Arte de la Contrarreforma”. Pero no puede olvidarse, en el mundo protestante y especialmente en Holanda, el desarrollo de unas formas que presentan matices bien diferenciados, pero que arrancan también de la renovación italiana, conduciéndola en una dirección quizás algo distinta, pero perfectamente reconducible a su origen.

Si en Italia -y muy especialmente en Roma- el Barroco se vincula a la Iglesia, que se esfuerza en recuperar su prestigio y su peso, a través de una imagen de poder y de fuerza, que encuentra en la arquitectura monumental su mejor expresión a partir de los ambiciosos proyectos de Sixto V para el Jubileo de 1600, no tardará en encontrar su eco en Francia y en una dirección “laica”, en cuanto Luis XIV sube al poder. En España, la especial situación económica y política, retrasará un tanto la transformación espectacular. Las estructuras arquitectónicas españolas son relativamente sencillas, y perdura largo tiempo la simplificación herriana pero, en compensación, se recubren los interiores con fastuosas decoraciones superpuestas, -los retablos-, que adquieren un espléndido desarrollo y que llegan, en algunas zonas, a proyectarse sobre las fachadas (fachadas-retablo) compensando con su riqueza decorativa la frecuente planitud de sus estructuras.

Bien diverso es el panorama arquitectónico italiano, donde, desde fechas relativamente tempranas (San Carlino, de Borromini, es de 1630, y el Baldaquino de San Pedro, de Bernini, de 1623-26). Iglesias y palacios -construcciones características del periodo- adaptan formas movidas y quebradas, con plantas curvilíneas, y complejos alzados, buscando efectos luminosos sorprendentes, intersectando planos, jugando con curvas y contracurvas e incorporando, en ocasiones, elementos coloristas. La decoración, superpuesta, adapta con frecuencia elementos naturalistas, tratados con intenso realismo. Guirnaldas de frutos, relieves figurativos, proliferan, e invaden o flanquean hornacinas con esculturas de animado perfil.

Y como expresión de poder, fundamental en el momento de las afirmaciones nacionales, la arquitectura monumental se acompaña de una preocupación que habríamos de llamar “urbanística”. La ordenación de las plazas y el trazado de las vías urbanas -que con frecuencia se abren modificando y regularizando los viejos trazados medievales- tienden a subrayar la magnificencia de los edificios a los que dan acceso y, con frecuencia, jardines de complejo

trazado y enormes dimensiones, acompañan a los palacios como complemento obligado, enriquecidos además con esculturas y fuentes de poderoso aliento escenográfico.

Precisamente la fusión de las tres artes tradicionalmente consideradas “mayores”, arquitectura, escultura y pintura, se produce en el barroco con absoluta normalidad. “*Il bell composto*” que Bernini preconiza y en el que logra sus mejores triunfos, puede considerarse como característica fundamental del “alto barroco”.

Al servicio del poder, ya sea religioso o político, y en un momento de afirmación de las nacionalidades o al menos de los Estados de estructura moderna, no es extraño que adquiriera el “barroco histórico” un diferente perfil en cada país. Y la creciente importancia de Francia en el escenario europeo ofrece unos matices singulares de relativa sobriedad y respeto en el tratamiento de los órdenes arquitectónicos, pero a la vez con un sentido de las dimensiones, en la amplitud de los jardines y un concepto de la magnificencia decorativa totalmente dentro de lo que se entiende por Barroco, y que exaltan la “*grandeur*” del Rey Sol. Alemania, sin embargo, dividida en diversos estados, tardó en asimilar el nuevo estilo, tras la dura experiencia de la Guerra de los Treinta Años, pero la tardía floración de su barroco, en las postrimerías del siglo XVII y las primeras décadas del siguiente, ofrece una extraordinaria libertad, y una expresiva rivalidad entre los diversos príncipes, obispos y gobernadores.

La expresión de la autoridad, la riqueza y la supremacía sobre los vecinos, explican en gran medida la espectacularidad del barroco que desea anonadar, comunicar la abrumadora presencia del poder. Y, en lo religioso, adelantar al fiel, con frecuencia desposeído de bienes, algo que pudiese ser entendido como anticipo de la Gloria. Lujosos materiales, oros, bóvedas que se abren fingidamente a un cielo luminoso poblado de ángeles en vuelo, efectos de sorpresa, jugando con la luz real, a través de vidrieras ocultas, que realzan las imágenes y crean atmósferas misteriosas son muchos de los “trucos” que el barroco emplea, fundiendo las tres artes.

Pero a la vez, en la pintura, y como reacción a los “caprichos” y arbitrariedades del manierismo, se produce, desde finales del siglo XVI, un paulatino “regreso al orden”, a la claridad compositiva y, sobre todo, a la verosimilitud de lo narrado, haciendo que los personajes vayan recuperando un aspecto humano real, y que los espacios, cuya virtualidad había sido abolida por la pintura, en abstracto “lugar ninguno”, del manierismo, recobran todo su sentido.

Y a la imposibilidad del retrato manierista, a la cristalina frialdad de composiciones de dramática estructura y gestos congelados, se opone ahora una preocupación casi obsesiva por lo individual, y por la riqueza de expresiones, acordes con la interioridad anímica del personaje: los “afectos”, es decir, las pasiones o estados de ánimo, que se muestran en toda su verdad psicológica.

Y los modelos se pueden ver en la realidad inmediata. En la calle, como hacen Caravaggio o Ribera, o también elaborando un tanto los datos de esa realidad, buscando una mayor armonía o una mejor eficacia expresiva, tal como hará el mundo romano-boloñés, que paradójicamente- llamamos “clasicismo barroco”.

Es cierto que este último sector de la pintura -tan rico y tan útil a la predicación, pues está exento de las radicalidades del tenebrismo caravagista- se apoya en obras del pasado clásico renacentista, pero el retorno a la visión real es evidente en los estudios del natural, que tanto prodigan en dibujos y bocetos parciales, e incluso en algo bien significativo: la caricatura, que, como es bien sabido tuvo en los Carracci unos de sus primeros cultivadores. Y

ese “*caricare*”, ese resaltar lo que cada ser tiene de único y personalísimo, y, desde luego, de imperfecto, es algo absolutamente representativo de la mentalidad barroca, y sólo ahora, desde esa recuperación de lo individual y concreto, puede justificarse.

Pero la temática barroca, al servicio de la fe, o a disposición del poder político, va a insistir en aspectos en cierto modo contradictorios. De una parte, la representación de los personajes del Evangelio, Cristo, la Virgen y los santos, exigen “decoro” y han de mover a devoción, tal como dice el Padre Sigüenza, por boca de Navarrete. Han de ser personajes vivos reales, próximos, al fiel, y han de dar también ejemplo de fortaleza, de amor, de entrega. Y los temas de martirio y de éxtasis serán con frecuencia representados.

Y a la vez, esa recuperación de la realidad conduce, también, a una complacencia en lo sensual que halla su expresión más lógica en la pintura profana, de tema mitológico o histórico al servicio de los poderosos, que se prodiga en estos tiempos, aunque, con frecuencia, “camuflada” a través de una interpretación moralizada que dota, idealmente, de sentido alegórico a los temas del pasado heroico. Piénsese, aunque es escultura, en el bellissimo y sensual *Apolo y Dafne* de Bernini, a cuyo pedestal se añadió un dístico moralizador, insistiendo en el hecho de que “quien persigue un loco amor, encuentra, cuando lo alcanza, hojas secas y frutos amargos”.

Pero esa sensualidad se proyecta también incluso en lo religioso y es evidente que las semidesnudas Magdalenas penitentes, y los San Sebastianes efébricos, eran fácil pretexto para una sensualidad cargada de evidente erotismo. Calderón lo supo ver muy bien cuando escribe:

*“San Sebastián,
joven de flechas cubierto,
es hoy, para las doncellas,
el Cupido de los cielos”*

Si en la pintura veneciana del cinquecento se ha advertido siempre esa carga sensual, contrapuesta a la serenidad florentina, es ahora con Rubens, apoyado en Venecia precisamente, donde triunfa, gozosa y gloriosa, con toda la exhuberancia flamenca.

La tensión entre el naturalismo extremado -que dará nacimiento a géneros nuevos como el bodegón, de tan rápida difusión europea, o el paisaje, que alcanza su mayor esplendor en los países del norte, Holanda especialmente- y el mesurado “clasicismo” del mundo romano boloñés, que asimila con facilidad Francia, se resuelve, en la segunda mitad del siglo, en una complacencia apoteósica de exaltación y de brillo que parece envolver al fiel, o al súbdito, en una atmósfera embriagadora.

Esa teatralidad, con sus efectos esencialmente psicológicos, que sumergen al espectador en un mundo de sensaciones subjetivas que van desde el asombro al placer, la encontramos tanto en la pintura, que finge infinitos en las bóvedas horadadas, abiertas a un cielo poblado de ángeles que parecen invadir el espacio real, como en la escultura, que renuncia a la multiplicidad de puntos de vista que reclamaban las formas fusiformes y serpentinatas del manierismo, y se ordena, bajo el principio de punto de vista único, pero entendido como el del espectador de un imaginario teatro en cuyo marco frontal se desarrolla una acción que incluye movimiento, escorzos y torsiones, pero que sólo se contemplan desde el imaginario asiento. Piénsese, como expresión suprema de cuanto digo, en el grupo de la *Transverberación de Santa Teresa* de Bernini, situado en un verdadero escenario, acompañada de espectadores que asisten al prodigio y, sobre todo, fundiendo en la “escena” don-

de lo celeste que invade lo terrenal, espíritu y materia, y transmitiendo, a quien lo contempla, el momento de la transverberación, con toda su ambigua carga de placer-dolor, unidos en el éxtasis, expresado a través, como tantas veces se ha dicho, de la más realista y sensual expresión.

Y es preciso subrayar que esta "sensualización" que hemos de considerar plenamente barroca, y que brilla, excelsa, en Bernini o en Rubens, ambos católicos, y de modo algo diverso, pero igualmente intenso en Rembrandt, protestante, es bien diversa de la intelectualización fría y dogmática de los primeros tiempos de la Contrarreforma que sigue siendo vista, tantas veces, como vinculada al Barroco.

La conciencia de culpa, que invadió el arte católico en los años finales del siglo XVI e incluso en los primeros lustros del XVII, produjo un arte severo, rígido a veces. Incluso el naturalismo extremo de Caravaggio, no está exento, en ocasiones, de ese dramático y casi angustioso sentimiento. Piénsese en el, por otra parte hermosísimo, *David Borghese*, en el que la victoria se tiñe de melancolía. O en la severa concepción de los Carracci, tan hondamente impregnada de religiosidad, y añorante en ocasiones de la perdida plenitud del clasicismo renacentista.

Hay que llegar a la arrolladora personalidad de Rubens para encontrar el impulso definitivo, desligado de la tensión y del remordimiento, para recuperar, gozosa, la sensualidad exuberante y la religiosidad triunfal. Las severas Vírgenes del "*arte senza tempo*" de Pulzone o de Zuccaro, o las directas madres campesinas del Caravaggio, ceden el puesto a las rotundas y sensuales Vírgenes, matronas opulentas, de la pintura rubeniana, y de buena parte del barroquismo católico.

Y otro factor, que se enlaza sin dificultad a ese sensualismo, es lo que a veces se ha reprochado al barroco: su complacencia en la expresión de las emociones; su sentimentalismo: los ojos en blanco de los santos en éxtasis, las lágrimas que fluyen en tantas ocasiones mitológicas, históricas, o piadosas, por la complacencia en temas literarios de fuerte carga emocional.

Frente a la rígida, casi marmórea frialdad de los manierismos o de la solemne compostura de los primeros años de la Contrarreforma, el "*vero barroco*" resulta de una expresividad excepcional, y de una sorprendente tolerancia. Todo puede asimilarse y enriquecer. Panoski escribe, hablando de Italia, "donde se originó el estilo": "*Se encontró un modus vivendi en cada campo; en adelante los científicos no serían quemados como Giordano Bruno... Las esculturas clásicas no serían escondidas nunca más en sótanos; el sistema de la Iglesia era ahora tan poderoso e indiscutido que, comparativamente sería tolerante hacia todo esfuerzo vital, y más aún, podría assimilar y absorber gradualmente todas esas fuerzas vitales, y finalmente permitir que las iglesias se llenasen de esta sinfonía visual de alegres "putti", oro resplandeciente y teatrales escenarios como la Cátedra de San Pedro*".

Y si la Iglesia, acepta y usa ese repertorio espectacular, no es difícil entender que el poder político y los sectores poderosos de la nobleza, encuentren en ese lenguaje, sensual y halagador, un vehículo de expresión de su autoridad y significación, verdadera o fingida.

Piénsese en cómo ese barroco triunfal, coincide en España con un momento de difícil crisis económica y política. Pero es preciso "aparentar". Los programas del Buen Retiro, la renovación de la decoración del Alcázar, el revestimiento decorativo en el nuevo lenguaje, de tantos templos levantinos construídos en el gótico y ahora transformados en la nueva direc-

ción, es bien significativo de ello. Como lo es también que, frente a los mármoles y bronceos del barroco italiano, en España se usa la madera y el yeso, dorados, por supuesto.

Y ese nuevo espíritu que triunfa, definitivamente, a partir de la década de los 30, tanto en Italia como fuera de ella, se manifiesta también en la irrupción de géneros nuevos en la pintura -el bodegón, el paisaje puro, liberado de su papel de simple escenario- y de una profunda transformación de géneros tradicionales como el retrato, que de la severa impasibilidad del mundo renacentista y de la gélida, neurótica y distorsionada actitud manierista, se abre a la vital expresividad del nuevo estilo, que nos presenta a los retratados en acción, palpitantes y proyectados al exterior, en su gesto y su actitud.

Pero el Barroco “histórico” al que nos vamos circunscribiendo ofrece también aspectos menos directos y gozosos.

El sentimiento de la muerte y el desengaño, juegan un importante papel en la iconografía barroca. Frente a la exaltación del goce de vivir, se presenta también con frecuencia, y con igual intensidad, la meditación sobre lo efímero de la vida y sus placeres. Un género específico, la *Vanitas*, que se advierte tanto en los países católicos como en la protestante Holanda, adquiere especialísima significación, dentro de la voluntad decididamente didáctica del arte del tiempo.

Y a la vez, puede advertirse en la mentalidad barroca, que se ha venido a definir también como “moderna”, una serie de matices que se proyectan en aspectos del arte y lo matizan. Un cierto distanciamiento ante las cosas, una visión crítica de aspectos de la realidad, que el desarrollo de la pintura de género subraya, una capacidad de burla o ironía ante el intocable mundo de la antigüedad clásica, que el renacimiento había asumido, con valor simbólico quizás, pero respetando su armonía. La humanización de los dioses, haciéndolos cotidianos (piénsese en Velázquez o en algunos maestros holandeses) o el empleo de la alegoría, simplificada de modo que pueda ser accesible a un público cada vez más amplio, son actitudes barrocas, que contrastan con la dignidad y la complejidad del lenguaje manierístico. No obstante, el mundo barroco hace amplio uso del simbolismo y la alegoría. Y con frecuencia, la significación de lo que aparece a la vista es más compleja. La ambigüedad del mundo figurativo barroco ha hecho que, con cierta frecuencia, por ignorancia de las claves del tiempo, obras muy significativas hayan permanecido en cierto modo ocultas. Piénsese, sobre todo, en lienzos como las *Hilanderas* de Velázquez, en realidad un tema mitológico -la contienda de Palas y Aracne- cargada de intención admonitoria a quienes osan desafiar al poderoso.

Pero al igual que la arquitectura de Bernini no ignora los órdenes clásicos, y el propio Borromini los distorsiona pero parte de ellos, no puede ignorarse que el Barroco histórico, del que venimos hablando, se inserta en un sistema de referencias, en un marco cultural que tiene su punto de partida en la oposición del renacimiento a la edad media. En este periodo, como señala el ya citado Panowski, se forma una conciencia crítica, se asumen contradicciones y se reincorporan al saber y a las artes experiencias vitales nuevas. La riqueza del mundo clásico se funde con la experiencia de la naturaleza, la fe se coonecta con un saber que va adquiriendo valores científicos. La vida se abre a nuevas experiencias y la teatralidad envuelve siempre una pasión verdadera.

Frente a las actitudes despectivas, que aún perduran en el lenguaje cotidiano, el Barroco se nos presenta como una culminación armoniosa de razón y sentidos: el triunfo de la inteligencia, valiéndose de la sensualidad.

Teatro, pues. Pero recordemos, para concluir, las instintivas y agudas palabras de Antonio Machado escritas cuando dominaba el sentido peyorativo del término:

*El pensamiento barroco
pinta virtudes de fuego,
hincha y complica el decoro.
Sin embargo,
Oh, sin embargo
Siempre hay un ascua de veras
en su incendio de teatro.*