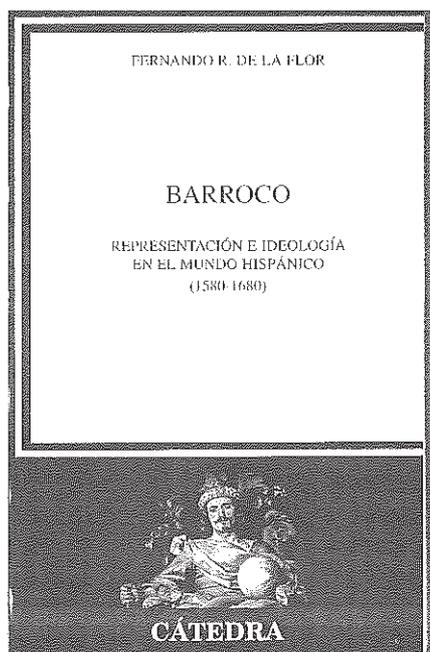


■ RODRÍGUEZ DE LA FLOR,
Fernando: *Barroco.
Representación e ideología
en el Mundo Hispánico
(1580-1680)*. Madrid,
Cátedra, 2002

Juan Antonio Sánchez López

Con la aparición, en 1975, de *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* de José Antonio Maravall nacía mucho más que un libro. Para ser aún más precisos irrumpía un método y un modelo hermenéutico para acercarse, escudriñar y diseccionar uno de los períodos más controvertidos y, por entonces, pese a parecer lo contrario, también más "desconocidos" de nuestro pasado. Es evidente que, desde entonces a 2002, ha llovido mucho en todos los sentidos que quiera pensarse, pero, desde luego, es indiscutible que dicha obra supondría un antes y un después. Un después que cogería con entusiasmo el testigo maravalliano para, desde ahí y con la mirada puesta hacia otras perspectivas, ir ampliando, complementando y, por supuesto, cuestionando a la par que enriqueciendo lo que aquel libro revolucionario había sentenciado, esbozado, sugerido, obviado y olvidado.

En este sentido, si las clasificaciones del Barroco han sido variopintas y heterogéneas apelando a las socorridas "diferencias" religiosas, nacionales, antropológicas o geográficas es cierto que existen puntos de referencia comunes al arte europeo del XVII. Entre ellos descuella, precisamente, uno de los señalados por Maravall en cuanto a la consolidación y configuración de un estado



de opinión favorable por parte del poder a través de la fiesta, del asombro y la ostentación como canales de difusión, a través de los cuales una serie de "artefactos retóricos" no descansarán en su cometido de ganar la inquebrantable adhesión y la sumisión de los súbditos. En conexión con tal premisa se encuentra la necesidad perentoria para el lector y el estudioso de sumergirse en el extraordinario caudal simbólico, pletórico de contenidos retóricos, programáticos, religiosos, emblemáticos, políticos, proselitistas o tendenciosos que también informan la esencia del Barroco como una cultura de signos. Basta referir al respecto las señeras aportaciones de los profesores Santiago Sebastián y Antonio Bonet Correa. O bien, las de Jonathan Brown, Julián Gállego o Víctor Stoichita quienes han revisado las interpretaciones excesivamente formalistas y/o realistas de la

pintura española del XVII, que, es de justicia recordar, ya habían comenzado a poner en tela de juicio los trabajos pioneros del profesor Emilio Orozco al proponer las conexiones de la plástica con la literatura del momento.

Llegados a este punto, sin duda la última y fructífera secuencia de semejante proceso de *addenda et corrigenda* maravalliana, aunque siempre abierta hacia nuevas y tremendamente atractivas fronteras, viene de las novedosas y, hasta cierto punto, rupturistas interpretaciones plasmadas en los escritos del profesor Fernando Rodríguez de la Flor. En efecto, desprovistas de tópicos y desembarazadas de prejuicios, las afirmaciones vertidas en *Barroco. Representación e ideología en el Mundo Hispánico (1580-1680)* constituyen la tercera entrega (por el momento) de una trilogía capital para la historiografía de la Edad Moderna en nuestro país, en la cual se integran *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica* (Madrid, Alianza Editorial, 1995) y *La Península metafísica. Arte, Literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1999).

Arrancando de la lectura maravalliana se contempla en la cultura del Barroco una cultura dirigida y masiva, en cuyo seno se construye un discurso hegemónico, cuyas representaciones son propuestas, ante la opinión pública, en calidad de modelos o interpretaciones unívocas del mundo. Con semejante concepción se origina un auténtico lenguaje de poder que, en cierto modo, preexiste a los mismos creadores, quienes se suman y asumen el mismo dejándose llevar por la inercia de los acontecimientos

y, muchas veces, de manera acrítica. Sin dejar de refrendar la validez de tales planteamientos, el profesor Rodríguez de la Flor recuerda cómo, en efecto, la obra de arte barroca trasciende con mucho el papel más o menos aséptico, por no decir pasivo, que habitualmente suele atribuírsele dentro de los canales de comunicación al uso. En su opinión, el objeto plástico se convierte vicariamente en vehículo impensado de un movimiento entrópico, que, pese a la paradoja latente entre las bambalinas de la cuestión, le hace encarnar una energía nihilista o, diríase, una fuerza radicalmente escéptica que, en esencia, acaba siendo contradictoria respecto a los verdaderos intereses que la animan. Lo irreversible de semejante proceso repercute en la peculiaridad inherente al régimen discursivo y prácticas de representación del período altomoderno hispano, obsesionadas por ir más y más allá (*PLVS PLVS VLTRA*) para terminar proclamando a la contradicción verdadera reponsible de la *modernidad* y la *manera* de la representación barroca *secundum Hispaniam*.

Al igual que en los libros anteriores, el profesor Rodríguez de la Flor se acoge a una estructura narrativa flexible, vertebrada en apartados monográficos que le permiten ir desgranando con exhaustividad y profundidad de miras la cuestión de fondo abordada. En esta ocasión, son once las caras de ese prisma imaginario que reflejan, a la par que nos ocultan, otras tantas facetas del Barroco, reconociendo a cada instante la proclividad, receptividad y apertura de la cultura del Seiscientos a representar una pulsión de muerte y un principio de ir más allá (de nuevo, ese *PLVS PLVS VLTRA*) de todas las determinaciones, entre ellas las



de la misma razón, ya sea práctica, experimental o de Estado. En la práctica, la creación plástica y textual se convierte en un espejo verosímil de cuanto tiene que ver con ella misma y sus circunstancias, transmitiendo cuantas energías amargas, discursos de la desesperanza del mundo y articulaciones de la *atra bilis* o "humor negro" informan los vastos espacios discursivos sobre los que se extienden las definidas por Rodríguez de la Flor *técnicas retóricas del tenebrismo* que engendrarán un *arte y una literatura de la caducidad*.

En el ensayo introductorio, prácticamente recapitulatorio del libro, *El éon barroco hispano. 1580-1680: giro hacia una cultura propia*, el autor plantea un recordatorio panorámico a través de cuantas disquisiciones filosóficas, historiográficas y ensayísticas se han vertido sobre aquella *stranna parola* de la que hablase Giuliano Briganti. Apostilla con acierto de la Flor, cómo al deshistorizarse súbitamente en tiempos recientes la denominada "*cuestión barroca*" se ha asistido a un receso de las explicaciones materialistas, ya casi "inherentes" a la misma, en pro de otros discursos de factura retórica y conceptual más complejos. Ellos han logrado revitalizar, a la postre, la actualidad de un *barroco* que ha llegado incluso a proyectarse fantasmagóricamente sobre nuestro tiempo, mediante la mirada *post o trans* histórica lanzada sobre aquel, recreada ahora bajo la forma inquietante e imprecisa de un *neo-barroco*, ya intuido por Eugenio d'Ors con antelación a Scarpetta, Buci-Glucksmann u Omar Calabrese.

Tomando como pretexto el mote *Hominem te esse cogita* ("Piensa que eres sólo un hombre") de la Empresa 100 de

Juan de Borja, Rodríguez de la Flor se introduce en la visión alegórica española aplicada a los *Emblemas de melancolía. Nihilismo y deconstrucción de la idea de mundo*, objeto del primer capítulo. A través de los mismos, la historia y la vida se revelan en su inanidad, en su pasar, en definitiva en su crudo dolor, como consecuencia de la asunción de una sensación de amenaza constante, de la cual brota una pragmática de la admonición. Los mecanismos culturales de la época erigen esta última en perentoria necesidad, o lo que es lo mismo en una cuestión vital de "interés público", socialmente exteriorizada y globalizada mediante el icono de la calavera, auténtico portaestandarte de un sinfín de fórmulas imperativas y apremiantes en las que, podríamos decir con el autor, se "especializó" la Contrarreforma española, en su empeño de llevar a todos los dominios y soportes posibles la visualización de esos impresionantes "teatros funerarios" implícitos por los jeroglíficos, los emblemas y la pintura de *Vanitas* bajo los que palpitan los entresijos de esa *cultura del desengaño* que no resulta ser otra cosa que un aparato filosófico singular puesto en perspectiva trágica. A la vista de tales consideraciones, se comprende que Rodríguez de la Flor aborde de inmediato en *Negro, nada, infinito. "Vanitas" y cuadros metafísicos en la pintura del Siglo de Oro* un desarrollo particular de las ideas del capítulo precedente. En este caso, se detiene en la investidura metafórica brindada al tema por la imagen literaria y plástica de la *tabula rasa*. Esto es, la tabla rasa en cuya cera nada está escrito, siendo por ello el antecedente inequívoco de esa hoja en blanco o superficie inmaculada, ante la cual se sitúa cada uno en el momento dramático en

que se dispone a inaugurar su discurso sobre el mundo para, desde ahí, comenzar a "trazar" sobre ella las líneas de su trayectoria. La rapidez de reflejos de la Contrarreforma a la hora de apropiarse del *exemplum* de la tablilla de cera, sin trabajar todavía por la huella del signo, deviene en la instrumentalización de la metáfora a favor de su propio ordenamiento imaginario que vislumbra en ella el alma misma, el alma humana, tal y como fuese concebida y salida al mundo de las manos de la Divinidad, y dispuesta, desde entonces, a recibir las impresiones, los impactos y las sensaciones que quepan en su espacio. Sin embargo, y he aquí de nuevo la admonición, el pecado puede acabar llenando de borrones (como -y perdón por la casi inevitable comparación- si de un cuadro de Jackson Pollock se tratara) la prístina pulcritud de aquel *simulacrum animae*. Así lo testimonian "retratos" del alma cargada, oscurecida por el peso de la culpa, tan sugestivos como el inserto por Francisco de Monzón, en 1563, en su *Norte de Ydiotas*. A semejanza del "fundido en negro" de las *Vanitas*, el masivo empastado en negro de la página otrora blanca "traduce" de una parte lo inexpreso, lo que *todavía* no es y de otra, lo ilegible, lo que *ya* no es; en suma, una dialéctica donde el aforismo *ex nihilo in nihilum* ("desde la nada hacia la nada") resuena en toda su contundencia.

A partir de aquí se percibe un cambio de registro en los argumentos temáticos del libro, agrupados por el autor en tres bloques centrados básicamente en las claves de la Política, Moral y Pensamiento hispánicos. El primero de ellos comprende los capítulos tercero, *Blasón urbano. La visión ideal de la ciudadela*

contrarreformista; cuarto, *Efímero de estado. Fracaso y anulación del régimen conmemorativo: la relación de fiestas* y quinto, *El bastión barroco. Metáforas de la decadencia militar hispana*. A través de sus páginas desfilan primero las inquietudes capitalizadas por la Monarquía de estimular todo un proceso integral de *renovatio urbis* a costa de una obsesiva política de "cristianización" tenaz de aquellos núcleos (Toledo y Granada, en especial) cuya fisonomía resultaba un tanto "incómoda", como consecuencia de su esplendoroso pasado islámico, lo cual no supone sino una *resemantización* del espacio en toda regla en virtud del prototipo hispano de *Christianópolis* que no pasó desapercibido para la pintura corográfica. No se olvidan otros aspectos que, no por tangenciales con tamaña cuestión, dejan de manifestarse en todo su atractivo. Nos referimos al estudio de aquellos momentos en los que la ciudad despliega sus "potencias" intrínsecas para *producir representaciones* en pro del Estado absolutista y confesional altomoderno. Coronado sobre su torre de marfil y alzado sobre su cima, el poder genera imágenes de sí mismo, se expresa en acontecimientos, ejerce su dominio de un modo "teatral" desde un marco físico sometido enteramente al control y detenta la organización general de las apariencias en el "Gran Teatro del Mundo" en el que las circunstancias acaban metamorfoseando a la ciudad barroca, convertida en agente activo del discurso metafórico de la fiesta y enclave físico donde se celebran y ritualizan los dogmas que sustentan el imponente edificio de la Fe y la razón de Estado. No obstante, el declive del espectáculo comienza con la propia negación de los hechos y la obstinación cuasi cerril a no querer ver

la prosaica realidad. En ello incidirá el tercer epígrafe de este bloque, al constatar cómo paralelamente al despliegue retórico y escénico de los fastos y a la exhibición infautada de una temperamental violencia o "furia" española, desplegada desde los frontispicios librescos a los grabados y las pinturas de iconografía castrense de la época, destila en determinadas ocasiones, por impulso de algunas conciencias, un clima de desconfianza y abandono en la elevada moral guerrera que había presidido al desastre de La Invencible. Amargos momentos que, justo es reconocer, transfiere a la iconografía un vaho melancólico, de dejación y escepticismo, en consonancia con la crisis de los tonos épicos y los *Elogios* al valor militar, tan frecuentes y ponderados en otros tiempos. Pese a todo, en la emblemática y la práctica de fortificaciones perdurarán las utopías defensivas del *inexpugnable bastión* con el que la belígera Hispania venida a menos intenta, sin creérselo, continuar identificándose para "consolarse" de su triste condición de *imperio de barro* a ella impuesta por el destino en las postrimerías del Seiscientos.

La Literatura y su pluralidad de formas acapara los argumentos de los capítulos sexto, centrado en el Mundo simbólico. *El reino de la metáfora y el ocaso de la teología escolástica hispánica*; octavo, *Retórica y conquista. La nueva lógica de la dominación humanista* y noveno, *Metamétrica. La razón gráfica barroca*. El predominio en el mundo hispánico de un discurso teológico que se afianza de modo totalitario y excluyente determinaría el triunfo de un modelo de conocimiento y comprensión del mismo, mediante el cual el hombre pudiese

aprender a leer por trasposición y alegoría los *metagrafos divinos* que dictaminan cuanto éste debe saber en el orden del gobierno moral de sí mismo y de la sociedad. El *Mundus Symbolicus* de Picinelli se erige en la gran enciclopedia generatriz, además de garante de tales presupuestos en el contexto humanista del período. Íntimamente hilvanados con esa preocupación por "enseñar a leer" se encuentran los afanes de obras como la *Rethorica Christiana*, de 1579, de Diego Valadés, de recuperar en el seno de una retórica concebida expresa e íntegramente como instrumento evangelizador, una dimensión abiertamente política y aún polémica, en conexión directa con estructuras socioeconómicas concretas. No debe sorprendernos esto tanto, por cuanto la retórica, consagrada en su papel de modelo a conquistar por los letrados, había acabado configurándose como la llave ideal misma de acceso al poder, al menos a ese *poder simbólico* conferido por el uso representativo del lenguaje a quienes dominan sus claves y conocen a la perfección sus secretos. Proyectando este aserto a la *Rhetorica* valadiana, la imagen de lo indígena se "domestica" y adecúa a los modelos pacifistas ensayados por Benito Arias Montano en los *Humanae Salutis Monumenta*, para, desde ellos, proceder a una suerte de nueva codificación iconológica de la gestualidad indígena, embargada por convenciones corporales remitentes a los ideales de apacibilidad, fraternidad y *mansuetudo* reciclados hasta el tópico al servicio de una "lógica de la dominación". Un último punto a tratar en el prontuario literario del libro de Rodríguez de la Flor remite a la importancia concedida a la *dimensión estética* del signo es-

crito, entendido como juego geométrico de la inscripción y trazo, lo cual implica efectos semánticos de toda naturaleza, en una suerte de *poética tipográfica* que implica la perentoria e inexcusable "obligación" de hacer "visible" la palabra, amén de "legible".

Sendas cuestiones antagónicas vinculadas con el morboso y convulso universo del *Sexo Barroco* centran los capítulos séptimo, *Flores del yermo. Soledad, renuncia sexual y pobreza en los ermitaños áureos* y décimo, *Eros barroco. Placer y censura en el ordenamiento contrarreformista*. En relación al primero, el abrazo de la marginalidad eremítica por parte de algunas formas peculiares de vivir la espiritualidad parece exigir de la iconografía la circunscripción de tales vivencias religiosas a unas topografías precisas, donde aquéllas adquieren pleno sentido y desarrollo. Tales "desiertos" o *paisajes de soledad* acabarán, en consecuencia, ligados irremisiblemente a los eremitas, a los ermitaños e, incluso, a todo género de tránsfugas de la *vida del siglo*, sinceros o no. Es más, la persistencia de ese espíritu nostálgico, de declarados tintes románticos, dará origen a un *revival* en toda regla que aspira a la evocación de una cierta presencia del pasado anacorético en Siria, Quram, Antioquía o el monte Carmelo en el presente contrarreformista hispano, bajo cuya égida cobran inusitados bríos nuevas conductas y nuevos "modos" eremíticos, en el caso por ejemplo de la *estrechez* preconizada por las ordenanzas franciscanas reformadas descalzas. Por su parte, la *porneia* significará junto a la estrechez, el apartamiento y la pobreza otra de las intenciones medulares de las prácticas eremíticas. Sólo que, en este caso, va-

liéndose del establecimiento de fronteras infranqueables entre el mundo masculino y el femenino. En este punto, cobran indiscutible protagonismo las prolíficas y turbadoras representaciones de las *penitentes silvestres* Magdalena, María Egipcíaca, Tais, Afra... reclusas en sus retiros penitenciales. Acompañadas de su inseparable e "inevitable" *atrezzo* a base de calaveras, disciplinas y mortificaciones varias, los atributos de la vida ascética no plantean incompatibilidad alguna al preclaro exhibicionismo de sus ajuares "pecaminosos" que incluyen un sinnúmero de joyas, pieles y tejidos, cuyo "papel" consiste en proclamar la presumible belleza y femineidad de las otrora cortesanas, reconvertidas luego en eremitas por propia voluntad. Sin embargo, la tendencia al desvarío, a la soledad autista, al reino de la locura por parte de sus protagonistas de carne y hueso conllevará la proscrición y liquidación efectivas *por decreto* de la praxis anacorética y, con ella, la destrucción de un ideal, por lo demás ya augurada por Miguel de Cervantes en el capítulo XXIV de *El Quijote*, en su acción aniquiladora y desmitificadora de las gestas de la caballería andante.

Respecto al segundo punto de la dialéctica arriba referida, saltan a la vista las intenciones de la Contrarreforma y su ordenamiento a la hora no sólo de procesar, fiscalizar y depurar el sexo de manera coercitiva en sus cárceles y tribunales diocesanos, sino de actuar directamente sobre él. La fórmula para alcanzar tal propósito no será sino originar todo un campo de conocimiento sobre el mismo, extrayendo un saber *in re venera* a través del *fuero interno* que capitaliza ese inmejorable conducto para la "encuesta" encubierta que pasa por el

confesionario de cada parroquia, iglesia o convento. Una vez "procesada" convenientemente la información recabada, la Contrarreforma saca esta sexualidad pecaminosa a la luz, la hace "hablar" y aún la "protocoliza" en registros minuciosos e infinitos que, a la postre, le permitirán "crear", o mejor "inventar" el sexo, comunicándole una existencia activa a través del proceso abierto por la escritura, en el tratado y en la obra confesional y la topificación de la pasión disciplinada. Qué duda cabe, a la vista de los registros descritos por su autor, este

libro ha propiciado en pleno 2002 la revitalización de ese seductor teatro tauromatúrgico en el que toda una época maneja los hilos de sus actores, pulsa sus emociones, hace vibrar su anatomía y despierta sus sentimientos para presentarse ante los demás e intepretarse a sí misma, a medio camino entre la tragedia y la mascarada. En consecuencia, y de la mano de Fernando Rodríguez de la Flor, 2002 ha asistido al regreso del Barroco el cual, en palabras de Calderón, *aunque pasó como Sueño, como Verdad atormenta*.