UN ESQUEMA CONCEPTUAL DE LA CULTURA BARROCA

De la experiencia por la que las mentes europeas pasaron durante la etapa de los ideales humanistas, tal como éstos se entienden de L. Bruni a L. Vives, de Erasmo a Montaigne, quedó un acuciante interés por el estudio del humano. Esa inclinación no está apoyada en una incondicionada preocupación intelectual, sino que depende de las circunstancias de la crisis social y económica que enmarca el siglo XVII. Cuando se tiene conciencia, más o menos clara, de que las relaciones de individuo a individuo y de cada uno de éstos con los grupos de diferente naturaleza en que se insertan, han sufrido una seria transformación; cuando, en conexión con lo anterior, se busca actuar sobre los hombres para alcanzar en la sociedad de los mismos unos objetivos prácticos que entrañan una novedad en el sentido propio de la vida humana, individual y colectiva, resulta entonces fácil comprender el hecho de que el saber acerca del hombre interese superlativamente. Ese saber, desde tales supuestos, se presenta bajo una forma distinta de la que asumía en la filosofía —*ancilla theologiae*—, así como en la moral y en la política de los siglos medievales, bajo la cultura escolástica.

«La vraie science et la vraie étude de l'homme c'est l'homme», escribe Charron, enunciando una manera general de ver (1). Es éste un principio de antropocentrismo que, desde la teología a la moral, desde la psicología a la política, informa todo el pensamiento del Barroco. Su presencia en el arte es bien patente (2). Se estudia al hombre partiendo de él (ésta es la vía que pensadores renacentistas han enseñado: Vives, Gómez Pereira, Huarte de San Juan, etc.).

Naturaleza, averiguar pretendo
quién soy...

empezamos leyendo en una canción de tono filosófico, de Enríquez Gómez (3). Se le estudia en múltiples campos a ese microcosmos

(1) *De la Sagesse*, ed. de Amsterdam, 1782, t. I, primeras líneas del capítulo I (la obra es de 1601).

(2) Véase mi obra *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960, p. 224.

(3) BAE, t. XLII, p. 368.

que viene a ser el hombre (el tópico del microcosmos sirve ahora para subrayar el carácter autónomo que se le reconoce). Y, finalmente, se quiere conocerlo para operar sobre él, para manipularlo. Ya que ni el hombre ni la sociedad son siempre iguales y, por lo menos en ciertos aspectos, se pueden cambiar, ya que, en consecuencia, son reformables, hay que penetrar en su conocimiento para rehacerlos, en la medida en que esto se considera que está al alcance de quien los conoce en su interna construcción. Puesto que uno mismo puede estar interesado en rehacerse a sí mismo, a fin de lograr los mejores resultados en su vida, el saber del hombre es saber de sí mismo y de los demás. «Comience por sí mismo el Discreto a saber sabiéndose», escribe Gracián (4).

Bien o mal, por acertada o equivocada senda, con una finalidad más o menos innovadora, más o menos conservadora, según los casos, en la época del Barroco no sólo no se eclipsa ese afán de conocer el interno funcionamiento del hombre —la metáfora funcional se ajusta a la psicología de Huarte, tan influyente en la mentalidad barroca—, sino que se intensifica. La crisis social es más aguda; la conciencia de la misma, más honda; sus amenazadoras tensiones, más problemáticas. El hombre necesita, más que nunca hasta ese tiempo, poder actuar gobernando a los demás hombres y a su sociedad; por tanto, necesita conocerlos.

Esta necesidad en que se halla inspira una visión del ser mismo del hombre ajustado a ella. Esto es, la época del Barroco ve al hombre de una manera nueva, que es la que resulta adecuada a lo que con el hombre se quiere hacer. Así es cómo el interés presionante por los aspectos sociales y funcionales del humano lleva a una estimación de la experiencia de la vida. Y el valor de ésta acrece porque esa vida no se considera como algo incambiable desde su arranque, siempre igual, ya hecha y fija desde que el individuo que la vive aparece instalado en el mundo y en la sociedad. No se la considera como un *factum,* sino como un proceso, un *fieri,* un hacerse.

Quizá habría que decir que toda realidad posee esa condición de no estar hecha, de no haberse acabado, lo que nos facilita, sin duda, comprender ese nuevo gusto barroco por los versos de palabras cortadas, por la pintura inacabada, por la arquitectura que elude sus precisos contornos, por la literatura emblemática que requiere dejar al lector terminar por su cuenta el desarrollo de un pensamiento. El que contempla un cuadro o lee unas «empresas», o sigue

---

(4) *El Discreto,* I, en «Obras Completas». Ed. de A. del Hoyo, Madrid, 1960, pp. 79-80. En el *Oráculo manual* leemos: «nacemos para saber y sabernos». Ed. Romera Navarro, Madrid, 1954, página 445.

con su mirada las líneas de un edificio, etc., tiene que colaborar en acabar la obra —o cuando menos, su vivencia propia de esa obra—. De la misma manera, el hombre —que es el hombre singular, individual— tiene que ir haciéndose a sí mismo. «No se nace hecho», dice Gracián (5). Y con ello queda afirmada la fundamental condición de la plasticidad o maleabilidad del hombre, quien por hallarse siempre en un proceso de realización puede actuar sobre sí mismo y pueden actuar los demás sobre él configuradoramente.

Hay que hacerse la vida, y, por tanto, importa saber hacerse la vida. Esto es lo que representa una obra como la de Gracián y en ello se da su más radical significación: el paso de una moral a una preceptiva de la conducta; digamos simplemente, a una práctica que sería impropio llamar una *science des moeurs,* al estilo de los positivistas decimonónicos, pero que sí podemos llamar un «arte de la conducta», dando a la palabra «arte» su valor de técnica. No obstante, existe hasta tal punto una aproximación a esto último, que es en el barroco Pascal en quien la expresión *science des moeurs* se encuentra quizá por vez primera (6).

El soliloquio tan conocido de Segismundo le lleva al planteamiento de esta interrogación general que inquieta a la mente barroca: «¿qué es la vida?» Experimentar, conocer, hacer de la vida objeto final de toda escrutación: esta es una de las preocupaciones de los hombres del siglo XVII. Sencillamente, porque hay que hacerse la vida: no se es algo acabado, sino un hacerse. El mismo Gracián ofrece al lector una obra, su obra plena y definitiva, *El Criticón,* que es, le dice, «el curso de tu vida un discurso». Con lo cual tenemos puesto de manifiesto: el interés por ese modo de ser que el hombre tiene y que es su vida; el carácter sucesivo de ésta; su condición de tarea a realizar reflexivamente (7).

El hombre del Barroco avanza por la senda de su vivir, cargado de la necesidad problemática, y, en consecuencia, dramática, de atender a sí mismo, a los demás, a la sociedad, a las cosas. El hombre barroco es, por excelencia, el hombre «atento», dicho sea con palabra

---

(5) Véase mi artículo «Las bases antropológicas del pensamiento de Gracián», en *Revista de la Universidad de Madrid,* VII - 27, 1958, p. 427.

(6) En el párrafo «vanité des sciences», del capítulo II de las *Pensées.* Ed. de J. Hytier, París, 1929 *(Oeuvres de Blaise Pascal,* t. IV; la cita, en p. 20).

(7) Son las primeras palabras del «Prólogo al lector». Es interesante observar la coincidencia entre este planteamiento que aquí hacemos apoyándonos en Gracián y la interpretación que de la pintura veneciana ha hecho recientemente C. Argan (sabida es la atención que Gracián presta a Tizziano, a los venecianos y a su más egregia continuación, Velázquez). Según Argan, la pintura veneciana «se desarrolla como experiencia siempre más amplia de la naturaleza y del alma humana, en un *discurso* no ya lógico e históricamente documentado, sino animado, emocionado». *La Europa de las capitales,* Barcelona, 1964, p. 14.

muy gracianesca. Con todo ese contorno que le rodea y cuya relación con él será decisiva, tiene que hacerse su vida y ésta resultará de la atención que ponga en ello:

Crece el camino y crece a mi cuidado

dice un verso de Fernando de Herrera. En Góngora, en Lope, en Villamediana (8), y, con mucha más fuerza, en Quevedo, la idea de «cuidado» se repite insistentemente (9). Enríquez Gómez se llama a sí mismo, en tanto que humano, «pasajero del cuidado», viendo su existencia embarcada en él (10). No tendrá una idea así, desde luego, según sostiene Vossler, ni el carácter de «cavilación religiosa», ni de «inmersión mística», ni de «propia convicción filosófica» (11); pero revela, sí, la inquieta preocupación del que a cada paso tiene que hacerse a sí mismo, y, correlativamente, va haciendo su mundo con él, en un ejercicio constante de la elección, la cual es servidumbre y grandeza del humano existir.

«No hay perfección donde no hay elección», afirma Gracián (12). Elección es libertad, o mejor dicho, es la versión de la libertad propia del hombre moderno —por eso, clamaría todavía contra ella el arcaizante Donoso Cortés—. En ella coinciden los teólogos jesuitas y Descartes. Sin tener en cuenta lo que significa en el pensamiento barroco, por muy trivializada que descubramos a veces tal idea, no es posible entender la obra de Lope o de Calderón (en *La Dorotea,* o en *La vida es sueño,* se encuentran declaraciones centrales sobre el tema). Cuando la libertad política o social se reducen o anulan, aparece intensificado ese sentimiento de la libertad interior que el hombre del XVII afirma como libertad de elección. Ahora bien, si se elige, quiere decirse, no sólo que hay varias cosas entre las que optar, sino que pueden y han de quedar diferentes las cosas después de la elección: el que elige hace en parte su mundo. Ello confiere un valor decisivo a que el hombre conozca ese carácter electivo que hace de sí mismo un hacerse y de la sociedad un resultado de innumerables ejercicios de elección. Como muestra de lo que, psicológica y moralmente, representa esta actitud de elección en la mente de la época,

---

(8) Entre tantos otros lugares, recordemos este hermoso endecasílabo del soneto 31 en la edición de J. M. Rozas, Madrid, 1969, p. 107:

confuso laberinto del cuidado.

(9) Sobre el tema, véase Laín Entralgo: *La vida del hombre en la poesía de Quevedo,* recogido en el vol. de «Obras», Madrid, 1965, pp. 883 y ss.

(10) Ed. cit., p. 363.

(11) Vossler: *Lope de Vega y su tiempo* (trad. castellana). Madrid, 1940, pp. 117 y ss.

(12) *El Discreto,* X, p. 103.

piénsese en el papel de la imagen de la «bifurcación» que G. Fessard ha puesto de relieve en los *Ejercicios* ignacianos (13). Ella es el símbolo elemental y constante de la opción, ante la que el hombre barroco ve emplazada su existencia a cada instante. En lógica derivación, se ha de dar una relevante importancia en tal planteamiento a la conveniencia y aun necesidad de que se dé a conocer al hombre lo que su elección significa y las posibilidades que ante ella se abren. «Tanta diferencia e importancia puede caber en el cómo», pondera Gracián (14): el cómo es, en último término, la puesta en práctica de la elección.

Esa atención al humano que absorbe a la mente barroca se traduce, pues, en un estudio del curso de la experiencia, la cual no posee la estructura de un saber universal, aunque en última instancia —tal es el caso de las leyes físicas— sea un saber universalizable. El arte barroco nos da los resultados de una observación singularizadora del ser humano —por eso Ribera o Rembrandt van a buscar el testimonio, transformado por ellos en documento plástico, de personas envejecidas, en cuyos cuerpos el paso de la vida ha tenido una bien visible acción individualizadora—. Simmel señalaba «el apartamiento del arte de Rembrandt de lo universal de los fenómenos humanos y su máxima elaboración de lo individual» (15). La individualización de la experiencia pocos la han llevado al punto como Velázquez: pretende éste captar lo que un individuo —él, Velázquez, pintor— ha vivido de un objeto, de otra persona, que le han aparecido ante su vista. Alguna vez he dicho que la obra de Velázquez es una pintura en primera persona (16). Esto se corresponde perfectamente con el cambio de la noción de experiencia en el Renacimiento —que ve el mundo fenoménico como manifestación o reflejo de una realidad objetiva— y en el Barroco —para el cual la experiencia es traducción de una visión interior:

The world that I regard is my self

dice un pasaje de Th. Browne. Warnke, que ha llamado la atención sobre este punto, ha hecho observar la preocupación obsesiva por el carácter contradictorio de la experiencia en el Barroco (17). Recordemos que una de las objeciones que los antimaquiavelistas barrocos

(13) *La Dialectique des Exercices spirituels de Saint Ignace de Loyole*. París, 1956, página 191.

(14) *El Discreto*, XXII, p. 137.

(15) *Rembrandt* (trad. castellana). Buenos Aires, 1950, pp. 48-49.

(16) Ob. cit. en la nota 2, p. 140.

(17) *Versions of Baroque*. New Haven-Londres, 1972, p. 22. La cita de Browne puede verse en este lugar.

dirigen a Maquiavelo es la de haber pretendido traducir en sus máximas una experiencia de valor universal (18). Sin embargo, los políticos y moralistas barrocos escriben toda clase de preceptos que postulan un alcance general —entre otros, el de que hay que atenerse a la particularidad de los casos.

Se explican desde este nivel algunos de los caracteres de la cultura barroca que luego estudiaremos. Nos encontramos, en el trasfondo de la época, con que su apelación a la individualización de la experiencia suscita un sentimiento de variación y cambios y que acaba con la afirmación de una pretendida capacidad de encauzarlos. En virtud de ello, la atención al hombre y a su sociedad habría de derivar hacia una colocación en primer plano de la idea de *movimiento.* Toda una serie de conceptos, que juegan en diferentes aspectos de la cultura barroca, se ligan a ese papel de movimiento como principio fundamental del mundo y de los hombres: las nociones de cambio, mudanza y variedad, de caducidad, restauración y transformación, de tiempo, circunstancia, ocasión, etc., se apoyan en la vivencia del movimiento. Seguramente hay que referir a la crisis de fines del XVI y primera mitad del XVII, crisis no sólo económica, sino social e histórica, con su cortejo de cambios y desplazamientos, tanto en las mentalidades como en los modos de vida, en la estratificación social, etc., esa función de principio universal, animador de cuanto existe, que a la idea de movimiento se le reconoce. «Tout se fait par figure et par mouvement», escribió Pascal. Desde Burckhardt y, más claramente aún, desde Wölflin, esas categorías de movimiento y cambio —porque como tales «categorías» pueden estimarse en el pensamiento de la época— se consideran necesarias para captar el sentido del Barroco. A una sociedad que, después de un período de expansión, se vio conmovida por una fase de honda crisis, se corresponde muy adecuadamente el esquema de una mentalidad en el que tienen tanta relevancia los conceptos de carácter dinámico. Se vive una dramática experiencia de cambios a la que se liga la obsesión por una realidad cambiante, proteica, varia, cuya pretensión de captación, por el hombre de la época, engendra la cultura barroca.

«Sin el movimiento ni crecen ni se mantienen las cosas», dirá Saavedra Fajardo (19), y éste es el principio que inspira las ideas físicas y biológicas, políticas y sociales, de la época que estudiamos: «Como los cielos están en un continuo movimiento —escribe Céspedes y Meneses (20)—, así las cosas inferiores parece que los siguen,

(18) Véase mi *Teoría española del Estado en el siglo XVII.* Madrid, 1944, p. 398.

(19) *Empresa,* LXXXIII, en «Obras Completas». Ed. de González Palencia, Madrid, Aguilar, página 594.

(20) *Fortuna varia del soldado Píndaro.* BAE, t. XVIII, p. 333.

rodando juntamente con ellos, pues vemos que nunca permanecen en un estado y ser.» Tiene este principio tan general alcance que el solo reconocimiento del carácter dinámico que alguna obra humana refleja se convierte en un criterio de estimación estética. Jusepe Martínez, pintor y escritor de arte, amigo de Velázquez, admira de un escultor «el movimiento y gracia de sus figuras» (21). Bocángel, en elogio de unas estatuas, nos dice —y ello revela en dónde centra su estimación (22):

En la quietud reservan movimiento
y está el moverse en la quietud oculto.

Piénsese en la distancia a que esto queda de los criterios estéticos de pura tradición helénica. «Gozoso y casi divino, dirá Suárez de Figueroa, el que, imitando a los orbes, se goza como ellos en su movimiento» (23). Rousset ha citado un verso de un poeta francés de comienzos del XVII, Motin (24), que bien puede servir como expresión del principio general admitido por todos:

L'Ame de tout le monde est le seul mouvement

Todo en el mundo «o sube o baja», como dice la tan citada Empresa LX de Saavedra Fajardo; por tanto, todo se mueve. Si para el Barroco el movimiento es el principio fundamental de su cosmovisión, se comprende que no pretenda presentar en sus creaciones la obra de un organismo perfecto, de un cuerpo arquitectónico, de un tratado sistemático, sino —como observó Wölflin— la impresión de un acontecer, de un drama, la agitación del devenir, captando una realidad siempre en tránsito (25). La física de Galileo, la economía de los mercantilistas, la moral combativa o acomodaticia, el régimen de permanente conflicto bélico, la política manipuladora de los gobernantes (cuya acción intervencionista se mueve desde el campo de la demografía al de la religión), hasta las obras de arquitectos o pintores, se presentan como planteamientos dinámicos, en los cuales el equilibrio es un resultado siempre en juego y con frecuencia deshecho.

Convirtiendo esta concepción dinámica de la realidad en un principio de antropología política, Hobbes escribiría «la vida no es otra

---

(21) *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura.* Ed. de Carderera, Madrid, 1866, p. 162.

(22) *Obras de don Gabriel Bocángel y Unceta.* Ed. de Benítez Claros, Madrid, 1946, t. I, página 201.

(23) *El Pasajero.* Ed. de Rodríguez Marín, Madrid, 1913, p. 3.

(24) Rousset: *La Litterature de l'age baroque en France.* París, 1953, p. 124.

(25) *Rinascimento e Barocco* (trad. italiana). Florencia, 1928, p. 85.

cosa que movimiento» (25 bis), con lo que viene a coincidir Gracián —y no es coincidencia única— cuando afirma que «la definición de la vida es el moverse» (26). La misma hermosura no se descubre ya en la armonía o simetría de lo inmutable, sino en el cambiante movimiento; por eso, nos dirá Quevedo (26 bis):

Puédese padecer, mas no saberse;
puédese cudiciar, no averiguarse,
alma que en movimientos puede verse

ya que la hermosura no está en la quietud, sino que «es fuego en el moverse». Un escritor y cortesano francés, de la sociedad barroca de Luis XIV, Chantelou, cuenta una anécdota muy significativa: llamado Bernini a París para que proyectara la nueva arquitectura del Louvre y teniendo que hacer también un retrato en escultura del rey, le pidió a éste, no que posara en actitud estática, sino que se moviera y anduviera normalmente ante él, para captar de esa manera su verdadero semblante. «Un hombre, comentaba el gran artista italiano, nunca es tan semejante a sí mismo como cuando está en movimiento» (27). No menos importancia tiene la concepción dinámica del objeto del arte, de la pintura en este caso, por un Rubens, quien la consigue plasmar con incomparable eficacia en su pintura y, a la vez, no deja de teorizar sobre esos aspectos en relación a la versión pictórica de la figura humana (28). Tal vez sea Velázquez quien lleve a cabo con éxito incomparable el supremo esfuerzo de pintar el movimiento mismo; otros pintores, al intentar captarlo, habían procedido pintando el objeto con la deformación que su movimiento le imprimía en un instante dado, el cual de esa manera quedaba fijado en el lienzo. Velázquez ensaya llevar al cuadro el moverse en cuanto tal, el movimiento en acción, directamente, no representado en uno de los múltiples instantes cuya sucesión da un resultado dinámico. El logro máximo de estos ensayos es la versión de la rueda de la rueca en el tan conocido cuadro de «Las hilanderas». Está ahí uno de los testimonios más plenos de lo que pretendió la cultura barroca y de

---

(25 bis) *Leviatán* (trad. castellana). México, 1940, I, VI, p. 50.

(26) *El Criticón*. Ed. de Romera Navarro, Filadelfia, 1939, t. II, p. 259.

(26 bis) En el volumen de *Poesía*, en sus «Obras Completas». Ed. de Astrana Marín, Madrid, Aguilar, p. 23.

(27) Recogió esta anécdota M. Raymond: *De Michel-Ange a Tiépolo*. París, 1912, p. 181. Han señalado su gran interés Rousset, ob. cit., p. 139, y V. L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, París, 1957, pp. 190 y ss. El fracaso de Bernini en la corte de Luis XIV y su retorno a Italia fue achacado por algunos a un rechazo francés del barroco. Más bien hay que ver en este episodio la victoria del nacionalismo que inspira con frecuencia al barroco, muy especialmente en Francia.

(28) P. P. Rubens: *Théorie de la figure humaine, considerée dans ses principes, soit en repos, soit en mouvement*. El folleto se imprime en París en 1773.

lo que para ella significaba el problema de dominar la realidad dinámica del mundo y de los hombres, con la que, en tantos aspectos se enfrentaba (29).

En otro lugar pusimos en relación la concepción del tiempo y del espacio, propia de la mentalidad burguesa, desarrollada en los primeros siglos modernos, con una idea, la de velocidad, que indudablemente tenía que expresarse en los escritores barrocos, ligada a su estimación del movimiento. Efectivamente, descubrimos, por de pronto, en el XVII, una significativa frecuencia en el uso del término: Céspedes y Meneses habla de la velocidad del viento (30); Suárez de Figueroa, de la del tiempo (31); Saavedra Fajardo, de la que alcanza la navegación (32), con franco tono admirativo. En esto el citado testimonio de Suárez de Figueroa no puede ser más interesante, porque tal vez sea el primero en manifestar el goce que aquélla proporciona: «La velocidad con que se va gozando el mundo mientras se navega no puede ser sino de mucho deleyte» (33).

Si se ha dicho de la «edad del Bernini» que «pudo realizar un gran teatro cinematográfico» (34), es porque una imagen cinética se reflejaba sobre la entera «cosmovisión» de los hombres del Barroco. Ella informa la universal concepción de una «realidad cambiante», que es la nota principal de todas las manifestaciones de la época. Bocángel afirma (35):

Sucesiva del mundo la mudanza

«Ninguna cosa permanece en la naturaleza», afirma Saavedra Fajardo (36). «No hay cosa estable en este mundo», escribe Francisco Santos (37). Todo cambia: las cosas, los hombres, sus pasiones y caracteres, sus obras. Rodrigo Caro nos hará advertir que la misma tierra, tan firme y estable, «padece a las veces mudanza, tiembla y se estremece y mueve», hasta el punto de que no tiene hoy ni tendrá mañana, como no tuvo en otros tiempos, una misma figura, lo que depende «de ocultas y precisas leyes de la naturaleza de este orbe inferior» (38). Un médico que, en el ejercicio de su profesión, tuvo que conocer el dolor de la peste y del hambre en la crisis social

(29) Véase mi obra *Velázquez y el espíritu de la modernidad*. Madrid, 1960.
(30) *El español Gerardo*. BAE, t. XVIII, p. 170.
(31) Ob. cit., p. 266.
(32) *Empresa*, LXVIII, p. 519.
(33) Ob. cit., p. 150.
(34) Rousset, ob. cit., p. 39.
(35) Ob. cit., p. 64.
(36) *Empresa*, LX, p. 477.
(37) *Día y noche de Madrid*, BAE, t. XXXIII, p. 382.
(38) *Obras*, ed. de Bibliófilos Andaluces. Sevilla, 1883, t. I, pp. 5 y 6.

del XVII, que reflexionó y escribió sobre causas y aspectos de la crisis económica que presenciaba y que, como escritor barroco, decantó su experiencia moral en unos versos, aunque malos, nos referimos al doctor Cristóbal Pérez de Herrera, empezaba con este verso sus *Probervios morales* (39):

Todo es mudable en el mundo.

No podía faltarnos aquí el testimonio del autor de la más ilustre canción barroca dedicada a unas ruinas, esto es, de Rodrigo Caro, obsesionado por el tema: «Así como debajo del sol no hay cosa nueva, así no hay cosa estable, perpetua, ni permanente, porque todo tiene una continua mutabilidad.» Un principio universal, pues, que se extiende a la esfera de las cosas y con incomparable fuerza a la de los hombres (40). «Aquello mayormente está sujeto a mudanza y ruina, que tiene por ley nuestra mudable y varia voluntad» (41). Siendo tema tan central, tampoco Gracián podía dejar de hacerlo suyo: «No hay estado, sino continua mutabilidad en todo» (42). El hombre es transeúnte entre los modos de lo real; «peregrino del ser» le llama Gracián. Es cambiante y movedizo. Por eso colocar ante él lo inmutable no le dice nada. Hay que entrarle por el dramático testimonio de lo mudable —aunque sea para que, a través de los cambios, le quede la lección de lo que permanece (43), punto de vista en el que coinciden tanto Góngora como Quevedo.

Aunque la identidad de un centro de imputación permanezca —base que, hasta la crisis de la lógica aristotélica en nuestro tiempo, no se verá eliminada—, lo cierto es que el Barroco posee una conciencia muy agudizada de la multiplicidad y variabilidad de las manifestaciones de aquél:

... que las obras
en el hombre no son unas,
aunque son del hombre todas (44)

Cambian las cosas naturales, observaba Tirso de Molina; por ejemplo, los frutos de los árboles, merced al ingenioso trabajo del

---

(39) BAE, t. XLII, p. 241.

(40) Rodrigo Caro, ob. cit., p. 5.

(41) Rodrigo Caro, ob. cit., t. II, p. 348.

(42) *El Discreto,* XVII, «O. C.», p. 123.

(43) Véase G. Poulet: *Etudes sur le temps humain.* París, 1950, p. XVIII, con referencia a un estupendo pasaje de Nicole: «Nous sommes comme des oiseaux qui sont en l'air, mais qui n'y peuvent demeurer sans mouvement, ni presque en un même lieu, parce que leur appui n'est pas solide.»

(44) Lope de Vega: *El rey don Pedro en Madrid.*

injerto del hortelano; cambia, más aún que la naturaleza, el arte y vemos que «en las cosas artificiales, quedándose en pie lo principal, que es la sustancia, cada día varía el uso, el modo y lo accesorio» (45). El Barroco, respetando, pues, el límite de una última concepción sustancialista del mundo, hace entrar a éste en un torbellino de cambios, de lo que podría ser adecuada ilustración algunos cuadros de Rubens.

La *mudanza* es, pues, un gran tema barroco. Poetas y moralistas lo ponen de relieve. Los políticos y los economistas echan mano de él para explicar los declives de los Estados. Lope tiene una canción exaltando la mudanza:

la celeste armonía
en mudanza se funda.

Hasta lo que parece eterno se somete a la mutabilidad. Ya el primer móvil se mueve y cambia (46). En el cambio mismo se apoya la permanencia de las cosas: su mutabilidad es la razón de su subsistencia. En el romance que escribe sobre un terremoto que presenció, Bocángel (47) acredita:

Y mientras se muda todo
sólo la mudanza es firme.

Lupercio Leonardo de Argensola nos dejará dicha la misma doctrina en un verso de solemne entonación (48):

Así sustenta al mundo la mudanza.

A Argensola le ha arrancado esta reflexión de tan universal alcance, la contemplación de cómo se suceden sin descanso los penosos trabajos del labrador, pero desde cualquier lado se puede llegar a esa constatación. Lo cierto es que en el hombre esa condición de transitoriedad es patente y patética. En el discurrir de los accidentes de la vida se nos muestran, diría Céspedes, «sus mudanzas incesables» (49).

Llevados de esta idea, los escritores barrocos ponen en juego una palabra que expresa la noción de mudanza en su grado máximo —palabra que adquirirá particular relieve en el léxico filosófico or-

---

(45) *Cigarrales de Toledo*. Ed. de Said Armesto, Madrid, p. 127.
(46) Lope: *Obras en verso*. Ed. Aguilar, pp. 102 y ss.
(47) Ob. cit., p. 95.
(48) Soneto núm. 61 de la edic. de *Rimas*, de J. M. Blecua, en «Clásicos Castellanos», Madrid, p. 121.
(49) *Historias peregrinas y ejemplares*, ed. de Y. R. Fonquerne, Madrid, 1970, p. 307.

teguiano (alguna vez he insinuado la influencia del léxico barroco en Ortega)—. Nos referimos al término «peripecia»: «Se dice —así la define López Pinciano (50)— de una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era.» Con buen sentido, el lenguaje ha unido esa palbra a los cambios que, en la sucesión de su marcha, le acontecen al caminante. Y así se une con ella en el Barroco la imagen del *homo viator* que vemos reflejada en textos de Cervantes, Gracián, Salas Barbadillo, de Comenius, Grimelshausen, etc. (51). «Nuestra vida, dirá también Suárez de Figueroa, es toda peregrinación.»

Movilidad, cambio, inconstancia: todas las cosas son móviles y pasajeras; todo escapa y cambia; todo se mueve, sube o baja, se traslada, se arremolina. No hay elemento respecto al cual se pueda estar seguro de que un instante después no habrá cambiado de lugar o no se habrá transformado. La inconstancia es un factor tan universal que no hay más remedio que aceptarla, contar con ella, tratar de poner en claro sus posibles aspectos favorables. Se lamenta «la natural condición de la inconstancia humana», como hace Céspedes (52); se previene sobre la más grave versatilidad en las que Tirso llama «mujeriles Proteos» (53), denunciando un fondo peyorativo en tal estimación; o bien se canta a la inconstancia, desde un reconocimiento consolador. Así se pregunta Lope, ante el mundo,

en tus mudanzas, ¿quién será constante?

Y Calderón dramatiza el tema, aceptando el peso de una realidad que se nos impone: «Ninguna vida hay segura un instante...» (54). A la tradicional admonición que los moralistas y predicadores dirigían a sus oyentes sobre la amenazadora incertidumbre del fin, se añade, o mejor, se pone por delante la no menos inquietante inseguridad en el trascurso de la vida —precisamente, porque al hombre barroco, que en tantos aspectos está adquiriendo tintes de mentalidad burguesa, le preocupa el tema de la seguridad (55). Se sabe que «tienen los casos de nuestra fragilidad humana tan inciertos sus fines como mal segura la estabilidad de su firmeza», advierte Céspedes (56).

(50) *Philosophia antigua poética*, reedición de Madrid, 1953, t. II, p. 26.

(51) Algunos de los nombres que citamos hay que añadirlos a las referencias que da de este tópico A. Vilanova en su artículo «El peregrino andante en *El Persiles*, de Cervantes». *Bol. R. Acad. de Buenas Letras de Barcelona*, 1949, p. 97 y ss.

(52) BAE, t. XVIII, p. 216.

(53) Ob. cit., p. 61.

(54) *El mayor monstruo del mundo*, O. C., «Dramas». Ed. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, p. 323.

(55) Véase mi obra *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*. Madrid, 1972, t. II, pp. 215 y ss.

(56) Loc. cit., p. 266.

Mudanza y fragilidad se corresponden. Objetos de mutabilidad, inconstancia y fragilidad, constituyen materia predilecta del escritor barroco: la nube, el agua que pasa —«*¡Oh, retrato, oh espejo de la vida!*», cantará Villamediana—, la rosa breve, el arco iris, los fuegos artificiales, etc. Precisamente porque, al comparar con ellos a otros objetos que nos parecen firmes y poder comprobar que unos y otros comparten la misma condición, el dramatismo del cambio y de la inseguridad se acentúa.

«Varían las cosas, fluctuando en perpetuo crecer y menguar», nos dice un escritor político, Ramírez de Prado (57), y él mismo se encarga de advertirnos sobre la inexorable proyección de ese principio en el campo de lo humano: «En el estado humano ninguna cosa es firme.» Textos parecidos de Fernández Navarrete y otros políticos y escritores de materias económicas, son conocidos.

El movimiento natural de las cosas tiene una fase de ascenso y otra de declinación. El Barroco nos ofrece una insalvada antinomia en este punto. De un lado, su experiencia de la crisis que soporta, «en esta edad caduca» —dicho con palabras de Calderón («*Sueños hay que verdad son*»)—, le inclina a un pesimismo acerca del estado del mundo, «porque cada día, como el mundo se va acercando al fin, va todo de mal en peor», según confiesa María de Zayas (58). Alguna vez se han citado muy significativos testimonios ingleses de este sentimiento: entre los poemas de John Donne, a comienzos del XVII, hay uno titulado «Anatomía del mundo donde se representa su fragilidad y decadencia»; recordemos pasajes de la *Anatomía de la melancolía,* de R. Burton, y de la obra de G. Goodman, citada siempre en este tema, etc. (59). De otra parte, qué duda cabe de que el Barroco, considerándose a sí mismo como el tiempo de los modernos, ventajoso sobre cualquier otro pasado, afirma su confianza en el presente y el porvenir, resolviendo a favor de éstos la famosa «querelle des anciens et des modernes» (60). ¿Cómo hacer compatibles ambas estimaciones? Por de pronto, el escritor barroco se ocupa de contener el inexorable período declinante, en lograr por lo menos que se produzca éste en las mejores condiciones, en prolongar su final. Sólo hay una manera de vencerlo: alcanzar a convertir

(57) *Consejo y consejeros de príncipes,* obra de 1617 —cito por la reedición parcial de Madrid, 1958, p. 6. Por eso las determinaciones de los gobernantes «se han de mudar cada día, cada hora y aun cada momento»—, p. 10

(58) *Engaños que causa el vicio,* en el volumen II de la edición de sus obras, por G. de Amezúa. Madrid, 1950, p. 457.

(59) La curiosa obra de G. Godman se titula *The Fall of Adam from Paradise proved by Natural Reason and the Grounds of Philosophy.* Se publicó en 1616 y su éxito le hizo alcanzar una segunda edición en 1629.

(60) Véase mi obra *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad.* Madrid, 1967.

en otra nueva a aquella cosa cuyo término se aproxima. *Caducidad y renovación* son ambos elementos complementarios de la temática del Barroco; «La renovación da perpetuidad a las cosas caducas por naturaleza», sostiene Saavedra Fajardo.

Los escritores políticos que tienen bien patente ante su mirada escrutadora la declinante situación de crisis por la que atraviesa la Monarquía española, sacan de esa experiencia una lección que acentúa la visión cambiante de las cosas, visión que caracteriza tan fuertemente a la mentalidad barroca. Y sirviéndose de ese planteamiento barroco sobre el necesario dinamismo transformador que ha de impulsar a la realidad, sacan también pretexto para proponer las reformas políticas y económicas en el Gobierno, con las cuales estiman unos u otros que se podría renovar y dar eficacia al pesado e inoperante armatoste en que tal Monarquía se había convertido.

Ante las circunstancias críticas de carácter económico y social que presencia, ante las conmociones demográficas que significan las pestes que contempla, ante las manifestaciones tornadizas de la vida que la novela, la poesía, la pintura gustan de poner de manifiesto ante sus ojos, la mente barroca hace esta constatación: «Es el tiempo tan mudable y el hombre tan variable» (61). Un escritor francés de la época, J. P. Camus, ha llamado al hombre «un animal ondulante y diverso» (62). El mito de Proteo, como figura de lo cambiante, multiforme y vario, cobra en el Barroco —por ejemplo, en *El Criticón*— una gran fuerza. Lo mismo sucede con el mito de Circe, semejante en su significación transformista, sobre el cual muchos escriben en el XVII (63); entre ellos, Lope, que dedica al tema —1624— uno de sus poemas mayores (64).

Y hay en todo esto una profunda antinomia que nos hace comprender el Barroco como primera fase, crítica, insuficiente, confusa, en el proceso de formación de la mentalidad moderna. Mudanza sí, pero por debajo de ella la mente barroca cree en un mundo regido por leyes generales, uniformes (65), mantenido por Dios en su orden perenne, al modo como el barroco Galileo busca la eternidad de las leyes naturales: «Quello che non puo essere eterno non puo esser naturale» (66). Se ha dicho que la *Ciencia nueva,* de G. B. Vico, pretende extraer de la historia una legalidad equivalente a la legalidad geométrica que gobierna el mundo físico en el sistema cartesiano,

(61) Agustín de Rojas: *El viaje entretenido.* Ed. de J. P. Ressot, Madrid, 1972, p. 71.
(62) Rousset, ob. cit., p. 47.
(63) Rousset, ob. cit., pp. 11 y ss.
(64) Ed. de Ch. V. Aubrun y M. Muñoz Cortés. París, 1962.
(65) Véase mi *Orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII.* Granada, 1947.
(66) *Opere.* Edizione nazionale, vol. VII, p. 669.

con esa simplicidad, uniformidad, generalidad con que se produce providencialmente el encadenamiento de las causas en los sistemas de los pensadores del XVII —por ejemplo, en un Malebranche (67)—. En esa obsesión por el tema de las mudanzas tal vez haya que reconocer una primera versión, tosca, en confuso barrunto, de la concepción del mundo como una sucesión de fenómenos, cuyo orden sólo algunas mentes se aproximan a captar, pero al que los más permanecen ciegos. Más de un siglo después, cuando la noticia acerca de la estructura conceptual de la ciencia, en tanto que saber de un mundo fenoménico, se ha difundido, hallamos en un escritor que en alguna medida la conoce, Jovellanos, esta curiosa equiparación de esas dos voces «mudanza» y «fenómeno» —esta última, efectivamente, en el sentido de la ciencia natural—: el hombre, ante la naturaleza, «en la fluida vicisitud de su estado sólo verá mudanzas o fenómenos» (68). En cierto modo, la idea de mudanzas había sido, pues, la primera versión de la idea de fenómenos para una mente que no captaba su orden, aunque aspirase a penetrarlo, y que sólo veía la confusión de movimientos cambiantes en el mundo empírico.

Esto nos lleva a tratar de un último punto en este apartado: un mundo dinámico y mudable es, forzosamente, un mundo vario. «¡Oh, variedad común, mudanza cierta!», canta Juan de Arguijo en un soneto a la Fortuna, enlazando los dos aspectos: la *variedad* es una condición de la realidad, en tanto que realidad cambiante. Tal es el relieve con que aquélla se presenta en la mentalidad barroca. Frente a la obsesión por las ideas de unidad y perennidad del Medievo, la atención y estimación de la variedad se impusieron en el Renacimiento. He señalado la presencia de este nuevo aspecto en *La Celestina* y me he referido, en otro plano, a la significación de la obra de La Boetie (69). «La varia naturaleza», como la llama un personaje de Cubillo de Aragón *(El señor de Buenas Noches)* es el dato de que se ha de partir. El Barroco radicaliza el nuevo planteamiento y hace de la variedad tal vez el primero de los valores que el mundo encierra. No faltarán ciertamente manifestaciones de tipo ascético que inspiran juicios adversos a lo vario. Martínez de Cuéllar nos hace saber que «así es la vida, siempre variable, nunca una, y al fin nada» (70). Pero ahí queda la referencia a la variedad como elemento

---

(67) Véase L. Giuso: *La filosofia de G. B. Vico e l'età barocca.* Roma, 1943, pp. 241, 271, etc.

(68) *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales.* Ed. de Caso González, Madrid, 1970, p. 236.

(69) *El mundo social de la Celestina,* 3.ª edic. Madrid, 1973.

(70) *Desengaño del hombre en el tribunal de la Fortuna.* Ed. de Astrana Marín, Madrid, 1928, p. 76.

suyo, elemento que en general se juzga como un valor de fecundidad y de placer.

Lo más hermoso de la naturaleza física que nuestros ojos contemplan está en su variedad, nos dice Lope, exaltando «la variedad con que se adorna el suelo» (71). «Porque lo vario de por sí —dice Bocángel— tiene mucho de bueno, esto vemos en la naturaleza, y más que esto, pues dicen que es buena porque es varia» (72), de manera que sus palabras quieren darnos una opinión que se supone circula ya anónimamente. «Todo el universo —nos hace saber, con mucho mayor alcance, Gracián— es una universal variedad, que al cabo viene a ser armonía», y trascendiendo una estricta valoración estética, añade: «Siempre fue hermosamente agradable la variedad» (73). Gracián puede formular un principio general: «La uniformidad limita, la variedad dilata» (74). En estas palabras hay que señalar la contraposición entre el espíritu barroco y el espíritu ilustrado del XVIII, para el cual la uniformidad será precisamente el principio inspirador de toda su actitud. Para Gracián, en cambio, como para Pascal, es un principio que limita y coarta. Ellos están por la variedad.

En los escritores políticos se encuentra el mismo tópico, en términos semejantes: Saavedra Fajardo nos hace observar que la naturaleza «en la variedad quiso mostrar su hermosura y su poder» (75). Ese supuesto general le lleva a insistir en la variedad de pueblos, regímenes, costumbres, caracteres, estableciendo incluso un lazo entre estos aspectos, que acabará fundando el principio de la particularidad multiforme de los gobiernos, de conformidad con la experiencia de pluralismo que caracteriza al sistema de Estados modernos y con la comprobada necesidad de que, para conocer a los hombres y a sus sociedades, como empezamos diciendo en estas páginas, hay que aceptar como un dato positivo y que penetrar en la ineludible diversidad de sus caracteres y costumbres. He aquí cómo enlaza estos tres puntos Saavedra Fajardo: en primer lugar, según su versión del pluralismo moral y caracterológico de los humanos, «no sin gran caudal, estudio y experiencia se puede hacer anatomía de la diversidad de ingenios y costumbres de los súbditos, tan necesaria en quien manda»; en segundo lugar, toda operación de dirigir políticamente a los grupos humanos se ha de fundar en el supuesto precedente de su diversidad: «se han de gobernar las naciones según sus natura-

(71) *Obras en verso*, p. 51.
(72) Ob. cit., I, p. 132.
(73) *El Discreto*, VI, O. C. pp. 94 y 95.
(74) *Agudeza y arte de ingenio*, O. C., p. 240.
(75) *Empresa*, LXXXI, p. 580.

lezas, costumbres y estilos»; finalmente, ello crea una determinación que adapta la manera de gobierno a la varia condición de cada grupo y en cierta manera la interioriza en él: «procure el príncipe acomodar sus acciones al estilo del país» (76). Así, pues, la conciencia de la variedad, como un dato positivo, enriquecedor de la experiencia y condicionante de los comportamientos humanos, informa la concepción barroca de la política y de la sociedad.

La difusión del tema es tal que llega a todas las esferas, en una común estimación de sus resultados diferenciadores. Tirso, ante una multitud de gentes, comenta su «ordenada confusión y apacible variedad» (77). Que pueda hacerse, con un sentido favorable, tal tipo de comentario dice mucho sobre la nueva estimativa. En la misma línea, si Jerónimo de San José se refiere a las letras, nos dice que «la misma narración de cosas varias y nuevas entretiene y deleita la naturaleza variable de los hombres» (78). Céspedes y Meneses toca el fondo psicológico de la cuestión, tal como él la entiende, relacionándola con el problema del papel de las pasiones: «No hay cosa que más alivie el alma en sus pasiones que la diversión de las potencias; porque con el variar de entretenimiento y comunicación se alienta y desahoga» (79). Estas palabras nos ponen en la pista de lo que el Barroco tiene de cultura en sociedad, empleando esta expresión con un sentido superficial, producto secundario del carácter urbano de aquél. José de la Vega, que contempla el mundo vario y variable de la vida económica, con esa reciente invención tan tornadiza de las «acciones», para ponderar la fuerza de la variedad acude a una de sus más vulgares y comunes manifestaciones: hay que «lisonjear el paladar con la variedad de sabores y diversidad de gustos» (80). En la morbosa exageración del consumo que, en su estado patológico de crisis —entre la ostentación opulenta y el hambre—, conoce la sociedad española del siglo XVII, Jerónimo de San José señala también el agrado que las gentes reciben por la variedad en la invención y preciosidad de trajes y otras piezas del atuendo personal (81).

Hay una idea que va unida a la de movimiento, como la otra cara de la cuestión, y que, consiguientemente, tiene no menos gran relieve en la cosmovisión barroca: la de *tiempo.*

Desde la esfera de las relaciones económicas —con la difusión del préstamo a interés, las especulaciones sobre alzas y bajas de

---

(76) *Empresa,* IV, p. 186; *Empresa,* LXXXI, p. 584, y *Empresa,* LIX, p. 468.
(77) Ob. cit., p. 92.
(78) *Genio de la Historia,* reedición de Vitoria, 1957, p. 239.
(79) *El español Gerardo,* edic. cit., p. 214.
(80) *Confusión de confusiones,* 1688; reimpresión en facsímil de Madrid, 1948, p. 142.
(81) Ob. cit., p. 331.

precios por parte de los mercaderes, la incipiente consideración de los movimientos coyunturales—, hasta el campo de la ciencia y del arte, la temporalidad pasa a ser concebida como un elemento constitutivo de la realidad. Si dijimos que la realidad, más que un estado, era un proceso, ello se debe a su última consistencia temporal. «*Todo la edad lo descompone y muda*», dice Jáuregui (82), lo que quiere decir que el tiempo hace y rehace las cosas, las saca de ser lo que eran, en la corriente de una universal mutabilidad, y las renueva haciéndolas otras. «*Todo lo acaba el tiempo y lo enajena*», escribe Quevedo, en severo verso (83).

Si la última realidad de cuanto existe es el pasar y puesto que el pasar es tiempo, quiere decirse que el tiempo es el elemento constitutivo último de toda realidad. «Nada será mañana lo que es hoy —leemos en Martínez de Cuéllar—. Todo lo que ves corre con el tiempo. Nada de lo que atiendes permanece» (84). El tiempo es como el lugar en que todo se encuentra, en que todo se halla depositado. En él adquieren su forma y presencia las cosas y en él desaparecen al pasar, no quedando más que el tiempo, porque éste es lo que todos, conforme ya hemos visto, vienen a estimar como lo único continuo, permanente: el mudar, el pasar, el cambiar y moverse.

Tú eres, tiempo, el que te quedas
y yo soy el que me voy.

apostrofa Góngora. Nunca podremos olvidar, hablando de estos temas, el verso perfecto de Quevedo, en su famoso soneto —traducido en parte de Du Belley— a la grandeza tornadiza de Roma:

Lo fugitivo permanece y dura.

De una realidad que sin descanso fluye y pasa, eso es lo que permanece, el ser de su fluidez. El hombre se define como una «fluidez continua», una sucesión que no puede detenerse y que en cada instante soporta el dramático cuidado de hacerse un futuro que pasará a través de él para seguir en forma de pasado. Ante la imagen del Sol en su carrera —una de las más eficaces simbolizaciones barrocas del tiempo— canta Jáuregui (85):

Que es vida todo el tiempo que me llevas
Y el que me ofreces un mortal cuidado.

---

(82) BAE, t. XLII, p. 104.
(83) Volumen de *Poesía*. Ed. cit., p. 19.
(84) Ob. cit., p. 123.
(85) Ed. cit., p. 105.

Si el hombre es una sucesión de estados, no es cada uno de estos lo que cuenta —cuya naturaleza se puede equiparar, como tantas veces se nos dice, a los sueños pasajeros—. Lo que importa es la estructura de la sucesión en cuanto tal, algo así como el soporte de los cambios que es la sucesión misma, el tiempo.

Los hombres de la cultura barroca muestran una obsesiva preocupación por el tiempo. Cuenta en todas las manifestaciones de la vida, como hemos dicho; aparece en cualquier cosa de que se escriba. Se subraya en todas las cosas su ingrediente de temporalidad. Shakespeare y Quevedo apenas dejan de pensar en el tema, o mejor, todo lo piensan en relación con él. En alguna dependencia con estos aspectos, se ha podido decir que es la época de esplendor del arte de la relojería (86). Claro que, a nuestro entender, si puede afirmarse esto del siglo XVII, lo es en cuanto época moderna, heredera de la cultura urbana y burguesa del Renacimiento. Lo cierto es que en ese punto coinciden los dos aspectos de la centuria: su condición de modernidad es un factor de la mentalidad barroca.

«*Mi vida va volando, el tiempo corre*», canta con patético sentir Lope. Y más que medir galileanamente los períodos pasados de esa fluencia, lo que interesa al escritor barroco, en cuanto tal, es poner a la vista el esquema irreductible de ese curso temporal: su fugacidad. La carrera del tiempo es el sucederse de los cambios, la sustitución de cosas que dejan de ser, por otras que van a seguir la misma suerte.

De ahí la preocupación del Barroco por el tema de las ruinas. En ellas pretende encontrar el testimonio de un tiempo, respondiendo a la incipiente conciencia histórica que trata de abrirse paso. En tal sentido, el escritor barroco cultiva la arqueología, al modo de un Rodrigo Caro. Pero las ruinas, además, son un material muy adecuado para estudiar la estructura de la obra humana y, por tanto, la condición de la vida del hombre que la ha creado, sin poderla librar de su propia fugacidad. Son un patente testimonio de la pugna entre la naturaleza perenne, aunque cambiante, y el hombre perecedero y dotado de la capacidad de hacer cambiar las cosas; por ejemplo, de hacer de la piedra, palacio. La conocida reflexión de Simmel sobre el sentido social de las ruinas es perfectamente aplicable al Barroco (87). Comprendemos que en esa época, Poussin y Claudio de Lorena, Velázquez y Mazo, y tantos otros, se hayan ensayado en captar la significación humana de la ruina. La difusión del tema nos la con-

---

(86) Orozco Díaz: *Lección permanente del barroco español*. Madrid, 1952; p. 54.

(87) «Las ruinas», en el volumen *Cultura femenina y otros ensayos*. Madrid, 1934, pp. 209 y siguientes.

firma nuestro recuerdo de tantos poemas dedicados o alusivos a las ruinas de Troya, Cartago, Roma, Numancia, Sagunto, Itálica: Arguijo, Quevedo, Rioja, Caro, Medrano, Quirós, etc., hicieron versos sobre ellas. El tiempo, pues, es el puro proceso dinámico de las transformaciones. «Pasando el tiempo que los montes muda», según canta un verso de Lope, ¿cómo no han de moverse en una continua mutación cuantas cosas con él y por él existen? «Nunca otro período como el del Barroco, escribe Panofski, se mostró más obseso por la profundidad y la inmensidad, el horror y la sublimidad del concepto de tiempo» (88). Las imágenes saturnales con que en el XVII se le simboliza, responden a esa conciencia del paso ininterrumpido de una universal transformación, aniquiladora de las cosas, pero también fuente de verdad y de fecundidad. Dicen unos versos del canónigo Tárrega:

Que como el tiempo lo cría
Todo el tiempo lo deshace (89).

«Mudables son las condiciones del tiempo»: frases como ésta de Setanti o la referencia a «las mudanzas del tiempo», en Tirso, o a la «violencia del tiempo», en R. Caro, ponen de manifiesto el enlace barroco de ideas en torno a la vivencia del tiempo y del cambio, en las conciencias de la época. «La diversidad de los tiempos y de las circunstancias varían los efectos de las cosas iguales» (90). Vemos surgir aquí otra idea que se halla estrechamente conectada con las que llevamos expuestas, a la cual hay que referir las transformaciones que la realidad nos presenta: la *circunstancialidad.* Si el modo de ser de las cosas se nos da en unas circunstancias, quiere decirse que de éstas dependen los cambios en los modos de ser con que nos encontramos en el paso del tiempo. Por eso dirá Gracián: «Tanto se requiere en las cosas la circunstancia como la substancia» (91). Si Gracián, como —por otra parte— todos los escritores de su tiempo, no renuncia al legado aristotélico-escolástico de la noción de sustancia, pone el acento del modo de ser —que para nosotros, los hombres, en la experiencia del mundo terrenal nos ofrecen las cosas—, sobre su dependencia de la circunstancia, concepto que —subrayarlo es de interés— Gracián emplea en singular (también aquí léxico barroco y orteguiano coinciden). Si la circunstancialidad es el modo de aparecérsenos las cosas en el tiempo, el modo necesariamente tem-

(88) *Ensayos de iconología* (trad. castellana). Madrid, 1972.
(89) Loa que precede a la comedia *El esposo fingido,* en «Poetas dramáticos valencianos», tomo I, ed. de Juliá Martínez. Madrid, 1929, p. 229.
(90) Setanti, BAE, LVII, pp. 525 y 526.
(91) *El Discreto,* XXII, O. C., p. 135.

poral de ser las cosas ante nosotros, quiere decirse que la temporalidad afecta al ser de las cosas. En éstas, su modo de ser es su modo de aparecérsenos, lo que implica su temporalidad: el modo varía con las diferentes situaciones que se producen en el tiempo. Las cosas, los hombres, son en una circunstancia, su presentación circunstancial afecta a su modo de ser; son, por consiguiente, tiempo.

Se ha dicho que las obras del Barroco son composiciones dinámicas, manifestaciones de un arte del movimiento, cinemático, empeñado en captar en su inestabilidad, en su transitoriedad, el instante: un arte de cuatro dimensiones, que a su manera introduce la de tiempo (92).

Todo lo anterior explica que el Barroco haya sido una cultura historicista, la primera en esa línea. La preocupación por la historia alcanza en ella una intensidad nunca conocida antes. Se produce un proceso de historificación, de circunstancialización de muy diversas áreas del saber, mantenidas hasta entonces bajo una rúbrica de saberes permanentes: los teólogos y filósofos reconocen un carácter histórico en el mismo derecho natural. La política, con mucha más razón, desborda el área de una perenne filosofía moral, para convertirse en un saber histórico. Esto tiene una manifestación anecdótica muy reveladora: Saavedra Fajardo, andando por los caminos de Europa, en las circunstancias de la Guerra de los Treinta Años, nos refiere que compuso sus *Empresas* «escribiendo en las posadas lo que había discurrido entre mí por el camino».

Esta condición de circunstancialidad, que nos ofrece el mundo, lleva a la articulación de otra serie de ideas, no menos necesarias de considerar para el estudio de la mentalidad barroca: *fortuna-ocasión-juego.* Otras veces hemos hablado de estos conceptos y otros muchos han hablado también del tema. Nos reduciremos aquí a destacar aquellos aspectos que interesan para seguir el hilo de nuestra exposición.

«La fortuna es varia», tal es el aspecto fundamental de la idea de la misma, en el aspecto que aquí nos interesa. En esas palabras de Francisco Santos (93), hay un matiz de estimación positiva; otros harán un juicio desfavorable de lo mismo: Jerónimo de Cáncer habla de «la fortuna varia, negra y fe» (93 bis). Pero unos y otros enuncian el carácter que las gentes del Barroco destacan en el mito, de procedencia clásica, a que nos referimos, llevados de la oscura conciencia de inseguridad que los domina: la variedad. Céspedes despliega con mayor amplitud el mismo tópico: «la variable fortuna, enemiga de

(92) Véase Ph. Butler: *Classicisme et Baroque dans l'oeuvre de Racine.* París, 1959, p. 21.
(93) Ob. cit., p. 442.
(93 bis) BAE, t. XLII.

toda estabilidad y sosiego» (94). Sobre los caracteres con que Maquiavelo renovó con tanto vigor el tema de la Fortuna, transformando en parte la herencia antigua y medieval y adaptándola a las necesidades de la mente renacentista (95), en el XVII se ve, predominando sobre cualquier otro, aquel de sacudir las cosas más firmes, introduciendo por todas partes la inesperada variación, el cambio azaroso, la contingencia. «Esta continua inquietadora del mundo», la llama Bocángel, en la segunda de sus *Declamaciones castellanas,* que lleva por título «Contra la Fortuna» (96). Acentuando ese carácter de fuerza contraria a la razonable sucesión de las cosas, Calderón *(El mayor monstruo del mundo)* denunciará

los contingentes delirios
del hado y de la fortuna.

La fortuna, en el siglo XVII, es una imagen retórica de la idea de mutabilidad del mundo; por tanto, de su temporalidad. Se parte de un sentimiento que más que del azar lo es de una extraña, versátil e inalcanzable fuerza, la cual interviene, alterándolos, en el curso del acontecer, o cuando menos, en relación a cierta esfera del mismo, el acontecer humano; «Impía providencia», la llamó en uno de sus sonetos Trillo y Figueroa (97). Pero en alguna manera se reconoce también que cabe insertarse en el curso aparente de lo fortuito, eficazmente, es decir, con un margen de posibilidad de inclinar el resultado hacia lo que se pretende. Villamediana habló alguna vez de «las leyes de fortuna» (98), y si bien con esta expresión probablemente no quiso referirse más que a la inexorabilidad de las disposiciones de la fortuna y no a la regularidad del curso establecido por las mismas, queda, no obstante, una última resonancia a un orden dado, Confusamente, advierte Céspedes que «notable cosa es que, siendo siempre los casos contingentes de su naturaleza tan desiguales, se eslabonan a veces de manera que más parecen efectos de causas concertadas que accidentales y sin orden» (99). Barrunta un inalcanzable orden legal. A ello parece también apelar Calderón, cuando, en *De un castigo tres venganzas,* hace decir a uno de sus personajes:

¡Oh, qué de cosas, fortuna,
se eslabonan y se enlazan,
todas posibles...

(94) Ob. cit., p. 144.
(95) Véase especialmente el cap. XXV de *Il Principe.*
(96) Ob. cit., II, p. 56.
(97) BAE, t. XLII, p. 49.
(98) *Obras,* ed. de J. M. Rozas. Madrid, 1969, soneto 21, p. 97.
(99) *El soldado Pindaro,* edic. cit., p. 293.

Aunque no salgamos de la esfera de la posibilidad, se descubre un encadenamiento que permite insertar la acción humana en la sucesión de los hechos que la Fortuna dispone.

Cuando se hubo empezado a advertir, desde muchos siglos atrás, que el mundo era un escenario de cambios, se echó mano de la idea de Fortuna para explicar aquellos que no parecían responder a un orden racional en su sucesión. Hay muchos matices en esa idea de Fortuna: para los antiguos, es una decisión de los dioses, ajena a los hombres, un hado; para el Medievo, un acontecer que la Providencia hace salir del orden regulado, para hacer más inescrutables y temibles los designios de Dios; en escritores del siglo XV parece significar la manera de manifestarse el desorden constitutivo de un mundo en crisis por su propio desarrollo; para el pleno Renacimiento, las fuerzas naturales, autónomas en su obrar, que caen más allá de nuestra acción voluntaria, de nuestro control; y en el XVII se puede advertir la conversión de esta última concepción —que podemos llamar maquiavélica— en la idea de una marcha de las cosas de este mundo, no encuadrable en un esquema racional, pero que el hombre avisado puede afrontar con una estrategia, llegando a conseguir resultados favorables, estadísticamente comprobables. Esa versión barroca viene a ser la idea, simbolizada en una u otra imagen, de una corriente de cambios que no se detiene, ínsita en la naturaleza, cuya ley no esperamos captar porque parece como no existir, pero ante cuyas manifestaciones fenoménicas, aparenciales, sí cabe practicar un comportamiento «adecuado» —el término es de J. A. de Lancina, al final de la época que estudiamos.

Ese modo de presentársenos lo real, circunstancialmente y de manera que no podemos enfrentarnos a él más que por acomodación, nos dice que las cosas se nos dan en una ocasión. La ocasión, es el instrumento de la Fortuna, sostendrá Quevedo (100), la circunstancia entendida fortuitamente. Es el modo de cuanto aparece ante nosotros, frente a lo cual, no siendo meramente físico, sin contar con las normas universales de la razón, hemos de trazar nuestro comportamiento. La *ocasión* (hay conceptos semejantes: el «punto», el «tiempo», la «oportunidad», pero ninguno es más claro y riguroso), constituye, por tanto, un aspecto bajo el que se nos hace patente el ser temporal y cambiante de las cosas. «Todas las cosas tienen su tiempo», nos dice Juan de Zabaleta, y ese tiempo es la ocasión; por eso «las cosas que pierden el punto, las más veces pierden el ser» (101). «De prudentes y prevenidos, dice Céspedes, es conocer

(100) *La hora de todos y la fortuna con seso*, «Obras. Prosa». Ed. Aguilar, pp. 269 y ss.
(101) *Errores celebrados*. Edic. de Riquer, Barcelona, 1954, p. 85.

el estado de los tiempos», ya que «las dificultades y contingencias de los tiempos dan muchas veces leyes a la naturaleza» (102). De nuevo encontramos la palabra ley en el sentido que antes hemos visto. En el amplio repertorio paidético, respecto a la cultura barroca, que contiene *El Criticón,* el papel que se atribuye a la Ocasión tiene un valor central. Acomodarse a la ocasión es el principio básico para un escritor como N. Feret (103). «Es muy grande prudencia y discreción acomodarse a los tiempos», dice Céspedes (104). Atenerse a la ocasión, precepto barroco por excelencia, quiere decir contar con el modo fugaz y sin estructura racional aparente de presentarse ante nosotros la realidad. Contar con ello significa —sacándolo de la sedimentación de la experiencia de la vida— manejar un saber comportarse con adecuación al instante en que la cosa entra en nuestra órbita y alcanzar el resultado que pretendemos. Saavedra Fajardo formula con claridad la idea: si todas las cosas tienen su subir y bajar, esto es, sus cambios, «quien les conociese el tiempo, las vencerá fácilmente» (105). Por eso se explica que para los tacitistas —manifestación más acusada del tipo de esos técnicos del comportamiento que son los escritores barrocos—, el concepto de ocasión tenga una relevancia decisiva: así en Gracián y Saavedra, que ya hemos citado, pero no menos en tantos otros, desde Alamos de Barrientos a Juan Alfonso de Lancina. Esa dependencia ocasional en dársenos las cosas da lugar a que nuestra relación con ellas se produzca siempre en una «coyuntura» y en ella tenga que ser resuelta. Es esta palabra también del más frecuente uso en el XVII. En Gracián o en Céspedes no sería difícil obtener medio centenar de ejemplos de su uso.

Con lo que precede, comprendemos el gran desarrollo que en la literatura barroca adquiere la consideración estimativa de los casos de aquellos personajes que aciertan o yerran en su juego estratégico con el mundo, con la sociedad. Son los triunfadores o los derrotados de la Fortuna, sobre cuyos ejemplos tanto se escribió en el XVII: biografías que cultiva un Mártir Rizo, comedias ejemplarizantes que componen Lope, A. Coello, Pérez de Montalván, relatos moralizadores de Lozano, etc. Son personajes del mundo antiguo, como Príamo, Dido, Séneca; de siglos más cercanos, como Alvaro de Luna, o la reina Juana de Nápoles, el duque de Viseo; o del mismo presente en que los considera el público barroco, como Rodrigo Calderón, el

(102) Ob. cit., pp. 337-338.

(103) Véase P. Mesnard: «Baltasar Gracián devant la conscience française», en *Rev. de la Univ. de Madrid,* VII-27-1959, y Rousset, ob. cit., p. 614.

(104) Ob. cit., p. 360.

(105) *Empresa,* LXXXVIII, p. 614.

conde de Essex, el mariscal de Virón, el cardenal Wolsey, Tomás Cromwell, etc. Apasionan los ejemplos especialmente de quienes han sabido dominar a la ocasión o han fracasado en ello. No significa, pues, la idea de Fortuna, que un inexorable *fatum* —favorable o adverso— caiga sobre algunos; ni tampoco que un puro azar tenga que ser pasivamente soportado por el humano. En ambos casos, no haría falta considerar tales supuestos, no habría por qué dar consejos, avisos, advertencias, estudiar conductas, etc.; ni cabría atribuir mérito o demérito a la persona. Ante el reto de la fortuna, en la dificultad de la ocasión, ha de quedar siempre un margen de posible intervención personal. Y para preparar a ésta, la cultura barroca monta sus medios.

Con las cosas, con los hombres, los cuales aparecen en nuestra vida dotados de la indeterminable y apenas aprehensible realidad de la ocasión, la manera de operar no puede ser otra que el *juego*. La moral casuística, la política maquiavélica, la economía de las ganancias en el gran comercio, las incipientes especulaciones bursátiles, la técnica del «trompe-l-oeil» en el artista, la guerra entre príncipes, etc. etc. —todos ellos, productos bien típicos de la cultura barroca— son juego. Toda Europa juega en el XVII y a veces el afán desmedido del juego provoca verdaderas catástrofes, como en el caso de la especulación sobre los tulipanes en Holanda que recordaba Sombart, al estudiar, con fina penetración, la parte del juego en los primeros tiempos de formación del capitalismo mercantil (106). En la España del XVII se da un incremento morboso de toda clase de juegos de azar, pero en especial del juego de naipes. Muchas veces la baraja de cartas ha servido de imagen para dar idea de un tipo de comportamiento como el que aquí queremos definir, en tanto que propio del hombre barroco, ante un mundo dotado de las condiciones que llevamos expuestas. Todo es un dramático juego y todos juegan apasionadamente en España. Dado que esa práctica del juego se nos manifiesta como típicamente barroca, ello nos sirve de comprobación, cualquiera que sea la insuficiencia estadística del dato, sobre la difusión del Barroco en la sociedad española del XVII.

Un mundo mudable y cambiable es un mundo fenoménico, un mundo en el que las cosas son *apariencias;* por lo menos, esto es lo que cuenta para quien se encuentra con ellas y, contando con ellas, tiene que planear y llevar a cabo su existencia. No quiere decirse que no haya otra cosa detrás. Hay en esto una diferencia de matiz —aunque no por eso importe menos de comprender— entre

(106) *El burgués* (trad. castellana). Madrid, 1972.

dos mentes próximas, diferentes y emparentadas: la del Renacimiento manierista y la del Barroco impregnado de saber clásico. Desde el nivel de la primera, Francisco de Holanda sostendrá que «no solamente el pintor valeroso ha de conocer y pintar cómo están sus obras por la superficie externa que todos ven, más aún ha de saber la razón de cómo en lo oculto e interior que no se muestra están perfectamente todas las cosas» (107). Desde el nivel de la segunda, interesará sobre todo lo que el ojo ve y se reconocerá a éste su papel activo: «el ojo tiñe al mirar, todos ejercemos de tintoreros al observar las cosas —dirá Gracián—; todos, al contemplar el mundo, le dan el color que les está bien al negocio, a la hazaña, a la empresa y al suceso». Hay como una antinomia difícil de salvar entre la objetividad de lo real y la mirada que lo contempla. Al peregrino en el mundo que Comenius nos presenta le colocan unas antiparras que, según nos dice, «tenían, como más tarde tuve ocasión de comprobar muchas veces, una curiosa propiedad: aproximaban los objetos lejanos, alejaban los que estaban cerca, agrandaban lo que era pequeño, reducían lo que era grande, embellecían las cosas feas, afeaban las hermosas, hacían negro lo que era blanco y blanco lo que era negro» (108). Claro que el tal peregrino cree muy firmemente que detrás de eso está la verdad. Hasta los más atentos a la apariencia, no dejan de pensar en lo que hay dentro, como los personajes gracianescos dicen. Sería absurdo negar la vigorosa subsistencia de una concepción sustancialista de las cosas, en una cultura basada firmemente en la tradición aristotélica. La restauración del aristotelismo se ha señalado como un dato a tomar en consideración al hablar del XVII. El Lope del *Arte nuevo* no deja de haber leído a Robortello. Pero lo que de nuevo llama la atención en el XVII es que, sin atender, en muchos casos, a armonizar ambas concepciones, la sublimación de la experiencia de crisis en un mundo cambiante lleva a destacar que en nuestro trato con las cosas, en nuestra ocupación operativa con ellas, hemos de contar con su carácter fenoménico, aparencial, tal como, arrastradas por una corriente movediza de la realidad, se presentan las cosas ante nosotros. Moreno Villa, con gran perspicacia, dijo que Velázquez pintaba apariencias (109). Esto es lo que capta el hombre barroco en su visión empírica y personal del mundo.

Alguna vez hemos señalado la presencia y correlativamente la profunda alteración del «mito de la caverna», de Platón, en Gracián.

(107) *Diálogos de la pintura antigua*, ed. de E. Tormo. Madrid, p. 43.

(108) En el volumen antológico publicado por la UNESCO, *Jean Amos Comenius, 1592-1670. Pages choisies*, con introducción de J. Piaget. París, 1957, p. 45.

(109) *Velázquez*. Madrid, 1920.

Lo interesante de ello está en la modificación que sufre el tema. En Platón, la salida de la caverna, donde no contemplaba más que sombras aparentes —a las que tomamos por cosas en el mundo empírico—, permite al hombre acceder al mundo de la realidad plena y última, esto es, al mundo de las ideas. En Gracián, la salida del hombre, de la cueva de su absoluta soledad, le hace irrumpir en un mundo de fenómenos que se presentan ante su experiencia, de apariencias cuyo modo de desenvolverse ha de aprehender para hacerse la vida, en adecuación a esa realidad aparente (110). «Lo primero con que tropezamos —nos dirá en otro lugar el mismo Gracián— no son las esencias de las cosas, sino las apariencias» (111). Hay en la contraposición apariencia-sustancia o manera-ser un aspecto metafísico y moral que es frecuente en Gracián y en todos los escritores barrocos, los cuales lo recogen de la tradición, expresado en la multisecular metáfora de la corteza y el meollo. Pero hay también en este tema, surgido con los primeros atisbos de mentalidad moderna, un planteamiento que pudiéramos llamar epistemológico, el cual en Gracián y en los barrocos, se advierte incipientemente también: la apariencia es el modo de mostrársenos las cosas en la experiencia, lo que de ellas alcanzamos y conocemos; por tanto, aquello con que hemos de contar y de lo que nos hemos de servir. Conocer es descifrar el juego de las apariencias, «salvar las apariencias», conforme a la pretensión del moderno espíritu científico. Apariencia y manera no son falsedad, sino algo que de algún modo pertenece a las cosas. Apariencia y manera son la cara de un mundo que para nosotros es, en cualquier caso, un mundo fenoménico, respecto al cual nuestra relación es conocerlo empíricamente y utilizarlo. Galileo y Descartes estaban en ello, más por racionalistas y científicos que por barrocos, claro está; pero los escritores barrocos vislumbraron confusamente ese oculto camino. Observemos que un gran sabio ilustrado, Maupertuis, físico y moralista, director de la Academia de Ciencias de Berlín, escribió en el siglo XVIII: «vivimos en un mundo en el que nada de lo que percibimos se parece a lo que percibimos» (112). Esto parece una frase perfectamente barroca y, sin embargo, expresa la gran paradoja entre la ciencia y la experiencia de cuya constatación surge el pensamiento científico moderno. En medio de su crisis, el hombre barroco se vio perdido ante las cosas y sólo acertó a hablar de confusión y de desengaño, según

---

(110) Véase mi artículo «Un mito platónico en Gracián», en la revista *Insula* núm. 155, octubre de 1959.

(111) *El Discreto*, XXII, O. C., p. 135.

(112) Citado por J. Ehrard: *L'idée de nature en France a l'aube des lumières*. París, 1970, página 103.

que se inclinara más a una consideración lógica o a una desestimación ascética de esa tremenda y, sin embargo, fácilmente superable antinomia entre realidad y apariencia.

Será posible, según el escritor barroco y el fundador de la moderna física, un último paso que nos librará la esencial verdad definitiva de las cosas; pero es un paso que nos saca del mundo de la experiencia. En éste nos hallamos sumergidos en un conjunto interdependiente de apariencias y a él hemos de referirnos y en él hemos de trazar la conducta de nuestra vida. «Las cosas comúnmente no pasan por lo que son sino por lo que parecen» (113). Por eso al escritor barroco —moralista, político, etc.—, no le importa, en un primer planteamiento, despojar a la realidad del velo que la cubre, sino intentar acomodarnos a esa realidad inmediata. Así lo plantea la pregunta de un personaje de Gaspar de Aguilar, en una comedia, *La fuerza del interés,* con tema muy acorde con el estado de la época (114):

¿No ves que juzgan los hombres
lo que es por lo que parece?

Sólo en un segundo momento vendrá a manejar el tópico del «desengaño»; pero no para hacer abandonar el mundo al desengañado, sino para enseñarle mejor la manera de adaptarse a él. Después del desengaño, escribía Martínez de Cuéllar, el hombre, puesto ante las cosas, «míralas cómo han de ser, no como son»; antes, en cambio, «mirábaslo [el mundo] engañado y así conocías las cosas como son, no como han de ser» (115). El ser de las cosas —nos dicen las palabras anteriores, a pesar de su fuerte carga de ascetismo— es su apariencia primera, si bien queda su segundo y último ser —un deber ser o llegar a ser— detrás de lo que a primera vista vemos. Esa apariencia que es lo que tenemos ante nosotros, es algo que pertenece a la cosa, tanto como la sustancia misma, por lo menos en relación a nosotros y a nuestro empírico existir: algo en que consiste nuestro trato empírico con las cosas en nuestra vida terrenal y cotidiana, las «cosas como son».

La distinción entre *apariencia* y *esencia* que es normal en el pensamiento occidental, se acentúa en la mentalidad barroca y se constituye en la base para organizar esa «táctica de acomodación» que se refleja en la moral y en la política. Estas últimas son imposibles de entender sin situarlas sobre el fondo de la concepción aparencial del mundo, que venimos exponiendo. Si Velázquez pinta

(113) *El Discreto,* XIII, p. 109.
(114) Publicada en *Poetas dramáticos valencianos,* t. II, p. 170.
(115) Ob. cit., p. 108.

«fenómenos» o apariencias, por su parte Botero y Gracián, Saavedra y Boccalini construyen una política para un mundo fenoménico.

El hombre del Barroco, pues, se ve instalado en un mundo que es, como dice Suárez de Figueroa, «todo perspectiva» (116). La *perspectiva,* como manera de darse la realidad ante los ojos del artista, es la noción que informa toda a obra de los pintores en el siglo XVII. La perspectiva es la manera en que se asoma al mundo y lo capta la pintura barroca. Y esto que decimos de la pintura es válido para todo tipo de visión: para el arte y para el pensamiento. Paravicino, al indicar el tema central de una de sus oraciones fúnebres, dirá: «todo el campo de la elocuencia se escorzó a esta perspectiva» (117), texto en el que la introducción de la idea de escorzo refuerza la función de la perspectiva.

Desde otro ángulo, esto mismo es un aspecto del relativismo o circunstancialismo de la época, tan observable en Saavedra y otros. «Según concibe cada uno o según percibe —nos dice Gracián—, así le da el color que quiere, conforme al afecto y no al efecto. No son las cosas más de como se toman» (118). Es así, bajo una perspectiva, como se ven y se conocen las cosas del hombre y por el hombre. Comenius habla de hombres que iban provistos de un instrumento llamado *perspicillum,* a modo de un anteojo para ver, que dirigía la vista hacia atrás, porque era como un anteojo combado, con el que, viendo las cosas pasadas, que quedaban a la espalda, podían prever las que sucederían por delante, en el futuro; pero cada perspicilo daba una imagen diferente, con lo que todo se veía según la perspectiva de cada uno, lo que daba lugar a disputas y pendencias, no creyendo cada cual más que en lo que desde su perspectiva podía observar (119). El antiguo tópico que, bajo la autoridad de una frase ciceroniana, tanto se repetía, cobra ahora más riguroso sentido y una importancia mucho mayor: la multiplicidad de opiniones, que deriva de la de puntos de vista, resulta de la insoslayable diversidad en que se constituye la perspectiva. Sólo, finalmente, en el marco de ésta, se nos hace visible el mundo de las cosas y de los hombres.

Quevedo, como otros muchos, se esforzará en mantener la severa ascesis de una apelación a la razón, que juzgue por detrás de los ojos; «la longitud y la proximidad engañan a la vista», la perspectiva

---

(116) *El Pasajero,* p. 30.

(117) *Margarita. Oración fúnebre en las honras de la serenísima infanta.* Madrid, 1633, folio 3-V.

(118) *El Criticón,* edic. cit., III, p. 172.

(119) Este pasaje de *El laberinto del mundo y paraíso del corazón* me ha sido señalado y traducido del checo por mi amigo y colega el profesor J. Volec.

nos confunde sobre las cosas. Pero no menos cierto es que Quevedo admiró superlativamente al artista de la perspectiva por excelencia, ese Velázquez que en sus cuadros no pone, según aquél observaba, más que «manchas distantes»; y Quevedo añade «que son verdad en él» (120). Es decir, la perspectiva es una verdad, en ciertas condiciones, o lo que es lo mismo, en una situación real dada; esto es, en una circunstancia. Más allá de ésta, esa verdad desaparece, es una máscara. Pero mientras la perspectiva se mantiene, como en la representación escénica que con ella se monta, la manera como se nos da lo real en esa circunstancia es lo que cuenta. Como nuestro juego se lleva a cabo en esta vida, hemos de atenernos a ella. Cualesquiera que sean nuestras reservas para el ultramundo, hemos de acomodarnos al juego con las apariencias que nos rodean: esto es, al modo de realidad con que hemos de contar. Ha resaltado, con razón, K. Heger, «la distancia entre un perspectivismo funcional y la renuncia relativista a la unidad de pensamiento», reduciendo a lo primero el perspectivismo gracianesco y barroco, que más sería un método o camino de acceso a la realidad, conforme se nos aparece que no una concepción del mundo (121).

Tal carácter pragmático del Barroco, del que se segrega una preceptiva de la acomodación, da lugar a un modo de comportamiento, entre agonista y lúdico, que cultiva la ostentación, la disimulación y otras formas a las cuales, desde un punto de vista de moral tradicional, se calificarían de insinceras, incluso de falsas. Esto depende de las condiciones sociales del Barroco y de los fines que su instrumentación cultural persigue en el estado de la sociedad que lo produce. Sin embargo, Rousset parece sugerir en esto una vinculación de tipo nacional: relaciona esos aspectos con el carácter de uno u otro pueblo. Nos dice que el español Gracián y el italiano T. Acetto optan por la apariencia engañosa, que de una cara es ostentación y de otra disimulación, mientras que el francés Feret prefiere en último término atenerse a la verdad que hay detrás o por dentro. Pero si pensamos en un Quevedo, esa comparación de Rousset se viene abajo (con Gracián mismo, es impropia). En el Barroco, el tema del mundo por dentro no excluye los otros aspectos de interés por su fachada y se trivializa. Lo podemos encontrar en piezas que no pretenden más que una pura diversión: en un entremés de Quiñones de Benavente un personaje pide a otro:

Y el mundo me enseñes
todo por de dentro.

(120) «Silva al pincel», en el vol. cit., *Poesía*, p. 556.
(121) *Baltasar Gracián. Estilo y doctrina.* Zaragoza, 1960, p. 67.

Recordemos, en cambio, la presencia de la idea de las *faussetés déguisées* que La Rochefoucauld menciona en su máxima 282, a las que por su simulada semejanza con la verdad recomienda aceptar y estima prudente dejarse engañar por ellas (122). Tocamos aquí el nivel más bajo quizá en el juego práctico de la moralística barroca.

Esto no quiere decir que el escritor barroco no deje de insistir, a veces con machacona e insufrible insistencia, sobre el carácter aparencial, por tanto, pasajero, tornadizo, del mundo, que se minusvalora como ilusorio. «Duran y durarán hasta el fin del mundo, indistintos y confusos, desconocidos y encubiertos, buenos y malos, como representantes en la tragedia desta vida —dice Suárez de Figueroa— mas acabada, quítanse las máscaras» (123). El tópico de la teatralidad del mundo se formula incluso de manera que acentúa y peralta la básica contradicción de la realidad: «toda esta vida y sus acciones y accidentes —asegura Céspedes— representan al vivo una farsa o comedia, en quien los personajes que ayer hicieron reyes hoy salieron esclavos y en un pequeño espacio, los que vimos en mayores caídas y desgracias, los miramos luego dichosos y contentos» (124). El hombre del Barroco se apoya en la experiencia y afirma la calidad ilusoria de la misma (125). En Shakespeare y en Calderón esto es obsesivo. De esa contradicción procede la inquieta inestabilidad de la época. Pero esto no quita para que, con no poco empeño, trate de enseñar a las gentes a moverse y a sacar partido de un mundo tal. Los medios técnicos y los conocimientos científicos, a cuyo incremento ha contribuido en gran parte el siglo XVII, los emplea, desde luego, el hombre barroco, mas no tanto para fortalecer la realidad patente, tratando de hacer ver que no haya otra, como convirtiéndolos en recursos con que enfrentarse al mundo, de manera que se puedan producir efectos sobre éste con los que se logre acentuar su condición de ilusorio. Sus difundidas prácticas —muy especialmente en el arte— del «engaño a los ojos», no pretenden hacernos creer que eso que vemos preparado por una hábil manipulación del artista sea la realidad verdadera de las cosas, sino movernos a aceptar que el mundo que tomamos como real es no menos aparente. Al enseñar a las gentes que hay que atenerse a un juego, regido por el saber y la prudencia, en las relaciones con el mundo; al decirles que, de todos modos, ese mundo, por aparente que sea, es el que tiene delante y con el que ha de habérselas; al

---

(122) *Reflexions ou Sentences et Maximes morales*. Ed. de «Classiques Garnier». París, página 52.

(123) Suárez de Figueroa, loc. cit.

(124) *Historias peregrinas y ejemplares*, edic. cit., p. 263.

(125) Warnke, ob. cit., p. 67.

recordarles que, precisamente, por su condición de ilusoria apariencia, cuanto nos da hay que jugárselo en él, advertimos que tanto el político, como el moralista, como el artista, etc., juzgan que se hace más fácil su empresa: obtener de aquellos a quienes se dirijen la aceptación o la sumisión a la Iglesia, a la Monarquía, al orden social —con sus distinciones de grupos reglamentados—, al poder de los ricos y a aquellas otras discriminaciones en las cuales se apoya la estabilidad del sistema que tratan de asegurar en medio de las sacudidas de la crisis.

Por eso importan tanto las técnicas de subrayar la condición aparente e ilusoria del mundo empírico. De ahí el gran desarrollo que las mismas adquieren y su decisivo papel en todas las formas de comunicación con un público. En el arte, responden al planteamiento que acabamos de hacer los efectismos a que se acude para llegar a producir un cierto grado de indeterminación acerca de dónde acaba lo real y empieza lo ilusorio. Entre los efectos de ese tipo —para dar a entender a qué queremos referirnos— habría que citar como ejemplos los de algunos cuadros fundamentales de Velázquez, tales como «Las meninas» o «Cristo en casa de Marta y María». Observemos que no se trata en estos casos del ingenuo virtuosismo de copiar algo con tal realismo que podamos creer que es cosa real y viva lo que sólo es imagen pintada. Ahora, el ensayo velazqueño es mucho más complejo: se trata de multiplicar unas imágenes dentro de otras, tan funcionalmente articuladas, que se llegue a producir cierta incertidumbre sobre el momento en que, en ese juego de imágenes, se pasa de lo representado a lo real.

Sobre ello ofrecía posibilidades grandes —y más con el desarrollo técnico en la época— el teatro. Y el tópico del *mundo como teatro,* del hombre como actor, de la vida como comedia, cuya procedencia clásico-medieval estudió Curtius (126), se renueva profundamente en los escritores barrocos, en Lope, en Villamediana— en Suárez de Figueroa y Céspedes lo acabamos de ver—, alcanzando su plenitud, como es bien sabido, en Calderón. «El teatro del mundo» de que habla Lope *(Con su pan se lo coma),* si en él mismo, en Quevedo sobre todo y hasta en el propio Calderón, conserva un cierto carácter de negación ascética, es una imagen que, a la vez, posee un valor práctico, basándose en el cual se nos dice, por una traslación de sentido fácilmente captable, cómo nos hemos de adaptar, en nuestro comportamiento, a un mundo que tiene condición similar a la representación escénica: una condición transitoria, en fin de cuentas, ilusoria, pero cierta, patente, mientras dura, que es,

(126) *Literatura europea y Edad Media latina* (trad. castellana). México, 1945, pp. 203 y ss.

precisamente, cuando hemos de organizar nuestra relación con su mundo. El sentido barroco del tópico del mundo como teatro no nos incita a que lo abandonemos —por lo menos, no es esto lo propio y más general en su uso moderno—, sino que nos deja advertidos acerca de cómo hemos de entendérnoslas con él, para alcanzar lo que, con un sentido de la palabra tan castellano antiguo como hoy francés, Gracián llamaría *suceso*. Claro que se puede llegar al extremo de propugnar una abstención del mundo y de la vida —ya que la displina cristiana prohíbe el último paso del suicidio—. De esa manera se manifiesta en Quevedo, reiteradamente, la influencia neoestoica (127). Estos últimos son casos extremos, que uno se siente inclinado a atribuir al descontento, al disgusto, al *chagrin*, que el sentimiento de crisis engendra. Pero ese siglo del descontento lo es también del «medro», del éxito, de la ostentación de la riqueza, con un afán incontenible de inserción en el mundo, de afirmación triunfante sobre el suelo movedizo de la sociedad.

Algo bastante aproximado a lo que acabamos de decir es también la tesis de Rousset: el hombre del Barroco piensa que disfrazándose se llega a ser sí mismo; el personaje es la verdadera persona; el disfraz es una verdad. En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad (128).

Todo esto supone la concepción básica de que la experiencia de la ficción es válida para acercarnos a comprender la contextura de un mundo aparente, fenoménico. La herencia, más helénica que cristiana, de inquebrantable creencia en una sustancialidad última de las cosas, da por sentado que en el momento final en que la representación se corte, lo que se revelará no será tanto un mundo nuevo de ultratumba, como el ser esencial y definitivo de las cosas y de los hombres, ese ser esencial que la apariencia sensible mantenía oculto y que en el más allá queda desvelado (129).

Esa aplicación de la imagen de la representación escénica a la experiencia del mundo real refuerza, pues, la visión de éste que atribuimos a la mentalidad barroca. Esto todavía se acentúa más —cualesquiera que sean, por otra parte, las posibilidades ascéticas que vigoriza— si se aproximan ambos planos y se pone al descubierto la trama interna de la representación teatral. Tal es el sentido

---

(127) H. Ettinghausen: *Francisco de Quevedo and the Neoestoic Movement*. Oxford, 1972.

(128) Ob. cit., p. 54.

(129) Se puede resolver sobre esa base en un sentido tradicional el conflicto entre la imagen de «la vida es sueño» —que a continuación consideraremos— y la afirmación de la realidad moral del hombre, problema estudiado por E. M. Wilson en el volumen de varios autores, reunido por Wardropper: *Critical Essays on the Theatre of Calderon*. Nueva York, 1965.

de uno de esos ejercicios de virtuosismo, propios del Barroco: hacer teatro sobre el teatro. En todos los campos se hizo algo parecido: se pinta el pintar —Velázquez—; se relata el relatar —Cervantes, Céspedes, etc.—; se montan fuegos de iluminación para hacer admirar, no a los objetos iluminados, sino a los efectos mismos de la luz; se hace teatro en el que se representa la representación de una comedia, teatro sobre el teatro: ejemplo máximo es el de una obra dramática, nada menos que de Bernini, *Comedia de los dos teatros* (1637); y no olvidemos una pieza como la de Lope *Lo fingido verdadero,* o bajo su directa influencia, la de J. Rotrou sobre el mismo tema (130), del cual todavía Caucer, Rosete y Meneses volvieron a tratar —tan congruente con la época se consideró— en su comedia *El mejor representante, San Ginés.* Si la realidad es teatral, si el espectador se halla sumido en el gran teatro del mundo, lo que en las tablas se contempla es un teatro en segundo grado. Ello proporciona una patente imagen de lo que es la trama de la escena que se vive, pero además, al introducir esa complicación de tres planos, se acortan las distancias entre ellos, se las difumina y se considera que, por ese medio, se prepara eficazmente al ánimo para aceptar el carácter aparencial de la realidad. Para dar más fuerza al empleo de resortes de esta clase, se llega a que los mismos personajes de esa realidad, los cortesanos, los reyes mismos, salgan en escena representando su propio papel: una ilusión hecha real es el más eficaz testimonio del carácter ilusorio de la realidad. Por lo menos, así lo cree el artista, el político, el propagandista barroco, que con tanto convencimiento manejan sus técnicas de persuasión.

Análoga significación hay que atribuir a la imagen del «sueño de la vida», explotada por Lope, Calderón, Shakespeare y tantos otros. «Mira que nuestra vida es como un sueño», avisa Enríquez Gómez (131). La influencia sobre multitudes que poseyera el verso llamativo y martilleante de Lope, grabaría en los ánimos de quienes lo escuchaban:

... que nuestra vida
es sueño y que todo es sueño

y la significación del sueño como retrato de la vida y del mundo quedaría completada por él, al disparar sobre su público el consabido tópico:

que los sueños, sueños son (132).

---

(130) A. Adam: *Histoire de la Littérature française au XVII^e siècle,* I, pp. 570 y ss.

(131) BAE, t. XLII, p. 362.

(132) La primera cita, en *El castigo sin venganza;* la segunda, en *La Arcadia,* ed. de «Obras en prosa y verso». Aguilar, Madrid, pp. 1055 y 1056. El mismo verso se encuentra en una

Salvo las muy escasas excepciones, en cuanto tales todavía no generalizadas, de los grandes científicos del XVII, para un hombre como el de la cultura barroca que no ha llegado a formarse una nueva concepción científico-física del universo, resulta que ese mundo de lo sensible, de los hechos empíricos, patente con tanta fuerza ante él, al que, en tanto que hombre moderno, no puede negar en su evidencia y en tanto que heredero de la cultura helénico-cristiana no puede aceptarlo como la realidad esencial, verdadera y última de las cosas, no se le alcanza entender cómo haya de ser interpretada esa pululación de fenómenos más que como sueño. De ahí la necesaria difusión de la imagen de «la vida es sueño»; y, su correlato, el «mundo como teatro». En ella se alude «a una realidad común participada de manera semejante por los diferentes personajes: esa realidad es el conflicto de la razón con la confusión de la vida» (133). De la razón, añadamos, entendida en el sentido de lo que Gilson ha llamado la «filosofía cristiana», con todo su sistema de categorías heredadas, según decimos, de la tradición aristotélica-escolástica. El primer choque entre una concepción del mundo basada en tales supuestos trascendentes y una visión del mismo que parece no poder pasar de las meras comprobaciones empíricas de los hechos, tenía que suscitar, en mentes que no disponían aún de los resultados de la investigación galileano-cartesiana, una interpretación del mundo de la inmanencia como sueño. Sin duda el tema de «la vida es sueño» viene, en Calderón y otros escritores barrocos, de lejanas y múltiples fuentes (134). Pero aunque sea de gran interés conocer éstas —entre otras razones, para apreciar las diferencias— no se resuelve en ellas el sentido de la utilización barroca del tópico. Lo que interesa en Calderón es la fuerza que pone en resaltar la potencia de realidad que el sueño nos presenta:

No sueño, pues toco y creo
lo que he sido y lo que soy.

Pero eso mismo, es sueño. Algo tan patente como la vida real, es vida soñada. Tocar, palpar, ver, esas palabras que expresan los canales de los sentidos para acceder al mundo de lo real, son de las que Calderón se vale para dar cuenta de la experiencia del sueño. Por eso, para entender en toda su profundidad el problema que

---

loa de Quiñones de Benavente, publicada en *Entremeses*, ed. de H. E. Bergman, Salamanca, 1968, p. 31. Véanse otros ejemplos en E. M. Wilson y J. Sage: *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*. Londres, 1964, pp. 135 y ss.

(133) Véase A. L. Cilveti: *El significado de la vida es sueño*. Valencia, 1971, p. 83.

(134) Estudiadas ya por A. Farinelli: *La vita è un sogno*. Turín, 1916. La bibliografía sobre el tema es hoy amplísima.

en el Barroco entraña esa tesis, hay que darse cuenta —lo que no sé si siempre se ha hecho así— de toda la fuerza y plenitud que posee el sueño: es como otro plano de realidad. Por eso puede compararse con el de ésta, por eso pueden aproximarse. En él, como dice Segismundo en el drama calderoniano de *La vida es sueño,* se presentan las cosas

Tan clara y distintamente
como ahora lo estoy viendo.

Observemos que esos adjetivos, «claro» y «distinto», usados también con frecuencia por Saavedra Fajardo, por otros escritores barrocos, son de neta significación cartesiana. Naturalmente, en este segundo caso, juegan en un conjunto muy diferente. Pero no dejemos de recordar el papel del «sueño» en un trance decisivo en la formación del pensamiento científico cartesiano, ni disminuyamos tampoco el valor de una evidencia equiparable a la potencia sensible de lo real, que tienen aquellos dos términos en el pasaje de Calderón. El sueño pertenece, en definitiva, como éste nos dice, al mundo de la experiencia:

y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.

Se explica así el carácter conflictivo y contradictorio de la experiencia. Si siguiendo las vías de acceso a lo real, reconocidas como tales, garantizadas por la experiencia, se llega a un mundo soñado, la presión de la realidad sobre el hombre que pretende observarla, le llevará a una semejante vivencia de incertidumbre: ese es el momento clave del drama de Segismundo (introducido en el mundo en el momento álgido de la crisis que vive la conciencia barroca):

Porque si ha sido soñado
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto.

Tendríamos que rectificar, o por lo menos matizar, en conexión con lo que precede, la tan mencionada doctrina barroca del «desengaño». Si la idea de que el mundo es teatro, sueño, ficción —respecto a una trascendente esencia—, no implica necesariamente su negación ascética, tampoco el desengaño a que nos lleva aprender tal verdad, opera postulando una renuncia o exigiéndola de quien ha alcanzado aquélla. Si todos soñamos la realidad, quiere decirse que hemos de adecuar a esa condición de lo real, puesto que en ella se

contiene la vida, nuestro modo de comportarnos. Puede haber momentos de severa negación: «*Sombra incierta y vana este nuestro vivir*», exclama Rioja en uno de sus sonetos. Pero no nos engañemos; la cultura barroca está para sacar al hombre de ese callejón sin salida. En Quevedo, uno de los escritores que más reiteradamente y bajo más variadas formas explota el tema del desengaño, leemos pasajes como éste: «yo te enseñaré el mundo como es, que tú no alcanzas a ver si no lo que parece». Esto no quiere decir que el mundo aparente se aniquile: queda ahí, sólo que el hombre, provisto de tal enseñanza, puede más ajustadamente, acondicionar a él su conducta. Quevedo hace este planteamiento para proponer al lector con frecuencia que piense en el más allá, aunque no siempre sea en él así; Gracián o Saavedra, sobre la misma base, pretenden inspirar modos de conducirse que lleven al éxito, aunque no dejen de hallarse en ellos también contradictorias estimaciones de moral tradicional. Vivir atento al desengaño y al riesgo, conforme advierte Calderón, no significa quedarse en una abstención resignada, en una negación pasiva: la palabra «atento» —de tan neto sabor graciano— dice mucho más, reclama organizar una atención estratégica con vistas a desplegar la táctica del combate de la vida.

Esta que, entre críticos reducidos más bien a los meros aspectos literarios, pasa como la época del «desengaño» entendido como vital negación del mundo, sin embargo, proporciona, en número e intensidad pocas veces igualados, testimonios sobre la agresividad humana que se da en la época. Parece claro que esa radical actitud de un acechante y pugnaz individuo, tipo que en todas partes se refleja, procede del fundamental egoísmo que se reconoce ya en el XVII como motor de las acciones humanas. Hemos de aceptar que la constante referencia al desengaño no produjo, pues, actitudes de renunciamiento, sino todo lo contrario: una común disposición para buscar el bien propio a costa del ajeno, la cual pertenece, sin duda, a básicas condiciones vitales del ser humano, pero que ahora se alza a principio inspirador, formulado como tal por la doctrina de los moralistas barrocos. Esto nos hace ver que el desengaño no significa apartamiento, como venimos diciendo, sino adecuación a un mundo que es transitorio, aparente —y en tal sentido se puede decir que está hecho del tejido de las ilusiones—, pero que no por eso deja de ser presionante sobre el sujeto, condicionante de su comportamiento, de manera que el individuo ha de ajustarse, para lograr sus fines, a la inestable y proteica presencia de aquél.

Por el carácter clausurante del individuo sobre sí mismo que el egoísmo impone —y que muy especialmente se observa en el XVII—

y por la reducción que ello implica de las relaciones entre los individuos a meros contactos externos que no superan el aislamiento de cada uno, hemos sostenido que en el mundo barroco los individuos aparecen como mónadas en el plano moral. La plena confirmación de esta interpretación se encuentra, a nuestro modo de ver, en Gracián y Saavedra Fajardo, así como en la novela picaresca (135). Todos los grandes protagonistas de Shakespeare —como creaciones de una antropología barroca— son seres en constitutiva soledad, clausurados sobre sí mismos, sólo tácticamente relacionados con los demás: «para cada uno de ellos su yo es una ciudadela o una prisión», se ha dicho (136). Algo semejante es observable en las criaturas de nuestra literatura. Por otra parte, ello nos explica el duro hecho de la casi total ausencia de sentimientos personales teñidos con cierto grado de ternura en la vida real de nuestra sociedad barroca, triste aspecto que nos descubren tantos documentos del tiempo. Ese aislamiento da lugar a que las interrelaciones de unos individuos con otros, en la sociedad del XVII —tantas veces inhumana, cruel— sean reductibles al esquema de unas aproximaciones o de unos alejamientos tácticos, de un juego de movimientos; en definitiva, a una mecánica de distancias, según hemos sostenido en otra ocasión (137). Estamos ante un mundo social compuesto de unidades individuales, cerradas, como mónadas incomunicables, cuyas interferencias pueden compararse a los simples choques entre bolas de billar, pero de unas bolas que al chocar pudieran deformarse o destruirse.

Con esta condición de mónada cerrada que recubre al individuo de la cultura barroca, se relaciona ese carácter de sueño que, como llevamos dicho, a la existencia individual se le confiere tan frecuentemente en aquélla. En el sueño las manifestaciones de toda clase en que la vida se despliega, son experiencias incomunicables directamente; se diría que no crean un mundo social, colectivo. «En la óptica del sueño —observa a este respecto J. P. Borel— lo que yo hago no tiene sentido más que para mí, no es conocido ni vivido más que por mí». En el estado de vigilia, según compara Borel, mis actos tienen necesariamente una dimensión social: son para otros, vistos por otros, sufridos por otros (138). Pero habría que añadir que la mente barroca parece negarse, en cierto modo, a ver esto último y considera, en cambio, que, en la propia existencia terrenal, en la misma vida empírica, todo se pasa también como en un sueño, que

---

(135) Véase nuestro artículo citado en la nota 5.

(136) Véase P. Quennell: *Shakespeare et son temps*. París, 1964, p. 335.

(137) Véase mi artículo, que acabamos de citar.

(138) J. P. Borel: *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*. Neuchatel, 1965, página 13.

no salimos ni podemos salir de éste en nuestra existencia con los demás, limitados por su mismo hermetismo. Pero entonces tenemos que concluir que, consiguientemente, no se trata de una coexistencia solidaria, sino de una existencia mecánica junto a los otros, en la que hemos de dominar el juego de las fuerzas, para poder dirigir, o por lo menos aprovechar, la resultante de los choques.

Soledad y yuxtaposición, insolidaridad egoísta y aproximación táctica: estos extremos nos dicen el drama de unas gentes que vienen después de haberse vivido esperanzadamente, en una fase anterior, las experiencias de un alborear de individualismo, de una sociedad expansiva. En este segundo período, las consecuencias de una crisis polifacética, han impuesto sobre aquéllas, con mayor presión, la acción configuradora de una cultura, tanto una mayor presión de la autoridad que domina a los individuos como del medio ciudadano que los constriñe. Individuo de intimidad desconocida o negada (la total falta de intimidad en las creaciones literarias del Barroco fue agudamente señalada por Tierno Galván (139); individuo anónimo para los demás, cerrado y sin vínculos —cualquiera que sea el peso de la tradición inerte que de ellos quede—. Y, de otro lado, multitud hacinada. Ese fenómeno de tensión entre el aislamiento, más que soledad, del individuo y su instalación multitudinaria, ha sido señalado muchas veces como propio de situaciones masivas, situaciones en las cuales cobra una importancia relevante la cuestión de la dirección de las conductas.

Por eso, el Barroco es —de ello hablaremos en otra ocasión— una primera cultura de masas, con un fuerte carácter de cultura dirigida.

JOSE ANTONIO MARAVALL

Calle Ministro Ibáñez Martín, 3
MADRID-3

(139) E. Tierno Galván: «Notas sobre el barroco», recogido en el volumen de su autor *Escritos*. Madrid, 1971.