

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

La época del barroco

Una interpretación de la cultura

Tesis que presenta:
Francisco Javier Luna Leal

Para obtener el grado de:
Licenciado en Historia

Directora de Tesis:
María Alicia Mayer González



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Hondo es del pozo el pasado ¿No sería mejor decir que es insondable? Esta frase se impone quizá con más fuerza cuando está en juego el pasado del hombre, esa esencia misteriosa que contiene nuestro existir; hecho de regocijos naturales y miseria sobrenatural; su secreto está en el origen y en el término de nuestros pensamientos e interrogantes y es él quien comunica a nuestros propósitos su fuego y su intensidad, y presta a todas las cuestiones que con él se relacionan su carácter de instancia.

Thomas Mann

A mi familia, ellos saben a quienes me refiero

Índice

Introducción.....	2
I. La idea del mundo.....	7
1. Claro-oscuro.....	7
2. El dogma como eje de la vida.....	16
3. El púlpito y lo cotidiano.....	24
II. El camino hacia el barroco.....	31
1. Modernidad, Renacimiento y barroco.....	31
a. Renacimiento e innovación cultural.....	32
2. Un mundo fracturado. Las reformas y el barroco.....	42
b. La imprenta y el humanismo.....	43
c. Los sentimientos nacionales.....	46
d. Lutero y la reforma protestante.....	47
e. La reforma católica.....	52
f. El barroco y las guerras de religión.....	55
III. Cultura y época.....	60
1. Individuo e infinito en el barroco.....	60
2. El tiempo la libertad y el destino.....	71
a. La nueva ciencia y las cuestiones religiosas.....	72
b. Objeciones a la libertad: el mecanicismo.....	73
c. El libre albedrío y el tiempo.....	76
3. Espacio y ponderación misteriosa.....	83
d. La concepción newtoniana del espacio.....	84
e. El espacio ideal como la respuesta leibniziana a Newton.....	86
f. El espacio vivo.....	88
g. La ruina y la alegoría.....	93
h. Ponderación misteriosa.....	95
4. En el sueño dentro del <i>Theatrum mundi</i>	97
i. El laberinto.....	97
j. La búsqueda de Dios.....	100
k. El ensayo.....	101
l. La vida es un sueño.....	103
m. <i>Theatrum mundi</i>	106
Epilogo.....	112
Bibliografía.....	115

Introducción

El barroco ha sido un tema largamente abordado por la historia del arte y en tiempos recientes ha pasado al campo de la historia de la cultura y del pensamiento. La historia de la cultura ha contado así con un útil antecedente al encaminar sus reflexiones; y es que todas esas pinturas ya analizadas donde se usa y abusa del negro y la teatralidad, esas piezas de música donde el contrapunto va ganando terreno, así como esas esculturas de cuerpos captados en poses llenas de giros o los otros giros que dan las obras teatrales de virtuosos nobles o de picaros ingeniosos, se han ido hilando mediante la reflexión con esa otra historia del siglo XVII que incluye los sistemas filosóficos de Descartes y Leibniz, las postulaciones de la mecánica, la dinámica o la teoría de la luz, así como con las grandes construcciones teológicas del cristianismo, romano o reformado, en pugna constante entre ellas y contra los escépticos y los ateos. El gran panorama de lo que fue el siglo XVII se va vislumbrando cuando se descubren esas venas y ramificaciones que conectan todos esos eventos, en apariencia aislados, pero que en conjunto componen las manifestaciones del espíritu humano en diálogo constante consigo mismo y con su medio, es decir eso que llamamos cultura.

La cultura es ese elemento constante de fondo del cual surgen las manifestaciones artísticas, científicas, religiosas y en general todas las actividades de que es capaz el ser humano. *La cultura es la forma en que se ve al mundo*, es esa segunda naturaleza que tanto han señalado los pensadores desde la antigüedad hasta nuestros días. El ser humano realiza muchas actividades que son exclusivas de él y que sólo tienen sentido en el ámbito específico de la humanidad, muchas sólo surgen y permanecen un tiempo mientras ciertas condiciones están presentes para luego desaparecer sin dejar tras de sí más que algunos oscuros rasgos, otras perviven, ya como actividad, ya como recuerdo, y se convierten incluso en símbolos universales de la humanidad. Pero incluso actividades comunes a casi todo ser vivo como el alimentarse o el descansar, el moverse o el buscar refugio, el ser humano no la realiza sin más, sino que las hace de acuerdo a ciertas pautas y con ciertos modos únicos determinados por convenciones y patrones específicos dados por cada época y por cada comunidad. La cultura es el modo y no tanto el hecho, ella se vislumbra en la manera en que ocurren las cosas, en la forma específica que adoptan y no propiamente en los acontecimientos mismos, o para tratar de decirlo más concretamente es el cómo y no el qué se hace: no es si se duerme, es cómo se duerme; no es si se siente, es cómo se siente.

El presente ensayo pretende indagar sobre los rasgos característicos de la cultura del siglo XVII. Dicho siglo tuvo una cultura propia y con esto no se busca referir a una supuesta originalidad, sino a la forma en que se hiló, durante ese periodo, la tradición occidental para construir una configuración de ideas y hábitos que trataron de responder a las necesidades y a sus expectativas del tiempo donde existieron. Esta cultura fue sumamente amplia y variada, y aunque nos referimos únicamente a “Occidente” encontramos importantes diferencias de país en país y de región en región. Pero, a pesar de eso, y gracias en buena medida al camino abierto por la historia del arte, parece haberse encontrado un cierto hilo conductor en el mar de la diferencia, algo que permite poner en el mismo nivel de la reflexión las obras e ideas de Flandes y de Italia, de Rusia y de Portugal, del Nuevo y del Viejo Mundo. Ese hilo conductor es el barroco, un conjunto de rasgos y características que comparten las obras de esa época y que se simbolizan por los espacios abigarrados y los contenidos recurrentes. Esos rasgos comunes, como se mostrará durante este ensayo, van más allá de las meras obras artísticas y nos proporcionan una guía para comprender la cultura que los modela. Probablemente ese sea el motivo por el cual el nombre de “barroco”, que antaño se refería casi exclusivamente a la producción artística, se haya adoptado de buena gana en la historiografía sobre el siglo XVII para hablar del ese universo tan difícil de definir que es la cultura.

Por supuesto “la cultura” es un asunto del ser humano, en él es y se manifiesta; no es una entidad aparte y aunque la jerga del historiador lo lleva a hablar de “la cultura”, “el barroco”, “el siglo XVII” como si fueran personajes de un relato, no es más que el nombre que se da a una abstracción de actitudes colectivas donde se pretende entrever ciertos rasgos universales. El presente caso no es la excepción, lo que yo llamo “cultura del barroco” es el conjunto de rasgos que he extraído de un conjunto de pensadores de la época que espero sean suficientemente amplio y representativo. Este grupo que incluye filósofos y juristas, poetas y dramaturgos, teólogos y científicos, principalmente de la capa ilustrada de su sociedad, pero que representan mucho más que su mero origen. La selección de autores y de sus ideas, a partir de las cuales este ensayo toma forma, está en función precisamente del propio intento de las manifestaciones de la cultura barroca de intentar una universalidad. El hecho de que un grupo de pensadores desde varios ámbitos intentara hilar en un solo discurso los temas prioritarios de su tiempo, da la pauta necesaria para extraer de ellos la visión del conjunto que está presupuesta en dicho

intento. Esos pensadores ensayaron abarcar en su reflexión temas tan dispares en nuestra concepción como teología, filosofía, ciencia natural, matemáticas, derecho y arte, a la caza siempre de alcanzar una explicación última del todo. Este grupo de pensadores, que más bien podrían denominarse sabios, ya que no eran ni científicos, ni teólogos, ni filósofos, ni juristas, ni literatos, ni ninguna de las demás denominaciones excluyentes que hemos formado para denominar la actividad de alguien, ellos caracterizan a su propia época al reunir y tratar de dotar de un orden virtual las ideas que flotaban en su ambiente. En este intento, realmente fascinante, se encuentra el fundamento para intentar este trabajo.

Este ensayo de interpretación pretende mostrar al barroco desde esa selección de autores como si fueran pequeñas ventanas que apuntaran hacia el amplio panorama de la cultura. La hipótesis que sustento es que el barroco es una cultura de la contradicción, que la constelación de ideas que forman la cultura del barroco está dada en la dualidad, cada idea acontece junto a su contraria, como si en cada cosa se diera lo que se es y lo que no se es de manera conjunta y la realidad fuera la integración de contrarios. El camino para demostrar nuestra hipótesis es cruzar referencias, es decir, buscar como una idea de fondo se ramifica a veces en una multitud de manifestaciones y, a la vez, mostrar como esas manifestaciones reflejan aspectos de la idea de fondo que se entretajan con otras ideas y van dejando entrever en su conjunto el sustrato de fondo de la cultura. En este aspecto me fue de particular ayuda la obra de José Gaos sobre lo que él llamó “idea del mundo”, al igual que la teoría de los filósofos alemanes de la “Weltanschauen”, en especial la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer.

En este trabajo, el recorrido que se propone para comprender esa cultura comienza con tres obras del barroco novohispano, una pintura, un libro y un sermón, que muestran, desde su perspectiva, una concepción del mundo o una idea del mundo. Partir de la idea del mundo barroca pretende servir de base para entender no sólo al barroco, sino a éste en función de dos épocas anteriores pero indisolubles de la historia que llevo al barroco a ser lo que fue. Estas son el Renacimiento y las reformas cristianas. Si comienzo con la idea del mundo es para dar un referente que sirva para contrastar las particularidades y

continuidades del barroco con esas épocas anteriores, pero también es para saber donde se pretende llegar con la exposición de esos momentos históricos. Posteriormente, se abordan cuatro conceptos que muestran más a fondo la cultura del barroco. Estos son: *el individuo, el infinito, el tiempo y el espacio*. Cada uno se ilustra a partir de autores del siglo XVII que se ocuparon de ellos a veces de manera literaria o pictórica y en ocasiones de forma científica, filosófica o religiosa. Más a pesar de las diferencias en la forma de abordar cada cuestión, esta tesis pretende mostrar cómo todas esas perspectivas parten de elementos comunes que son precisamente la cultura barroca. Sólo al final del ensayo propongo una interpretación global de la forma en que cada elemento interactuó con los demás y en conjunto constituyeron una cultura.

I. La idea del mundo

1. Claro-oscuro

Una hermosa joven nos recibe con gesto benévolo, sobre sus hombros cae una capa y en su cabeza luce una tiara papal. En sus manos una custodia dorada y un libro, sobre el libro un templo en miniatura. Ella está sentada en un trono, además irradia una luz tenue y cálida. Flanqueándola están dos figuras, a la izquierda un arcángel revestido en su armadura, a la derecha un caballero vestido de sacerdote con un libro y unas llaves en la mano. Ni el arcángel ni el sacerdote son figuras corrientes, el arcángel es Miguel, protector de la dama; el sacerdote es Pedro, primer guía de ésta.

Esta hermosa imagen a la que nos referimos está sobre uno de los muros de la sacristía de la catedral de México. Fue plasmada por Cristóbal de Villalpando entre 1684 y 1686,¹ como parte de una serie de pinturas encargadas por el clero. Esta imagen en especial se llama *La Iglesia militante*, evidentemente la joven simboliza a la Iglesia, a su lado el guía y el guardián, y rodeándola los otros siete arcángeles (Gabriel, Uriel, Baraquiel, Salatiel, Jehudiel, Rafael y Miguel) y como tres damas las virtudes teologales (fe, esperanza y caridad). La escena está dividida claramente por la mitad; en la parte inferior que corresponde al ámbito terrenal, está la joven de la que hablamos. En la parte superior, el ámbito celestial, otra joven es llevada sobre un carro triunfal conducido por ángeles, con un orbe en las manos y mirando en contemplación hacia lo alto; esta segunda dama representa nuevamente a la Iglesia. Finalmente, en la parte más alta de la composición, una figura de

¹ Francisco de la Maza, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, INAH, México, 1964 252 p., p.61

un viejo vigoroso que parece brotar de las nubes y del que sólo vemos pecho, brazos y cabeza, observa toda la escena que tiene debajo: Él es Dios padre mirando la creación.

El recurso de dividir la composición pictórica en dos ámbitos, es un recurso del barroco heredado del Renacimiento. Este recurso sirve para representar visones estáticas de santos o milagros historiados. Sin embargo, las pinturas del barroco explotan de una manera propia la interacción entre los dos ámbitos. Mientras las figuras terrenales del Renacimiento que contemplan el ámbito celeste emanan tranquilidad, las figuras del barroco resienten todo el impacto que debe significar un encuentro tal con lo divino y son transformadas por dichas experiencias en espectadores aterrados y maravillados, desbordados por la emoción.² Sin embargo, la pintura de Villalpando va más allá de esta experiencia pasional, construyendo una alegoría que conserva la división de espacios, pero haciendo que desciendan los arcángeles y rodeen la Iglesia terrenal, en un auténtico desbordamiento angelical. El convertir las representaciones a alegorías es un rasgo de suma importancia en el barroco, más adelante analizaremos esto, pero por ahora baste con llamar la atención sobre su importancia. Otro rasgo de importancia, además de la alegoría, lo encontramos en el intento las obras de arte barrocas, en este caso la pintura, de reconfigurar la posición del espectador a “integrante” de la pintura misma, o, dicho en otras palabras:

Quizás la más grande novedad propuesta por la pintura barroca no esté “dentro del cuadro”, sino fuera del mismo: es el nuevo papel que nos asigna a nosotros,

² Víctor I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de Oro español*, traducción Ana María Coderch, Alianza, Madrid, 1996, 213 p. Stoichita utiliza para mostrar lo que él llama el “desdoblamiento” el *San Esteban disputando en el templo* (1565) de Juan de Juanes como uno de sus ejemplos preferidos, comparándolo con la *Santa Cecilia* (1514) de Rafael, para mostrar la diferencia entre los dos modos de relacionarse entre ambos planos en el barroco y su experiencia pasional frente al Renacimiento con sus modelos de tranquilidad.

los espectadores. A partir de Caravaggio en adelante el que contempla la pintura ya no debe sentirse “espectador” extraño, sino un “testigo” ocular, presente en el lugar y en el tiempo en que sucede la acción³

Esta propiedad del arte barroco fue capitalizada por la Iglesia Católica, integrándola como una parte del rito después del Concilio de Trento.⁴ La pintura devocional, a partir de ese momento, se exigió que fuera de gran formato para que las figuras fueran de tamaño natural y aquel que las contemplara las sintiera afines a sí mismo. El espectáculo que muestra el barroco atrapa al espectador exhibiendo un mundo contenido dentro de la obra. Pero ese espectáculo no fue algo gratuito, la exigencia implícita es que tanto espectador como obra deben participar uno del otro y ambos del mundo circundante, y esto implica que no se pueda hacer una apropiación subjetiva del mundo, sino más bien se exige una apropiación dogmática.

Para comprender mejor esta singular composición y la idea que entraña, sería conveniente acercarnos a su pintura hermana: *La Iglesia triunfante*, también obra de Villalpando y que actualmente sigue estando a sólo unos pasos de la primera. En *la Iglesia triunfante* se observa un anciano Papa conducido en un gran carro triunfal tirado por briosos corceles. En la punta del carro un muchacho porta la eucaristía y junto al pontífice una dama le sirve de compañía. Al frente de la alegre procesión, unos jóvenes festejan. Igual que su hermana esta pintura está dividida en dos, pero en ella la parte celeste está adornada por figuras menos ilustres, sólo ángeles que revolotean partícipes del júbilo

³ Stefano Suffi y Francesca Catria, *La pintura barroca. Dos siglos en el umbral de la era moderna*, traducción Víctor Gallego, Electa, Milán, 1999, 397 p., p. 8.

⁴ Es por eso que Weisbach pudo ver al barroco como el arte que representa de forma gráfica a la Contrarreforma. Véase Werner Weisbach, *Barroco: arte de la contrarreforma*, 2ed. Traducción de Enrique Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, Madrid, 1948, 345 p.

terrenal. Pero ¿sobre quién triunfa la Iglesia y que representa ese triunfo? La respuesta nos llega al contemplar la parte inferior de la composición. Bajo las ruedas del carro un grupo de personas desnudas son aplastadas por el triunfante artefacto, mientras que otras son arrastradas, atadas a la parte posterior de éste carro como si fueran esclavas. Ellos representan la herejía y el ateísmo, y por supuesto a quienes los practicaban. La imagen del triunfo se asocia así a la concepción de la religión verdadera y del pueblo elegido que pasan por encima de quienes se les oponen.

Ambas pinturas alegóricas muestran, más allá de los distintos símbolos que exhiben y de la infinidad de detalles que escapan a nuestra sucinta descripción, una idea. Estas ideas, de hecho, este conjunto de ideas interrelacionadas entre sí, conforman la concepción que Villalpando y sus contemporáneos tenían del mundo. En las pinturas podemos apreciar un mundo cargado del sentir del catolicismo militante y agresivo al modo español, siguiendo los cánones del Concilio de Trento; un mundo, además, que es reflejo del ambiente donde se desarrollaba principalmente este tipo de arte en la capital del Virreinato de la Nueva España, es decir en el ámbito de una sociedad de ricos comerciantes y de grandes riquezas. Finalmente, por encima de estos niveles, estas pinturas nos hablan de la idea de un mundo, un mundo barroco reflejo de la cultura del siglo XVII, que rebasa los límites del ámbito hispánico o católico.

En este conjunto de ideas sobresale *la religiosidad* como un eje a partir del cual se articula la realidad. Esto podría parecer trivial hablando de una pintura religiosa de encargo, pero no; porque no sólo es el tema, sino también el trato que se le da a ese tema lo que nos

rebela la concepción que se tenía del mundo en una época.⁵ Pongamos un ejemplo, la *Madona Alba* de Miguel Ángel. En ésta, el tema es la sagrada familia como en muchos otros cuadros. Pero lo que primero que salta a la vista es la pasarela de hombres desnudos que están como fondo, hombres bien formados y musculosos que parecen totalmente fuera de lugar, pero solamente hasta que notamos que las figuras de los cuerpos de los sagrados personajes están igualmente formados y en cierto modo armonizan con su fondo. En ese tratamiento del tema se nos rebela parte de la idea renacentista del mundo, el ideal de perfección humana como regla, su búsqueda de la belleza sensible y su fascinación con el cuerpo, además de la armonía que toda obra debe tener dentro de sí.

De igual forma podemos sacar una idea del mundo barroco desde estas obras, sin olvidar que dicha idea es vista desde la perspectiva de Villalpando. Primero, en *La Iglesia militante* la Iglesia está representada por dos jóvenes, cada una en un plano distinto, la terrenal protegida y guiada, y la celestial que prescinde de estos auxilios. La Iglesia celestial porta además el orbe, símbolo del mundo. Dios padre observa la escena desde el punto más alto y las virtudes están, por contraste, sobre nivel del piso. La separación entre lo mundano y lo celestial es estricta y, sin embargo, es también sólo formal. Para las personas formadas en la cultura del barroco y educadas en dicha forma de religiosidad, dicha división tenía un sentido inmediato; para ellas era evidente la distancia entre la tierra y el cielo, entre la vida de militancia “aquí” y el verdadero triunfo “allá”, pero también existía la posibilidad de que el poder de Dios actuara en el mundo. Dios padre es lo máximo

⁵ Ahora bien esta relación arte-religión no es tampoco inocente, se fomentó de forma deliberada por la Iglesia que uso al arte como un medio de propaganda: “Sin duda alguna, el arte de la época expresa la lucha que la Iglesia Católica mantuvo frente al protestantismo en sus varias facetas.” Santiago Sebastián, *Contrarreforma*

y también lo más lejano, las virtudes, lo más cercano, son el sustento de la vida, aunque no por ello fáciles de seguir. *La caridad*, virtud externa ya que se realiza mostrándose ante los otros, es la principal virtud, pues es ella quien cohesiona la comunidad; fe y esperanza son internas, pertenecen al ámbito privado de cada individuo. Finalmente, el mundo mismo es en cierto modo también celestial, ya que es parte del plan de Dios y, en última instancia, además de existir de forma material, también lo hace como una idea dentro de la mente de Dios.

Pese a toda esa gloria de *la Iglesia militante*, existen serias dificultades para *la Iglesia triunfante*. La segunda alegoría es más complicada, aunque porte menos figuras simbólicas. La representación del anciano, que suple a las jóvenes de la otra pintura, y las figuras aplastadas o esclavizadas le dan un rasgo decididamente patético a la escena jubilosa. El hecho de que la Iglesia aplaste personas en lugar de redimirlas es particularmente grotesco. Para comprenderlo, hay que señalar la importancia del *libre albedrío* para esta visión del ser humano. La capacidad de elección implica, evidentemente, la posibilidad de optar por lo malo, siendo entonces el individuo el único responsable de su condenación o salvación. Para la perspectiva católica, el mal camino era el cisma y la herejía, entonces representados por los protestantes; para los protestantes era lo mismo, sólo que en dirección contraria. La época del barroco fue también el siglo de las guerras de religión: las guerras de religión francesas (1562-98) entre calvinistas y católicos, la guerra de independencia de los Países Bajos (1568-1598) entre los protestantes y la corona católica española, la guerra contra el turco que culminó en el segundo asedio a Viena

y barroco. *Lecturas iconográficas e iconológicas*, prólogo de Alfonso Rodríguez, Alianza, Madrid, 1989, 443 p., p. 145.

(1683) y por supuesto la Guerra de los Treinta Años (1618-1648); y esto se plasma en la pintura. El intento de realizar el plan divino conllevó aplastar, literal o simbólicamente, a los enemigos de la fe. El tiempo de la Europa cristiana unida que se extendió hasta el Renacimiento sólo es un recuerdo para el barroco. La militancia dentro de cada confesión fue un pálido sustituto de la unidad, pronto suplantado por la lealtad a los nacientes estados nación, como lo muestra la frase atribuida a Bossuet preceptor de Luis XIV: “*gesta francorum, gesta Dei.*”⁶ En la pintura de Villalpando, lo que se refleja en esas personas aplastadas dentro de la pintura es más la política bélica de España, que se hizo coincidir con la Reforma católica, que algo compartido por toda la cultura barroca.

Continuando el análisis, la figura central de *la Iglesia triunfante* es sin duda el viejo pontífice. El mostrar en toda su crudeza su decrepitud por una parte simboliza la sabiduría que da la edad, pero, por otra parte, el resaltar la carnalidad decadente aún en la fiesta del espíritu es un rasgo fundamental que merece detenerse para considerarlo. La pintura del barroco muestra constantemente la descomposición orgánica, desde los llamados “bodegones” o fruteros, hasta las escenas alegóricas de la muerte o “*vanitas*”.⁷ Es casi como si el arte intentara representar estéticamente el asco, convirtiéndose, como señala Bialostocki en una especie de ironía:

A veces parece que las *vanitas* se hubieran convertido en una ironía debido a tanta perfección y belleza como han incluido estos pintores en las imágenes de

⁶ “Gesta de los franceses, gesta de Dios” transformando una vieja fórmula donde Dios podía elegir un pueblo para realizar su obra. Ahora la obra de Dios se hace idéntica a la de los francos.

⁷ Respecto a las *vanitas* nos dice acertadamente Santiago Sebastián: “El barroco, como otros estilos, recibió aspectos formales y de fondo de tradiciones muy antiguas, algunas de las cuales cobraron en él especial relieve. El pensamiento religioso y filosófico de todos los tiempos ha considerado la vida y los bienes terrenales algo perecedero, y tal idea recibió en el Eclesiastés (1,2) esta formulación lapidaria: «Todo es vanidad y nada más que vanidad»” Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, p. 95

los objetos perecederos de esta tierra. En algunos cuadros parece como si el carácter perecedero de estas cosas representadas haya sido superado por la perfección del arte humano que sabe dar a los objetos viejos el esplendor de la belleza infinita.⁸

Ese rasgo además parece caminar a la par de otro, la utilización del color del llamado tenebrismo: el fondo negro y las sombras alargadas por toda la composición, sólo atravesada por una fuerte luz diagonal que ilumina, o mejor dicho, saca del tétrico ambiente, algo de la composición. Tenebrismo pictórico que a la vez se corresponde con un tenebrismo vívido. El ser humano del barroco se veía sacado de tinieblas de las que nada sabía y caminando hacia la oscura muerte de la que tampoco nada se sabía. Entre dos abismos oscuros, una luz brillantísima, una vida rebosante hasta la saciedad: como los festejos de Villalpando o, mejor aún, en los rollizos cuerpos que pintó Rubens. No obstante, pocos pudieron quedarse entera y permanentemente en esa parte luminosa y festiva de la existencia. Sólo unos pocos autores supieron atemperar ese vaivén y mostrar una ilusión de sobriedad en el convulso mundo del barroco, mientras que la mayoría de los artistas osciló entre la zona luminosa y la oscura, y así lo expresaron en su pintura espectacular de la descomposición los cuadros de Valdés Leal: *In Icti Oculi* y *Finis gloria mundi*.

In Icti Oculi se representa a la muerte como un esqueleto, guadaña en mano, y bajo su pie el mundo. Frente a ella y esparcidos por todo el lugar los símbolos de poder: coronas, tiara papal, cetro, joyas y libros. Aunque no sea evidente, entre esta obra y las de Villalpando existe una continuidad. Los hombres desnudos, el anciano decrepito, nos hablan de este destino final de todo lo vivo. Del mismo modo, los símbolos de poder de la

⁸ Jan Bialostocki, *Estilo e iconografía: Contribución a una ciencia de las artes*, Barral, Barcelona, 1973, 237

pintura de Valdés Leal bien podrían ser los adornos que lucen las bellas figuras de la obra de Villalpando. Pero, mientras uno representa la celebración, el otro es el final de lo orgánico, un tránsito hacia la oscuridad donde sólo la fe da una respuesta y la esperanza es tenue. Si el *In Icti Oculi* podemos enlazarlo con la obra de Villalpando, el *Finis gloria mundi* también de Valdés Leal es casi la continuación de la Iglesia triunfante. El decrépito pontífice es ahora sólo un cadáver tendido, pasto de alimañas que lo recorren. Como lo dirían las palabras de Hamlet expresando ese sentimiento barroco:

No adónde coma, sino adónde es comido, entre una numerosa congregación de gusanos. El gusano es el Monarca supremo de todos los comedores. Nosotros engordamos a los demás animales para engordarnos, y engordamos para el gusanillo, que nos come después. El Rey gordo y el mendigo flaco son dos platos diferentes; pero se sirven a una misma mesa. En esto para todo.⁹

Encima del cadáver, una mano sostiene una balanza, sobre un platillo un perro, símbolo de la fidelidad, sobre la otra las riquezas, incluidas las piezas litúrgicas de oro. Escrito en los platillos el lapidario: “ni más” “ni menos”. Finalmente desde la oscuridad del fondo una lechuza mira la escena.

La vida para el barroco bien puede ser concebida como un claro de luz rodeado de oscuridad. Un claro que puede ser glorioso, revestido con todos los símbolos del poder, pero éstos no pueden ocultar el destino de toda existencia mortal. Además, dichos adornos tampoco impiden que el claro de vida muchas veces fuera violento, espeluznante, difícil. Pero aún más espeluznante es la muerte, el final anunciado desde siempre, donde ningún

p., pp. 185-226

fuero mundano, ni siquiera el eclesiástico tiene valía. El ser humano que vivió en la época del barroco, ante este destino inexorable, se aferró a su fe, pero Dios fue siempre algo lejano, la Iglesia era lo cercano, y muchas veces más de las que se cree como veremos, estas personas desconfiaron de la misma existencia de Dios. El barroco *apuesta* a la existencia de Dios, vive tratando de creerlo, vive buscando una perfección en las virtudes, pero en el fondo hay duda. Incluso la perfección que se predica se mantiene alejada de la vida cotidiana, lo cual no implica que no fuera una aspiración. La vida cotidiana de lo que pudieron estuvo inmersa en las riquezas, el lujo y el poder; siempre que les fue posible a las personas buscaron andar por ese camino. La típica imagen de una sociedad religiosa hasta la náusea es en gran medida falsa, en la Nueva España lo que priva dentro de las clases altas es la seda, el oro y la plata, las diversiones y los juegos, y un anhelo de una mejor vida dentro de este mundo por parte de las clases bajas; todo eso junto a una atemperada religiosidad que no deja de ser explosiva en los momentos finales.

El barroco, la época que representa, es a la par abundancia y miseria, lujo y religiosidad, vicio y virtud. Contradicciones en las cuales se forma y desarrolla la vida, vida que trata de ser plena aunque esté en vilo sobre la descomposición. El barroco es también una búsqueda personal y solitaria por enfrentar el laberinto de la existencia y constituir de algún modo una comunidad, la caridad con el otro se exaltó como lo primero, pero casi siempre fue lo menos común. El gran proyecto es participar a la vez de Dios y del mundo.

⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, IV; VI. (Traducida é ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Celenio [L. Fernández de Moratín]; edición digital de Juan Antonio Ríos Carratalá, <http://www.cervantesvirtual.com/>)

2. El dogma como eje de la vida

Pero dejemos atrás por ahora a las bellas pinturas de Villalpando en el Sagrario, también despedámonos de la Catedral. Saliendo por la puerta principal de este recinto, a mano izquierda está el edificio de la antigua universidad fundada en el Virreinato de la Nueva España según el modelo de Salamanca. En 1682 y después en 1683, la Real y Pontificia Universidad de México realizó un conjunto de celebraciones en honor a la Inmaculada Concepción de María. De esas celebraciones nació el *Triunfo Parténico*, obra del catedrático propietario de matemáticas: don Carlos de Sigüenza y Góngora. El *Triunfo Parténico* es un libro cuya finalidad manifiesta es guardar memoria de las celebraciones a María y a la vez sirvió de tratado sobre la pureza de la Virgen. La obra se divide, más allá de los capítulos, en tres partes: un preliminar que sirve de introducción, donde se explica la relación entre la “Concepción Inmaculada de María Santísima” y la universidad; la siguiente, narra los preparativos para la celebración; y finalmente, la narración de las celebraciones y la transcripción de los poemas ganadores del certamen a que se convocó.

Antes que nada detengámonos en el título que nos es ajeno y de difícil comprensión.

Como escribió José Rojas Garcidueñas en el pequeño prólogo a la obra:

Para los lectores a quienes ese libro iba destinado, es decir, para el público letrado, único entonces, formado en la acendrada tradición clasista del Renacimiento, el título de la obra ya de por sí sugiere claramente su propio contenido, pero la decadencia de las humanidades en nuestros tiempos vuelven oscuro lo que entonces fue obvio: por ello acaso no resulte superfluo recordar que si Parthenos equivale a virgen, Triumpho Parthenico será la virginal victoria

de María al aclararse el misterio de haber sido concebida sin la mancha del pecado original...¹⁰

Es interesante subrayar esta primera relación, que nos hace notar este autor, entre el Renacimiento y la obra de Sigüenza que es producto del mundo barroco.¹¹ La herencia de erudición y del gusto por los modelos denominados clásicos es algo patente durante el largo recorrido que nos propone Sigüenza. El texto está plagado de citas en latín de Virgilio, Juvenal, Horacio y otros autores menos conocidos. Estos modelos son parte integral, como explica Rojas, del panorama cultural del barroco tanto europeo como americano. Pero esta erudición acerca de los autores paganos convive y complementa a la erudición cristiana. No sólo el tema principal del libro es el triunfo de la Virgen, también otra serie de citas de la patrística cristiana y de algunos autores como santo Tomás, san Agustín o de la misma *Biblia* abarrotan el texto.

El lugar que ocupan ambas formas de erudición parece poco claro en una primera aproximación, pero se aclara un poco cuando notamos que la confianza en las autoridades, y en general en el pasado, es un modelo de pensamiento al que recurrían constantemente los autores barrocos. Estas autoridades son aquellos que tanto cita Sigüenza, no por vana presunción, sino por la esperanza de que la autoridad exprese mucho mejor el mundo que las propias fuerzas. Por esta razón, el mundo antiguo ocupó sin duda un lugar privilegiado en la mente de las personas del siglo XVII, y muchas de sus aproximaciones a la realidad se realizan a través de este tamiz. Un ejemplo que parece significativo es llamar “Mexicana

¹⁰ José Rojas Garcidueñas, “Prólogo” a Carlos de Sigüenza y Góngora, *Triunfo Parténico*, Ediciones Xochilt, México, 1945, 334 p.

¹¹ La interpretación dominante desde el siglo XIX concibe al barroco como una reacción al Renacimiento, un movimiento que se opuso a muchos de los aspectos centrales del renacimiento como la glorificación del

Atenas” a la propia universidad. Otra, es la continua invocación a Minerva (Atenea) haciendo el autor un juego entre Mexicana Atenas (la universidad) Atenea (diosa virgen de la sabiduría) y *Parthenos* (la Virgen María, evocando a la diosa de la sabiduría).

Sería importante mencionar que si Sigüenza insiste tanto en el triunfo de la Virgen es en buena medida por dar una respuesta^a a los ataques protestantes a la pureza virginal. El defender el dogma para Nueva España y en general para el catolicismo fue una forma de marcar una diferencia con los herejes de su tiempo y, a la par, dotar de significado a su existencia como portadores de la verdad. Para Sigüenza y sus contemporáneos novohispanos, la Inmaculada Concepción es un dogma. Un dogma que no tenía sanción papal, pero que para la comunidad a la que pertenecía Sigüenza era algo manifiesto, algo casi de sentido común, que se puede expresar incluso en una ordenanza, como la que regía a la Universidad:

Ordenamos que los Estudiantes y todos los que en esta Universidad hubieren de graduarse de Bachilleres, Licenciados, Maestros y Doctores, o incorporarse en ella y llevaren Cátedras, antes de tomar posesión de ellas y recibir los dichos grados, o incorporarse hagan profesión de nuestra Santa Fe Católica, en conformidad de lo dispuesto por el Santo Concilio de Trento... asimismo juren de guardar estas Constituciones, y de defender la doctrina de la Concepción de Nuestra Señora concebida sin pecado original¹²

Aunque ahora dogma tenga un significado más bien negativo, sin embargo hemos olvidado que en todo sentido común existen dogmas y enigmas que forman la base de

cuerpo o al arte sereno y “perfecto”; esa interpretación ha sido contrastada con otra que resalta las continuidades entre ambas épocas. Pero de este tema hablaremos en el capítulo correspondiente.

¹² Estatutos de la Universidad, constitución 239, título 27, citada por Sigüenza y Góngora, *Triunfo Parténico*, p. 45.

nuestra idea del mundo. No conocemos nunca las últimas evidencias de la realidad, pero aun así aceptamos ciertas cosas como reales, eso es el dogma.

Es el cristianismo quien ocupa el lugar central en principio en la obra de Sigüenza, y más específicamente el dogma de la inmaculada concepción, siendo lo demás un adorno que funge para exaltar la gloria de la religión revelada. En el *Triunfo Parténico*, como en las pinturas de Villalpando, es el triunfo cristiano el motivo central de todo el despliegue de formas, incluidas las paganas, que se arremolinan para darle lustre a su celebración. La erudición entra como una forma más de rendir culto, como escribe Francisco Aguilar, abogado de la Real Audiencia, en su aprobación oficial al libro:

La erudición tersa y sólida de este TRIUNFO PARTÉNICO es oro en que se representa tan al vivo, no sólo las nativas y originales luces del Triunfo de María, sino también las de los doce astros que la coronan, esto es, de la Universidad doctores y maestros, que así con sus doctrinas como provocando a los ingenios literarios certámenes, la ilustran¹³

Esta idea es fundamental para comprender el despliegue erudito y el “barroquismo” de la obra. Mientras los seres humanos alaban a la divinidad, ellos mismos crean una unión con ella. Como explica Aguilar, no sólo se exalta el triunfo de María, sino también el de doctores y literatos que proclaman ese triunfo. Para el cristianismo barroco, la acción en el mundo es algo necesario, contrario al retiro del mundo y sus tentaciones que proponía la Edad Media. En el barroco es en el mundo donde es posible cumplir la voluntad de Dios y contribuir a su causa. Como escribió san Ignacio de Loyola:

¹³ “Aprobación de don Francisco Aguilar, doctor en ambos derechos, abogado de la Real Audiencia...” en Sigüenza y Góngora, *Triunfo Parténico*, p. 21.

Recuérdese con claridad que el fin de su creación, de su vida y de su estado es glorificar y alabar a Dios y desempeñar el papel que Él le ha señalado en la Historia de la Salvación.¹⁴

Este breve encuentro entre lo divino y lo mundano y la necesidad de celebrarlo al máximo posible es el impulso que late tras los largos preparativos que nos narra Sigüenza. Para esas personas no fue sólo un deseo, sino casi una exigencia la realización de un evento de tal lujo y grandiosidad:

Floridísimos ingenios mexicanos, alumnos de Minerva, gloria de vuestra patria, envidia de las ajenas, basta ya de silencio, llegue vuestro nombre en vuestros méritos a las naciones remotas para que, venerado en vuestras voces vuestras heroicas grandezas, vuestros estudios desvelos, vuestras glorias fatigas... juicioso Quintiliano censuró a Porcio Latrón cuyas letras aunque aplaudidas por grandes jamás lucieron sino en cuatro paredes¹⁵

Por supuesto, en el sentirse partícipes y actores del plan divino se incluye el indeseable orgullo humano. Así, lujo y fastuosidad son contradictorios, deseables en cuanto glorificación de la divinidad e indeseables ya que promueve la soberbia humana. La misma erudición que alaba el triunfo de la Virgen y plaga el texto de Sigüenza entra en esta dicotomía. Sigüenza incluso se pregunta en un cierto punto: “si para manifestar al universo tuviera Dios necesidad de las humanas palabras”¹⁶. Esto queda más claro aún, cuando se describen los grandes y carísimos arreglos que se hicieron en la capilla de la universidad para la celebración, Sigüenza introduce de repente una reflexión moral sobre la apariencia:

¹⁴ Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, 6ed., traducción castellana moderna de Pablo López de Lara, San Pablo, México, 2001, 301 p., §189, p. 123.

¹⁵ Sigüenza y Góngora, *Triunfo Parténico*, p. 40.

Porque en algunas bermejeaba el damasco tirio; en otras hacia fuerza la gravedad del terciopelo; aquí se encendía el oro con los subidos quilates; allí brillaba la plata con sus nevados festejos, hallándose el sitio con esta gala tan lejos de la esfera en que estuvo siempre que, desconociendo aún las más perspicaces acciones, lo repuntan por otro. Pensión de lo humano a errar en el juicio por dejarse gobernar por las apariencias del culto, que constituyen a las cosas no en el lugar que merecen por lo que son, sino en el que se granjean por lo que representan. Bien pondera Ausonio que el vestido trocaba a una matrona honesta en una mujer liviana y, al contrario, hacía de una liviandad escandalosa una virtud venerable.¹⁷

Los autores del barroco se dan cuenta perfectamente del peligro de las apariencias, y a pesar de eso, el barroco es todo apariencia, es efecto e impresión sensitiva, como el triunfo pictórico de Villalpando o el triunfo literario de Sigüenza. Hay en esa forma de expresarse propia de lo barroco un cierto engaño, un hacer pasar por oro el oropel, que no se deja de percibir en todas sus obras, al igual que hay un reproche moral que no deja de escucharse hueco cuando se censura el lujo y la apariencia. Incluso en las pinturas de *vanitas*¹⁸, como las de Valdés Leal y la de tantos otros, el oro y las joyas que se representan eran el hábito de uso común de las clases altas. Esta dualidad moral es algo que se percibe y que a veces, como en el caso de Francisco de Quevedo, provoca reacciones de burla hacia sí mismo y hacia toda su sociedad.¹⁹

Sin embargo, falso sería creer que todo termina en esa ficción. El despliegue de apariencias también sirve como un vínculo pedagógico. El impacto sensitivo porta como

¹⁶ Sigüenza y Góngora, *Triunfo Parténico*, p. 34.

¹⁷ Sigüenza y Góngora, *Triunfo Parténico*, p. 76.

¹⁸ Sobre las pinturas de vanitas y sus posibles significados véase: Fernando Rodríguez de la flor, *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002, 402 p. pp. 77-121.

finalidad el preservar en la memoria del observador aquellas cosas importantes, donde lo significativo es aquello que queda exaltado con esta multiplicidad de formas. Porque en el barroco un observador no sólo es tal, es también partícipe, casi diríamos cómplice, del despliegue sensitivo que tiene ante sí. Es, de hecho, una de las primeras ideas que maneja Sigüenza en su obra, que ésta sirva para educar sobre todo a la clase dirigente a fin de que sean mejores. Esto se llama, en el barroco, el *espejo de los príncipes*. Como escribe en su obra Sigüenza:

quisiera formarle mi estudio para obsequiar sus acciones, que (según nos lo asegura lo que advertimos) servirá de modelo a los futuros príncipes, a quienes en ella les proviene la idea que los informa grandes y los suscriba gloriosos,²⁰

Y aunque se pensaba primero en las clases dirigentes, ya que eran éstas las superiores “naturales” y guías de los demás, de hecho el mensaje era para todo aquel que pudiera tener acceso a las obras. En el caso de la literatura eran pocos los que podían acceder a ella directamente. Aun así ya se maneja la idea de una “literaria república”²¹ o república de las letras, legado también de los humanistas del Renacimiento, quienes se consideraban una comunidad más allá de la distancia geográfica o política.

Finalmente, al ser toda obra artística también pedagógica, espejo del mundo para príncipes, debía estar sancionada y revisada por las autoridades competentes. Esto incluía en el caso español una larga lista de autoridades civiles y religiosas que más que

¹⁹ Véase especialmente: Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos*, 2v. Edición de James O. Crosby, Editorial Castalia, Madrid, 1993, I: 911 p. “El mundo por dentro” pp. 195-196

²⁰ Sigüenza y Góngora, *Triunfo Parténico*, p. 76.

²¹ De hecho una revista flamenca del siglo XVII será la Nueva República de las Letras, donde se comunicaban los eruditos entre sí. Para el caso de la Nueva España se puede consultar el estudio de Magdalena Chocano

diferenciadas se confundían, ya que lo civil regula lo religioso y lo religioso intervenía de forma constante en los asuntos civiles. Por supuesto, la vida dentro del dogma no era sencilla. Los seres humanos comprendían su realidad de distintas maneras, el individuo y el individualismo era una realidad activa y como ocurría con el problema de las apariencias, las interpretaciones de donde estaba la ortodoxia y donde comenzaba la heterodoxia se multiplicaban y los censores combatían una guerra, que el tiempo demostraría estar perdida, contra las tendencias subjetivistas. Pero incluso quien deseara permanecer en el dogma debía entablar una lucha constante entre permanecer en la nulidad, conformándose con una repetición como autómatas, y una creatividad que amenazaba con desbordar el marco normativo aceptado.

El mismo Carlos de Sigüenza hubo de sufrir en el *Triunfo Parténico*, donde celebra el dogma, una irrupción de la censura. La inquisición le suprimió esta línea:

“y tanto que de él [Francisco de Ayerra María], mejor de otro a quien alaba Volusiano se puede decir *Legi de est, quidquid ab hoc contigerit ignorari*”²²

3. El púlpito y lo cotidiano

Como se ha mostrado, la religión ocupaba un papel central dentro de la cultura del barroco. Esta importancia se refleja tanto en el arte como en la educación. La educación corría a cargo de la Iglesia ya que el concepto de escuela laica todavía no existía. Sin embargo, se debe matizar esta aparente religiosidad absoluta; dado que la enorme cantidad

Mena, *La fortaleza docta: elite letrada y dominación social en México colonial, siglos XVI-XVII*, Bellaterra, Barcelona, 2000, 415 p.

de energías que se invertían en promover el culto y propagar la fe estaban en función directa con una separación constante de la vida cotidiana de las personas y su religión. Durante los siglos XVI y XVII, poco a poco se van marcando las diferencias entre lo religioso y lo secular. Cada vez más aspectos de la vida quedan secularizados y la religión que en apariencia abarca todo, en la realidad su ámbito de influencia va en continua reducción. Ahora bien, a pesar de esta disolución de los ámbitos de la religiosidad, ésta seguía proporcionando sentidos y significados a la vida de las personas, ya en su forma de individuos, ya como colectividades. En el siglo XVII existía aún una fuerte unión entre la calle y el púlpito, o para decirlo más apropiadamente, entre el púlpito y la vida cotidiana. Pero ese vínculo iba más allá de las sanciones morales y los modelos de conducta que se promocionaban desde las iglesias, este vínculo también abarcaba la significación de esa cotidianidad, es decir el núcleo último que da sentido al quehacer de las personas, aquello que no sólo da un mundo sino que además da un lugar dentro de ese mundo. Aquí quisiera ocuparme de una última obra que ejemplifica la visión del mundo de la cultura del barroco en la Nueva España:

La obra en cuestión es el sermón de José Vidal Figueroa titulado *Teórica de la prodigiosa imagen de la virgen María santa Maria de Guadalupe de México* pronunciado el 12 de diciembre de 1660 en el templo del entonces pueblo de Tepeyac. Dicho sermón conmemora la aparición supuestamente milagrosa de la imagen de la virgen sobre la tilma de un indígena. Este tema en particular tiene un doble eco, si se me permite la metáfora sonora. Por una parte en él encontramos ese mundo cristiano-católico del que hemos estado

²² Francisco de Ayerra fue uno de los que participaron organizando el certamen poético, y alguien se dio cuenta de que el “otro” por encima de quien lo ponía Sigüenza era san Agustín. Obviamente, semejante

hablando y por otra parte el tema tenía una significación especial para el Reino de la Nueva España y sus habitantes. Ocupémonos por partes de esto.

El culto a María como virgen y madre de Dios es un tópico central del catolicismo romano desde su surgimiento en el siglo XVI hasta nuestros días. Con él se intenta marcar una diferencia importante entre el protestantismo y el catolicismo. El protestantismo de la mano de Lutero había insistido en que únicamente a Dios y a nada más se le debía rendir culto, lo demás se consideraba para él como idolatría.²³ El catolicismo reacciona ante lo que consideró un ataque a la fe y pasó a enarbolar el culto público a la Virgen como un estandarte suyo. Además el culto a la Virgen le proporcionó al catolicismo un punto de partida para la reivindicación del culto a los santos y del culto a las imágenes. Detengámonos en esto último, ya que el sermón de Vidal es sobre la *imagen* de la Virgen.

El catolicismo romano rescata como tópico doctrinal el argumento medieval de que las imágenes son la Biblia del pueblo. Ahí nuevamente el catolicismo marcó una distancia fundamental con el protestantismo. Mientras las confesiones protestantes insistían en una religiosidad sumamente abstracta e intelectual, el catolicismo se vale de las imágenes para proporcionar referentes sensibles y concretos de aquello que se predica. La imagen se vuelve un vehículo del mensaje cristiano, en ella la palabra se hace visible.

desvío doctrinal debió ser suprimido. Sigüenza y Góngora, *Triunfo Parténico*, p. 136.

²³ Como señala Alicia Mayer "...la fe debía ser sólo al Creador, no a la Virgen. Lutero no atacó a la madre de Cristo, aunque sí a la forma en que se le rendía culto, sobre todo a través de imágenes y esculturas." Alicia Mayer, *Lutero en el paraíso*, Fondo de Cultura Económica- Universidad Nacional Autónoma de México [en prensa]

En el sermón de José Vidal esta utilidad pedagógica doctrinal de la imagen queda de manifiesto. Vidal afirma que la aparición de la imagen obedece a la voluntad celestial de convertir a los indios de esas tierras y salvarlos de la idolatría.²⁴ Para Vidal muchas almas fueron “reducidas a su fe [la de Cristo] sin haber costado una gota de sangre a sus predicadores”. Esto fue en parte por la imagen en sí como elemento de doctrina, como principalmente por el milagro de la aparición.

Pero la argumentación de Vidal en torno a las imágenes va más allá. Para él el misterio de la aparición de la imagen de la Virgen no es puramente simbólico; con esa aparición no sólo se representa el milagro sino que además se muestra una imagen auténtica de la Virgen. Vidal afirma en su sermón que Dios mismo es quien realizó la milagrosa imagen a partir del primer original, o sea la idea que el mismo Dios tuvo en su entendimiento antes siquiera de crear a María.

La imagen es una imagen que pinta el artífice de la obra primero en su entendimiento que en la tabla, hace primero el diseño del ejemplar en el ejemplar, que en el lienzo; antes que llegue a meter los colores con el pincel, tiene unidas en el pensamiento las líneas de la pintura que a de hacer a la luz en el bastidor. Dios artífice racional, y milagroso de María la pintó en su entendimiento primero, que la crease. *Y aquella imagen aparecida es copia de la que pensó Dios cuando la eligió para su Madre.*²⁵

Luego, Vidal agrega una oración que intenta fijar el objetivo que él mismo tiene al hacer su sermón: “Cotejar las líneas de aquel pincel con los decretos de Dios es el afán de

²⁴ José de Vidal, “Teórica de la prodigiosa imagen de la Virgen de Guadalupe de México” en *Nueve sermones Guadalupanos (1661-1758)*, Selección y estudio introductorio de David A. Brading, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, México, 2005, 380 p., pp.57-91, p. 68.

mi oración y fatiga de mi estudio.” Con la parte del pincel se refiere al pincel metafórico con que Dios pintó la imagen aparecida. Hay ahí una correlación fundamental entre la imagen, la apariencia y por ende el aparecer, y el misterio profundo o la verdad que se revela por el aparecer. En este caso Vidal cree que el aparecer de la imagen pone de manifiesto una parte del plan que Dios tiene para el mundo. Esta es una lectura típicamente barroca, el relacionar la apariencia externa, en este caso un icono religioso, con lo interno, un significado recóndito y auténtico que en última instancia alude siempre para el barroco al gran plan de Dios. Ese plan se va dejando traslucir en la revelación de los misterios, como la aparición de la imagen de la Virgen de Guadalupe, pero aunque las revelaciones se den en el ámbito de lo temporal, el plan en sí mismo está más allá del tiempo, está dado en la eternidad.

Se forman así interesantes juegos y diálogos entre elementos contradictorios, lo temporal y lo eterno, lo interior y lo exterior. El poner los elementos contrarios en relación, más que decantarse por uno u otro, es una solución característica del barroco. En este caso la eternidad y la temporalidad se entretajan para dar forma a la realidad. El plan divino, que es eterno e interior, va mostrándose en acontecimientos que son temporales y exteriores. Pero como señala Vidal, este manifestarse no es explícito, sino que se hace a través del misterio. Entonces entra en juego un elemento central en la visión del mundo del barroco: la participación de la criatura y no sólo del Creador. El ser humano tiene la tarea de interpretar los misterios y traducir a partir de ahí el plan divino que no es otra cosa que la

²⁵ José de Vidas, Teórica de la prodigiosa...” en *Nueve sermones Guadalupanos (1661-1758)*, p. 69, en cursillas en el original.

voluntad de Dios. Esta participación conlleva el esfuerzo de la Criatura y por tanto su libre albedrío, su decisión es intentar esa interpretación y esforzarse por hacerla lo mejor posible.

Y aquí se cruza el segundo eco del que hablamos al principio. El significado especial que tenía la aparición del misterio guadalupano para Nueva España. La aparición de la Virgen fue interpretada como una señal de elección divina, un favor especial para la Nueva España y sus habitantes. Esto les dio a las personas un sentido nuevo, integró al reino transoceánico al plan divino, le dio un lugar dentro de esa visión del mundo que tuvo el barroco. La imagen de Guadalupe pasó a ser la bandera que enarbolaría la nación como símbolo de sí misma. Pero, también, siguiendo esa misma interpretación, les exigió a los habitantes de la Nueva España su esfuerzo por contribuir al plan divino.

Nuevamente se abre una dualidad, la imagen refleja a las personas, sólo en la medida que las personas contribuyan para la imagen. El plan divino es un plan abierto, no sé conoce el final sí es que tiene alguno ya dado. Según esta idea del mundo, la militancia activa es un requisito indispensable. Lo que define al ser humano desde esta visión y lo hace ser lo que es se encuentra en comprometer su libertad en la causa de Dios. Y es por eso también que se vuelve tan importante la imagen de María, ya que ella junto a Cristo es el modelo de perfección de lo humano; la virgen de Guadalupe representa según Vidal doblemente este aspecto humano, ya que por una parte ella misma es “la mejor efigie de la humanidad de Cristo” al ser el medio por el cual Dios se volvió humano y por otra parte la imagen representa a

Maria en México sin el Niño Dios en los brazos, sino rodeada de luz; porque lo estupendo del milagro es lo antiguo del misterio, pues trae desde la eternidad el origen, cuando el Hijo de Dios era luz, *lux vera*, y no era hombre que esto [vendrá] mucho después...²⁶

Al estar ella rodeada por esa luz divina se vuelve vínculo de la parte mundana con la divina, la temporal con la eterna, la apariencia con la verdad. Así María es para los habitantes de Nueva España el símbolo de su propio lugar en el mundo, su imagen milagrosamente impresa representa esta elección divina por ese lugar físico determinado junto con sus habitantes, y ella en sí misma personifica esa síntesis de interpretación que es la labor del ser humano.

²⁶ José de Vidal, “Teórica de la prodigiosa imagen de la Virgen de Guadalupe de México”, p. 80.

II. EL camino hacia el barroco

1. Modernidad, Renacimiento y barroco

Comencemos un recorrido que nos muestre de donde surge el mundo del barroco. Justo sería decir que cualquier evento histórico puede retraerse hacia el pasado y, sin importar cuanto, siempre encontrará vínculos que nos ayudan a comprenderlo. Sin embargo, nuestro objetivo aquí es simplemente ofrecer un panorama que nos permita caracterizar mejor la cultura barroca, y por ello conviene hacer una revisión de la época que precede de forma inmediata al barroco: el Renacimiento. Existe el vínculo fundamental entre Renacimiento y barroco, un vínculo que, si bien resulta evidente en muchos aspectos particulares, es difícil de explicar de manera global. Quizás la frase que escribió Jacob Burckhardt resume mejor esa peculiar relación. Él decía:

“La arquitectura del barroco habla el mismo lenguaje que el Renacimiento, pero desde un extraño dialecto...”¹

Un dialecto es en esencia una variante de un idioma, pero bajo una lógica interna que le es propia y que, sin llegar a romper con su idioma, tampoco es algo idéntico a él. Esta metáfora probablemente nos ayude a entender la fundamental diferencia, así como la continuidad, entre ambos momentos históricos. El barroco no es Renacimiento, pero tampoco es algo radicalmente diferente a él. Y es que, llega a tal grado esa relación, a la

¹ Para aquellos formados en una cultura hispanoamericana la frase en sí no parece demasiado reveladora, pero convendría recordar la situación particular de la cultura alemana de donde proviene para comprender su significado; Alemania puede dividirse en regiones que conservan sus propios dialectos, lo que marca diferencias claras entre ellas. “Die barockbaukunst spricht die Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon” Jakob Burckhardt, *Der cicerone: Eine anleitung zum genuss der kunstwerke italiens*, Agrippina-Verlag, Köln, 1953, 637 p., p. 222. [La traducción es mía]

vez de semejanza y diferencia, que por mucho tiempo al barroco se le consideró una fase final o un modo peculiar y extraño del Renacimiento.²

Estas observaciones no son en modo alguno externas a la concepción que el siglo XVII tuvo de sí mismo. El barroco sometió a un profundo examen la cultura y valores renacentistas, transformando cosas, aprobando unas y rechazando otras más. Pero, también el barroco buscó permanecer fiel a muchos aspectos renacentistas: los géneros literarios y pictóricos se siguieron cultivando, la arquitectura siguió alimentándose de los mismos tratados y el modelo de vida de las cortes renacentistas siguió siendo la norma, al menos de las elites.³ Por tanto, el barroco debía buscar su autonomía sin renunciar a esa continuidad con su herencia renacentista, contrario a otros momentos, como incluso el mismo Renacimiento, que buscaron su identidad en la diferenciación con su pasado. Podríamos decir, siguiendo a Burckhardt, que el barroco se encontró a él mismo en su dialecto.

Renacimiento e innovación cultural

Pero tratemos de analizar con mayor cuidado ese vínculo tan peculiar. El Renacimiento transformó el mundo medieval y abrió las puertas de la modernidad; si él

² Por principio al barroco se le consideró únicamente desde el aspecto artístico. Está interpretación como una degeneración del arte perfecto al arte decadente predominó durante buena parte de los siglos XVIII y XIX, hasta que autores como Heinrich Wolffin (1864-1945) comenzaron una revaloración del arte barroco lo que abrió la posibilidad a nuevos estudios y a finalmente considerar al barroco como una cultura y no sólo como un arte. Sin embargo la interpretación anterior aun se mantiene en obras actuales como la de: José María Valverde, *El barroco. Una visión de conjunto*, 2ed. Montesinos, Barcelona, 1981, 131 p.

³ Citemos un ejemplo novohispano, las fiestas por la paz de Aguas Muertas (1538) que diera Hernán Cortes fueron planeadas de acuerdo al gusto renacentista con sus banquetes y arcos triunfales. 100 años después la capital del Reino de la Nueva España seguía recibiendo a sus virreyes con arcos triunfales y ceremonias parecidas. Al respecto: Gustavo Curiel, "Fiesta, teatro, historia y mitología. La celebraciones por la paz de Aguas Muertas y el ajuar renacentista de Hernán Cortés," en Elena Estrada de Gerlero (coord.), *El arte y la vida cotidiana*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1995, 333 p.

mismo llegó a cruzar esas puertas es algo que sigue abierto a debate.⁴ Sin embargo, es indudable el gran cambio acontecido en ese periodo. Rememoremos un poco ese proceso. Durante lo que poéticamente se ha llamado el otoño de la Edad Media y que abarca más o menos el siglo XIV europeo, se experimentó un agudo sentimiento de desgracia ante la existencia.⁵ Ese sentimiento coincidió con la desintegración del orden medieval. Ese orden veía al mundo y en general a todo el universo de forma tripartita. Socialmente esto se reflejaba en tres estratos claramente diferenciados según la actividad que se desempeñara: aquellos que trabajan, aquellos que combaten y aquellos que oran. Este orden es convulsionado por la aparición de fenómenos que simplemente no tienen un lugar dentro de él, por ejemplo la aparición de una nueva clase social: aquellos que comercian. Ante estos fenómenos nuevos, los viejos esquemas de la vida responden cada vez menos a las necesidades de su presente.

El Renacimiento es parte de una respuesta a esos fenómenos nuevos. La cultura del Renacimiento da un lugar y un sentido a esas realidades que el orden anterior no podía entender. Para ello, los renacentistas toman como modelos a los clásicos greco-latinos. De hecho, esta fue la gran característica que da nombre al Renacimiento, aquello que supuestamente renació fue la antigüedad clásica. Aunque eso no sea completamente

⁴ Se considera a la Modernidad como la época que se extiende desde el final de la Edad Media hasta nuestros días (o hasta el siglo XX, dependiendo del criterio). Esta época se caracteriza por el desarrollo del individuo y del Estado, sustituyendo a la comunidad y a los reinos feudales. Existen muchas propuestas sobre cuando inicia la modernidad pero el consenso más aceptado es que ésta inicia en el siglo XVI y con el descubrimiento de América.

⁵ “Hacia el final de la Edad Media el tono fundamental de la existencia es de una amarga melancolía. El matiz de resuelta alegría de la vida y firme confianza en la propia energía, que alienta en la historia del Renacimiento a través del movimiento de ilustración, apenas se percibe...” Johan Huizinga, *El otoño de la edad media. Estudio sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, traducción de José Gaos, traducción de textos del francés medieval de Alejandro Rodríguez, Alianza, Madrid, 2001, 429 p., p.29.

correcto, ya que siempre existieron fuertes vínculos entre el mundo greco-romano y el medieval, sí es verdad que muchas obras de la antigüedad se redescubrieron y la manera misma de comprenderlas cambió. Los clásicos se convirtieron en modelos, en un sentido muy amplio: modelos para imitar en las artes, en las ciencias e incluso modelos de vida. Se forma así una cultura en buena medida distinta de la medieval, con una comprensión diferente del mundo.

Esos modelos clásicos greco-latinos que se retomaron ejercen una clara transformación en el arte, de manera más notable e inmediata en la arquitectura, las letras y la escultura, que fueron las artes que pudieron disponer de modelos originales que imitar. Pero esta influencia se extendió mucho más allá de esos limitados ámbitos. No olvidemos que el Renacimiento es también la época del resurgimiento del republicanismo como en las ciudades italianas y por ende del ciudadano, del comercio a escala intercontinental con el descubrimiento del Nuevo Mundo y la ruta marítima hacia Oriente; todos estos fenómenos ajenos o en extremo marginales al mundo medieval, pero más familiares al mundo greco-romano.

A partir de esos modelos antiguos se va formando en el Renacimiento un canon clásico de creación. Clásico en el sentido de perfección y universalidad. Los hombres renacentistas vieron en las obras de la antigüedad grecolatina, denominada por ellos como *la antigüedad*,⁶ la mejor expresión de ese canon clásico. Es por eso que se buscan con tanto

⁶ Existe por supuesto otra antigüedad que era la Edad Media, pero como ha señalado muchos autores, entre ellos Peter Burke: “[el Renacimiento] acentúa su distancia con respecto a su pasado reciente y al propio tiempo y minimiza la que les separa de la antigüedad.” Peter Burke, *El Renacimiento*, traducción de Carme Castells, Critica, Barcelona, 1999, 121 p., p. 10. Queda así latente un conflicto grave para un mundo que

afán los modelos originales y se les estudia para aprender sus secretos, y lograr después sus propias creaciones. Sus propias obras se juzgaban siguiendo los modelos antiguos. Pero si los humanistas entendían que sólo la antigüedad era digna de ser modelo clásico, quedaba en el aire la pregunta por el lugar que ocupaban, en ese juego con la antigüedad, las nuevas obras que se iban creando, sobre todo cuando en ellas se proponían elementos novedosos.

Surge así una tensión entre antigüedad y novedad que en un cierto sentido parece un corolario de la disputa medieval entre los antiguos y los modernos.⁷ De hecho, la palabra “moderno” surge precisamente para diferenciar una Roma cristiana de la Roma antigua y pagana, y por ende siempre ha tenido una connotación temporal. Pero, para los siglos XIII y XIV, momentos de la disputa medieval, “moderno” expresaba lo actual y diferente de lo anterior, y precisamente lo que estaba en disputa era el valor de esa actualidad. Para la mente medieval, el tiempo no podía traer más que decadencia y cualquier mejora era consecuencia de una restauración de un estado original y no producto de un avance hacia lo mejor.⁸ Lo que un grupo de teólogos y filósofos abre a la discusión es la posibilidad de que lo moderno puede ser válido en sí mismo, sin la necesidad de ser sancionado por lo antiguo.

No es de extrañar el alto valor que lo antiguo tuvo para el Renacimiento cuando se comprende la herencia medieval que portaba. Esto no contradice la afirmación anterior de

pretendía ser antiguo, en sentido greco-romano y por ende pagano, sin dejar de ser cristiano; pero este tópico no será puesto en demasiada evidencia hasta que sobrevengan las reformas protestante y católica, y será por tanto un problema más para el barroco que para el Renacimiento

⁷ Algunos autores, como Robert Nisbet en su *Historia del progreso*, traducción Enrique Hegewies, Gedisa, Barcelona, 1996, 494 p., datan esta disputa en el siglo XVII, y no es que no existan razones para ello, ya que dicho tópico reaparecerá con mucha fuerza durante el barroco, sin embargo la disputa entre los antiguos y los modernos data de al menos el siglo XIII, momento en que se distingue la *via antiqua* de la *via moderna* y ambas se debaten para tratar de buscar la mejor.

⁸ Dicha relación se invirtió totalmente durante la Ilustración y el pasado se tornó en todo lo malo mientras que lo mejor sólo el tiempo podía irlo trayendo. Nosotros heredamos dicha concepción y es algo demasiado común pensar en lo reaccionario como un acto maligno de aquel que conscientemente se opone al bienestar, es decir a lo nuevo y, por ende, a lo mejor.

que el Renacimiento es en buena medida distinto de la Edad Media, sólo la matiza. Sin embargo, en el Renacimiento, lo antiguo greco-romano es tanto un ideal a imitar como una especie de obstáculo a superar con el fin de que el mundo del Renacimiento adquiriera un valor propio. Los antiguos son tanto maestros como una especie de rivales. Parte de la influencia mágica del pasado, entendido a la manera medieval como ese parámetro de sanción último, se termina de disipar en el Renacimiento: ya que, si por una parte se hace hincapié en el modelo de los antiguos, por otra se alienta a buscar “en la naturaleza” el verdadero modelo y parámetro.⁹

La maestría de los antiguos, para muchos renacentistas, consistía en conocer las artes y ciencias para develar los secretos de la naturaleza. Así el Renacimiento se relaciona con la antigüedad a través del sentimiento de deseo y pérdida: deseo de conocer las artes de los antiguos y lamento por la pérdida de muchas de ellas. Un buen ejemplo de estos sentimientos está en la obra de León Battista Alberti, cuando éste se lamenta y maravilla por esas “artes desaparecidas”:

Solía sucederme- nos narra Alberti- que a la par de maravillarme me lamentaba de que tantas excelentes y divinas artes y ciencias... [que] sabemos fueron poseídas en abundancia por los talentosos hombres de la antigüedad, hayan desaparecido y estén perdidas casi en su totalidad.¹⁰

⁹ Como lo hacía, por ejemplo, Leonardo da Vinci en su *Tratado de pintura*, dice: “El pintor imita a la naturaleza y rivaliza con ella” enfatizando el hecho de que el artista a la vez que observador atento (en el sentido que después tendrá en la ciencia) también es creador de un mundo en su obra (*Tratado de pintura*, 4ed., traducción de Manuel Abril, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, 262 p., *passim*.)

¹⁰ León Battista Alberti (1404-1472), *De la pintura*, introducción y notas de J. V. Field, UNAM-Facultad de Ciencias, México, 1996, 150 p., p. 57. Alberti fue escritor, pintor y organista; nació en Italia

Pero, también el Renacimiento se relaciona con la antigüedad por medio del orgullo y el reto de superar a sus maestros. Alberti, explica desde su concepción la razón de esa superioridad antigua y, también, el propio valor de lo moderno:

Admito que para los antiguos, quienes tuvieron muchos antecesores que aprender y a quienes imitar, eran menos difícil dominar esas nobles artes que para nosotros en nuestro día parecen arduas; de ahí se desprende que nuestra fama debería ser más grande si careciendo de preceptores y modelos que imitar descubrimos artes y ciencias hasta ahora no escuchadas ni vistas.¹¹

Para el hombre renacentista no existía mayor elogio que ser comparado él mismo o su obra como iguales con los antiguos. Pero además va surgiendo en las mentes renacentistas la posibilidad de superar esto, pues qué mayor gloria que lograr cosas desconocidas para los venerables antiguos.¹² Incluso algunos autores, como Jean Bodin, remarcaron “los grandes logros” de los hombres de su tiempo, cuando dice:

“La imprenta misma puede rivalizar con todos los inventos de los antiguos”¹³

Sin embargo, a pesar de que el Renacimiento abre la posibilidad de comprender lo moderno como incluso superior a lo antiguo, él mismo queda más en un equilibrio de fuerzas, sin decantarse claramente por alguna de las dos valoraciones. Bien podríamos ejemplificar esto con la pintura de la época. La pintura renacentista fue tras un largo

¹¹ Alberti, *De la pintura*, p. 58

¹² El cristianismo dará en este punto un sostén muypreciado a la modernidad para desarrollarse, ya que se justificará con el tiempo la “verdad superior” de los modernos al ser ésta la verdad cristiana sobre los antiguos y su verdad pagana. Cfr. Con Hegel, *Filosofía de la historia y Fenomenología del espíritu. Passim.*

¹³ Jean Bodin, *Methodus ad facilem historiarum cognitionem*, citado por Robert Nisbet, *historia del progreso*, p. 178.

recorrido dominada por la llamada *perspectiva central*.¹⁴ Ahí podríamos decir que lo clásico y lo moderno se encuentran y equilibran. La perspectiva central es la consagración del punto de vista del individuo como observador privilegiado de la realidad. Es una perspectiva, como su nombre lo indica, que postula un centro hipotético de la visión desde el cual se proyectan las líneas de perspectiva. El punto de convergencia de esas líneas es el punto de fuga donde la mirada se proyecta al *infinito*. Para la pintura, el eje principal de la nueva explicación está en la relación entre los objetos y el ojo. Como Alberti muestra en su obra, toda una forma de entrar en contacto con la realidad se despliega a partir de dicha relación.

Esa manera de mirar se aleja de la interpretación alegórica de la realidad medieval que veía en cada evento y en cada cosa un signo de la creación y el poder de Dios para transitar hacia un naturalismo donde se pensaba que la naturaleza se develaba tal cual es. En las pinturas construidas de esa manera, el ojo se proyecta como a través de ventanas hacia la realidad. La función del artista pasa a ser comprender y dominar las ciencias que rigen la relación entre el ojo y la naturaleza, a fin de crear la ventana. Es por eso que el cuadro, como una pintura cerrada y aislada del entorno, es una invención renacentista que hasta ese momento fue posible.¹⁵ Y sobre esa misma manera de entrar en contacto con la realidad se crearon los instrumentos científicos como el telescopio y el microscopio,

¹⁴ “Fue el Renacimiento, en esa época de vigoroso resurgir del gozo por la construcción científica y matemática, cuando la perspectiva central, considerada una de las grandes maravillas del progreso humano en el arte y la ciencia, se convirtió en obligatoria para la pintura” Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. Antonio Gomes Ramos, Paidós: Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1991, 124 p., p. 38.

¹⁵ Como escribió Gadamer: “Sólo existen verdaderos cuadros a partir del Renacimiento” Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método I, Verdad y método I*, 9ed., traducción Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 2001, 687 p., p. 184.

ventanas a otros mundos por los cuales se asoma el observador individual.¹⁶ Como Alberti lo dice, en su propia experiencia de pintor:

Primero que nada sobre la superficie que voy a pintar dibujo un cuadrado con ángulos rectos, tan grande como me plazca, y al cual considero una ventana abierta¹⁷

A través de esa ventana el ojo capta la realidad. Y es que a la visión se le atribuye un “poder” capaz de captar al mundo circundante. La pintura estudia esa capacidad y su funcionamiento. Por esos motivos Leonardo incluso intentó erigir a la pintura como la ciencia o filosofía:

La pintura es una filosofía porque trata del movimiento de los cuerpos en acción y la filosofía se ocupa del movimiento en sí mismo. Y el que denigra a la pintura denigra a la Naturaleza porque la obra del pintor es representar a la Naturaleza.¹⁸

Pero si el individuo adquiere gran importancia en el Renacimiento, dista mucho de considerársele como el centro de la realidad. El lugar de honor era para la especie y en ella se enfocaba la cosmovisión renacentista. El “hombre” como género humano y la cultura que lo rodea: el humanismo, son los ejes del Renacimiento. La perspectiva central adquiere esa importancia al tener un rango de universalidad capaz de rebasar por mucho la manera de ver de un artista o una pintura particular, y expresar una realidad común para sus congéneres. La creación individual debía ser sancionada por una colectividad y para ello existían los parámetros que ofrecían los modelos clásicos, el arte por el arte no tenía aún

¹⁶ Esta forma de acceso al mundo a través de ventanas sigue siendo en nuestro tiempo la base de la televisión, el cine y la fotografía.

¹⁷ Alberti, *De la pintura*, p. 88

¹⁸ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, § 46, p. 27

significado. El Renacimiento logra un equilibrio entre la innovación y la permanencia de lo antiguo. Como bien lo ejemplifica Massimo Mila con la música:

Debido a que la composición armónica tonal debía imperar bien pronto en la música que solemos llamar moderna, el equilibrio entre armonía y contrapunto durante el siglo XVI parece más bien la fase momentánea de un acertado compromiso, en la que conviven en igualdad de derechos el pasado y el futuro de la música¹⁹

Pero finalmente, ese equilibrio fue en buena medida efímero. Pronto surge una contradicción derivada del énfasis que se acredite a la “buena *maniera* moderna” sobre la fidelidad a los patrones pretéritos. Innovación y fidelidad al pasado se empezaron a disociar. En el caso de la pintura se juega esa disociación entre el ideal de imitación de los objetos y el “poder” de la visión en el ordenamiento del mundo. En el ocaso del Renacimiento surge un movimiento conocido como manierismo que enfatiza los elementos modernos de la composición. El manierismo no es opuesto al Renacimiento, sino un producto de éste. El Renacimiento hablaba de la *gran maniera*, que era el ideal universal de belleza. El manierismo toma como un punto de partida esa *gran maniera* y lo convierte en pretexto para mostrar una composición nueva. Las formas de los máximos exponentes del manierismo son imitaciones de los maestros renacentistas, pero transformadas de acuerdo a un ideal estético y no imitativo, lo que se busca es el placer que la forma estética proporciona y nada más.

No es el manierismo un arte trascendente, es más bien frívolo, irreverente, burlón
(...) El manierismo es un arte plenamente cortesano; en las cortes nace y para las

¹⁹ Massimo Mila, *Historia de la música*, traducción Manuel Valls Gorina, Bruguera, Barcelona, 1981, 416 p., 6, 1, p. 59.

cortes vive. Es un arte de minorías: intelectual y refinado. La vida cotidiana no lo alcanza ni lo contamina el olor de la historia. Nunca la frase del “arte por el arte” tuvo mejor depositario.²⁰

Para justificarse, el manierismo simplemente se cuestiona si es posible alcanzar esa *gran manera*, prefiriendo en su lugar hablar de las *manieras*, de la que el manierismo toma su nombre, que son el estilo particular de cada pintor. Es el “poder” del ojo, entendido de forma particular, es decir como el ojo de cada artista, y lo que éste podía hacer y no la fidelidad a un objeto exterior a imitar,²¹ lo que la pintura manierista pretendía mostrar. Deja así de existir *una perspectiva* y empiezan *las perspectivas*.

El manierismo será en buena medida el estilo con el que se cierra el Renacimiento y será también el punto de arranque del barroco. Cuando los tratadistas barrocos ataquen lo que consideran arte decadente, se refieren casi siempre al manierismo. Los problemas tanto formales como morales que el manierismo presenta, serán también problemas para el barroco.

Se perfilan así estos problemas que el barroco deberá afrontar: el conflicto de lo nuevo y lo antiguo, lo universal y lo particular, la herencia pagana y la cristiana, la tradición y la innovación. El gran reto del barroco será seguir hablando el lenguaje del Renacimiento, sin por ello renunciar a su propia expresión. Como bien lo notara Tapié: “La imagen [barroca] debe enternecer o apaciguar, debe enseñar pero perturbando el corazón, y

²⁰ Juan Coronado, “Lo que va del manierismo al barroco”, en Aurelio González (coordinador), *400 años de Calderón, coloquio*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, 253 p., pp. 60-61

²¹ Esta separación ya está prefigurada en el mismo Leonardo cuando afirma que la pintura: “llega inclusive a sobrepasar a la Naturaleza misma, pues las ciencias naturaleza son todas ellas limitadas, siendo, en cambio, infinita la obra que los ojos proporcionan a las manos.” *Tratado de pintura*, § 57, p. 33.

en ninguna parte parecen suficientes ni aptas para el fin la medida clásica...”²² y, sin embargo, de alguna manera sí lo fue. El arte barroco mostrará, así como el renacentista, una concepción del mundo, pero contrariamente al manierismo, se intentará que esa concepción sea de toda la comunidad y no sólo del individuo que la expresa.²³

2. Un mundo fracturado

Las reformas y el barroco

El Renacimiento es sin duda un momento crucial para entender al barroco. Pero existe al menos otro conjunto de acontecimientos que conciernen a nuestro estudio y que son de igual importancia, estos son la Reforma protestante y la católica. Si la individualidad, a la que hemos estado aludiendo, va haciendo acto de presencia en el mundo moderno y fragmentado la realidad en múltiples *perspectivas*, existió un acontecimiento más terrible para la Europa del siglo XVI que, contrariamente al lento proceso de la emergencia del individuo, de un golpe fracturó el mundo hasta ese momento común. Dicho acontecimiento fue la división de la cristiandad en dos bandos antagónicos y el consiguiente enfrentamiento entre ellos por el control espiritual, y muchísimas veces terrenal, del Viejo Continente. Poco podemos hacer por imaginar qué significó dicha ruptura para los seres humanos de esa época profundamente religiosa y cuyo factor de identidad, de conducta y, en casi todos los casos, de pensamiento era precisamente la religión. Que todo eso en un momento se hiciera añicos en el sentir de las personas, debió ser un verdadero resquebrajamiento del mundo.

²² Víctor-Lucien Tapié, *Barroco*, 3ed., traducción Mariana Payró de Bonfanti, EUDEBA, Buenos Aires, 1970, 152 p., p. 53

La imprenta y el humanismo.

Pero los eventos decisivos de fractura se perfilan desde mucho antes que alguien los percibiera. Y para dichos eventos fue esencial un componente que poco se asocia ahora con las disputas religiosas: la imprenta. Ésta desempeñó dentro de los conflictos religiosos un papel determinante al proporcionar los medios para la *propaganda fides*, las guerras de religión fueron así mismo guerras de propaganda.²⁴ Gracias a la imprenta fue posible por vez primera una amplia difusión y acceso a textos de todo tipo. Desde el comienzo la *Biblia* ocupó un lugar eminente entre dichos textos y durante mucho tiempo fue el libro que más se editó. La imprenta no sólo fue el instrumento que marcó una decisiva diferencia entre el Renacimiento y otros movimientos anteriores de resurgimiento cultural,²⁵ también fue un factor determinante en el desarrollo del individuo al posibilitar una entrada a los libros de un modo más íntimo y personal. Por supuesto, el desarrollo de esto último fue lento y en el inicio del siglo XVI todavía faltaba mucho para un lector solitario como Montaigne y siglos para la lectura en voz baja masiva, pero la posibilidad de entregarse a una meditación más personal del texto directo debió implicar un cambio enorme.²⁶ Esta vía de acceso

²³ “Cabría decir- nos dice Tapié- que en el Renacimiento, como más tarde en el barroco, el estilo tendía a un valor universal, mientras que en el manierismo anduvo en busca de lo particular” Víctor-Lucien Tapié, *Barroco*, pp. 27 y 28

²⁴ En este sentido es muy interesante el caso estudiado por Peer Schmidt sobre la propaganda en Alemania durante la guerra de los treinta años en especial la propaganda española de “la Monarquía Universal” y la antiespañola que dio origen a la “leyenda negra”. Peer Schmidt, *Spanische Universalmonarchie oder “teusche libertet”*: *das spanische Imperium in der Propaganda des Dreissigjährigen Krieges*, F. Steiner, Stuttgart, 2001, 529 p.

²⁵ Los historiadores han ido señalando otros “renacimientos” a lo largo de la Edad Media. Panofsky en particular señala precisamente a la imprenta como el factor decisivo del éxito del Renacimiento italiano del siglo XV y de su posterior difusión. Véase: Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, traducción de Maria Luisa Balseiro, Alianza editorial, Madrid, 1975, 338 p.

²⁶ Un buen ejemplo del poder del acceso a los textos y de su influencia en el imaginario es el caso estudiado por Carlo Ghizburg en *El queso los gusanos*. Sobre la amplia significación que la imprenta tuvo en la cultura occidental puede consultarse el apartado sobre la imprenta del libro de George Clark, *La Europa moderna*

íntima a los textos de la antigüedad greco-latina y, aún más importante para la Europa cristiana, a las fuentes religiosas, marcó un desarrollo de la conciencia de las propias necesidades espirituales. El desarrollo de esta conciencia puso a las personas en posición de contrastar el ideal de vida religiosa, tal y como lo interpretaban de los textos, y la realidad que experimentaban.

Para los humanistas cristianos este ideal de vida significaba un regreso a los orígenes del cristianismo y, en consecuencia, la necesidad de rescatar el sentido original de las fuentes cristianas. El caso más emblemático quizás sea el de Erasmo de Róterdam, considerado en su tiempo como el príncipe de los humanistas. Él fue el autor de una edición filológica crítica de *la Biblia* que incluía las versiones en latín, griego y arameo. *La Biblia* de Erasmo tuvo una grandísima influencia en la preparación de nuevas versiones de *la Biblia* en lenguas nacionales. En nombre de ese ideal de rescate del pasado, a los humanistas se les permitió ejercer una libertad de crítica a las instituciones religiosas y a las costumbres establecidas sin precedente. El mismo Erasmo fue un crítico despiadado, y como siempre elegante, de lo que él veía como los defectos de su tiempo, tal y como lo plasmó en su libro satírico: *El elogio de la locura*. Asimismo, otros autores elaboraron una crítica a partir de un ideal de vida virtuoso que servía para contrastar con la realidad, como fue el caso de la *Utopía* de Tomas Moro. En todos estos momentos la palabra reforma empieza a circular con una connotación claramente medieval: retorno a un estado mejor.²⁷

(1450-1720), 2ed., traducción de Francisco González Aramburo, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, 222 p.

²⁷ Sobre la relación entre reforma y pensamiento medieval véase el apartado que dedica al tema Heiko Oberman, *Lutero un hombre entre Dios y el Diablo*, traducción José Luis Gil, Alianza, Madrid, 1982, 414p. Pág. 1.

Ese retorno añorado a lo original e incorrupto era considerado por muchos no como una posibilidad lejana, sino como algo realizable en virtud de la gran capacidad del ser humano. El *humanismo* había alentado esta clase de razonamientos al alabar constantemente la *gran dignidad del hombre*, lo cual para muchos significaba creer realizable cualquier empresa humana. El hombre renacentista confía en sus capacidades, contrariamente al hombre medieval, no se circunscribe a su lugar de origen o a su función social como algo inevitable, sino que se plantea empresas nuevas que lo llevan más allá de los límites establecidos. Es por esa razón que el descubrimiento y conquista de las Indias Occidentales, después llamadas América, es una empresa con una connotación moderna, ya que era simplemente impensable para una mentalidad medieval.

Este es el llamado “optimismo renacentista”. Así, alguien como Erasmo pudo afirmar que el sentido original de la cristiandad era evidente en las fuentes:

Yo que leo en las sagradas escrituras y en el símbolo de los Apóstoles, sin ninguna duda y con gran confianza lo creo, sin escudriñar ni buscar otra cosa allende de lo que allí está escrito.²⁸

Hay que anotar que esto era evidente para Erasmo y por tanto él creía que debía ser evidente para todos los hombres por compartir la misma dignidad. “Para Erasmo, el gran problema de la Iglesia, el Estado y la sociedad era sencillo. No se necesitaba otra cosa que una restauración y una purificación que podía obtenerse mediante el regreso a las fuentes

²⁸ Desiderio Erasmo, mejor conocido como Erasmo de Róterdam (1466?-1536), *Coloquios*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947, 252 p., p. 27. Erasmo fue el humanista con mayor prestigio de todo el Renacimiento.

originales e inmaculadas de la cristiandad”,²⁹ tan simple como eso. Este es, por supuesto, un llamado a un cambio gradual y necesario y de ninguna manera a acciones radicales.

Los humanistas creían que a través de los logros en la cultura, la sociedad dejaría atrás sus defectos y una nueva edad de oro llegaría, tal como se puede ver en la literatura utópica que justamente surge en esa época con la obra de Tomas Moro. Esto incluía la desaparición del poder coercitivo y alcanzar, en su lugar, una organización social a través de la libertad individual. Se trataba de armonizar la colectividad y la individualidad. Las necesidades personales se trataban de satisfacer sin romper los vínculos con la colectividad. Formas de piedad íntima como la *devotio moderna*,³⁰ que fomentaba la meditación personal como experiencia religiosa, eran complementarias y no sustitutivas de las participaciones colectivas.

Los sentimientos nacionales

A la exigencia de una reforma general, especialmente de la Iglesia, se le suma un segundo factor de apremio ahí donde los nacientes sentimientos nacionales se veían afectados. Estos sentimientos proto-nacionalistas empezaron a jugar un papel muy importante en la consolidación de los estados-nación desde finales del siglo XV. Las personas empezaron a identificarse con un grupo cultural y un territorio, esto incluía una lengua que ya casi nada tenía que ver con el latín eclesiástico. El estado-nación implica que, a una unidad cultural, como la nación francesa, le corresponde un territorio y un gobierno. Esto diferencia claramente a los nuevos Estados de sus equivalentes geográficos

²⁹ Johan Huizinga, *Erasmus*, traducción de Carlos Peralta, Emecè Editores, Buenos Aires, 1956, 269 p., p. 138

³⁰ Movimiento de renovación que surge en el siglo XV y se extiende por el XVI y hacía un fuerte énfasis en el trabajo individual.

de la Edad Media, donde cultura, territorio y gobierno³¹ rara vez estaban unidos y la identidad se jugaba en la lealtad al soberano y principalmente en la pertenencia a la cristiandad. En cambio, el factor de unidad de un pueblo, sobre todo después de la fractura de la cristiandad producto de las reformas, se jugará en los estados-nación, lo cual complicará aún más los problemas religiosos ya que la misma Iglesia empezará a ser considerada parte del aparato de Estado.³²

Quizás esto nos ayude a entender por qué la reforma protestante inició como una protesta contra la extracción de recursos de los estados germanos para Roma. La famosa disputa sobre la venta de indulgencias fue motivo de indignación para muchos no por la venta en sí, sino por la salida del territorio alemán del dinero recaudado. Esto se agravó más al ser los papas renacentistas unos auténticos príncipes italianos, lo cual los distanciaba de los fieles de otras naciones. Otro ejemplo importante del papel que desempeñan estos sentimientos nacionales es el mismo Lutero, quien en los momentos álgidos de su disputa contra Roma invoca a la “nación alemana”.³³ La reforma de Lutero se extendió de una manera incontrolable por el Sacro Imperio ayudada por dos factores, la pronta difusión de sus escritos debido a la imprenta y el apelar a los sentimientos de una aún inexistente nación alemana.

Lutero y la reforma protestante

³¹ En la Edad Media era muy común que un señor gobernara distintos territorios sin continuidad geográfica, a la vez era probable que dicho señor tuviera una cultura distinta de la de sus súbditos

³² Quizás un buen ejemplo sea la incorporación de la inquisición al aparato de estado en España, o el mismo patronato real de los soberanos españoles; otro ejemplo patente es la constitución de la iglesia anglicana con el soberano como cabeza.

Tanto la conciencia de las necesidades espirituales, como la aspiración de un cambio hacia mejor y la percepción de los defectos de la religión y el culto, fueron confluyendo en un sentir que pedía un cambio o reforma de la iglesia cristiana. En algunos lugares se había logrado llevar adelante una reforma local de la institución de la Iglesia. El caso paradigmático de esto es la reforma del clero español emprendida por el cardenal Cisneros. Pero muchos pensaban que se debía realizar una reforma general, la cual sólo podría llevarse a cabo mediante un concilio ecuménico. El papado siempre se mostró hostil hacia esa idea, al considerar que dicho concilio podía afectar el poder que detentaba el pontificado. A pesar de esto último, el fantasma del cambio recorría Europa.³⁴

Mucho se ha dicho y escrito sobre la crisis espiritual del monje agustino llamado Martín Lutero que trastocó el mundo, así que no repetiremos aquí la historia. Sólo llamaremos la atención en la coincidencia entre el clima general que pide una reforma y el ámbito de una persona que busca su propia transformación para alcanzar su salvación. La crisis espiritual de Lutero y su posterior solución están enraizadas en el desarrollo del individuo y en una meditación en fuentes medievales. Lo que Lutero ofrece son respuestas que provienen de su idea del pasado pero que darán un vuelco al presente y lo pondrán en una nueva vía hacia el futuro. Lutero pensaba las cosas a través de un tamiz medieval, para él reforma tiene el sentido de regresión o regreso, pero ese regreso sólo cancela lo que él cree que ha sido producto de una deformación dejando intacto lo demás, como el mundo jerárquico donde los príncipes están en la punta de la pirámide y los campesinos en la base.

³³ Durante el siglo XVI y XVII se volverá una constante en la política de los soberanos el aludir a la “nación” para realizar o dejar de cumplir alguna acción. Tómese el ejemplo de Francisco I quien incumple su palabra para Carlos V de cederle territorios alegando el sentir de su pueblo.

³⁴ Existe innumerable bibliografía sobre el tema, entre otros puede consultarse: Steven E. Ozment, *The age of reform 1250-1550: An intellectual and religious history of late medieval and reformation Europe*, Yale University, New Heaven, 1980, 458 p.

En cambio a la otra jerarquía, la de la Iglesia, Lutero la atacará sin compasión. Para el exfraile agustino el conjunto de fieles que forman a la Iglesia son todos iguales ante Dios. Todos los cristianos son de la clase sacerdotal³⁵ la única distinción es la vocación que impulsa a unos a practicar el sacerdocio. Se desconoce así la estructura sacerdotal de la iglesia como institución.

Esto último tiene relación con la concepción de Lutero de la relación entre el hombre y Dios. Ante la interrogante de esos tiempos, de dónde buscar las respuestas espirituales, Lutero responde de manera revolucionaria: en uno mismo. Esa respuesta tan simple borra de golpe la necesidad de la estructura eclesiástica y contiene además el presupuesto básico de la doctrina luterana: el mundo cambia, el interior del individuo, el alma, no; la verdad está en el interior y no en el exterior. Poco se reconoce la abismal diferencia entre el hombre del siglo primero y Lutero junto con sus contemporáneos. Para Lutero la seguridad de que en el alma se proyecta y resuelve la palabra de Dios es tal, que prescinde de la estructura milenaria de la iglesia visible, aunque luego dará vuelta atrás y propone una asamblea (*ecclesia*) de fieles cristianos unidos por el evangelio.

Lutero propone un camino pasivo para alcanzar la salvación, el camino de una fe incondicionada en Dios. Esta fe es un asunto absolutamente personal, un cuidado de la conciencia personal hacia sí misma, donde no cabe ningún apoyo externo, esto incluye todos los ritos y ceremonias. El camino luterano es únicamente una “contrición verdadera del corazón”, en donde “las obras no conducen a Dios”. Las obras son parte de la exterioridad y por ende no contienen verdad. Porque las obras “aunque de apariencia

³⁵“No es el sacramento algo privativo... pertenece a todos” *La cautividad babilónica de la Iglesia*, en Martín

hermosa y parezcan buenas son, no obstante, con probabilidad, pecados mortales.”³⁶ Las obras llegan a ser para Lutero sólo pecado al ser actos de soberbia, al creer el hombre ser capaz de agradar a Dios y ganarse el cielo por sí mismo. Entonces Lutero concluye:

“No es justo quien obra muchas obras, sino el que, sin obras, cree mucho en Cristo”³⁷

Y de ahí se desprende una verdadera guerra entre la teología de Lutero, que él llama de la cruz y los tradicionales o “teólogos de la gloria”. Los primeros, según Lutero, preocupados por su fe, los otros sólo por los actos visibles. Aquí Lutero pone el primer clavo de la barrera que lo separará de los humanistas, ya que muchos de ellos consideraron intolerable creer al hombre incapaz de obrar para lograr o al menos contribuir a su propia salvación.

Sin embargo en esta concepción existe un problema más serio en la relación del individuo con la comunidad. Por un lado Lutero buscó una participación más activa de la comunidad en el rito, que se encontró en la música coral protestante, por otra parte proporciona las bases teológicas para la fragmentación de la comunidad en una individuación personal regida por las propias verdades interiores. Se abre entonces un problema de *criterio*: ¿dónde encontrar un criterio válido para todos? Lutero desconoce la tradición y la autoridad eclesiástica, dejando abiertos los grandes problemas de conciencia, y no sólo de conciencia sino de comportamiento y en última instancia de comprensión de la realidad, sin un marco común de referencia válido.

Lutero (1483-1546), *Obras*, 3ed., Edición de Teófanos Egido, Sígueme, Salamanca, 2001, 478 p., p. 93 (todas las referencias a la obra de Lutero las tomo de esta edición)

³⁶ Martín Lutero, *Controversia de Heildelberg*, §3, p. 76.

³⁷ Martín Lutero, *Controversia de Heildelberg*, §25, p. 84.

Ante ese individualismo, la creencia en universalidades queda relegada y descalificada, relacionada desde entonces con lo retrógrado, con el pasado, al desconocer a un cristiano justificado en sí mismo, ya que el individuo es desde entonces lo único real. En el seno mismo de las sociedades se irá dando un cambio profundo, el sentido de la vida deja de lado la relación con el prójimo y pasa a estar en las propias necesidades. El lema luterano de “la sola Escritura, la sola fe y la sola gracia”, resume toda su cosmovisión. Especialmente importante es la tercera parte ya que sostiene a todo el sistema y a la vez es consecuencia inevitable de todo lo anterior. En esa parte se pretende penetrar hasta la manera misma en que Dios actúa. Ahí hay una fuerte base agustiniana en Lutero, pero llevada al extremo: la dualidad cuerpo y alma, vida y muerte, bien y mal están en la base de su representación de la existencia que concibe Lutero. *La libertad del cristiano* comienza así:

“- El cristiano es un hombre libre, señor de todo y no sometido a nadie.

-El cristiano es un siervo, al servicio de todo y a todos sometido.”

Sobre esa base Lutero creará su doctrina del *arbitrio siervo* que sintetiza su teología. Es el cristiano sin ninguna libertad, sometido completamente a un Dios absoluto. Esa doctrina llevará al rompimiento definitivo con Erasmo y con muchos que creían en el humanismo,³⁸ que consideraron intolerable que el hombre sólo fuera “un pecador indigno”³⁹ y que nada de lo que hiciera permita esperar la salvación. Pero como bien señala Teófanos Egido, la trampa está precisamente ahí:

³⁸ Al respecto véase: Wilhem Dilthey, *El hombre en los siglos XV y XVI*, traducción de Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1944, 503 p., p. 63.

³⁹ Lutero, *La cautividad...* p. 104.

De esta suerte, por la mera imputación y por divina intervención interna (sin que quede claro el proceso posiblemente transformativo interno), el cristiano, encadenado en su libertad, siervo, resulta que es el hombre más liberado y mejor dotado del universo. Por lo mismo tiene que ser el más alegre, ya que su gozo descansa en el maravilloso trueque en el que a cambio de pecado –y de fe- se encuentra de golpe con el don divino de la liberación.⁴⁰

El cristiano resultante es mucho más libre, en sentido individualista, que el apegado a la tradición, ya que no importan sus acciones sino sólo su fe que es un don gratuito y la gracia que es igualmente un don. En resumen, Dios salva a cambio de nada. Así, el hombre que acepta la teología luterana es más libre, sin necesidad, al menos en teoría, de seguir los preceptos de la tradición, sino sólo los de su conciencia. Por su puesto, en las distintas confesiones esto variará.

La reforma católica

La reforma católica no es consecuencia, como había dicho la historiografía tradicional, de la reforma protestante, pues ya desde finales del siglo XV se ven serios intentos de depuración. No obstante, el clamor luterano motivó a una rápida reestructuración del catolicismo romano como fue evidente tras el Concilio de Trento (1545-1563).

Dicho concilio fue el punto central de la reforma católica. Durante su realización se jugaron dos proyectos distintos, uno de corte ecuménico y pronto identificado como arcaizante, simbolizado por el emperador Carlos V, que proponía reestructurar la jerarquía y continuar con la Iglesia como el articulador y árbitro entre las distintas formas religiosas

⁴⁰ Teófanos Egido en “Introducción” a las *Obras* de Lutero, pp. 41 y 42.

y otro pontificio interesado en la clarificación el dogma. El proyecto vencedor será aquel que llevará a la conversión de la iglesia latina medieval a la moderna Iglesia Católica, como una iglesia estructurada y claramente delimitada ya en la etapa posterior, la de Felipe II.⁴¹

La reforma católica insiste en la necesidad de una continuidad con las tradiciones establecidas en lugar de buscar un modelo cristiano basado en los orígenes como quieren Lutero y Erasmo. Esto la delinearé de una manera más o menos clara frente a las confesiones protestantes. La veneración de las imágenes, la intercesión de los santos y el dogma tal y como se fue moldeando a lo largo de los siglos fueron las banderas que enarboló. En cuanto al dogma, quedó éste asentado de una manera clara y concisa en un intento de contener los desvíos doctrinales productos de las distintas interpretaciones. También, de una manera muy importante, la reforma católica reivindica los actos religiosos públicos, las peregrinaciones y las fiestas, y las demás formas de piedad comunitaria. Si la reforma protestante permitió al individuo amoldar su fe para dar respuesta a sus inquietudes más íntimas, la reforma católica buscó reencontrar a ese individuo con su colectividad.

Pero, la reivindicación de las formas externas del culto no conllevó un desconocimiento de las formas íntimas del mismo. Como se puede apreciar en el libro *los Ejercicios espirituales*, del fundador de la Compañía de Jesús Ignacio de Loyola, la piedad íntima fue reconocida por la reforma católica y jugó un papel muy importante en el mundo católico, al igual que en el mundo protestante. La estrategia religiosa jesuita se basa en un minucioso proceso de introspección personal. Este conocimiento de la interioridad sirve

⁴¹ “El Concilio de Trento marca el final de la vieja iglesia latina, única y universal, y la aparición del *moderno catolicismo romano* como una denominación cristiana más entre otras.” Gonzalo Balderas Vega, *La reforma y la contrarreforma: dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Ciencias Religiosas, México, 1996 357 p., p. 276.

precisamente a su contraparte: lo social. Los *Ejercicios Espirituales* son la fusión del ideal del aventurero que parte de la caballería medieval y que es re-significado por el Renacimiento, y la necesidad religiosa moderna. Como dice Werner Weisbach:

San Ignacio de Loyola se empapó de leyendas de mártires en sus primeros tiempos; cuando convalecía en Loyola de las heridas recibidas en el campo de batalla, cuando su fantasía se llenaba de una romántica fe en lo maravilloso y se preparaba en su intimidad el gran camino de su vida, él soñaba con fundir los ideales heroicos del caballero y del asceta.⁴²

El método que propone Ignacio de Loyola es la conquista de uno mismo para después lograr una sumisión total a la obra de Dios.⁴³ La experiencia de *los ejercicios* es sumamente teatral, trata de causar en el que los recibe fuertes emociones que alteren sus estados de ánimo y que lo conduzca a profundizar en ellos. La imaginación y la figuración juegan un papel muy importante en el proceso y son factores de su eficacia. El fin es lograr re-encontrar el lugar social desde la interioridad y a la vez conformar una religiosidad que dé respuestas a los problemas del mundo tomando en cuenta tanto a la colectividad como a sus integrantes individuales. O, como resumen *los ejercicios* cuando se definen a sí mismos:

Damos el nombre de ejercicios espirituales a toda actividad que ayude a una persona a manejar sus repugnancias o atractivos desordenados con miras a que, liberada de su influjo, pueda buscar y hallar la voluntad de Dios en el enfoque y

⁴² Werner Weisbach, *Barroco: arte de la contrarreforma*, I, 5, p. 78.

⁴³ “Por ejemplo, si aspirara a alcanzar un puesto honorífico o lucrativo, no por la gloria de Dios y la salvación de las almas sino sólo por su propia comodidad y ventajas temporales, tiene entonces que esforzarse por cambiar su inclinación hacia lo contrario,” Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, §16, p. 55.

organización de su vida dentro de la historia de la Salvación. (...) El fin es servir a los hombres para servir a Dios⁴⁴

Para los jesuitas y para buena parte de la iglesia reformada será de gran importancia el *casuismo* o el encontrar la mejor solución para cada caso particular, tratando de excluir el aplicar un ideal universal sin ninguna clase de miramientos. El respeto de las particularidades se volvió una constante dentro de la nueva confesión, sin por ello olvidar la férrea jerarquía.

El barroco, las reformas y las guerras de religión

El mundo que van conformando las disputas religiosas se convierte pronto en un espacio terriblemente hostil. Todo entra a servicio de los bandos religiosos, y los bandos religiosos sirven en muchísimas ocasiones para enmascarar conflictos de las nacientes nacionalidades o disputas de carácter aún más personal. Ni todos los oficios de los hombres que aun creían en la posible reconciliación en ambos bandos, como Carlos V o Felipe Melanchton,⁴⁵ pudieron evitar que la ruptura se volviera insuperable. Las reformas protestante y católica no sólo significaron la emergencia de dos líneas antagónicas confesionales, también marcaron el fin de la Europa cristiana como una unidad.⁴⁶

⁴⁴ Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, §1, p. 47.

⁴⁵ Felipe Melanchton (1497-1560), profesor alemán, discípulo de Lutero, a la muerte de éste último intentó impulsar una vía intermedia entre los reformadores radicales y los católicos con miras a intentar una reunificación de las iglesias.

⁴⁶ La reciente historiografía ha introducido el término de “confecionalización” refiriéndose explícitamente a la división de la cristiandad en distintas confesiones, pero en último sentido dichas confesiones lo que ponen en juego son interpretaciones distintas de la religión y en general del mundo de la vida de su tiempo, respecto puede verse: Brady, Thomas A. Jr. “Historical definitions: Confessionalization: the career of a concept” in *Confessionalization in Europe, 1555-1700. Essays in Honor and Memory of Bodo Nischan*, Edited by John M. Headley, Hans J. Hillerbrand and Anthony J. Papalas, Ashgate, Burlington, 2004, 396 p., pp 1-19.

El largo siglo XVII será, así mismo, el siglo de las guerras de religión. Conflictos que, como se ha señalado, se convirtieron prontamente en pugnas de intereses nacionales.⁴⁷ Lo que originó que muchas veces se convirtieran en guerras intestinas, ya que si el sentimiento nacional logró abrirles a las personas un lugar en el mundo y un eje de referencia sobre el cual asirse, también complicó aún más los conflictos religiosos.

En 1560 la división de Europa en dos campos se ha hecho irremediable, las mentes se habitúan a ello en la medida en que intervienen el sentimiento nacional, pero es difícil resignarse a la división religiosa en una misma nación y casi imposible cuando se trata de un mismo estado.⁴⁸

En ese clima de inseguridad los hombres temen no sólo perder sus vidas, sino llegar a perder su alma. Quizás donde mejor se ha expresado esto sea en la pintura monumental *Theatrum Mundi* de Werner Tübke,⁴⁹ en ella se observa los dos bandos separados, rodeando a un mundo incendiado sobre el que se apoyan los predicadores, pero ese mundo está roto. Las personas que vivieron las reformas debieron tener ese sentimiento de que el mundo se hallaba trágicamente fracturado.

El barroco surge precisamente cuando el mundo se quiebra, como si fuera la expresión del sentimiento de pérdida y de la esperanza de restitución. El barroco es universal y es continuo con su pasado, porque precisamente lo que intenta es volver a armar un todo fragmentado. Durante mucho tiempo se creyó que el barroco era simplemente el

⁴⁷ Como lo expone Jean Béreger: "...hay que agregar una visión más política de la religión, como argamasa de súbditos; si esta se expresa en Francia mediante el adagio «una ley, una fe, un soberano», la unidad religiosa se había convertido en España, con los Reyes Católicos en fundamento del Estado" Berenguer, *El imperio de los Habsburgo 1273-1918*, traducción Godofredo González, Crítica, Barcelona, 1993, 693p.

⁴⁸R. Palmer y J. Colton, *Historia contemporánea*, traducción Marcial Suárez, Akal, Madrid, 1980, 848 p. p. 141.

⁴⁹ Werner Tübke pintor alemán contemporáneo su pintura está expuesta en el *Panorama Museum*.

estilo oficial de la contrarreforma e incluso se le llegó a nombrar como “estilo jesuítico”⁵⁰. Después se comprobó, para sorpresa de muchos, que existió un barroco protestante. Finalmente, con el concepto mismo de contrarreforma en duda, se debió replantear por completo la naturaleza del barroco. Para caracterizar de forma correcta al barroco hay que acercarnos a sus particularidades y una de las principales es que se aleja de la luminosidad del Renacimiento, para adentrarse en una serie de relatos oscuros y muchas veces macabros. Se resaltan por distintos medios la *vanitas*: las alegorías de la muerte y la caducidad, logrando un correlato de un mundo inestable, donde ambiciones personales se convierten en desgracias colectivas.

Es válido hablar de un barroco católico porque el problema religioso será el gran problema del siglo XVII y todo lo impregna. Existió ciertamente una afinidad entre barroco y el mundo católico al aspirar ambos a una universalidad. El barroco se extendió con mayor amplitud por el mundo católico, adaptándose el uno al otro de una manera mutuamente benéfica. El error no es hacer tal apreciación sino el creer que el barroco se agota ahí. La particularidad del barroco es el intentar comunicar lo individual con lo universal. En el arte como ya hemos señalado, esto se da a través de un intento de hacer partícipe al espectador con la exposición artística. El barroco católico es ante todo visual, comunica a través de la mirada pero de una mirada que alegóricamente emula la función del oído, debe aprender a escuchar por los ojos e interpretar como si estuviera envuelta en un discurso. El barroco católico se manifiesta mejor en la pintura, la escultura y el teatro, tal y como se muestra en las pinturas de Caravaggio, las esculturas de Bernini o los “Autos de fe” de Calderón.

⁵⁰ Tapié, *El barroco*, Cáp. 2.

Pero como dijimos, existió también un barroco protestante que encontró un mejor medio de expresión en la música, sobre todo la coral. La participación comunitaria por medio del canto fungía como vínculo entre el individuo y su comunidad. A pesar de todas las diferencias, ambos, el barroco protestante y el católico, son esencialmente el mismo; cada uno canalizado por distintas vías, pero en el fondo comparten un marco común tanto en sus problemas como en su forma de expresión:

En el barroco; - nos dice Weisbach- en cuanto a lo formal no hay en principio diferencia esencial entre el arte católico y el protestante. El lenguaje formal en la ornamentación y en la arquitectura, los medios representativos de la escultura y la pintura son en general los mismos...⁵¹

Esta observación es de suma importancia para considerar al barroco como una cultura en sí misma y no como un apéndice de otra, en este caso la católica. El barroco fue una visión del mundo que surgió tras las reformas y que abarcó el ámbito occidental cristiano. Solamente el ala más radical de la reforma protestante, representada por Calvino, fue totalmente hostil a todo tipo de fastuosidad como la que necesita el barroco. Escribe Juan Calvino en su *Institución de la Religión Cristiana*:

No daremos, por tanto, el nombre de decencia a esos cuyo único ministerio consiste en un placer vacío: como se ve, por ejemplo, en esas teatrales manifestaciones [*theatrico apparatu*] que los papistas exhiben en sus actos religiosos públicos [*sacris*], donde nada aparece excepto una inútil máscara de esplendor y lujo sin ningún fruto.⁵²

⁵¹ Werner Weisbach, *Barroco: arte de la contrarreforma*, I, 1, p. 59.

⁵² “We shall not, therefore, give the name of decency to that which only ministers an empty pleasure: such, for example, as is seen in that theatrical display which the Papists exhibit in their public service, where nothing appears but a mask of useless splendor, and luxury without any fruit.” John Calvin (1509-1564), *The Institutes of the Christian Religion*, translator Henry Beveridge, Christian Classics Ethereal Library: Grand Rapids: MI, 2002, VI, X, 29: (Nothing decent in the Popish ceremonies. Description of true decency.

Esta hostilidad llegó a tal grado, que la confesión puritana eliminó todo lo que se pudiera consideraba superfluo, incluido el teatro, las ornamentaciones y el lujo en cualquier forma. Sin embargo, exceptuando a los puritanos, el mundo del barroco es también el mundo de la religión. La cultura del barroco es una cultura con una fuerte carga religiosa. Nos encontramos así, por fin, de cara con el barroco, el arte barroco, la vida barroca, en resumen, con la cultura barroca. Una cultura que tiene ante sí el difícil reto de lidiar con la brecha que abrió Lutero entre la realidad y el criterio para entenderla. Es ante esto y por necesidad una cultura a la caza de un reencuentro con la totalidad.

III. Cultura y época

1. Infinito e individuo en el barroco

“El barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues griegos, romanos, góticos, clásicos... Pero él curva y recurva los pliegues, los curva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue”

Gilles Deleuze¹

He comenzado hablando de varias obras que bien podríamos llamar barrocas, para después dar paso a una revisión de los antecedentes del barroco. Quizás ahora convendría intentar un breve recuento para dar una primera caracterización del barroco que nos sirva como guía a través de los capítulos siguientes.

Como se ha explicado, en el ocaso del Renacimiento comenzó lo que bien podríamos llamar la *era de las reformas*, una etapa histórica donde se fracturó y finalmente dividió la Iglesia cristiana en distintas confesiones. Esta era de las reformas marcan el fin del esplendor del Renacimiento y dan entrada a una época distinta. El barroco surge en esa era y comparte muchas de las características del momento que lo vio nacer. La cultura del barroco es en cierto modo una reestructuración de la cosmovisión renacentista, que no implica una negación sino una re-forma de la misma.

El barroco, como bien ha señalado Deleuze, retuerce a todas las figuras y formas. El momento que podríamos llamar barroco es justo aquel entre la pérdida absoluta de sentido

de una forma sometida a ese escorzo extremo, y resignificación de la figura conocida convirtiendo el signo conocido en algo nuevo.² Esta resignificación en la cultura del barroco abarcó tanto lo visible como lo concebible: la parte material de toda civilización y el universo mental de sus integrantes. Esta cultura se enfrenta y trata de buscar un lugar para la herencia clásica y la cristiana; para las categorías de la vida diaria, como el individuo, la familia, el trabajo; y hasta para nociones abstractas como el infinito, la libertad o la justicia.

Quisiera detenerme en dos de estas nociones que podemos encontrar dentro de la cultura barroca: *el infinito* y *el individuo*. El objetivo es que estos conceptos nos sirvan de guía para ir marcando el panorama de la cultura barroca. Si he seleccionado precisamente estas dos, es porque considero no sólo que son ejemplos tanto de algo que bien podría llamarse “concreto” como lo es un individuo, tanto como de algo que recibe el nombre de “abstracto” como lo es el infinito; también obedece esta selección a que ambos son problemas que se discutieron y tuvieron un lugar relevante en esa época.

El concepto de individuo es un problema fundamental tanto para la moral como para la concepción común y cotidiana de lo que es la vida, cuando el hombre se asume como individuo eso implica una serie de problemas y actitudes ante su existir. El infinito por contraste es un problema novedoso en esa época, es casi un invento del barroco, una manera nueva del ser humano de posicionarse ante el universo. Ambas nociones, por extraño que parezca, convergen dentro de esta cultura.

¹ *El pliegue. Leibniz y el barroco*, traducción José Vázquez y Umbelina Larracelata, Paidós, Barcelona, 1989, 177 p, p. 4

El barroco no inventa la palabra “infinito”, pero sí le da una serie de significaciones completamente distintas de las que anteriormente portaba. La *noción de infinito* que se asume en el barroco fue muy distinta a la que manejó la tradición anterior. Por ejemplo, Para los clásicos griegos el infinito es simplemente algo irracional y por ende un tema intratable,³ mientras que para los medievales el infinito era una propiedad exclusiva de Dios y no podía calificar a nada más. En esa última concepción, la criatura finita contrastaba de manera radical con el creador infinito. La noción de infinito, más que un concepto positivo, denotaba la carencia de la criatura y de su modo de comprender frente al infinito que era Dios. El *universo*, al ser una creación, compartía las mismas propiedades que el resto de las cosas: era finito. El orden del cosmos para la cosmovisión medieval era el de esferas celestes concéntricas cerradas en cuyo centro se encontraba la tierra. Todo estaba ordenado de lo más perfecto y universal, que era Dios, a lo más imperfecto que eran los entes particulares. Dios, y su *infinita perfección*, era trascendente a la creación y nada, excepto él mismo, se le podía comparar. En resumen, para esa cosmovisión la realidad individual era, por decirlo así, menos real que la realidad de lo universal.

Fue Giordano Bruno, en parte siguiendo a Nicolás de Cusa, quien postuló un nuevo infinito que califica a la creación y no sólo al creador. Para él, el universo era infinito

² Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México, 1998, 231 p., p. 45.

³ En su libro sobre la historia del cálculo infinitesimal, Pedro González Urbeja traza un breve aunque interesante panorama de la historia de la concepción del infinito desde la perspectiva matemática; como ahí se explica, para los griegos el infinito fue una categoría destructora de su cosmovisión más que un elemento positivo que integraran a su cultura: “La tempestad provocada por el descubrimiento pitagórico de los irracionales y la inquietud que introdujeron en el mundo griego las paradojas de Zenón de Elea contra la pluralidad y el movimiento precipitó la crisis de la matemática provocándole *«horror al infinito»*, que caracteriza a casi toda la Matemática griega” Pedro Miguel González Urbeja, *La raíces del cálculo infinitesimal en el siglo XVII; Una investigación sobre las técnicas y métodos que llevaron al descubrimiento del cálculo infinitesimal*, Alianza, Madrid, 1992, 197 p., p. 25

porque era el producto de una causa infinita. Las barreras que separan al ser humano de la creación completa y, más aún, de la divinidad, no existían para Bruno. El hombre está inmerso en el infinito y por ende en el poder de Dios, que pasa de ser trascendente a inmanente a su obra. Como Bruno expresa:

Así se magnifica la excelencia de Dios y la inmensidad de su reino se hace manifiesta. No se glorifica con uno, sino en incontables soles, no en una tierra, sino en millones, quiero decir, en una infinidad de mundos..⁴

Pero el nuevo reino sin barreras ni límites resultó no ser la imagen liberadora que Bruno proclamó, sino una carga difícil de sobrellevar. Esto fue en buena medida debido a las guerras de religión y a los conflictos que acarrearón. Uno de los conflictos más importantes fue la polarización de Europa en al menos dos grandes bandos, el protestante y el católico. Cada uno de ellos exigió a las personas que tomaran partido y estableció criterios dogmáticos. La heterodoxia dentro de ese mundo deviene en persecución. Del cálido sueño humanista se da paso al brusco despertar del llamado “Siglo de Hierro”. Esto conllevó que algo como un nuevo infinito no fuera tolerado porque contradecía los credos fundamentales que se enarbolaban. Giordano Bruno terminó de forma trágica en la hoguera, pero heredó su noción de infinito a los siglos que vendrán. Como condensa mejor Borges esta etapa de la historia de occidente y los problemas teóricos que sobrevendrán debido a la nueva noción de infinito:

Para un hombre, para Giordano Bruno, la ruptura de las bóvedas celestes fue una liberación. Proclamó, en *la Cena de las cenizas*, que el mundo era un efecto infinito de una causa infinita y que la divinidad está cerca... Esto escribió como

exultación, en 1584, todavía a la luz del Renacimiento; setenta años después, no quedaba un reflejo de ese fervor y los hombres se sintieron perdidos en el tiempo y el espacio. En el tiempo, porque si el futuro y el pasado son infinitos, no habrá realmente un cuando; en el espacio, porque si todo ser equidista de lo infinito y lo infinitesimal, tampoco habrá un donde.⁵

Los pensadores del barroco tuvieron entonces el reto de lidiar con esa complicada herencia. Complicada no sólo por el peligro de la heterodoxia, sino porque el infinito ya no era interpretado como una noción liberadora sino como un motivo de angustia ante una inmensidad amenazante de reducir al ser humano a la insignificancia total. Esa insignificancia se agravó todavía más porque el ser humano, para el momento en que se da el barroco, se entendía a sí mismo como individuo, es decir como un ser aislado y diferenciado del resto de sus semejantes. Pero los seres humanos no siempre se han entendido a sí mismos de esa forma. He comentado que en la Edad Media la realidad particular era entendida como una apariencia menos real que las realidades universales. Las personas se identificaban primero con su religión, después con su comunidad y su lugar de origen y en última instancia con su individualidad.⁶ Esta concepción social tenía un correlato en la concepción filosófica. Para la filosofía medieval ningún ente mundano, incluido el ser humano, era un verdadero individuo, entendiendo individuo como in-diviso

⁴ Giordano Bruno (1548-1600), *Sobre el infinito universo y los mundos*, traducción del italiano, prólogo. y notas de Ángel J. Cappelletti, Aguilar, Buenos Aires, 1972, 255 p. "Epístola Introdutoria" p. 74.

⁵ Jorge Luis Borges, "La esfera de Pascal" en *Otras Inquisiciones, Obras Completas II*, Émece, Buenos Aires, 1996, 256 p., p. 15.

⁶ Pero esto no fue sólo en la Edad Media, es algo ya relativamente aceptado que el ser humano comenzó su historia comprendiéndose a sí mismo como parte de un todo, y sólo de manera gradual fue dotándose de aquello que llamamos mundo interior. Incluso en la antigua Grecia donde parece que los seres humanos son plenamente concientes de su individualidad, se entendían primero como ciudadanos, como parte de una Ciudad o Polis, y sólo después como individuos en el sentido que dicha concepción tiene para nosotros.

o indivisible, porque todos los entes se conformaban y existían en virtud del agregado de una forma universal⁷ y de una materialidad particular.

La crisis que pone fin a la Edad Media es también la crisis de ese sistema de concepciones. El arribo de la modernidad es también el arribo de la concepción individualista.⁸ Durante los siglos XV y XVI el orden feudal y corporativo se va desgajando y lentamente va apareciendo un orden nuevo donde los individuos van adquiriendo una relevancia en sí mismos. Para el siglo XVII el individuo es algo que no puede ser soslayado, sus necesidades y el derecho de su existencia ya no podían ser ignorados.

El barroco debe asumir entonces el reto de posicionar esas realidades emergentes dentro de la totalidad que es su cultura. Ante esos problemas, la cultura barroca intenta una conciliación con el orden antiguo más que una innovación hacía un orden nuevo. En el barroco hay una mirada y un intento de rescate del mundo clásico y del medieval. De ambos se intenta construir y conciliar una solución que de satisfacción a esos problemas ineludibles. Es la filosofía, que aún engloba a lo que nosotros entendemos ciencia, la que en buena medida se ocupará principalmente de esos problemas. Pero no hay que olvidar que también desde el arte y la política se propondrán soluciones.

⁷ Sobre los universales en la Edad Media puede consultarse: Mauricio Beuchot, *El problema de los universales*, prólogo de Carlos Ulises Moulines, UNAM: Facultad de Filosofía y Letras, México, 1981, 518 p.

⁸ Sobre el tema la bibliografía es amplia y variada. Uno de los primeros que manejó dicha tesis como algo central fue Jacob Burckhardt, en su *Civilización del Renacimiento en Italia*, atribuyéndole la invención del individuo al Renacimiento. Sin embargo, dicha tesis ha sido revisada por autores que proponen datar el nacimiento del individuo mucho antes, por ejemplo Colin Morris, *The Discovery of the individual: 1050-*

Una de las respuestas más importantes al problema del individuo en el siglo XVII la dio la neo-escolástica española. Dentro de ella, el análisis del individuo es llevado desde la experiencia concreta hacia el plano de la metafísica, para intentar fundamentar racionalmente al individuo. Tomemos, para ilustrar esto, el ejemplo que nos brinda uno de los principales exponentes de este pensamiento: Francisco Suárez.⁹ En la filosofía de Suárez podemos observar ese intento de fundamentar al individuo. Suárez no sólo elaboró lo que algunos autores consideran la primera metafísica filosófica moderna, o como el “Doctor Eximio” la llama “metafísica humana”, en contraste con la metafísica teológica anterior, sino que lo hizo desde un proceder que bien podría denominarse barroco: Suárez intenta recuperar el pasado dentro de una innovación de su presente. La obra de Suárez se aventura por una estructura determinada por las necesidades de su investigación y al hacerlo abandona la estructura del comentario medieval, que tenía como modelo a Aristóteles. Pero a Suárez no le dejan de interesar los problemas de la filosofía cristiana; lo que ocurre es que él considera necesario fundamentar la teología en la metafísica humana. Como él dice:

Cada día sin embargo veía con claridad más diáfana cómo la teología divina y sobrenatural precisa y exige ésta natural y humana.¹⁰

Pero como dijimos, esa ruptura o, más bien, brusco viraje, tiene como objetivo actualizar la misión de la filosofía cristiana:

1200, Harper & Row, New York, 188 p. Quien afirma que el descubrimiento del individuo se dio precisamente en los años que él maneja en el título de su obra.

⁹ Francisco Suárez (1548-1617) nació en Granada, teólogo y filósofo jesuita, uno de los padres del derecho moderno.

¹⁰ Francisco Suárez, *Diputaciones metafísicas*, traducción de Sergio Rabade Romeo, Salvador Caballero Sánchez y Antonio Puigcerver Zanon, Gredos, Madrid, 1960, I: p.2. “In dies tamen luce clarius intuebar, quam illa divina ac supernaturalis Teología hanc humanam et naturalis desideraret,”

De tal manera desempeño en esta obra el papel de filósofo, que jamás pierdo de vista que nuestra filosofía tiene que ser cristiana y sierva de la teología divina.¹¹

En esa transición, la forma filosófica se desprende de rasgos medievales para cumplir mejor con la exigencia medieval y patrística de la *filosofía sierva*. Acercamiento y alejamiento en un mismo movimiento. Este actuar también nos devela la influencia de la modernidad, el papel fundamental que ahora juega el mundo humano incluso en la comprensión del plan divino.

El problema del individuo recibirá, dentro de la obra de Suárez, un trato análogo al anterior. La respuesta de Suárez difiere de manera importante de la respuesta de Aristóteles que había servido de parámetro para los teólogos anteriores. Aristóteles señaló a la materia como el principio de individuación de los entes y a la forma como el principio de especificación, esta misma respuesta es la de Tomas de Aquino con el agregado de que la materia debía estar cuantificada (signada). Suárez, por contraste, pone el principio de individuación en el ente completo, materia y forma constituyen un único y diferenciado individuo. Esencia, que era la forma, queda así asociada a existencia, la materia; es decir, los seres que acontecen en la experiencia se constituyen como un único ente y ya no como una conjunción de universal y particular. Así, el individuo no es una repetición de una forma universal encarnada en una materia transitoria, sino que “añade algo real a la naturaleza común”¹², su completa individualidad lo hace único.

¹¹ Suárez, *Diputaciones metafísicas*, I: p. 2, “Ita vero in hoc opere philosophum ago, ut semper tamen prae oculis **habe** am nostram philosophiam debere christianam esse, ac divinae Theologiae ministram.”

El individuo que Suárez concibe, y que impacta profundamente en el barroco gracias a la Compañía de Jesús y sus colegios, no necesita de otros principios que le sean externos, no necesita de universales o principios activos para ser y existir. El individuo existe en virtud de su propia naturaleza (esencia). En otras palabras, para esta concepción se existe porque se es individuo, o sea algo único. La realidad se concibe como una realidad de individuos, de *in-divisos*, donde los rasgos comunes, anteriormente tan importantes, quedan desdibujados.

Pero dicha concepción aún tenía un largo camino por delante. Fue Gottfried Willhem Leibniz,¹³ quien retomará la solución de Suárez desarrollándola y complementándola a lo largo de su vida, unos 50 años después que éste la formulara. Desde su pequeña tesis de doctorado en filosofía, Leibniz se ocupó del problema del individuo. Inicialmente acepta la solución de Suárez respecto al principio de individuación como una unidad de materia y forma. Pero, posteriormente, encontrará como un problema irresoluble el tomar a la materia como base de cualquier explicación. La razón de esto es que la materia por definición es divisible hasta el infinito, por ende todo fenómeno material es sólo una apariencia que enmascara otras apariencias y ningún individuo, en el sentido antes expuesto, es posible desde una materialidad siempre posible de dividir. Es por eso que Leibniz busca una unidad integral que de respuesta al problema del individuo. Para Leibniz debía de existir un verdadero punto que representara a un individuo, por tanto debía ser

¹² Mauricio Beuchot en "Introducción" a G. W. Leibniz, *Discusión metafísica del principio de individuación*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, 34 p., p.14.

¹³ Leibniz (1648-1716) filósofo, abogado, teólogo, diplomático, ingeniero, científico, lingüista, historiador y matemático; nació en la Baja Sajonia, estudiante de forma autodidacta durante su juventud con especial interés la obra de Suárez, además de los medievales y los clásicos griegos, más tarde se toparía con los "modernos" entre los que destacan Descartes, Bacon, Bruno y Galileo, dedicará su obra filosófica-científica a tratar de conciliar a ambos concepciones. De igual forma, protestante por herencia, más sólo cristiano por

indivisible con lo cual se enfrentaba al problema que no podía ser material. Pero tampoco no podía no ser material, ya que de lo contrario no se satisface la condición de que un individuo es individuo completo, tanto en forma como en materia.

Esta unidad Leibniz la encuentra en la unión de individuo e infinito, una nueva entidad que él llamó *la mónada*. La mónada de Leibniz es un punto ideal donde confluyen la materia y la forma para dar satisfacción al principio de individuación que postulaba Suárez, pero también el infinito o más propiamente el *infinitésimo*, esto último significa que la mónada es menor que cualquier posible división de la materia, salvándose así el problema de la divisibilidad de la materia. La mónada para Leibniz es un punto formal o punto metafísico que representa la individualidad de todo individuo. Leibniz proclama que toda mónada está cerrada al exterior y nada influye en su desarrollo interno.¹⁴ Esto parecería indicar que el individuo de Leibniz está completamente aislado de su entorno y de sus semejantes. Pero esta concepción no es la forma más acabada del solipsismo,¹⁵ como comúnmente se entiende, la apariencia ahí nuevamente engaña. Así como Suárez innova para conservar, así Leibniz diferencia para integrar. La mónada es el espejo del infinito, nada le afecta del exterior porque en un sentido estricto nada hay exterior que no sea también interior. Las mónadas constituyen la realidad en su conjunto, al ser los verdaderos átomos que cimientan la realidad por debajo de la multiplicidad de las apariencias, pero además de eso cada una representa a la totalidad.

convicción, intentará reunificar ambas confesiones sin desconocer sus particularidades. Dada su forma de pensamiento es un exponente sumamente ilustrativo del barroco.

¹⁴ Esta afirmación aparece en varios lugares de la obra del filósofo alemán, como en la *Monadología*: “Les Monades n’ont point de fenêtres, par les quelles quelque chose y puisse enter ou sortir. Les accidents ne sauraient se détacher ni se promener hors des substances comme faisaient autrefois les espèces sensibles des scolastiques. G. W. Leibniz, *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison: Principes de la philosophie ou Monadologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954, 146p. § 7.

Para entender esto último es necesario remitirse a la teología que desarrolla Leibniz. Para Leibniz, Dios crea el mundo a la manera de una especie de cálculo. Tomando como factores la libertad individual de los espíritus y el decurso completo de los acontecimientos, armonizándolos con el objetivo de obtener el máximo beneficio. Es así como ningún acontecimiento es aleatorio o casual, todo estaba calculado y acordado desde siempre. Ningún individuo cae fuera del plan y cada acción y acontecimiento es una parte indispensable del todo. Pasa como decía Borges: “si pudiéramos conocer un solo acontecimiento a la perfección podríamos leer a partir de ahí la totalidad del decurso del universo hacía adelante o hacía atrás”. Leibniz lo explica también con sus propias palabras:

Cada sustancia singular expresa todo el universo a su manera y que en su noción están todos sus acontecimientos con todas sus circunstancias y toda la serie de cosas existentes.¹⁶

Sin embargo, como advierte Leibniz, la mónada sólo refleja el universo a su manera, desde la perspectiva en que ella se encuentra. Leibniz continúa al respecto:

Toda sustancia es como un mundo entero y como un espejo de Dios o bien de todo el universo... Así el universo está en cierto modo multiplicado tantas veces como sustancias hay...¹⁷

Quedan así reunidos el infinito y el individuo, ocupando cada uno un lugar dentro de esta visión del mundo y además complementándose en su mutua explicación. Sin embargo, se está lejos de resolver todos los problemas. Cuestiones básicas, como la

¹⁵ Doctrina filosófica que proclama la incomunicabilidad e incompatibilidad de los individuales.

¹⁶ Leibniz, *Discurso de la metafísica*, traducción de Julián Marías, Alianza, Madrid, 1982, 135 p. §9.

pregunta por la continuidad de un universo infinito compuesto de una infinidad de corpúsculos aislados o la posibilidad de que las almas racionales sean libres en un universo pre-determinado desde la eternidad, quedan abiertas. Estos problemas, las preguntas que de ellos se derivan y las respuestas tentativas que se ensayaron en la cultura del siglo XVII, serán los temas de nuestros siguientes capítulos.

Por ahora, recapitulando, hemos comentado cómo para el barroco la concepción de la realidad se debate entre lo fragmentario y la continuidad de una creación sin límites. Esta concepción se basa y alimenta al mismo tiempo de la idea de una realidad de individuos y de un universo infinito. Ambas concepciones son distintas de las que manejó su pasado y sin embargo para ambas, al menos en cierta medida, el intento de comprenderlas recurrió a ese pasado. Empero, este intento, aunque impresionante, no bastó para agotar todos los problemas en torno a estas cuestiones.

2. El tiempo, la libertad y el destino

Retomemos el hilo del *arbitrio* humano que los conflictos religiosos trajeron al debate como pieza central. Esta cuestión es fundamental para el barroco. En general, las confesiones protestantes rechazan la existencia positiva de cualquier toma de libre decisión para efectos de la salvación. Los luteranos, se ha señalado, transforman la capacidad de decisión del hombre en el *arbitrio siervo*, mientras que los calvinistas irán todavía más lejos, anulando cualquier margen de libertad, manteniendo doctrinalmente una

¹⁷ Leibniz, *Discurso de la metafísica*, §9.

predestinación individual dada desde la eternidad.¹⁸ Por el contrario, para el humanismo cristiano que cree en el libre albedrío, el problema se encuentra en dar una nueva justificación de la existencia y del modo de realización de ese albedrío. Pero, el fondo del problema no se circunscribe a la mera libertad del hombre, sino que, como veremos, en ese problema se conjugan el orden completo del cosmos y la libertad de Dios mismo.

La nueva ciencia y las cuestiones religiosas

Aunque por principio el problema de la libertad es un problema teológico, muy pronto a la argumentación teológica se le suma una nueva manera de ver e interpretar el mundo: la naciente *ciencia moderna*. Ésta se va diferenciando primero de la teología y posteriormente de la filosofía, hace objeto de sus reflexiones al mundo natural, tomando como base el intento de comprender racionalmente los fenómenos naturales haciendo a un lado el acatamiento de las explicaciones por autoridad y dogma. El modelo de argumentación que aporta la ciencia se centra en la experimentación. Este modelo abre nuevos derroteros en la comprensión del mundo, muchas veces difiriendo y otras contraponiéndose a las versiones doctrinales sostenidas por las distintas confesiones.

A pesar de los casos trágicos en la mutua relación entre ciencia y religión, como lo fueron Bruno y Galileo, ambas concepciones del mundo empiezan a marchar a la par durante el siglo XVII, especialmente en los países noreuropeos. Las explicaciones científicas son recogidas en el campo religioso y se convierten en varios casos en

¹⁸ “Después de haber visto que la tiranía del pecado, después de someter al primer hombre, no solamente consiguió el dominio sobre todo el género humano, sino que domina totalmente en el alma de cada hombre en particular, debemos considerar ahora si, después de haber caído en este cautiverio, hemos perdido toda la libertad que teníamos,” Calvino, *La institución de la religión cristiana*, II, II, 1

fundamentos nuevos para la interpretación doctrinal. Pero, también, la misma ciencia aborda los problemas religiosos y en última instancia podemos encontrar en sus obras un núcleo teológico que sostiene al sistema científico.¹⁹ Absurdo sería creer que un científico se desprende de todas sus concepciones para hacer ciencia; los problemas religiosos acompañan a estas personas y sus creencias más arraigadas sirven de fundamento para sus hipótesis.

En general el campo católico parece ser que fue más hostil a las innovaciones introducidas por la ciencia al tratar de mantener el dogma formado en la tradición y, a la inversa, que el campo protestante pareció propicio para el desarrollo de la ciencia. Pero falso sería creer que el mundo católico fue “oscurantista”, recordemos simplemente, contra esta visión tan cerrada, que Carlos de Sigüenza en la Nueva España hizo importantes observaciones astronómicas que le llevaron a formular una teoría de vanguardia acerca de la naturaleza de los cometas.

Objeciones contra la libertad: Mecanicismo

Aquí valdría hacer una pequeña pausa para explicar de manera general algunos de los postulados de la nueva ciencia. A pesar de que el desarrollo dentro de la nueva ciencia fue discontinuo, oscilante y distinto en las diferentes regiones europeas, pronto se impuso casi como regla la teoría corpuscularcita como concepción generalizada. El corpuscularismo es una especie de atomismo que considera la realidad como formada de

¹⁹ Durante mucho tiempo se quiso hacer de la ciencia algo immaculado por la religión y radicalmente opuesto, sírvase de ejemplo el ocultamiento de los escritos religiosos de reconocidos científicos como Newton, sin embargo esto ya no se puede sostener. Este problema tiene un buen desarrollo en Alexandre Koyre, *Del mundo cerrado al universo infinito*, 2ed. Siglo XXI, México, 1979, 268 p. y también se puede apreciar en las

una multitud de corpúsculos que se comportan de acuerdo a las leyes matemáticas del movimiento. Esta concepción se convirtió en la base de los llamados filósofos modernos, que incluían a Bacon, Hobbes, Descartes, Locke, entre muchos otros. La filosofía moderna explica los fenómenos con esto de manera más simple que con las *especies, géneros y formas* de los filósofos medievales, pero al precio de dar explicaciones más fragmentarias. Si para esta forma de explicación es más fácil dar cuenta de los problemas físicos, por contraste, los problemas morales salen prácticamente de su marco explicativo.

El caso de Descartes,²⁰ al respecto, resulta paradigmático. Su *método* de deducción racional al modo geométrico le permitió resolver cuestiones primordiales de geometría, pero otro tipo de cuestiones, fundamentales para su época, como la relación mente (alma) y cuerpo o el lugar de Dios en el universo se oscurecen dentro de su concepción. El método cartesiano postula que una idea clara y distinta es garantía de verdad, como los sentidos no pueden aportar ese tipo de ideas, antes bien lo que dan son nociones confusas y siempre susceptibles de una mejor aproximación, no es ahí donde se busca el fundamento del nuevo conocimiento, sino en la razón que penetra, según Descartes, hasta la verdad de las cosas. La solución de Descartes para explicar la realidad fue el postular únicamente dos sustancias o entidades reales: la pensante y la extensa. La primera es el fundamento de todo lo espiritual y suprasensible, la segunda del mundo físico.²¹ El medio para conocer el mundo

obras de prácticamente todos los filósofos de la época que tratan de forma combinada los problemas, para nosotros, científicos y religiosos.

²⁰ René Descartes (1596-1650) matemático, físico y filósofo francés.

²¹ Pero, al ser absolutamente distintas ambas sustancias, y al estar reunidas por lo menos en el caso del hombre, que es el que acepta Descartes, se suscita la cuestión de cómo es que se comunican entre ellas, por no hablar del problema de la moral que queda igualmente abierto. Descartes advierte estas dificultades pero las deja sin una respuesta satisfactoria. Descartes, *Méditations métaphysiques*, texte, traduction, objections et réponses par Florence Khodoss, 5ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1968, 315 p. (edición bilingüe Latín-francés)

sensible es entonces la geometría, al ser todo lo físico sólo extensión, todo es susceptible de tratamiento geométrico, lo cual le da una base racional al corpuscularismo. Esa respuesta que da Descartes se basa tanto en una deducción lógica, como en la necesidad de salvar y diferenciar el mundo del alma cristiana de confundirse con el mundo físico.

Pero como bien lo notaron los contemporáneos de la filosofía moderna, el corpuscularismo es también un mecanicismo que anula en buena medida la libertad, aunque no sólo la del hombre sino la de Dios mismo. El intento de ir más allá de Descartes y basar una moral en la filosofía moderna conllevó mantener una ausencia final de libertad. Quizás el caso más célebre sea el de Baruch Spinoza²² quien siguiendo las premisas de Descartes terminó postulando que Dios es el “alma del mundo”, él es el orden necesario de los fenómenos. Spinoza llega a esto cuando retoma el conflicto entre las sustancias que deja irresoluto Descartes, y lo resuelve con la postulación de una única sustancia, que es Dios o más propiamente la naturaleza, de la cual extensión y pensamiento son sus accidentes. Aunque en principio esto último no pareciera tener demasiada relación con el problema de la libertad, sin embargo si prestamos atención a las consecuencias de mantener unas u otras posiciones comprenderemos que los problemas están en esas consecuencias.

El Dios que postula Spinoza es un Dios opuesto al de la tradición judío-cristiana. Este Dios tiene como característica central que su voluntad es sólo necesidad. El Dios de Spinoza es “libre” porque actúa sin coacción de ninguna clase, no porque tenga verdadera decisión ya que todo lo hace de manera determinada. De igual forma, para Spinoza, los

²² Baruch o Benedictus Spinoza, (1632-1677) filósofo Holandés; nació en Ámsterdam en una familia judía emigrada de España, por sus pensamientos sufrió el anatema de su comunidad.

hombres se creen libres, sólo porque no conocen los “afectos” a los cuales están sometidos,²³ y conforme llegan a ser concientes de esos apetitos se irán dando cuenta que por encima de ellos todo está determinado y ninguna acción puede transformar el orden de las cosas. La libertad para Spinoza, si es que aun podríamos darle ese nombre, es reconocer racionalmente la necesidad, no ningún libre albedrío. Se puede notar aquí un paralelismo entre una realidad material sujeta a las leyes matemáticas del movimiento de manera inexorable y un mundo espiritual igualmente sujeto a las leyes de la naturaleza.

El libre albedrío y el tiempo

Dada la magnitud de las objeciones, los defensores del libre albedrío deben afrontar dar una respuesta totalizadora ante sus adversarios y no una simple muestra de que el hombre puede tener alguna elección en los casos particulares, Se trata en última instancia de adentrarse en el funcionamiento completo de la creación. Preguntarse si, por ejemplo, esta creación tiene preconfigurado un destino o si por el contrario es el ciego azar el que la domina. El problema que queda en la base del conflicto de la libertad es el del tiempo, ya que sólo donde hay contingencia existe una posibilidad real de libertad, por el contrario donde todo está dado, destinado podríamos decir, de manera fatal no existe libertad de ningún tipo.

El tiempo en el siglo XVI se considera de dos maneras distintas, casi podríamos hablar de dos tiempos diferentes, sin querer decir con esto más que dos ideas divergentes. Por una parte se mantuvo la idea de que el tiempo era inexistente en sí mismo, siendo más

²³ Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, traducción del latín de Oscar Cohan, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, 273 p. 4º parte, prefacio.

bien la sucesión de eventos lo que lo crea. Este es el tiempo creado o más propiamente resultante de la creación. Según esta concepción, cuando Dios da inicio a la creación, ahí también inicia el tiempo como una resultante de la sucesión de seres creados. A esta concepción que también se podría llamar figurativa, ya que a cada instante le corresponde una serie de acontecimientos o figuras que se van sucediendo desde el inicio de la creación hasta el juicio final.²⁴

Aunque esta primera concepción es la más alejada a nosotros, aun podemos hacernos una idea de ella en expresiones como “ya el tiempo lo dirá”, que presupone que el tiempo no es algo vacío que se va llenando, sino que ya está lleno y simplemente va develando aquello que porta. Esta concepción se puede representar simbólicamente por el campanario, ya que la campana marca los instantes de la vida pero no de manera automática sino en función de los acontecimientos. Las campanas suenan anunciando grandes eventos, como la llegada de un virrey, la muerte de un gran personaje o una victoria militar, además de que sirven para convocar a todas las celebraciones religiosas públicas. Esta forma de marcar el tiempo en función de lo que en él acontece nos da una idea de la concepción figurativa del tiempo. Por otra parte, esta concepción conlleva el problema de que los males que aquejan al mundo son por consiguiente el contenido del tiempo, Dios ya los había puesto ahí desde siempre, así el tiempo está echo tanto de instantes felices como de desgracias. Como Pedro Calderón de la Barca al respectó escribió:

²⁴ De hecho, esa concepción es el sustento de la lectura medieval de tipos y anti-tipos, que lega hasta el barroco. Quizás, la más conocida lectura desde esta forma de interpretación es la relación entre Cristo y Adán,

“Que el tiempo mismo miserias representa.”²⁵

La segunda concepción es considerar, o al menos suponer, al tiempo como una realidad autónoma en sí misma. El tiempo como un flujo en el cual nos vamos moviendo, sin que éste tenga un contenido previamente dado. Este tiempo abstraído de la vida cotidiana y del dato de la conciencia, tal y como lo muestra un simbólicamente el reloj, poco a poco va dominando la vida de las personas. Esta segunda concepción, muchos más cercana a nosotros al grado que le podríamos dar el nombre de moderna, da la idea de un tiempo infinito y vacío compuesto por una multitud de instantes todos iguales, que se van llenado de acuerdo a los sucesos de cada momento.

Dos tiempos representados por la campana y el reloj. El segundo pareciera que salva mejor la libertad del hombre, como la de Dios mismo, al abrir a la plena contingencia los eventos en el tiempo, ya que no considera que existan contenidos dados. Pero, si por una parte esa concepción salva la libertad, por otra la hace intrascendente porque toda decisión, sin importar cual, no altera en nada el orden de las cosas, como en el sistema filosófico de Baruch Spinoza, todo funciona con o a pesar del posible albedrío. Para algunos pensadores del barroco, la concepción moderna del tiempo, más que una liberación de un destino predeterminado, fue un sentirse atrapado dentro de una jaula siempre evanescente y siempre reformada en cada minuto. Como lo plasma Francisco de Quevedo, el tiempo entendido así es algo demasiado vago para poder aprehenderlo:

como figuras que se prefiguran el uno al otro, contrarios uno causa la caída y el otro redime, por tanto también son complementarios.

²⁵ Pedro Calderón de la Barca (1601-1681), *El príncipe Constante*, en *Teatro*, Conaculta-Océano, México, s/a, 381p. II, XI. Calderón fue el gran dramaturgo español del barroco.

Bien te veo correr, tiempo ligero
cual por mar ancho despalmada nave,
a más volar, como saeta o ave
que pasan sin dejar rastro o sendero²⁶

El observar los mismos relojes que se crean en el siglo XVII nos muestra de una manera maravillosamente clara la relación que se entabla con ellos, si bien es cierto que un reloj era un artefacto que aportaba prestigio social a su poseedor, también su mera presencia agravaba la marca de la caducidad de todo lo terreno. Los hermosos relojes de sala alemanes, por ejemplo, con su decoración y su fino trabajo para convertirlos en auténticas obras de arte, portan muchas veces como remate una alegoría representada por una figura humana con su reloj de arena en una mano y su guadaña para segar vidas en la otra.²⁷ Quizás las palabras de la época nos muestren mejor ese sentimiento que despertó el tiempo representado en el reloj:

La hora irrevocable que dio, llora;
prevén la que ha de dar; y la que cuentas,
lógrala bien, que en una misma hora
te creces y te ausentas.
Si le llevas curioso,
atiéndele prudente,
que los blasones de la edad desmiente;
y en traje de reloj llevas contigo,
del mayor enemigo,
espía desvelada y elegante,
a ti tan semejante,

²⁶ Francisco de Quevedo Villegas (1580-1645), *Heráclito cristiano* en *Obra Poética I*, Edición José M. Blecua, Editorial Castalia, Madrid, 1969, “salmo XXVII” pp. 195-196. Escritor y poeta; nació en Madrid. Su extrema inquisición e ironía le granjearon la enemistad del duque de Olivares.

²⁷ Un ejemplo de un hermoso reloj de este tipo se encuentra en la exposición permanente del museo Franz Mayer de la ciudad de México.

que, presumiendo de abreviar ligera
la vida al sol, al cielo la carrera,
fundas toda esta máquina admirada
en una cuerda enferma y delicada,
que, como la salud en el más sano,
se gasta con sus ruedas y su mano...²⁸

El tiempo figurativo, pese a todos sus problemas, será la vía por la cual más optó el barroco. El hecho de que haga único cada instante y cada decisión posibilita una libertad más real. Sin embargo, como señalamos, el tiempo figurativo presupone cada momento de primero al último y parece anular la posibilidad de una contingencia real. Ante este conflicto en el barroco se ensayaron dos soluciones distintas, pero aunque discrepantes en muchos puntos, finalmente hermanas, enarboladas como se verá una por la Compañía de Jesús y otra por la filosofía de Leibniz.

Revisémoslas una a la vez. La metafísica de los jesuitas concibe a la historia como el conjunto de eventos que inician con la caída del hombre en el pecado y que debiera concluir con la redención del hombre, pero, a diferencia del resto de la tradición cristiana hasta entonces, los jesuitas no dan esto como un hecho. La historia es para ellos un drama abierto cuyo final aún no se ha dado, sino que todo depende de cada actuación individual. Cada hombre contribuye o entorpece no sólo su propia salvación, sino la posibilidad de redimir el mundo para Dios. Esto hace necesario que la *Providencia* sea algo un tanto

²⁸ Como lo vio perfectamente Quevedo, la dependencia del reloj, el cual desde entonces se pudo asumir a escala personal como producto de la miniaturización de las maquinarias, trae consigo un cambio en la percepción de toda la realidad empezando por la vida que ahora se convierte en un conjunto de instantes fugaces. "...Estima sus recuerdos, / teme sus desengaños, / pues ejecuta plazos de los años, / y en él te da secreto, /a cada sol que pasa, a cada rayo, /la muerte un contador, el tiempo un rayo." Francisco de Quevedo, "reloj de campanilla", *Obra poética I*, poema 1401, pp. 272-273

distante, pero aporta la contingencia necesaria para una libertad auténtica. Como lo describe Bolívar Echeverría:

En primer lugar, [la metafísica jesuita] mira en la creación del Creador una obra en proceso, un hecho en el acto de hacerse; proceso o acto que consiste en la lucha inconclusa, que está siempre en trance de decidirse entre la luz y las tinieblas, el Bien y el mal, Dios y el Diablo.²⁹

El tiempo en esta solución se forja en cada instante, sólo tiene ser hasta el momento de existir. Con ello el estado mutable de los acontecimientos se agrava, pero una libertad no sólo posible sino necesaria hace presencia; libertad por demás con alta carga de responsabilidad al montar sobre los hombros de cada persona el encargo por la realización del reino de Dios. Esta idea está así entre ambas concepciones del tiempo, al explotar tanto la indeterminación de un tiempo en apariencia vacío, pero en realidad dado por un plan que no conlleva una coacción sino una responsabilidad moral.

La segunda vía es más compleja y frecuentemente fue mal interpretada.³⁰ Para Leibniz en el momento de la creación Dios toma en cuenta hasta el último factor de cada individuo, esto incluye en el caso de los espíritus, o sea las almas racionales, su libre albedrío. Así, en cada individuo están ya prefiguradas todas sus acciones, al ver Dios en su esencia todo su desarrollo. Dios crea un mundo a partir de todo eso, pero no existe ahí, como en el caso de Spinoza, un determinismo fatal, sino que Dios realiza su obra aspirando

²⁹ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, p.66.

³⁰ Las malas interpretaciones parecen acompañar la historia de esta solución y Leibniz pasó toda su vida tratando de explicarla, desde Arnuld que leyó *El discurso de la metafísica* donde se formula por vez primera, hasta Clarke que la utilizó como arma contra su autor, sin olvidar el sarcasmo de Voltaire en su *Cándido*, la historia de la armonía preestablecida fue siempre el fundamento de la filosofía de Leibniz y el mayor motivo de problemas.

a lo mejor pero sin serle necesaria esa aspiración. Es decir el mundo pudo ser creado de la misma manera que otros mundos pudieron ser creados, lo cual implica no una necesidad fatal, necesidad metafísica o matemática diría Leibniz, sino de acuerdo a una necesidad moral. De la misma forma, todas las acciones de cada individuo están contenidas en su esencia, pero para Leibniz eso no implica que no exista la libertad, sino que cada espíritu debe esforzarse por ganar su libertad realizando su propia naturaleza de ser racional, lo cual conlleva no sólo un modo de conocimiento como en la filosofía de Descartes, sino un compromiso ético con la realidad. La libertad que concibe Leibniz no se basa por tanto en hacer lo que uno prefiera, sino en hacer lo mejor. En el desarrollo de esa racionalidad como guía de la acción está la libertad. Pero esa racionalidad, a diferencia de Spinoza, para quien sólo tenía la función de reconocer la fatalidad y aceptarla, era algo que contribuía activamente en la realización del mayor bien, aunque sin necesidad metafísica ya que hacer su contrario, el mal, u otras opciones, como la indiferencia, no implicaba contradicción.

A pasar de estas salidas, el tiempo en la cultura del barroco oscila siempre entre ambas concepciones, la moderna y la figurativa, sin imponerse ninguna. Ambas constituyen un mundo *cambiante e inconstante*, en donde cada cosa ha de ganarse una y otra vez, sin existir nunca una representación permanente. Como lo dice Calderón:

Este inconstante desdén
Del tiempo, este estrago injusto
De la suerte, este cruel
Ejemplo del mundo, y éste
De la fortuna vaivén.³¹

³¹ Calderón, *El príncipe Constante*, II, XV.

Mundo cambiante, mundo dinámico, mundo finalmente barroco. Pero el ser humano, gracias a esa inconstancia, posee la posibilidad de ser libre al tener la opción de comportarse de múltiples maneras; pero sólo es auténticamente libre cuando es fiel a sí mismo, es decir cuando actúa como hombre y entiende racionalmente, y por ende moralmente, las opciones de comportamiento que tiene ante sí. De lo contrario sucederá como Spinoza decía, que será esclavo de sus apetencias y no un ser verdaderamente libre. En el barroco esa libertad estaba comprometida como una moralidad, tanto religiosa como secular, de la cual dependía la dirección misma del destino. El plan de Dios está en, y nunca sobre, la libertad del ser humano. O como escribió Calderón en *El príncipe constante*, la libertad del hombre se puede volver el plan de Dios:

Rey ¿Porque no me das a Ceuta?
Fernando Porque es de Dios y no es mía.³²

De esta forma el problema de la libertad se enlaza con el tiempo, y el problema del tiempo para el barroco sólo encuentra salida en la misma libertad expresada en la responsabilidad del ser humano, pero esta responsabilidad sólo es posible si los acontecimientos no están sujetos a un destino inexorable, es decir si dentro del tiempo existe la contingencia.

3. Espacio y ponderación misteriosa

³² Calderón, *El Príncipe Constante*, II, VII.

Espacio y tiempo representan las dos categorías estéticas básicas en la percepción del mundo. Al acontecer ambas de manera conjunta, son difícilmente dissociables aún en la especulación teórica. Por consiguiente, no es de sorprenderse que en el barroco ambos problemas fueran análogos; ya que ambas categorías están íntimamente relacionadas con la concepción del universo infinito, ambas se consideran desde dos perspectivas, como entidades reales e ideales, sólo que a diferencia del tiempo, que para la mentalidad cristiana estaba limitado por el inicio de la creación y su final revelado, el espacio en ambas concepciones era ilimitado, es decir infinito. El espacio cargó así un simbolismo que lo acercó más al del universo infinito. El espacio al ser infinito queda como un atributo mismo de Dios, al menos en la concepción realista,³³ o por lo menos se le considera como un reflejo del poder de Dios. Recordemos que ya Bruno había proclamado que estar insertos en un universo infinito es estar insertos en el infinito poder de Dios. Esta asociación entre universo y divinidad traslada nuevamente el debate teológico al campo de la naciente ciencia.

La concepción Newtoniana del espacio

Sobre la concepción del espacio y tiempo reales estuvo Isaac Newton. En la *Óptica* afirmó no sólo que el espacio es una entidad existente en realidad, sino que el espacio es el *sensorio* de Dios, es decir el lugar donde Dios toma noticia de su creación, siendo, por ende, un atributo de la divinidad. Para Newton y sus seguidores,³⁴ el funcionamiento de todo lo que contenía el espacio dependía de la presencia real de Dios en cada punto del universo. Además Newton entendía el espacio como una especie de receptáculo casi vacío,

³³ Recordemos que uno de los atributos clásicos del Dios cristiano es la infinitud.

siendo para él la parte material y ocupada del universo sólo una pequeña porción. Como prueba de la necesidad de la intervención constante de Dios en el funcionamiento del cosmos, Newton argumenta la disminución constante del *movimiento*:

“El movimiento es mucho más proclive a perderse que a ganarse, y siempre está extinguiéndose...”³⁵

De esa disminución crónica del movimiento Newton concluye que, llegado cierto instante, el cosmos entero terminaría por detenerse por completo. Según este razonamiento Newton continúa:

Así pues, viendo que la diversidad de movimiento que encontramos en el mundo está disminuyendo siempre, se presenta la necesidad de conservarlo y reclutarlo mediante principios activos...³⁶

Tales principios son para Newton cosas como la “gravedad” y la “fermentación”, aunque en un sentido más profundo son propiedades ocultas en las cosas que brindan a Dios la oportunidad de intervenir constantemente en la conservación del cosmos.³⁷ La mano de la Providencia es evidente para Newton, como él escribe:

³⁴ Newton perteneció al movimiento religioso inglés conocido como “la religión natural”, en el cual se encontraban figuras como Boyle.

³⁵ Isaac Newton (1643-1727), *Óptica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*, introducción, traducción, notas e índice analítico de Carlos Solís, Alfaguara, Madrid, s / a, CXXI + 454 p. III, I, question 29, p. 343.

³⁶ Newton, *Óptica*, III, I, cuestión 29, p. 344.

³⁷ Newton pidió que no se le considere a tales “principios” como cualidades ocultas al modo aristotélico, sino como algo que aun no conocemos su mecanismo, aunque no por eso falso, tratando con esto de adelantarse a las críticas y de salvar las dificultades que tal concepción representa. Sobre esto véase la nota 66 de Carlos Solís a la parte III, II de la *Óptica*.

Una uniformidad tan maravillosa en el sistema planetario exige al reconocimiento de una voluntad e inteligencia.³⁸

El Dios Newtoniano es como un relojero que constantemente está dándole cuerda a su creación. Por supuesto, esto representaba para Newton una prueba de la divinidad y también de su libertad. Pareciera que con ello se tratara más bien de acercar a la divinidad lejana, que de salvaguardar la autonomía de los seres creados, incluyendo al ser humano.

El espacio ideal como la respuesta leibniziana a Newton

Las críticas a Newton llegaron por vía de Leibniz. En la famosa Polémica Leibniz – Clarke,³⁹ donde tomó la defensa del sistema Newtoniano el ministro Samuel Clarke, se vertieron críticas y objeciones, y además ambos sistemas se confrontaron mutuamente. Leibniz comienza criticando la supuesta necesidad de la intervención divina en el funcionamiento natural del universo, ya que para él eso implica “un milagro permanente” y, como Leibniz señala, al apelar a un milagro cualquier cosa es justificable.

Para Leibniz el proclamar un universo que necesita de un milagro permanente para funcionar nos habla de la imperfección de su artífice; por el contrario, un artífice perfecto sólo podría crear una obra perfecta. La prueba de la disminución del movimiento, argumentada por Newton como evidencia de la necesidad divina en el orden natural es para Leibniz un argumento sin valor. Como el mismo Leibniz mostró en su *Ensayo de dinámica*, ciencia de la que por cierto Leibniz ostenta su paternidad, el movimiento no es el factor a considerar para entender el funcionamiento de la realidad, sino la *vis viva*, la fuerza viva,

³⁸ Newton, *Óptica*, *Ibíd.*, p. 345

que es la causante del movimiento y de cualquier otro efecto. La fuerza viva es lo que verdaderamente se conserva en el universo, aun en los casos donde el movimiento disminuye la fuerza viva sólo se transforma. Así, existe una diferencia entre fuerza y movimiento, que Leibniz aclara:

...debe ser calculada la fuerza a partir de la cantidad de efecto que se puede producir; por ejemplo, a partir de la altura a la que se puede elevar un cuerpo pesado de una magnitud y especie determinada; pero no a partir de la velocidad que puede imprimir a un cuerpo.⁴⁰

Siendo la *fuerza viva* una constante, Leibniz concluye que el universo se mantiene a sí mismo sin necesidad de esa intervención de Dios. Para Leibniz el reloj no necesita que le den cuerda ya que el mecanismo es perfecto.

Como decíamos, ambas concepciones se llegaron a confrontar. Para los newtonianos el sistema de Leibniz hacía innecesaria la existencia de Dios, mientras que para Leibniz el Dios newtoniano es un Dios imperfecto, ya que como él dice:

“se parecería a un Dios sociniano, que vive día a día,”⁴¹

Pero no es sólo en este punto ambas concepciones difieren. Contrariamente al espacio como vacío infinito de Newton, Leibniz piensa el espacio como la constelación de existentes, es decir como un espacio ideal. Ahora, esa constelación de existentes conlleva

³⁹ Esta polémica es un conjunto de cartas que fueron publicada originalmente tras la muerte de Leibniz por mediación de su amiga la Reina de Inglaterra Carolina de Gales. Hay traducción al español: *La polémica Leibniz – Clarke*, Edición de Eloy Rada, Taurus, Madrid, 1980, 174 p.

⁴⁰ Leibniz, “Breve demostración del memorable error de Descartes...” en *Escritos de dinámica*, Tecnos, Madrid, 1991, LVII + 127 p., p.6

⁴¹ Leibniz, “Segunda carta a Clarke” en *La polémica Leibniz – Clarke*, § 9, p. 60.

que el espacio esté infinitamente lleno, saturado; desde lo infinitamente grande hasta lo infinitésimo, el universo leibniziano no conoce el vacío. La causa infinita, que es Dios, sólo podía producir, primero para Bruno como después para Leibniz, universos infinitos, pero Leibniz agrega a ese razonamiento que Dios premeditadamente lo hace así para cumplir con el máximo posible de eficacia. No crea un universo vacío, lo cual no tendría una razón suficiente para Leibniz y sería, más bien, otra prueba de la carencia de Dios, sino que lo crea saturado:

Pues cuanta más materia hay, más tiene Dios la ocasión de ejercer su sabiduría y su poder, y es por eso, entre otras razones, por lo que yo sostengo que no hay vacío en absoluto⁴²

El enfrentamiento entre ambas concepciones no llegó a ningún tipo de síntesis. Como mejor lo explica Carlos Solís, en el fondo la distancia entre ambos bandos era insalvable, no por lo supuestos teóricos, sino por las implicaciones teológicas:

Mientras que los Newtonianos optan por la visión voluntarista de Dios... Leibniz sigue perfectamente la orientación intelectualista de Santo Tomás. Dios crea el mejor de los mundos posibles ateniéndose a la lógica del principio de razón suficiente y, como se muestra en la correspondencia con Clarke, el mejor de los mundos posibles es aquel que incluye la mayor cantidad de materia capaz de conservar la *vis viva*. La autonomía de este exuberante mundo barroco haría, en opinión de Newton, prescindible la presencia de Dios.⁴³

El espacio vivo

⁴² Leibniz, “Segunda carta a Clarke” en *La polémica Leibniz – Clarke*, § 2, pp. 57-58.

⁴³ Carlos Solís, Nota 62 a III, I, en la *Óptica*.

Para Leibniz, la autonomía del orden natural no implicaba de ninguna forma que Dios fuera innecesario. Dios actúa en el mundo, pero de una forma mucho más sutil que alterando continuamente el orden natural. Como sostiene Leibniz en una carta a Carolina de Gales:

Yo sostengo que cuando Dios hace milagros, no los hace para mantener las necesidades de la naturaleza, sino de la gracia⁴⁴

La participación activa de Dios en el mundo es algo real para el barroco. Pero necesariamente opera de una manera distinta que manteniendo el orden de la realidad, ya que dicha concepción favorece la interpretación de Dios como un dios voluntarista y deja de lado la libertad humana, o, interpretándola en la dirección contraria, se termina por concebir a Dios al modo panteísta de Spinoza, lo que como vimos también destruye la libertad. Para el barroco pareciera ser que la divinidad es necesariamente un *Deus absconditus*, un dios escondido que se mantiene lejano, pero no por ello deja de ser menos real. Quizá, con esto en mente sea más fácil entender porque, para Leibniz, Dios no necesita de *sensorios* para percibir su creación, ni tampoco necesita estar repartido en el espacio, lo que equivaldría a divinizar el espacio y hacer que el sujeto estuviera en el atributo y no a la inversa; sino que la operación de percepción de Dios es más sutil:

La razón por la que Dios percibe todo no es su simple presencia, sino su operación, el hecho de que él conserva todas las cosas por una acción que produce continuamente aquello que hay de bondad y perfección en ellas.⁴⁵

⁴⁴ Leibniz, “Carta a Carolina de Gales” en *La polémica Leibniz – Clarke*, § 4, p. 52.

⁴⁵ Leibniz, “Segunda carta a Clarke” en *La polémica Leibniz – Clarke*, § 5, pp. 58-59.

Dios participa así en su obra de una manera muchas veces misteriosa, que no se puede concebir por el camino de la ciencia sino de la fe. Pero su poder atraviesa todos los aspectos de la realidad, al producir, como dice Leibniz, la bondad y perfección de todas las cosas, lo cual afecta tanto el ámbito espiritual como el material. Para Leibniz, así como para el barroco, no existe la radical división cartesiana entre materia y espíritu. Sino que ambas están siempre unidas de manera indisoluble. El separarlos de manera tajante, no sólo conlleva el problema de la comunicación entre ambos, sino que, como se vio, deja como fundamento de la realidad a lo extenso, es decir a una entidad siempre posible de dividir, lo cual impide encontrar un fundamento real de las cosas. Leibniz comprendió el problema a cabalidad y se dio cuenta de la necesidad de un fundamento metafísico para un mundo físico demasiado burdo. Él nos cuenta:

Cuando yo buscaba las últimas razones del mecanicismo y de las leyes del movimiento, me sentí sorprendido al ver que era imposible encontrarlas en las matemáticas y que era menester volver a la metafísica. Esto es lo que me condujo a las entelequias, y a lo material y a lo formal, y por último a comprender, después de varias correcciones y esbozos en mis concepciones, que las mónadas o sustancias simples son las únicas verdaderas sustancias.⁴⁶

Los fundamentos de la realidad, por tanto de la individualidad ya que lo real como vimos son sólo los individuos, que Leibniz encuentra en las mónadas tienen como particularidad el ser entes activos, contrario a los corpúsculos de la ciencia-filosofía moderna que se consideraban pasivos, pues precisamente su actividad conforma la realidad. Las mónadas al efectuar de manera espontánea su propia actividad son las autoras de la

⁴⁶ Carta de Leibniz a Remond del 10 de enero de 1714. Nuevamente ahí ocurre la necesidad de tomar prestados elementos de la antigüedad cristiana, es decir la Edad Media, para complementar los fragmentarios modos modernos, representados en este caso por las entelequias y las formas sustanciales.

fuera viva, la cual es la esencia de las mónadas, la extensión de los cuerpos, por el contrario, es sólo un producto de esa actividad:

La fuerza es la causa y principio del movimiento, pero también es causa y principio de la extensión, porque constituye el ser de lo extenso, el sujeto que se extiende saliendo fuera de sí, relajando su propia identidad sin acabar de romperla.⁴⁷

Finalmente, los puntos metafísicos, que son las mónadas, no sólo son la unión de fuerza y materia y conforman la realidad, son además puntos vivos, creadores de su propia actividad y por tanto con un alma propia. Aunque sólo unas cuantas de esas mónadas posean espíritus, todas tendrían un alma que sería la fuente última de su actividad. Por tanto, desde lo más recóndito y diminuto a lo más grande, la constelación de cosas, que es el espacio, es un gran todo viviente:

Cada porción de materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas; y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es, a la vez, un jardín o un estanque semejante.⁴⁸

La concepción del espacio vivo es, en el fondo, uno de los puntos centrales de la desavenencia entre Leibniz y Newton. Mientras que para el inglés, Dios reina sobre el vacío real del espacio, para Leibniz la totalidad de lo vivo genera lo real. Como aclara Leibniz, la misteriosa *fuera viva* es en realidad la expresión de la vida de lo real:

⁴⁷ Juan Araña Cañedo-Argüelles, "Introducción" a *Escritos de dinámica*, p. XXXII.

⁴⁸ "Chaque portion de la matière peut être conçue comme un jardin plein de plantes et comme un étang plein de poissons. Mais chaque rameau de la plante, chaque membre de l'animal, chaque goutte de ses humeurs est encore un tel jardin ou un tel étang." Leibniz, ...*Monadología*, § 67.

Si esto no ha de ser atribuido a Dios mediante un milagro, es preciso, por cierto que aquella fuerza sea engendrada en los propios cuerpos... más aún, que constituya la naturaleza última de los cuerpos, puesto que el actuar es el carácter de las sustancias, mientras que la extensión no significa otra cosa que la continuación o difusión de una sustancia ya propuesta que se esfuerza y se opone, esto es, que se resiste, tanto dista de poder constituir la misma sustancia.⁴⁹

Siendo todo lo material a la vez espiritual y viceversa, conlleva que absolutamente en todas las cosas se encuentre una carga moral latente posible de ser alcanzada. Todo responde así a una duplicidad de leyes, las físicas y las morales:

Y he de sostener en general que en las cosas todo puede explicarse doblemente: mediante *el reino de la potencia* o de *las causas eficientes*, y mediante *el reino de la sabiduría* o por *las causas finales*; que Dios concibe en los cuerpos según *las leyes de la magnitud* o *matemática*, y ciertamente para uso de las almas; por otra parte, que modera para su gloria según *las leyes de la bondad* o *morales*, a las almas, capaces de sabiduría, como ciudadanos y partícipes, más aún, de un padre, y permeabilizando en todas las partes ambos reinos, no confundidas sin embargo, e imperturbadas las leyes de cada uno, de modo tal que en el reino de la potencia se obtenga lo máximo y en el de la sabiduría, lo mejor.⁵⁰

Tenemos así un mundo que opera en los dos niveles, que es a la vez alma y materia. Todas las cosas entonces se animan, todas las cosas son almas materiales y materia animada, cada partícula porta a su vez un potencial ético por descubrir. En lo infinitesimal todas las mónadas que sustentan la realidad son partículas existentes en virtud de fuerzas vivas. El espacio barroco y todo lo que lo conforma viven; descubrir esa vida se vuelve la responsabilidad del artista. En cada fragmento de la realidad es posible, con trabajo y

⁴⁹ “Espécimen dinámico para admirar las leyes de la naturaleza acerca de la fuerza de los cuerpos y para descubrir sus acciones mutuas y restituir las a sus causas” en Leibniz, *Escritos de dinámica*, pp. 56-57.

⁵⁰ Leibniz, “Espécimen dinámico...”, pp. 74-75. las cursivas son del original.

dedicación, develar esa vida, de ahí la necesidad de pliegues y de líneas curvas en el arte para entablar una relación con lo vivo, porque como decía Michel Tournier analizando el barroco:

Su característica más sencilla es la línea curva, de la que usa y abusa, mientras que el arte clásico se atiene a la línea recta. Pero anotemos bien esto: la línea curva es la del cuerpo vivo, y especialmente la del cuerpo humano. La recta y la curva fueron pues, durante milenios, lo que distinguió al arquitecto y al escultor, tanto fueran egipcios, griegos o modernos. El escultor seguía las curvas del cuerpo, el arquitecto construía con las rectas de la razón. Por lo tanto, con la arquitectura barroca, he aquí que la curva invade el edificio. El arquitecto le roba su bien al escultor. El arquitecto se pone a "esculpir" iglesias y palacios. El encanto un poco loco de los edificios barrocos reside en su aspecto vivo, biológico, casi fisiológico. Algunos altares suabos parecen vientres abiertos, con sus enroscamientos rosas, sus corrientes verdes y sus redondeces malvas. Vemos ahí mucosas y músculos, venas y vísceras, y todo ello respira, vibra y sueña. También vemos ahí felicidad, una alegría vibrante, una danza vital. Las estatuas de los santos parecen ser arrebatadas por una irresistible alegría, alzadas por un trepidante júbilo. Mientras la acción de Dios permanece oculta cumpliendo con las necesidades morales.⁵¹

Es como proponía Eugenio d' Ors, cuando hablaba del "el altar viviente" que nos sale al paso al adentrarnos el espacio de la iglesia barroca:

Con sus obesas espiras, sus retorcidas columnas, sus oros tan deslumbrantes, sobre escalonados muros-, con una guirnalda de langostas vivas.⁵²

O la columna salomónica del edificio público, recubierta de hojas, animales y ángeles, todos conviviendo en un espacio que el mismo se ondula, casi desbordándose a sí

⁵¹ Michel Tournier, *El árbol y el camino*, Alfaguara, Madrid, 1993, 135 p., p. 131.

mismo; o los pliegues de las ropas que, aunque sean de mármol, ondulan y flotan libremente por todas partes. El espacio barroco es el espacio de lo vivo.

La ruina y la alegoría

El espacio de lo vivo es el ámbito propicio para la alegoría, ya que cada figura, cada cosa, ofrece la posibilidad de remitirse siempre al resto de lo viviente, con lo cual comparte la propiedad fundamental de ser el sustento de la realidad. Al hacer alegorías se intenta elaborar un mensaje más aprensible y directo al plasmarlo sensiblemente en lugar de manera abstracta. En el fondo lo que subyace en esas alegorías es la posibilidad de englobar todo un universo de significados en un solo punto, que en última instancia remite la acción de Dios. Pero este intento de integración, en un universo compuesto de fragmentos hasta el infinito, resulta necesariamente parcial e inacabado. Queda, así, una relación primordial entre alegoría y ruina. Dice Benjamin:

Las alegorías son en el reino del pensamiento, lo que las ruinas en el de las cosas:
De ahí el culto barroco a las ruinas.⁵³

Las ruinas son lo que queda de las grandes obras que alguna vez existieron, pero no son sólo figuras de la melancolía, ya que para el barroco la ruina representa un potencial inesperado. Franco Bersi, siguiendo la anterior cita de Benjamin, hace esta observación sobre el escultor Giovanni Lorenzo Bernini:

Eso explica que Bernini, protagonista de alegorías universalizadoras –el abrazo del pórtico de San Pedro *urbi et orbi* con la cúpula de Miguel Ángel como piara-

⁵² Eugenio d' Ors, *Lo barroco*, Aguilar, Madrid, 173p.

sea también el inventor de ruinas: en el palacio Barberini el complejo juego de niveles entre jardín e interior es resuelto mediante un puente roto, una ruina falsa con fragmentos auténticos de arquitectura antigua.⁵⁴

En la ruina se devela, como en la alegoría, una significación latente. La ruina es la reconversión del arte en naturaleza. Se da de este modo casi una identidad entre “La falsa ruina hecha con fragmentos auténticos” y “la roca como basamento de la arquitectura geométrica”. Ambas remiten al naturalismo, pero un naturalismo develado con arte e *ingenio* para que sea más verdadero, más auténtico en su artificialidad.

Ponderación misteriosa

El ingenio, para el barroco, es indispensable para cualquier actividad creativa. Baltasar Gracián señala que el ingenio “no se contenta con la sola verdad, como el juicio, si no que aspira a la hermosura”.⁵⁵ Uno de los modos en que se realiza ese ingenio es a través de la “ponderación misteriosa”, que consiste en el develamiento de una razón que de cuenta de una rara contingencia, porque:

Quien dice misterio, dice preñez, verdad escondida y recóndita, y toda noticia que cuesta es más estimada y angustiosa.⁵⁶

⁵³ Benjamín fue un filósofo alemán del siglo XX afín a la escuela de Frankfurt. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes, Taurus, Madrid, 1990, 244 p., p.171

⁵⁴ Franco Boris, *Gian Lorenzo Bernini*, traducción de Carmen Artal, Stylos, Barcelona, 1989, 128 p., p. 15.

⁵⁵ Baltasar Gracián (1601-1658), *Agudeza y arte de ingenio*, UNAM - Dirección General de Publicaciones, México, 1996, 545 p. (Nuestros clásicos 79) II, p. Gracián (1601-1658) fue el gran ensayista hispano, además fue jesuita y orador religioso de sumo éxito. La censura interna de la compañía le trajo problemas a lo largo de su vida.

⁵⁶ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de Ingenio*, VI, p. 69

Como explica Beronsky, la ponderación misteriosa es un modelo de pensamiento propio del barroco a partir del cual se configura su mundo cultural, y por supuesto su espacio. Consiste en percibir la realidad formada por contingencias “raras”, eventos que sin romper las leyes naturales si causan la impresión de que algo más que esas leyes operan en el mundo, lo que en última instancia es creer que el poder de Dios aún es perceptible dentro de su creación. Como se muestra en el ejemplo que propone Beronsky: los ángeles de las catedrales casi a punto de desplomarse pero que, sin embargo, se sostienen de manera misteriosa. Esta manera de tratar el espacio, nos dice el autor:

Consiste en suscitar la impresión de fuerzas sobrenaturales, precisamente en las zonas altas, mediante volúmenes que se proyectan vigorosamente y parecen sostenerse a sí mismos, impresión interpretada y acentuada por medio de ángeles en la decoración escultórica, que están peligrosamente suspendidos en el aire... ¿qué función tiene todo esto sino la de hacer valorar, por contraste con las dificultades de sustentación de abajo, el milagro suspendido en las alturas? Se trata de considerar de antemano posible la “ponderación misteriosa”, la intervención de Dios en la obra de arte⁵⁷

Como explica Beronsky y como había sugerido siempre Gracián, la razón que da cuenta de esas raras contingencias es aquella que nota la intervención divina produciendo la bondad y perfección en el todo viviente. Develar esa intervención es el fin último del arte barroco, de ahí que el ingenio aspire a la belleza, pero sea también razonamiento. Para el barroco, la ruina, la alegoría, se vuelven el postrero intento de encontrar a ese Dios escondido, imposible de representar permanentemente por cualquier arte humana, pero ya representado en la realidad viviente. En el mundo fragmentado en que vive el barroco, el

⁵⁷ Beronsky, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I. Citado por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*, p. 233.

trabajar con todo el arte e ingenio posibles tiene como última esperanza el acontecer efímero de la bondad y perfección, o como dice Benjamin:

Conforme al espíritu de la alegoría, desde un comienzo está concebido como ruina, como fragmento. Si otras formas resplandecen majestuosas como en el primer día, en ésta la imagen de lo bello ha quedado fijada en el último⁵⁸

Al final, nuevamente nos topamos con una paradoja. El espacio barroco, el espacio de lo vivo que se revuelve y extrae de sí mismo su propia realidad, es también el espacio de la totalidad en ruinas y de la totalidad expresada en ruinas. El fragmento es reflejo de la totalidad, pero no por ello deja de ser sólo un fragmento.

4. En el sueño dentro del *Theatrum Mundi*

Tiempo y espacio, pasado y presente, arte, ciencia y religión, individuo e infinito, son todos componentes de la cultura del barroco, conceptos que arman una época y la distingue de otras. Se han analizado por separado, ahora finalmente corresponde adentrarse en el *funcionamiento* del mundo barroco. Tratemos de hacer el esfuerzo por concebir como se estructura la realidad para aquellas personas que vivieron en el conflictivo siglo XVII. Realidad es la totalidad compuesta de cada una de esas partes y de muchas más, pero esa totalidad es más que la simple suma de sus partes.

El laberinto

Espacio y tiempo configuran un mundo. Permiten que al ser humano tenga una manera de sentir y entender particular, una manera de entrar en contacto con la realidad, lo

que en última instancia marca la diferencia entre una época y otra. Pero, ¿cuál es el mundo que se configura en la época del barroco? ¿Cuál es la manera de sentir y entender que parece que le es propia? El tiempo para el barroco es infinito, figurativo y abierto a la contingencia; el espacio, constelación de existentes activos e infinitesimales. En su acontecer conjunto conforman un laberinto, *el laberinto del continuo*, que no deja huecos vacíos. Un laberinto, porque tiempo y espacio son realidades ilimitadas que no permiten accesos seguros ni salidas fáciles. El laberinto del continuo es una continuidad de instantes figurativos y espacios vivientes. Necesitamos aquí nuevamente llamar a un interlocutor que nos permita comprender esto, y en este caso recorro a Blaise Pascal.⁵⁹ Quizás Pascal sea una persona que difícilmente entre dentro de la categoría de barroco; sin embargo, fue alguien que estuvo inmerso en la cultura del siglo XVII y que, con su forma lúgubre de mirar el mundo, expresó en buena medida aquello no dicho, aunque presente, en el barroco. Pascal percibe cómo el ser humano queda sumergido dentro de ese laberinto, atrapado entre dos extremos:

Quien se considera de esta manera se asustará de sí, y, viéndose sostenido en la masa que la naturaleza le ha dado, entre dos abismos del infinito y de la nada, temblará a la vista de tales maravillas.⁶⁰

El ser humano es sólo un punto más en el infinito “una nada frente al infinito”, pero a pesar de todo *es*, tiene un ser que lo vuelve “un todo frente a la nada”.

⁵⁸ Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, p. 233.

⁵⁹ Blaise Pascal (1623-1662) matemático, científico y escritor francés; nació en París. Pascal estuvo fuertemente marcado por el jansenismo, pero hacia el final de su vida se inclinó más hacia el catolicismo. Su faceta como escritor religioso quedó oscurecida por su reputación como científico que fue el aspecto más atendido por la historiografía posterior.

...un medio entre nada y todo. Infinitamente alejado de la comprensión de los extremos. El fin de las cosas y sus principios están para él inevitablemente escondidos en el secreto impenetrable.⁶¹

El ser humano es incapaz de comprender bien su mundo circundante, demasiado complejo al ser infinito para una comprensión finita, “incapaz de ver la nada de donde ha sido sacado y el infinito donde es absorbido” Como bien parece, en el fondo de esta visión del mundo subyace el problema del universo infinito, sin límites y, por ende, sin ejes de referencia a los cuales asirse. El ser humano queda en la indeterminación equidistante igualmente de lo infinito como de lo infinitésimo:

Que el hombre pues contemple la naturaleza entera en su alta y plena majestad; que aleje su vista de los objetos bajos que le rodean. Que mire esa brillante luz puesta como una lámpara eterna para iluminar el universo, que la tierra le parezca como un punto en comparación de la vasta órbita que este astro describe, y que se asombre al comprobar que esa vasta órbita no es más que un frágil punto al lado del que esos astros, que giran en el firmamento, abrazan. Pero si nuestra vista se detiene ahí, que la imaginación siga adelante; antes se cansará ella de concebir que la naturaleza de suministrar. [...] Pero para presentarle otro tipo de prodigio igualmente asombroso, que busque, dentro de lo que conoce, las cosas más delicadas. Que un cirón le ofrezca en la pequeñez de su cuerpo partes incomparablemente más pequeñas, patas con coyunturas, venas en esas patas, sangre en esas venas, humores en esa sangre, gotas en esos humores, vapores en esas gotas; que dividiendo todavía más estas últimas cosas, agote sus fuerzas en estas concepciones y que el último objeto al que pueda llegar sea ahora el de nuestro discurso.⁶²

⁶⁰ Blaise Pascal, *Pensamientos*, traducción, introducción y notas de J. Llanos, Alianza, Madrid, 1986, 335 p. I, XV, 199 (72-84), p.77

⁶¹ Pascal, *Pensamientos*, *Ibíd.*

⁶² Pascal, *Pensamientos*, I, XV, pp. 76-77

Incapaz de comprender plenamente ese mundo infinito en todas direcciones, como pasado y futuro, pequeño y grande; el ser humano está “limitado en todos los órdenes”, no percibiendo nada tal cual. El hombre del barroco se sintió arrojado al insondable infinito, donde todo parece móvil y en cambio perpetuo, ya sea porque nuestra comprensión limitada se sorprende de develar figuras en las figuras, ya porque el tiempo y el espacio traen nuevas cosas o los seres vivientes cambian de manera espontánea. Un estado de indeterminación que aterra, dice Pascal:

Veo esos terribles espacios del universo que me envuelven, y me encuentro atado a un rincón de esta vasta extensión, sin que se sepa por qué estoy situado en este lugar y no en otro, ni por qué este poco de tiempo que me fue asignado para vivir me ha sido asignado en este momento y no en otro de toda la eternidad que me ha precedido y de toda la que me sigue. No veo más que infinitudes por todas partes, que me envuelven como a un átomo y como una sombra que no dura más que un instante.⁶³

La búsqueda de Dios

Contra estas visiones individuales, parciales e inacabadas, diríamos fragmentarias, el barroco concibe, por contraste, el entendimiento de un Dios que capta verdaderamente las cosas. En el centro de ese gran laberinto que es la realidad se encuentra la divinidad, dándole sentido y coherencia al cosmos infinito:

Todas las cosas han salido de la nada y van hacia el infinito ¿quién seguirá este sorprendente avance? El autor de estas maravillas las comprende. Nadie más puede hacerlo.⁶⁴

⁶³ Pascal, *Pensamientos*, III, p. 134.

⁶⁴ Pascal, *Pensamientos*, I, XV, p. 77

En la búsqueda de Dios, el ser humano barroco siente encontrar el sentido del resto de la realidad. Orden y coherencia de un todo fragmentado, cuyo eje es Dios:

Dios es el centro universal y nosotros centros particulares. En otras palabras, para Dios no hay punto de vista, sino que él ve el universo tal cual es.⁶⁵

Pero encontrar a ese Dios es un camino mucho más difícil que cualquier otro; pues Dios, por esencia, es opuesto a los seres finitos y por tanto algo incomprendible:

Si existe un Dios, es infinitamente incomprendible, puesto que, no teniendo ni partes ni límites, no tiene relación alguna con nosotros. Somos por consiguiente, incapaces de conocer ni lo que es, ni si es.⁶⁶

El precio de la libertad, como explicamos antes, es pagado, en cierta medida, por esta falta de contacto con Dios. Un Dios remoto por la necesidad de que el libre albedrío se realice sin coacción. El ser humano, sin pruebas de la divinidad, dice Pascal, sólo le queda hacer una apuesta por la existencia de un Dios. Pero no apuesta en un sentido negativo, como último recurso para darle sentido a su existencia, sino en el sentido positivo de una “elección” libre que el ser humano realiza, una prueba de su libertad que él pone en prenda de la existencia del creador, aun sin llegar a comprenderlo. Como dice Pascal:

“Todo lo que es incomprendible no deja por ello de ser”⁶⁷

Dios para el barroco se ha dicho que es un *Deus absconditus*, un dios escondido, y no podría ser de otra manera. Dios mismo “ha querido ocultarse” para dejar en libertad al

⁶⁵ E. J. Aiton, *Leibniz. Una biografía*, traducción Cristina Corredor Lamas, Alianza, Madrid, 1992, 493 p., pp. 349-350.

⁶⁶ Pascal, *Pensamientos*, II, p. 127.

ser humano. Éste lo busca, pero como el hombre no es capaz de un acceso directo debe buscar medios indirectos para llegar a Él. La comprensión de la realidad pasa así necesariamente por adentrarse en un nuevo laberinto: *el laberinto de la libertad*.

El ensayo

En el camino para la comprensión de ese mundo de infinitos, el ser humano se remite por necesidad a sí mismo. Actuando como centro, aunque sea sólo un centro particular. Surge entonces una figura literaria como *el ensayo*, un espacio para la reflexión personal y la evocación del mundo desde una perspectiva particular. En la lectura que realiza Michel de Montaigne⁶⁸ de la realidad que le circunscribe, se toma a sí mismo como eje de comprensión. Bajo ese fundamento, el ensayo viene a ser un ejercicio parcial por necesidad. El individuo que ensaya realiza este ejercicio enmarcado dentro de los límites inherentes a su condición. Develando entonces ese mundo dinámico de forma inestable y fugaz, produciendo una sensación de mareo ante el espectáculo del perpetuo cambio:

El mundo no es más que un balanceo perenne; todo en él se agita sin cesar, así las rocas del Cáucaso como las pirámides de Egipto, con el movimiento general y con el suyo propio; el reposo no es sino un movimiento más lánguido.⁶⁹

Montaigne mismo reconoce lo fragmentario de su develamiento, lo parcial que sus juicios resultan:

⁶⁷ Pascal, *Pensamientos*, (En varias artes como en: I, XVIII, 230 o I, XI, 149)

⁶⁸ Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) escritor francés; nació en Périgord. Inició el género del ensayo, que es una forma literaria característica de la modernidad.

⁶⁹ Michel de Montaigne, "Del Arrepentimiento" en *Ensayos escogidos*, Pról. de Juan José Arreola, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, 533 p. III, II, p. 259.

Yo no pinto el ser, pinto sólo lo transitorio; y no lo transitorio de una edad a otra, o como el pueblo dice, de siete en siete años, sino de día en día, de minuto en minuto: precisa que acomode mi historia a la hora misma en que la refiero, pues podría cambiar un momento después; y no por acaso, también intencionalmente. Es la mía una fiscalización de diversos móviles accidentales, de fantasías irresueltas y contradictorias, cuando viene el caso; bien porque me convirtiera en otro yo mismo, bien porque acoja los objetos por virtud de otras circunstancias y consideraciones, es el hecho de que me contradigo fácilmente, pero la verdad, como decía Demades, jamás la adúltero.⁷⁰

Pero el valor del ensayo, como concluye Montaigne, no se encuentra en la imposible totalidad, sino en el compromiso moral existente entre individuo y realidad. Aun en ese andar fragmentario y endeble existe verdad. La *mónada* del ser humano, como dice Leibniz, también refleja el universo, también es ella un espejo de la totalidad, aunque circunscrita a una perspectiva, y en sus juicios parciales, no a través de ellos, se revela una verdad válida.

El ensayista recoge fragmentos, los pule y encuentra en ellos sentidos que lo remiten a nuevos fragmentos y a nuevos ensayos. Es un proceso sin método, como lo describe Montaigne, con poca relación con el tratado de lógica, más parecido a un sueño cambiante:

En mi vivienda me recojo con mayor frecuencia en mi biblioteca, donde, teniéndolo todo a la mirada, doy órdenes a mis gentes, Me coloco a la entrada y veo por debajo mi jardín, el patio, el corral, así como la mayor parte de las personas de mi casa. Allí ojeo unas veces un libro, otras otro, sin orden ni

⁷⁰ Michel de Montaigne, *Ensayos*, *Ibíd.*

designio, al desgaire: unas veces fantaseo, otras registro y otras dicto paseándome los sueños que aquí veis.⁷¹

La vida es un sueño

La concepción de realidad que de todo la anterior se desprende es un todo dinámico imposible de representar de forma estática. Aquello que nuestros sentidos nos dicen que es lo real y que pareciera tan a la mano y aprehensible, no es más que una “ficción bien fundada”, opina Leibniz.⁷² Una ficción o una apariencia que enmascara otras ficciones y otras apariencias hasta lo infinito y lo infinitesimal que sólo podemos intuir. La realidad es el gran espejo dentro de espejos, en una regresión al infinito. El vivir en una ficción es como el argumento pirrónico sobre el sueño recogido por todas partes en el barroco, ¿cómo saber si esto no es un sueño?

Además nadie tiene seguridad, fuera de la fe, de si está despierto o duerme, ya que durante el sueño creemos estar despiertos tan firmemente como si lo estuviéramos de hecho. Como a menudo soñamos que soñamos, amontonando un sueño sobre otro ¿no se puede pensar que esta mitad de la vida no es ella misma más que un sueño, sobre el cual se acumulan otros...? ¿Quién duda de que, si soñáramos en compañía, lo que es -bastante- [sic] corriente y veláramos en soledad no creeríamos las cosas trastocadas?⁷³

Preguntas repetidas por todo el barroco. Descartes retomó este mismo argumento y de la imposibilidad de distinguir sueño de vigilia y concluye que sólo la razón, y no los

⁷¹ Montaigne, “De los tres comercios” en *Ensayos*, III, III.

⁷² Carta de Leibniz a Varignon de Junio de 1702 citada en la Introducción de Rodrigo Cambray a L’Hopital, *Análisis de los infinitamente pequeños para el estudio de las líneas curvas*, UNAM - Facultad de Ciencias, México, 1998, 312 p.

⁷³ Pascal, *Pensamientos*, I, p. 52-53

sentidos ni el sentido común, es criterio de verdad. Esta forma de discurrir es propia de lo que Pascal llama, pensando seguramente en Descartes, el *espíritu geométrico*:

Los geómetras, que no son más que geómetras, tienen, pues, el espíritu recto, pero con tal de que se les explique bien todas las cosas por definiciones y principios; de otro modo son falsos e insoportables, pues no son rectos, sino sobre principios muy claros⁷⁴

A esto Pascal le opone *el espíritu de fineza*, no como algo excluyente, ya que Pascal piensa que ambos se deben combinar en cierto grado, sino, nuevamente a la manera barroca, como incluyente para tender a la totalidad.

Pero en el espíritu de fineza, los principios son de uso común, y están a la vista de todo el mundo. No hay más que hacerlos volver la cabeza, sin hacerles violencia, no es cuestión sino de tener buena vista, pero es menester tenerla buena: porque los principios son tan sutiles y tan numerosos que es casi imposible que no se escape alguno.⁷⁵

El espíritu de fineza, que mucho tiene que ver con el sentido común, no cumple con lo que Descartes esperaba, pero sí con lo que el barroco pretende, una comprensión moral del mundo. No suministra verdades de razón, entendiendo razón como conocimiento al modo matemático, pero orienta en torno al comportamiento. Pero esta comprensión del mundo lejos está de dar “seguridades”, como escribe Calderón, la vida está sumida en la incertidumbre del sueño:

¿Qué es la vida? Un frenesí:
¿Qué es la vida? Una ilusión,

⁷⁴ Pascal, *Pensamientos*, XXII, p. 183.

Una sombra, una ficción,
Y el mayor bien es pequeño;
Que toda la vida es sueño,
Y los sueños, sueños, son.⁷⁶

En esa ficción, encontrar principios claros y distintos para realizar plenamente el *espíritu geométrico* es algo imposible. Nada hay claro y distinto porque cada fragmento de la realidad, cada punto de lo existente, remite a todos los demás y los completa. Así, por ejemplo, para Leibniz no se puede hablar de física, sin metafísica; de ésta sin ética; de ella sin estética, y de nada sin Dios. El barroco concibe un mundo sincrético, alejado todavía de la división clasificatoria de la razón ilustrada.

Se da entonces una diferencia fundamental que distingue la visión de Descartes y de la modernidad ilustrada de la del barroco, para Descartes el argumento del sueño es una problema teórico que hay que resolver, mientras que para Leibniz es una posibilidad que nada tiene que ver con la lógica, sino con la vida. Para el barroco es algo real que la vida pueda ser un sueño, no un ejercicio racional. Es por eso que el sentido de la realidad para el barroco no se encuentra en la resolución del laberinto del continuo, como lo buscaba Descartes para anular la incertidumbre; sino en el problema de la libertad y el laberinto que representa. En el acto de la libertad, la incertidumbre se transforma en sentido, pero nuevamente no como transformación de esa incertidumbre en certeza racional, más bien en el develamiento de una moral que es indiferente a cualquier incertidumbre.

⁷⁵ Pascal, *Pensamientos*, XXII, p. 182.

⁷⁶ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es un sueño en Teatro*, Conaculta-Océano, México, s/a, 381 p; II, XIX.

Theatrum mundi

La libertad como se entiende por esos pensadores no puede ser algo arbitrario, antes bien está circunscrita en las normas de la racionalidad y la ética. Sin embargo, la libertad en sí misma es un segundo laberinto. “*El gran teatro del mundo*” es una metáfora muy usada por el barroco para expresar el sentimiento de lo artificial del comportamiento “libre”, que da la impresión de ser como una actuación. Sin duda el gusto barroco por el teatro juega aquí un papel fundamental, aunque sería muy difícil decir si ese gusto fue el causante o más bien el resultado de esa concepción de la vida. Calderón plasmó tal concepción en el auto que lleva precisamente este título (habla *el mundo*):

yo el gran Teatro del Mundo,
para que en mí representen
los hombres, y cada vno
halle en mí la prevención
que le impone al papel suyo.⁷⁷

El mundo es el escenario y los hombres los actores. Dentro del gran teatro, además, hay pequeños teatro y también hay teatros “auténticos” donde los hombres que actúan, actúan de otra manera. En esta manera de mirar el mundo, el problema central es la libertad y la responsabilidad que implica. Una responsabilidad que no deja lugar a segundas oportunidades, ya que el papel que cada uno ha de representar en el drama mundial se representa sólo una vez:

⁷⁷ Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo en Autos sacramentales, alegóricos, y historiales de... Don Pedro Calderón de la Barca... Obras posthumas, que saca a luz Don Pedro de Pando y Mier... Parte primera*, Madrid, En la imprenta de Manuel Riviz de Murga ..., 1717, 395 p. p. 141 Se consultó la transcripción de este original en *Teatro Español del Siglo de Oro* (<http://teso.chadwyck.co.uk/>)

Como ensayarla podrèmos,
si nos llegamos à vèr
sin luz, sin alma, y sin sèr,
antes de representar?⁷⁸

Además, no sólo existe el problema de que la manera de comportarse debe ser prudente, es decir comprender sobre la marcha cómo se representa el papel que a cada cual le toca asumir. También existe el problema de que esos papeles son asignados sin ninguna clase de elección. En el gran teatro unos son ricos y otros son pobres, unos reyes y otros vasallos. Dice *el pobre*:

Es mi papel la afliccion,
es la angustia, es la miseria,
la desdicha, la passion,
el dolòr, la compassion,
el suspirar, el gemir,
el padezer, el sentir,
importunar, y rogar,
el nunca tener que dâr,
el siempre aver de pedir.
El desprecio, la esquivèz,
el baldòn, el sentimiento,
la verguença, el sufrimiento,
la hambre, la desnudèz,
el llanto, la mendiguèz,
la inmundicia, la baxeza,
el desconsuelo, y pobreza,
la sed, la penalidad,

⁷⁸ Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, p. 145 (habla la prudencia)

y es la vil necesidad,
que todo esto es la pobreza.⁷⁹

La repartición de papeles remite una y otra vez al actuar de Dios, al problema sobre su existencia o falsedad, y de su bondad y aparente crueldad. Problemas que no se resuelven, del mismo modo que la obra mundial no cesa y, como señala Walter Benjamin encontrando un paralelismo en el teatro “auténtico”, la tensión dramática del teatro barroco aumenta incesante en lugar de resolverse en torno al final trágico o cómico.

Todas esas cargas, muy reales para la vida de los seres humanos que vivieron el barroco, se suman y afectan la comprensión del mundo. El siglo del barroco tiene una fuerte afinidad con la melancolía,⁸⁰ extraviado en los dos laberintos y esperando a un Dios escondido. Aunque, nuevamente, la visión del mundo que nos ofrece es más amplia que esto. El barroco también es actividad, el actuar artificial también tiene la posibilidad, como en el caso de la ruina, de ser más “natural” que el vivir espontáneo al develar el sentido de la realidad en el actuar racional-ético que hace lo mejor sin importar la incertidumbre externa o interna. Como lo expresa Segismundo, el personaje de *la vida es un sueño*, la verdad moral es válida aún en medio de la mayor incertidumbre:

Que estoy soñando, y que quiero
Obrar bien, pues no se pierde
El hacer bien, aun en Sueños.⁸¹

⁷⁹ Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, p. 147.

⁸⁰ Como señala Fernando de la Flor, sobre los habitantes de ese siglo: “Eran clases intelectuales en buena medida articuladas por un sentimiento melancólico del el enigma inextricable del fin del mundo; hombre obsesionados por la vanidad de todo y la inminencia d la muerte...”, Rodríguez de la Flor, *Barroco...*, p. 47

⁸¹ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es un sueño*, III, IV.

Y en ese punto, es precisamente donde el barroco busca la participación de Dios. La intervención divina en el proceso de perfeccionamiento individual es algo que necesita sentirse como *gracia*. Dios está oculto, pero no por ello es un ser inaccesible, sino que ese esfuerzo en el actuar es lo que lo revela: “Dios está oculto, pero se deja hallar por los que le buscan”,⁸² piensa Pascal. En el actuar libre-responsable, la gracia se otorga como un don ganado. No es en el operar físico como primer motor o en el voluntarismo providencial, sino en el actuar metafísico que el Dios oculto se revela:

El Dios de los cristianos no consiste en un Dios autor simplemente de las verdades geométricas y del orden de los elementos; ésta es la parte de los paganos y de los epicúreos. No consiste solamente en un Dios que ejerce la Providencia sobre la vida y sobre los bienes de los hombres, para dar feliz sucesión de los años a los que le adoran; esta es la parte de los judíos...el de los cristianos es un Dios de amor y de consolación; es un Dios que llena el alma y el corazón...⁸³

Si el Dios cristiano que busca el barroco no es un Dios de amor, de bondad y perfección, toda esta representación del mundo se colapsa. Ya sea el sistema matemático-metafísico de Leibniz, la teología de los jesuitas, la mística de los carmelitas, el teatro de Calderón, la poesía de Quevedo, la escultura de Bernini, toda la representación del mundo barroca se juega en este punto. Aunque Dios sea para el barroco un Dios remoto, es también un Dios que dispensa su favor a sus criaturas y en ningún momento las abandona. Esto es la *gracia*, ese algo divino que habita en todas las criaturas.

⁸² Pascal, *Pensamientos*, “pensamientos inéditos”, VII, XV, p. 313.

⁸³ Pascal, *Pensamientos*, III, p. 144

En el actuar, en el doble sentido de actividad y actuación, el barroco encuentra un modelo de vida que siente como más “natural”, no por su artificialidad misma, sino que gracias a ese actuar libre el ser humano se vuelve merecedor y partícipe de la gracia. Porque finalmente qué puede ser más verdadero para una cultura cristiana que *la imitación de Cristo*, aún en medio de un sueño. Esta actuación dota de sentido y significado toda la realidad para el barroco:

El sueño es la imagen de la muerte, decís; y yo os digo que es más bien la imagen
de la vida⁸⁴

La búsqueda de la criatura por el sentido de las cosas la ha llevado hasta el actuar de ella misma. Finalmente se regresa al punto de partida que es la individualidad y descubre que lo que buscaba siempre estuvo en ella. El centro absoluto del laberinto se encuentra en cada punto del mismo, en todos los lugares y en todos los tiempos. Porque como Pascal dice:

Dios es una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en
ninguna.⁸⁵

El hombre barroco sueña que vive y vive actuando, actuando un sueño del Creador.

⁸⁴ Pascal, *Pensamientos*, “pensamientos inéditos”, VII, VI, p. 312.

⁸⁵ Pascal, *Pensamientos*, I, XV, 199 (72-84), p. 76

Epílogo

“En los improvisados intentos de evocar en el presente el sentido de esta época, una y otra vez encontramos una característica sensación de vértigo, producido por el espectáculo de su mundo espiritual que gira en contradicciones”

Walter Benjamin

Barroco y cultura, en esas palabras podría resumirse el intento de esta tesis: mirar al barroco como una cultura que surgió, como toda cultura, retomando elementos anteriores a ella, pero configurándolos y descubriendo nuevas relaciones entre ellos hasta conformar algo diferente a lo anterior. El barroco es sin duda un gran deudor del Renacimiento, del humanismo, de las artes y de muchos de los códigos de conducta anteriores a él. Pero si el barroco es deudor del Renacimiento, no lo es menos de la época de las reformas cristianas y de los conflictos religiosos. Las guerras de religión y la división de Europa en varios frentes confesionales fueron una dolorosa realidad que esa cultura tuvo que incluir en su visión del mundo. Esa visión del mundo propia del barroco la hemos analizado en lo que consideré como su principal característica: la dualidad y el intento de conciliación de contrarios. Creo que si esta hipótesis no puede ser probada cabalmente debido a la subjetividad inherente a cada historiador, al menos fue algo fructífero por las reflexiones que de ahí surgieron.

La visión del mundo del barroco, su idea del mundo, configurada a partir de su herencia renacentista y reformista, pero también medieval y clásica, incluye aspectos tan fundamentales como el tiempo y el espacio, además de formas tan novedosas como el infinito positivo y la individualidad absoluta. Entre inmensidades conceptuales estaba el ser humano y lo que ese ser humano pensaba de sí mismo: creerse y sentirse como un

corpúsculo insignificante a merced de todo, menos del destino. Es cierto, la caducidad es algo que obsesiona, la finitud se recuerda por todas partes, pero el ser humano es libre; libre en un sentido primordial, puede elegir entre todas las opciones que la vida le presenta. El ser humano es el gran actor en el drama eterno que Dios ha hecho ¿se sentía terriblemente insignificante? O será más bien, como decía Bialostocki, que en el fondo hay una especie de ironía. Hay algo falso en todo acto concebido y realizado desde esa cultura tan particular, pero falso sólo en la medida que acontece junto a su complemento: lo verdadero.

Lujo y miseria, libertad y destino, tiempo y eternidad, infinito e infinitésimo, totalidad y vacío, la cultura del barroco no opta por ninguno sino que incluye a todos, los llama a comparecer juntos, crea representaciones con ellos que se despliegan ante nuestros ojos como un espectáculo grandilocuente y desesperante, todo junto, todo abigarrado, todo saturado ¿Qué hay verdaderamente ahí? ¿Miedo al vacío o anhelo de él?

Pero si nuestra intención fue tratar de dejar hablar a las obras mismas, quizás debemos cerrar este ensayo con una última obra:

Una mujer reposa su cuerpo sobre una gran roca, sus blancos hábitos se extienden en ondulados pliegues que caen o revolotean sobre la brisa. Esos pliegues la cubren casi por completo, pero no a su rostro ni a sus manos desnudas. Ese rostro pálido expresa una gran emoción que desborda; emoción que contrasta con la sensación de tranquilidad que desprende. Levitando encima de ella, un pequeño de rasgos afilados y boca rematada en sonrisa complaciente, la mira. Las alas perladas del muchacho se extienden sosteniéndolo apenas por encima de la mujer. Esta mujer sumida en la ensoñación no nos mira, su mirada

se pierde en el vacío. No sé su edad, no parece una niña pero tampoco una mujer mayor, y poco entiendo del momento que ella experimenta, aunque si sé su nombre: Teresa de Ávila. Hablamos por supuesto de la bella escultura de Bernini expuesta todavía en Roma. Para el barroco ella, la estatua, está viva; sensitiva y racionalmente ella vive y participa de la gracia de Dios.

Sensualismo extremo y mística desbordante son, a la vez, representadas por las formas materiales. Una razón demasiado sensible, que necesita casi palpar para entender; y una fe demasiado mundana, con órdenes religiosas administradoras de caudales inmensos y frailes virreyes; una libertad demasiado determinada y un mundo demasiado indeterminado, eso es el barroco. Un mundo alejado de nosotros y de lo que creemos, y más aún de la forma en que entendemos la realidad misma. Qué podríamos decir de ese mundo, tal vez que las telas flotan en la brisa, aunque éstas sean de mármol.

Bibliografía:

- Aiton, E. J. *Leibniz. Una biografía*, traducción de Cristina Corredor Lamas, Alianza, Madrid, 1992, 493 p.
- Alberti, León Battista, *De la pintura*, introducción y notas de J. V. Field, UNAM-Facultad de Ciencias, México, 1996, 150 p.
- Balderas Vega, Gonzalo, *La reforma y la contrarreforma: dos expresiones del ser cristiano en la modernidad*, Universidad Iberoamericana, Departamento de Ciencias Religiosas, México, 1996 357p
- Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes, Taurus, Madrid, 1990, 244 p.
- Berenguer, Jean, *El imperio de los Habsburgo 1273-1918*, traducción Godofredo González, Crítica, Barcelona, 1993, 693p.
- Beuchot, Mauricio, *El problema de los universales*, prólogo de Carlos Ulises Moulines, UNAM: Facultad de Filosofía y Letras, México, 1981, 518 p.
- Bialostocki, Jan, *Estilo e iconografía: Contribución a una ciencia de las artes*, Barral, Barcelona, 1973, 237 p.
- Brading, David A. [editor], *Nueve sermones Guadalupanos (1661-1758)*, Centro de Estudios de Historia de México Condumex, México, 2005, 380 p
- Brady, Thomas A. Jr. "Historical definitions: Confessionalization: the career of a concept" in *Confessionalization in Europe, 1555-1700. Essays in Honor and Memory of Bodo Nischan*, Edited by John M. Headley, Hans J. Hillerbrand and Anthony J. Papalas, Ashgate, Burlington, 2004, 396 p., pp 1-19.
- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, 3v. Émece, Buenos Aires, 1996, 256 p.
- Boris, Franco, *Gian Lorenzo Bernini*, traducción de Carmen Artal, Stylos, Barcelona, 1989, 128p.
- Bruno, Giordano, *Sobre el infinito universo y los mundos*, traducción. del italiano, prólogo. y notas de Ángel J. Cappelletti, Aguilar, Buenos Aires, 1972, 255 p
- Burckhardt, Jakob, *Der cicerone: Eine anleitung zum genuss der kunstwerke italiens*, Agrippina-Verlang, Koln, 1953, 637 p.
- Burke, Peter, *El Renacimiento*, traducción de Carme Castells, Critica, Barcelona, 1999, 121 p.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo en Avtos sacramentales, alegóricos, y historiales de... Don Pedro Calderón de la Barca... Obras posthumas, qve saca a lvz Don Pedro de Pando y Mier... Parte primera*, Madrid, En la imprenta de Manvel Rviz de Mvrga ..., 1717, 395 p. Se consultó la transcripción de este original en *Teatro Español del Siglo de Oro* (<http://teso.chadwyck.co.uk/>)
- --*Teatro*, Conaculta-Océano, México, s/a, 381p.
- Calvin, Jean, *The Institutes of the Christian Religion*, translator Henry Beveridge, Christian Classics Ethereal Library: Grand Rapids: MI, 2002, <http://www.ccel.org/ccel/calvin/institutes.html>
- Chocano Mena, Magdalena, *La fortaleza docta: elite letrada y dominación social en México colonial, siglos XVI-XVII*, Bellaterra, Barcelona, 2000, 415 p.

- Clark, George, *La Europa moderna (1450-1720)*, 2ed., traducción de Francisco González Aramburo, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, 222 p.
- Curiel, Gustavo, “Fiesta, teatro, historia y mitología. La celebraciones por la paz de Aguas Muertas y el ajuar renacentista de Hernán Cortés,” en Elena Estrada de Gerlero (coord.), *El arte y la vida cotidiana*, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1995, 333 p.
- D’ Ors, Eugenio, *Lo barroco*, Aguilar, Madrid, 173p.
- Deluze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el barroco*, traducción José Vázquez y Umbelina Larracelata, Paidós, Barcelona, 1989, 177 p.
- Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, texte, traduction, objections et réponses par Florence Khodoss, 5ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1968, 315 p. (edición bilingüe Latín-francés)
- Dilthey, Willhem, *El hombre en los siglos XV y XVI*, traducción de Eugenio Imaz, Fondo de Cultura Económica, México, 1944, 503 p
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México, 1998, 231 p.
- Erasmo de Róterdam, *Coloquios*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947, 252 p.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. Antonio Gomes Ramos, Paidós: Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1991, 124 p.
- --, *Verdad y método I, Verdad y método I*, 9ed., traducción Ana Agud y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 2001, 687 p.
- Gaos, José, *Historia de nuestra idea del mundo*, Fondo de Cultura Económica, México,
- González, Aureliano (coordinador), *400 años de Calderón, coloquio*, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2001, 253 p.
- González Urbeja, Pedro Miguel, *La raíces del cálculo infinitesimal en el siglo XVII; Una investigación sobre las técnicas y métodos que llevaron al descubrimiento del cálculo infinitesimal*, Alianza, Madrid, 1992, 197 p.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, UNAM - Dirección General de Publicaciones, México, 1996, 545 p. (Nuestros clásicos 79)
- Huizinga, Johan, *Erasmus*, traducción de Carlos Peralta, Emecè Editores, Buenos Aires, 1956, 269 p.
- --, *El otoño de la edad media. Estudio sobre la forma de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, traducción de José Gaos, traducción de textos del francés medieval de Alejandro Rodríguez, Alianza, Madrid, 2001, 429 p.
- Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, 6ed., traducción castellana moderna de Pablo López de Lara, San Pablo, México, 2001, 301p.
- Koyre, Alexander, *Del mundo cerrado al universo infinito*, 2ed. Siglo XXI, México, 1979, 268 p.
- Leibniz, G. W. *Discurso de la metafísica*, traducción de Julián Marías, Alianza, Madrid, 1982, 135 p.

- --, *Discusión metafísica del principio de individuación*, Universidad Nacional, Autónoma de México, México, 1983, 34 p.
- --, *Escritos de dinámica*, Tecnos, Madrid, 1991, LVII + 127 p.
- -- y Samuel Clarke, *La polémica Leibniz – Clarke*, Edición de Eloy Rada, Taurus, Madrid, 1980, 174 p.
- --, *Principes de la nature et de la grâce fondés en raison: Principes de la philosophie ou Monadologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954, 146p.
- Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, 4ed., traducción de Manuel Abril, Espasa-Calpe, Madrid, 1964, 262p
- L'Hopital, *Análisis de los infinitamente pequeños para el estudio de las líneas curvas*, edición de Rodrigo Cambray, UNAM - Facultad de Ciencias, México, 1998, 312 p.
- Lutero, Martín, *Obras*, 3ed., Edición de Teófanos Egido, Sígueme, Salamanca, 2001, 478p.
- Mayer, Alicia, *Lutero en el paraíso*, Fondo de Cultura Económica- Universidad Nacional Autónoma de México [en prensa]
- Maza, Francisco de la, *El pintor Cristóbal de Villalpando*, INAH, México, 1964 252 p.
- Mila, Massimo, *Historia de la música*, traducción Manuel Valls Gorina, Bruguera, Barcelona, 1981, 416 p.
- Montaigne, Michel, "Del Arrepentimiento" en *Ensayos escogidos*, Pról. de Juan José Arreola, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1997, 533 p.
- Morris, Colin, *The Discovery of the individual: 1050-1200*, Harper & Row, New York, 188 p.
- Newton, Isaac, *Óptica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*, introducción, traducción, notas e índice analítico de Carlos Solís, Alfaguara, Madrid, s / a, CXXI + 454 p.
- Nisbet Robert, *Historia del progreso*, traducción Enrique Hegewies, Gedisa, Barcelona, 1996, 494 p.
- Oberman, Heiko A., *Lutero un hombre entre Dios y el Diablo*, traducción José Luis Gil, Alianza, Madrid, 1982, 414p.
- Ozment, Steven, E. *The age of reform 1250-1550: an intellectual and religious history of late medieval and reformation Europe*, Yale University, New Heaven, 1980, 458 p.
- Palmer R., y J. Colton, *Historia contemporánea*, traducción Marcial Suárez, Akal, Madrid, 1980, 848 p.
- Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, traducción de Maria Luisa Balseiro, Alianza editorial, Madrid, 1975, 338 p.
- Pascal, Blaise, *Pensamientos*, traducción, introducción y notas de J. Llanos, Alianza, Madrid, 1986, 335 p.
- Quevedo Villegas, Francisco de *Obra Poética*, V. Edición José M. Blecua, Editorial Castalia, Madrid, 1969,
- --, *Sueños y discursos*, 2v. Edición de James O. Crosby, Editorial Castalia, Madrid, 1993, I: 911 p.

- Rodríguez de la flor, Fernando *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Cátedra, Madrid, 2002, 402 p.
- Schmidt, Peer, *Spanische Universalmonarchie oder "teusche libertet": das spanische Imperium in der Propaganda des Dreissigjährigen Krieges*, F. Steiner, Stuttgart, 2001, 529 p.
- Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, prólogo de Alfonso Rodríguez, Alianza, Madrid, 1989, 443 p.
- Shakespeare, William, *Hamlet*, (traducida é ilustrada con la vida del autor y notas críticas por Inarco Selenio, edición digital de Juan Antonio Ríos Carratalá, <http://www.cervantesvirtual.com/>)
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Triunfo Parténico*, Ediciones Xochilt, México, 1945, 334 p.
- Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, traducción del latín de Oscar Cohan, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, 273p.
- Stoichita, Victor I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de Oro español*, traducción Ana María Coderch, Alianza, Madrid, 1996, 213 p.
- Suárez, Francisco, *Diputaciones metafísicas*, V. Traducción de Sergio Rabade Romeo, Salvador Caballero Sánchez y Antonio Puigcerver Zanon, Gredos, Madrid, 1960,
- Suffi, Stefano y Francesca Catria, *La pintura barroca. Dos siglos en el umbral de la era moderna*, traducción Víctor Gallego, Electa, Milán, 1999, 397 p.
- Tapié, Víctor-Lucien, *Barroco*, 3ed., traducción Mariana Payró de Bonfanti, EUDEBA, Buenos Aires, 1970, 152 p.
- Tournier, Michel, *El árbol y el camino*, Alfaguara, Madrid, 1993, 135 p.
- Weisbach, Werner, *Barroco: arte de la contrarreforma*, 2ed. Traducción de Enrique Lafuente Ferrari, Espasa-Calpe, Madrid, 1948, 345 p.