

El Barroco nunca dejó de marcar estilo

José Antonio González Alcantud

Director-Editor

El Barroco como estilo artístico ha estado sujeto a controversias. En 1888, Heinrich Wölfflin, siguiendo la senda de J.J. Winckelmann, de estudiar los estilos en función de los cambios culturales, se pregunta por qué finaliza el Renacimiento, el «estilo» artístico cuya existencia nadie se atreve a cuestionar, puesto que modela un antes y un después civilizatorio, y emerge en su lugar el Barroco (Wölfflin, 1977:129). Wölfflin señalaba que el barroco arquitectónico, escultórico y pictórico carecía de teoría. Lo oponía, en cuanto estilo moderno, al estilo tedesco o gótico, subrayando que con él aparecen conceptos, hasta entonces de los márgenes, como *capriccioso*, *bizarro*, *stravagante*. Concluye Wölfflin: «Se experimenta un determinado placer en aquello que es singular, que va más allá de las reglas», de manera que siguiendo este dictado «el gusto por lo informe comienza a introducirse» (Wölfflin, 1977:53-54). El Barroco sería el estilo extravagante, que sólo existe en oposición a otros estilos. Esta realidad la completa con la opinión que reza que el barroco aparece porque se da un cambio de sensibilidad, respondiendo mejor el lenguaje de sus formas que el del Renacimiento.

La propia palabra «barroco», señaló V.L. Tapié, sería inicialmente de procedencia portuguesa, y serviría para designar una perla irregular. Luego habría pasado a ser usada en la joyería castellana. La hipótesis más plausible, pues, sobre el origen de la palabra «barroco» la hace derivar de un tipo de perla oblonga y algo complicada. Todavía hoy en los medios de los joyeros españoles se emplea habitualmente la palabra «perla barroca».

De esta manera el Barroco, como estilo y concepto, fue adjudicado cada vez más a las penínsulas ibérica e italiana, aunque existiese asimismo en Alemania y en Francia. Bien es cierto que el barroco bávaro, por ejemplo, da la impresión de ser más diáfano. El Barroco, de esta extraña manera, fue confinado por las Luces dieciochescas, procedentes del Centro Europa, al mundo asociado al arcaísmo, al fanatismo

religioso, la superstición popular y al laberinto ontológico. Todo ello opuesto en sí mismo a la claridad cartesiana de la que era portador el racionalismo y el clasicismo centroeuropeos.

Los ilustrados franceses lo rechazaron por sobrecargado, pleno de un *horror vacui* del que abominaban por contrario a la razón cartesiana y a las formas clásicas, mientras el Giesù de Roma, la iglesia madre de los jesuitas, construida en la segunda mitad del siglo XVI, provocaba una reacción proclive al oscurantismo en el visitante. Allí, al Giesù, recién construido, fue llevada, antes que al Vaticano, la embajada de los samuráis japoneses que arribó a Roma, de mano de jesuitas españoles y portugueses, en 1582. Estaban muy ufanos los jesuitas de sus logros estéticos y querían que los jóvenes samuráis que la componían quedasen impresionados, y transmitiesen a los suyos, a su vuelta a Japón, el poder fantástico de la Compañía. Los jesuitas asumieron lo barroco en el centro de su discurso.

Modernamente la propia aprehensión de lo que significa «lo barroco» ha estado sujeta a debates oscilantes. Para procurar atrapar su esencia Eugenio D'Ors, en 1944, tomó prestado el concepto de *eón*, procede del neoplatonismo de la escuela de Alejandría: «Un eón para los alejandrinos significa una categoría que, a pesar de su carácter metafísico —es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría—, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia» (D'Ors, 1993:63). Intentaba así despejar el ensayista español una compleja ecuación estilística. El problema de fondo, para filósofos e historiadores del arte, era determinar lo qué es un «estilo». Jan Bialostocki, en 1961, consideraba que el estilo tenía una procedencia musicológica, puesto que se había acuñado en el «modo» musical: «El concepto de “modo” pasó de la teoría de la música a la teoría del arte», por intermedio de la «teoría de los géneros literarios» (Bialostocki, 1973:15-21).

Sin embargo, la cuestión del estilo estético y cultural, dada por natural durante cierto tiempo, fue interrogada por el historiador del arte Meyer Schapiro y el antropólogo Alfred L. Kroeber en el siglo XX. Schapiro en un artículo publicado en 1962 en el libro *Anthropology Today*, escribió del «estilo»: «Por estilo se entiende la forma constante —y a veces los elementos, cualidades y expresión constante— del conjunto de la actividad de un individuo o de un grupo. El término se utiliza también para el conjunto de un individuo o una sociedad. Se habla de un «estilo de vida» y del «estilo de civilización» (Schapiro, 1962:7). Para Kroeber el estilo era básicamente cultural (Kroeber, 1969).

Ahora bien, el «estilo barroco» como hecho cultural viene precedido por otro más desdibujado aún, inserto entre el Renacimiento y el Barroco propiamente dicho: el manierismo. Emanado del corazón de la Europa imperial, el manierismo se funda paradójicamente en las libertades de la fantasía, en el no estilo. Gustav R. Hocke unió el destino anacrónico del manierismo al de otras artes fantásticas, como el surrealismo: «Los manieristas no aman la figura del círculo. Preferían la hipérbolo y la elipse, las nociones contenidas en la antigua retórica, las matemáticas y la

astronomía» (Hocke, 1967:45). Rodolfo II de Habsburgo, como monarca absoluto y caprichoso, con su Giuseppe Arcimboldo como pintor suprarreal, se impone como modelo del capricho manierista. Ausencia de normas o límites, que irradia sin respeto a las secuencias estilísticas. Recordemos, el manierismo fantasioso, y difícilmente encasillable del libro inclasificable *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Jan Potocki, de principios del siglo XIX, que recuperado por Roger Caillois, tanta importancia tendrá entre los surrealistas tardíos (Potocki, 2009). Estas formas de lo imaginario nos siguen inquietando porque atraviesan las épocas, haciendo gala de una total ignorancia de los «estilos». Recogiendo ese *esprit* manierista, «el universo artístico del barroco —escribe el mexicano Bolívar Echevarría— se asemeja a un laberinto en el que el sinnúmero de ambivalencias, resultado de la entrega a la experiencia humana, se superponen las unas a las otras, conducen las unas a las otras, se cambian las unas por las otras» (Bolívar, 1998:215). El Barroco de esta guisa prefigura la conciencia moderna, siendo el triunfo de la curva, la ondulación, la elipse; en cierta manera culmina las libertades fantasiosas.

En este cruce de caminos, el Barroco como concepto poseído por la irregularidad nos sitúa en un «entre-deux» complejo: de un lado es el arte propio de la Contrarreforma, y como tal posee un programa homogeneizador y modelador conforme al ideario tridentino. Esto se ve particularmente reflejado en Europa, y más concretamente en España y Portugal. Alcanza, incluso, a otro «estilo» por su exaltación de lo sensorial: el romanticismo. Da la impresión de existir un estrecho vínculo entre la novela gótica y el lenguaje formal barroco. Mario Praz, es un ejemplo de comprensión de un barroco que encuentra relacionado con el movimiento romántico. Praz vivía en el centro de Roma, en el palacio Bonaparte. Las estancias de sus apartamentos son la mismísima expresión de la cultura barroca. Praz era un coleccionista con tendencia al horror vacui. La vanitas, que Mario Praz analiza oportunamente, es una de las obras cumbres del barroco (Praz, 1989^a). También analiza los «emblemas», enfatizando que «el siglo que generó los grandes místicos produjo también los emblemistas: ambos aparecen opuestos, y frecuentemente esta oposición se encuentra reunida en la misma persona» (Praz, 1989^b:18). El «estilo» vuelve a estar puesto en cuestión por esta cercanía entre Barroco y Romanticismo.

La cultura barroca, además, como veía José Antonio Maravall, era un oxímoron, que a la vez que penetraba en las conciencias para llegar a su núcleo duro, también producía una cultura festiva. La cultura barroca, a través tanto de la arquitectura como del teatro, sería a la par una estructura cultural de sometimiento del pueblo a la Iglesia y al poder real (Maravall, 1975), pero asimismo un manantial de festividad y contrapoder (Bonet, 1990). Como esgrimía elocuentemente en el título de aquellos hermosos libros consecutivos de José Deleito y Piñuela: *El rey se divierte...* Y el segundo: *...También se divierte el pueblo* (Deleito, 1935, 1944). La Roma papal también tenía su cardenal encargado de las fiestas y otras liberalidades no muy ortodoxas.

Imposible escapar al barroco en Italia, sobre todo en el sur, donde la impronta manierista de las fantasías alimentadas por la familia Orsini se encuentran desde Bomarzo hasta las iglesias de Lecce. Plenas de figuras monstruosas y grotescos provocadores de fantasías (vide imagen). Esta laberinticidad fantasiosa acaba por atrapar, transitando entre escultores barrocos erotizados. No obstante, el Barroco también es la pesadez de las formas. Hace unos años en Valencia la opinión pública se encontró ante una inesperada elección: un altar barroco de su catedral había ocultado por siglos cuatro maravillosos ángeles músicos renacentistas de cuatro metros de envergadura cada uno, que aparecieron detrás del andamiaje dorado durante una restauración rutinaria. Finalmente, el altar barroco fue trasladado para dejar expeditos a los ángeles cuatrocentistas.

Barroca también es la expresión literaria, aquella que a falta de libertades toma el camino de la insinuación, de las formas que captan al ojo y oído atentos del inquisidor. Américo Castro da cuenta de esa manera de expresión que es la propia de judaizantes, criptomoriscos y erasmistas, que escapan a la presión ambiental a través de la mística poética y de la escritura. Cervantes sería el ejemplo paradigmático en orden a la ironía, y Santa Teresa en el de la expresión poética (Castro, 1972). El brasileño Rubem Barboza habla de la singularidad ibérica del barroco abierta hacia la mística: «Se trata de un movimiento que reanima una vieja tradición ibérica mantenida por los franciscanos, agustinos y carmelitas: el misticismo controlado por el deseo de comunicabilidad y de acción en el mundo, aunque asociado todavía a un mal disimulado erotismo» (Barboza, 2009:126). Todo esto dentro de una cultura obsesionada por pensar el tiempo. Los hombres de la cultura barroca muestran una obsesiva preocupación por el tiempo. Asimismo, es el arte poético del desengaño, del retiro de cualquier veleidad mundana, y de la plenitud de la *terribilità* escultórica. Y en este punto se refuerza no sólo con el gusto por las ruinas, sino igualmente por el desengaño como tema central del lenguaje poético. Las vanitas imperecederas, como el *Finis gloriae mundi* e *In Ictu Oculi*, de Valdés Leal, así lo reflejan.

La conexión con el universo de lo fantástico, como dijimos, es esencial para entender la recepción en América, quizás el impacto y la prueba mayor del «barroco». Serge Gruzinski, estudió el barroco mexicano, con su mezcla, hibridación, de formas y contenidos entre americanos e ibéricos. Gruzinski sentencia ante la visión del barroco hibridado de La Puebla de los Ángeles: «Pero el arte surgido de sus manos, ¿no será más que «infinito desorden de sus estilos», mezclando sin vergüenza el románico al gótico, el renacimiento a lo hispano-morisco, lo amerindio a lo ibérico y a lo flamenco? ¿O bien expresará sabias alianzas inventadas para apropiarse de formas disociadas de su entorno histórico, también invasoras y desarraigadas como los seres que se instalan en América?» (Gruzinski, 2012:109; Gruzinski & Mermet, 1994). Sea La Puebla de los Ángeles, sea en Andahuaylillas, en los Andes peruanos, o en las iglesias de Olinda, Brasil, el ojo europeo habituado a rechazar el barroco, como expresión contrarreformista, se siente reconciliado con el barroco. El Barroco, por lo

demás, resiste arquitectónicamente en América frente al neoclasicismo implantado en la península ibérica desde mitad del siglo XVIII (Gutiérrez, 2025:140-141).

El debate sobre la importancia del Barroco como apertura de la posmodernidad, que incorpora inclusive incorpora al Otro, se inserta en la apuesta de Christine Buci-Glucksmann, quien hablará en plena época del giro postmoderno, de la estética de la alteridad que conlleva el pensamiento barroco. A través de la alegoría introduce el gusto por las formas redondeadas, erotizadas, y deja la apertura al otro, que sería el portador (Buci-Glucksmann, 1994:129-143). Se fundamenta Buci-Glucksmann en Michel Foucault, cuando este analiza Las Meninas velazqueñas en *Les mots et les choses*.

¿Cómo interpretar todo lo expresado con un cúmulo de sensaciones de radical rechazo y atracción? Probablemente lo que la marxista Buci-Glucksmann o los ácratas Gilles Deleuze y Felix Guattari quisieron señalar en los años ochenta (Deleuze & Guattari, 2004), querían dejar constancia de que el «barroco» como tal, en todos los dominios, encarnaba el ethos de la resistencia a ese mundo nuevo que era el capitalismo comercial, que triunfaba con el espíritu del protestantismo weberiano.

Desde luego, el asunto no es nuevo. Hace ya bastantes años, en 1990, la prensa cultural se hizo eco del retorno del barroco. El barroco había sido rehabilitado en el marco del boom literario latinoamericano por Alejo Carpentier. Dijo de él Rafael Conte: «Alejo Carpentier es un clásico barroco, un revolucionario pesimista, un racionalista mitológico, un europeo que expresa la esencia latinoamericana como nadie» (Conte, 1991:X). En una línea similar, Severo Sarduy, también cubano, podía exponer la naturaleza del choque entre racionalidad y barroquismo de esta manera: «No sé cuántas veces he escuchado en mi vida, ante una obra barroca, el siguiente elogio: “¡Cuánto trabajo!”. Lo cual oculta apenas un adjetivo: ¡cuánto trabajo *perdido!*» (Sarduy, 1990). De manera que, según Sarduy, podía esperarse la siguiente resolución en el futuro: «Espero con impaciencia el día en que, para celebrar una obra de arte, alguien declare: “¡Qué maravilloso despilfarro!”». Se trataría, pues, del triunfo de la cultura del exceso y de lo fantástico. Entrelazado con los manierismos, el Barroco se configura como el arte del exceso, en el sentido del dispendio de la antropología del don y del potlach, recogida y sintetizada por Georges Bataille (Gasquet, 2014).

En este punto resurgen *hic et nunc* las obras americanas de Bolívar Echevarría y de Rubem Barboza, ya aludidas más arriba. Barboza, en particular, defiende el barroco como modo de vida, y no solo como estilo, al constituirse en una manera existencial diferente de enfrentar la modernidad en América, frente a Europa (Barboza, 2025). El mundo actual está en trance de irse al garete, sobre todo por el absurdo planeamiento hipórracional de la gestión de lo vivo. El colapso que se avecina, o mejor en el ya estamos inmersos, no hay que esperar nada del futuro que no tengamos ya encima, supone el fin del orden, pone encima de la mesa la apreciación y valoración estética de lo barroco. Por todo esto tiene mucho sentido volver a pensar el barroco como lenguaje formal, de resistencia.

Ningún capitalismo ni colectivismo económico podrá acabar con este manantial del exceso antropológico. La materia líquida, abundante, del pensamiento antropológico es lo irracional, por eso el barroco debiera ser una de nuestros permanentes motivos de reflexión y también de expresión formal. Ya que los antropólogos han quedado fascinados por la anti-economía, por el kula, el potlach, desde Malinowski hasta Mauss, y por otras manifestaciones del dispendio sin utilidad aparente, lo barroco como paradigma sigue siendo manantial inagotable de pensamiento antropológico.

Referencias

- Barboza Filho, Rubem (2009). «La occidentalización barroca de América». En: F. Colom González (ed.). *Modernidad iberoamericana: cultura, política y cambio social*. Madrid, Ed.Iberoamericana, pp.121-155.
- Barboza Filho, Rubem (2025). *Tradição e artifício. iberismo e barroco na formação americana*. Rio de Janeiro, Ateliê de Humanidades.
- Bialostocki, Jan (1973). *Estilo e iconografia. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral.
- Bonet Correa, Antonio (1990). *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid, Akal.
- Buci-Glucksmann, Christine (1994). *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. Londres, Sage.
- Castro, Américo (1972 [1963]). *De la edad conflictiva. Crisis en la cultura española en el siglo XVII*. Madrid, Taurus.
- Conte, Rafael (1991 [1953]). «Alejo Carpentier, o la unidad de los contrarios». En: Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*. Barcelona, Debate.
- D'Ors, Eugenio (1993 [1944]). *Lo barroco*. Madrid, Tecnos.
- Deleito y Piñuela, José (1935). *El Rey se divierte*. Madrid, Espasa Calpe.
- Delito y Piñuela, José (1944). *También se divierte el pueblo*. Madrid, Espasa Calpe.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari (2004, 6ª). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México, Era.
- Gasquet, Axel (2014). *Georges Bataille. Una teoría del exceso*. Universidad Veracruzana.
- Gruzinski, Serge (2012). *La pensée métisse*. París, Pluriel.
- Gruzinski, Serge & Gilles Mermet (1994). *L'Aigle et la Sibylle. Fresques indiennes du Mexique*. París, Imprimerie Nationale.
- Gutiérrez, Ramón (2025). *Desde Adentro. La construcción de la historiografía de la arquitectura colonial americana*. Granada & Buenos Aires, Cedodal.
- Hocke, Gustav René (1967). *Labyrinthe de l'art fantastique. Le manierisme dans l'art européen*. París, Denoël/Gonthier.

-
- Kroeber, Alfred L. (1969). *El estilo y la evolución de la cultura*. Madrid, Guadarrama.
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Madrid, Ariel.
- Potocki, Jan (2009 [1810]). *Manuscrito encontrado en Zaragoza*. Barcelona, El Acantilado. Edición de François Rosset y Dominique Triaire.
- Praz, Mario (1989). «Vanitas». En: VV.AA. *Mario Praz. Cahiers pour un temps*. Centre Georges Pompidou, pp.181-194.
- Praz, Mario (1989). *Imágenes del barroco. Estudios de emblemática*. Madrid, Siruela.
- Sarduy, Severo (1990). «La revancha del barroco». En: Alberto Cardín (ed.) *El furor neobarroco*. El País, Temas de Nuestra Época, año IV, nº128, 26 de abril de 1990, p.3.
- Schapiro, Meyer (1962). *Estilo*. Buenos Aires, Paidós, 1962.
- Wölfflin, Heinrich (1977 [1888]). *Renacimiento y Barroco*. Madrid, Comunicación.

