

LA CULTURA DEL BARROCO EN ITALIA

Annunziata Rossi

Hoy en día hacemos un uso excesivo de la palabra barroco. Hace unos años, en el nivel de la cultura especializada, se veía lo barroco en todas las etapas de la historia, hasta convertirlo en una especie de epifenómeno, una dimensión espiritual del hombre, tipo el “eón” de Eugenio d’Ors. Hoy ocurre algo parecido en el nivel de divulgación: ambientación, objetos, personas, lenguaje, peinados, muebles, etcétera. Todo es barroco.

Pero este uso excesivo y no apropiado puede denotar un interés auténtico por un problema que no se difunde porque sí. El barroco ha sido el momento inicial de la cultura moderna que nos concierne de cerca y al que quizá todavía pertenecemos o con el cual tenemos afinidades.

Umberto Eco, en su *Obra abierta*, ve el inicio de la cultura actual en la época barroca; es decir, cuando el artista empieza a ofrecer, aún sin percatarse de ello, un mensaje que no está concluido, definido, en una palabra inacabado, y que el fruidor tiene que interpretar o más bien reinventar. Se instaura así una dialéctica nueva entre obra e intérprete. Y, refiriéndose a la arquitectura (que casi siempre precede y anticipa los movimientos culturales), Eco hace su buena comparación entre el espacio de la arquitectura renacentista, estática, hacia un eje central, hecha para ser fruida desde un punto de vista privilegiado, y el espacio barroco, espacio en expansión, en *movimiento* (palabra clave en la literatura crítica barroca), que es un estímulo a la vivacidad de la imaginación y tiende a promover “en el intérprete actos de libertad consciente”.

Eco no es el único en advertir en la espiritualidad barroca la primera manifestación de la sensibilidad moderna. Esa misma convicción sustenta Gillo Dorfles, pero con más cautela o, para utilizar un término barroco, con prudencia. Dorfles habla de un neobarroco arquitectónico, fundando su argumentación sobre la base sólida de un cotejo entre edificios del barroco histórico (Bernini o Borromini) y edificios modernos, de un Alvar Aalto, de un Gaudí, de un Steiner, etcétera. Y el paralelismo es sorprendente hasta para un profano. No sólo los elementos parciales y decorativos sino también la concepción espacial unitaria remiten de

manera clara a la arquitectura barroca. Nuestro tiempo sería, comenta Dorfles, la extrema prolongación o ramificación del barroco, una derivación no sólo formal sino espiritual de la influencia de aquella época.

No termina aquí la comparación dorfliana. Según él, estamos viviendo el mismo contraste entre individuo y sociedad, entre vida privada y vida pública, entre dato existencial y dato histórico. En la edad barroca han empezado los conflictos sociales que hoy nos atañen y que constituyen el meollo de nuestra concepción del mundo, el principio ético que contrapone al individuo, con sus aspiraciones, debilidades y pasiones, a nuestra sociedad. El español José Antonio Maravall, en un estudio más actual que el de Dorfles, también ve en la cultura de nuestro tiempo una continuación de la cultura de masas dirigida y conservadora del siglo XVII y que compara con el kitsch. Aún más, según Maravall, el barroco anticipa en cierto sentido la primera concepción del behaviorismo en cuanto trata de alcanzar la posesión de una técnica del manejo de la conducta, fundada en una intervención sobre los resortes psicológicos que la mueven. Además, Maravall se apoya en una serie de citas de los tratadistas y moralistas de la época, como por ejemplo La Rochefoucauld: el hombre cree conducirse a sí mismo cuando en realidad es conducido.

El "Seicento" es el siglo barroco por excelencia. A finales del mismo inicia la fase de rechazo crítico del barroco que se aplaca con una obra fundamental de Wolfflin: *Renacimiento y barroco*, publicada en 1888, a casi un siglo de eso. Desde entonces los estudios han venido intensificándose y contamos con una cantidad de interpretaciones y teorías, unas extravagantes, como las que sustenta Ortega y Gasset, quien llamó al barroco una "pintura a distancia", "en la que el orgulloso desdén innato en el carácter español" pretende ver tan sólo lo esencial del objeto en que pone la vista, mientras que lo accidental se percibe sin contornos, desdeñosamente, con el "rabillo del ojo". Esta pintura a distancia hecha para la "mirada española" debería de convencernos de que el barroco es español. Esto no es una argumentación seria, aunque no queremos negar que el barroco español pueda ser la "fermentación activa de disposiciones nativas".

Regresando a Wolfflin, éste vio en el barroco la desviación más radical que haya conocido la historia del arte. El historiador alemán introdujo un nuevo concepto del barroco, no como decadencia sino como arte nuevo, como devenir de formas. Pone el barroco en el mismo plano de valor que el clasicismo, como categoría histórica absoluta. El barroco sería la antítesis del Renacimiento, que en él se disuelve. El paso de la severidad del "Cinquecento" a la libertad, a lo pintoresco, al vibrante movimiento del barroco acontece por una lenta mudación y variaciones imperceptibles, hasta llegar a lo macizo, voluminoso, pintoresco, sublime del barroco; como una imagen musical, precisa Wolfflin, que con un *crescendo* llega a un *fortissimo*. Y aquí interviene la música que se manifiesta con formas nuevas en el siglo XVI y XVII (Palestrina, Lasso, Monteverdi, la música polifónica y los nuevos instrumentos musicales que hacen su aparición en Cremona: los violines). Es Nietzsche quien subraya la musicalidad del barroco, hasta preguntarse si acaso la música no es el barroco. Y a propósito del filósofo alemán, hay que subrayar que la

antítesis clásico-barroco de Wolfflin se basa en la dicotomía nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco y que en esta línea está también la teoría del barroco con dimensión espiritual eterna de Eugenio d'Ors.

La teoría de Wolfflin es muy conocida para detenernos en ella. Él señala cinco categorías o cinco símbolos de la pura visibilidad, que indican el paso de una concepción más estricta a una libre en donde convergen todas las artes, y la música y el teatro triunfan.

La tesis de Wolfflin, de la disolución del Renacimiento en el Barroco, es ya un punto firme de la crítica por su mérito, y asoma en un crítico reciente, el francés Jean Rousset, que la expresa con una imagen bellísima: “¿Qué es una fachada barroca? Es una arquitectura del Renacimiento reflejada en el agua, más aún, su imagen en un agua inquieta”. La definición parecería “ingeniosa” si no se adecuara con gran sensibilidad a una época que está dominada por la inconstancia psicológica, por el movimiento, por el gusto de la metamorfosis, de la decoración ficticia, del *trompe-l'oeil*, del mundo enmascarado o simulando lo que no es, de la locura que sola puede llegar a decir la verdad, del mundo al revés como mundo de imposibilidades vueltas ya posibles a través del juego y de la imaginación, etcétera.

Los estudiosos que siguen a Wolfflin, a pesar de los diferentes enfoques, coinciden en que cuatro son las condiciones para que haya barroco. Las precisa Hatzfeld y las sitúa en los países de la Europa latina, de donde el barroco se propaga a todo Occidente: 1) La existencia de un Renacimiento desarrollado. 2) La ausencia de una Reforma prosaica e iconoclasta. 3) Contrarreforma dominante en todos los terrenos. 4) Un arte y una literatura que se hallaran en el mismo nivel de perfección.

Otro punto de coincidencia: cada barroco nacional es un fenómeno inscrito en la categoría de la cultura barroca con una estructura básica común que abarca toda la cultura occidental. Por lo tanto, su estudio tiene que ser comparativo, en el contexto occidental.

En cuanto a la literatura crítica sobre la cultura barroca italiana, en ella también encontramos dos grandes vertientes: una de persistente rechazo, otra de revalorización. Los más ilustres representantes de la primera son Francesco De Sanctis y Benedetto Croce. El primero rechazó al “Seicento” con la misma intransigencia y por las mismas razones políticas y morales por las que rechazó al “Cinquecento”, el siglo del Renacimiento. Para él el barroco fue una edad de espíritus débiles y vacíos, que determinó ruina y muerte para Italia, cuya decadencia política, moral y civil coincide con la pérdida de su libertad y su caída bajo el dominio de Francia y, sobre todo, de España, que contendían en suelo italiano por el predominio europeo. Esta visión apocalíptica concuerda con el romanticismo desanctisiano y responde a la situación objetiva que Italia vivió.

Benedetto Croce, más sereno por estar ya alejado del clima apasionado de la Independencia, del *Risorgimento* italiano, ve en el barroco una variedad de lo feo, una perversión del gusto, el producto de almas vacías. La característica del barroco consistiría en substituir la verdad poética y el encanto que de ella emana con el efecto, lo inesperado, lo que excita, que despierta curiosidad, que asombra

mediante la forma particular de goce que procura. Sería pues el barroco una expresión de no-arte. Es claro que Croce reacciona de manera inmediata ante los aspectos deletéreos negativos del barroco (y que cualquier etapa cultural, la más esplendorosa, presenta), sin detenerse en la esencia del barroco, que rechaza sin más.

Los críticos posteriores a Croce lo cuestionan. Luciano Anceschi (y con él coincide Calcaterra) sostiene, con toda la razón, que una literatura del vacío y de la nada no es una literatura vacía y nada: al contrario, es producto de una angustia del hombre. “Ante los grandes cambios de la época el hombre se convence de que el pensamiento es un mero orden de metáforas y el barroco la expresión estilística de quien ve toda la vida del espíritu, desde la empiria sensorial hasta la especulación metafísica, como reflejada en una inmensa e inagotable metáfora, formada a su vez por miríadas de inagotables metáforas” (C. Calcaterra). Entre los italianos, Mario Praz es el que sustenta una posición muy original e interesante: la esencia del barroco consistiría en la actitud simbólica, en el culto de la metáfora preparado por los humanistas, en la perspectiva ilusoria de la arquitectura (que considera paralela a la metáfora literaria) y a la tendencia epigramática debida la revalorización de la mitología griega. Praz enumera una multitud de elementos decididamente barrocos, procedentes de la antigüedad y del humanismo que si bien produjeron una cierta complejidad relacionada con los problemas del tiempo, no tienen nada que ver con la Contrarreforma, ni siquiera con la religión, pero que son ciertamente mediterráneas. (Marcial, según Gracián, fue primogénito de la agudeza.)

El Barroco nace en Italia antes del “Seicento”, y su epicentro es Roma. Ciudad barroca en su unidad, no sólo por el barroco histórico que en ella surge, sino porque el mismo tiempo se encargó de hacer de esa “ciudad de memoria y de ruinas” una ciudad barroca. Hasta el Coliseo, “ese enorme tambor con órbitas sin ojos”, como lo llama Ungaretti, es barroco. Es Miguel Ángel el que da a Roma su unidad barroca. Con él se rompen las estructuras clásicas y empieza la tensión barroca, la convulsión de las líneas, el movimiento desaforado que es su signo, la aglomeración de figuras, de objetos en movimiento, lo “relleno” que esconde la obsesión, el miedo del vacío, el *horror vacui*. Lo no acabado, lo ilimitado, está en directa relación con la inquietud religiosa, con la sed de infinito, con el misterio de la gracia que atormenta al reformista Miguel Ángel y a sus contemporáneos. La problemática relación entre hombre y Dios (presente en el Juicio Universal de la Capilla Sixtina), el anhelo de una idea inalcanzable, el misterio de la muerte —en una palabra la visión trágica que, según Goldmann, lo acomuna a Racine, Pascal y Kant— no pueden conciliarse con la medida renacentista.

En el campo literario, el iniciador del barroco es Torquato Tasso, el poeta de la transición al barroco, así como Miguel Ángel lo es del figurativo. Tasso, quien había recibido la influencia española, la restituye, dice Praz, multiplicada. Su obra influye no sólo en la presente como protagonista en obras europeas de Goethe, de Byron, etcétera. Es una especie de precursor del héroe romántico, y el más citado en la narrativa romántica: novela gótica, Pushkin, etcétera. El “melancólico” Tasso, el

“impresionable” Tasso perseguido por la suerte y los poderosos, víctima de la Contrarreforma, de la tiranía de la corte, del fanático aristotelismo italiano, este Tasso puede simbolizar o prefigurar el drama del “Seicento”: persecución, prisión y locura. “Contra la engañosa vida de las cortes”, Tasso busca la evasión aunque sea en un espacio imaginario, a la inocente vida pastoral. El episodio de Erminia entre los pastores (*Gerusalemme Liberata*), la huida de las “cortes inicuas”, se vuelven tema dominante en la literatura europea, que podemos encontrar hasta en el Shakespeare de *Como gustéis* o *La tempestad*.

Sus poemas contienen ya los motivos tópicos del barroco: metamorfosis, encantamiento de la naturaleza (el palacio encantado de Armina en *Gerusalemme*), el motivo del amor trágico y heroico, la elegía de amor y muerte, el motivo del artificio superior a la belleza natural. Él hace de los tropos el mismo uso sobreabundante que hará de ellos el barroco: metáforas, antítesis, asonancias, etcétera. En fin, Tasso es el poeta representativo de toda la época barroca, al igual que lo fue Giambattista Marino, cuya fama no franqueó el siglo XVII y los límites de su vida, por lo menos hasta cuando Ungaretti, poeta sin prejuicios, lo resumió.

El “Seicento” inicia en Italia con la muerte de Giordano Bruno, quemado vivo en la plaza de Campo de’Fiori en febrero de 1600, por no querer renegar de su posición filosófica.

La modernidad, dice un historiador, es hija de una crisis. La que padece Italia es igual a la que padece Europa, salvo una que la privilegia, y es la pérdida de su libertad política. Adopto la palabra crisis, que fue utilizada por primera vez por el hombre del “Seicento” que la sacó de la terminología médica para indicar las tensiones sociales, políticas y religiosas, considerando que las alteraciones sociales son también enfermedades que hay que curar. La crisis económica (carga de los impuestos, consecuencias de las guerras, del desempleo, pestes, amotinamiento de tropas) se unían a otras. Maravall dice que:

No se trata tan sólo de problemas económicos y militares. Sobre todo se asiste al desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsaban a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación. Donde la resistencia a estos cambios fue mayor, sin que en ningún caso pudieran quedar las cosas como estaban, no se dejaron desarrollar los elementos de la sociedad nueva y se hallaron privilegiados los factores del inmovilismo.

Benedetto Croce distingue en el siglo barroco dos disposiciones: una negativa (la Contrarreforma) y otra positiva (la nueva ciencia y la nueva filosofía). Pero estas dos disposiciones, que son contradictorias, de hecho no contrastan. He aquí una característica que señala Luciano Anceschi: no existe en el siglo una unidad sino una multipolaridad de sistemas que aun contradiciéndose se entrelazan y en cierto sentido actúan uno sobre otro. Anceschi toma como ejemplo a Tommaso Campanella, que en su pensamiento une esas dos disposiciones contradictorias: prepara una revolución político-social y propone e insiste además en encomendar su realización a la conservadora monarquía española que, nada más, lo tiene

prisionero en Castel dell'Ovo en Nápoles; habla de subjetividad sensible y al mismo tiempo se mantiene fiel a la tradición teológica.

Analicemos la primera de las dos fuerzas: la negativa. Absolutismo monárquico y Contrarreforma forman, luego del Concilio de Trento, un binomio. Trono y altar se sirven de resortes comunes para inmovilizar una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas de cambio poderosas y para dirigir la conducta de los súbditos. Estos resortes, instrumentos operativos, principalmente son la razón de Estado, la Inquisición y la casuística religiosa. La Iglesia consagra y legaliza la monarquía absoluta por derecho divino; a su vez la monarquía apoya a la Iglesia acogiendo en su territorio a los inquisidores y confesores y vigila la observancia religiosa de los fieles. El despotismo es doble y los métodos son autoritarios e intransigentes, cuando el arma de la persuasión no basta. Iglesia y Estado ofrecen códigos de comportamiento: ideas, dogmas que tienen que dirigir la vida religiosa y cívica. El estado quiere una obediencia incondicional; la iglesia quiere evitar una religión interior, quiere mantener la religión alejada de las discusiones, de los debates, de la crítica.

A principios del "Seicento", la dilemática razón de Estado hostigada por la Iglesia, es el tema debatido por la generalidad de los hombres (encontramos a don Quijote convaleciente hablando con el cura y el barbero de "eso que llaman razón de Estado y modos de gobierno"). Los legistas italianos de principios de siglo buscan legalizar la razón de Estado según la moral acomodaticia y de conveniencia de la época. El jesuita Botero busca distinguir una "buena" razón de Estado de una "mala" razón de Estado. Es el espíritu leguleyo, la cavilación sutil para conciliar la doctrina del fin que justifica los medios con la ética religiosa. Así el maquiavelismo regresa al lugar escondido del que Maquiavelo lo había sacado.

Además de la razón de Estado, la iglesia (y con ella la monarquía) dispone de otra arma: la casuística jesuítica considera los casos de conciencia o hipotéticos casos límite y dirige las acciones de los católicos, estableciendo su línea de conducta y las eventuales sanciones; con mucha indulgencia, sobre todo con los poderosos, para no alejar a una grey que se estaba volviendo indiferente. Dirigiendo la moral de las acciones, la Contrarreforma quiere evitar que el fiel elabore una conciencia religiosa individual. El católico empieza a aceptar con indiferencia esa tabla de valores, de pecados mortales, veniales, aprendiendo a moverse entre ellos con una habilidad leguleya, adecuando su acción a la ley y eludiéndola. La moralidad, dice De Sanctis, se vuelve mecánica. Se crean guías especializados: directores, confesores para orientar al individuo en el fantástico laberinto de la salvación del alma.

De hecho la Contrarreforma logra apaciguar el individualismo renacentista, cuyo pensamiento era demasiado crítico y peligroso, oponiendo a la religión "individual" instaurada por las corrientes protestantes, el sentimiento y el culto colectivos. Se sirve del arte barroco: la escenografía, el carácter monumental y fastuoso de la arquitectura berniniana impresionaba y atraía a los fieles, a la comunidad cristiana. Además, el lujo deslumbrante, la ostentación de la riqueza, la riqueza de los materiales usados con abundancia: oro, bronce, mármoles, aludían

de manera sutil a la vanidad de todo, a lo efímero, a lo caduco; era, en fin, un llamado al *memento mori*.

La moral benévola degeneró en laxismo y favoreció una moral de apariencia que fue duramente atacada por los jansenistas franceses y por Pascal. En Italia no hubo resistencia. Y hay una razón. En Italia la *inteligencia*, a causa de las persecuciones que habían hecho una cantidad de víctimas, se desintegra. Los reformistas, los disidentes dejan en masa la península y toman la vía de exilio. La unidad de los intelectuales que había caracterizado a la cultura italiana, cae definitivamente. Huyendo del dogma religioso católico encuentran otros dogmas, los protestantes, y otra autoridad no menos intransigente que la católica. Los pocos intelectuales que quedan en Italia son perseguidos y tienen que esconder su credo y disimular lo que no se adaptaba al espíritu católico. Empieza la religión del silencio o de la indiferencia.

Las prohibiciones y la imposición del pensamiento oficial, las torturas y el terrorismo por parte de la Contrarreforma y de la dominación española llevan a formas de simulación escalofriantes, por parte de hombres valientes como Paolo Sarpi, quien declara: "Llevo una máscara pero estoy obligado a hacerlo porque sin ella nadie puede vivir seguro en Italia". Campanella (28 años en la cárcel) dice a su vez: "Los sabios fuera del poder están obligados a hablar y escribir como idiotas, aun si alimentan otras ideas en su interior". Empieza el conformismo, la ostentación de lo que uno *no* es para esconder lo que uno es, so pena de desaparecer. El *paraître* es más importante que el *être*.

El engaño y la mentira, el disfraz y la simulación, la ambigüedad, los encontramos trasladados en el arte como metáforas. El arte es la única libertad, la gran metáfora desafortunada que se libera con la imaginación de todas las servidumbres, en contra de la censura y de la imposición. La metáfora es desafío en clave, hermética.

Mientras, en la vida social todo es ficción incluso la locura. Los italianos a menudo se sirven de la locura para salvarse. El motivo de la locura, que tanto nos sorprende en la literatura barroca, fue una realidad de la vida diaria. Hoy nos quedan los recuerdos de los grandes perseguidos y ha ido borrándose el de los hombres comunes. Campanella se finge loco para no ser quemado: quiere sobrevivir para realizar la utopía de la ciudad del sol y reunir a la comunidad cristiana desmembrada. Aprovecha además la locura para insultar plebeyamente a sus torturadores y decir sus verdades a los poderosos. Para tener cierta libertad hay que saber simular. A un loco todo le está permitido. Por eso el bufón puede decirle sus verdades al rey Lear. (Shakespeare, quizá, fue el que más conoció su siglo y que supo representar en todo su horror la crueldad del poder, de la "Gran Maquinaria".) La poesía y las canciones del tiempo son la exaltación del motivo de la locura.

Se necesita ser bien loco para hacer bien el sabio, así canta una de las tantas canciones del siglo.

Pasamos ahora a la otra fuerza del siglo: la disposición positiva, como la llama Croce. Aun si positiva, la ciencia nueva que nace en Italia con Galileo Galilei repercutió, sin embargo, violentamente en la sensibilidad de los hombres del tiempo. La ciencia nueva ofrece la imagen de un mundo en movimiento, al revés del

que reinaba estable en la conciencia del nombre: fijo, reglamentado para siempre por las sacras escrituras y por Tolomeo. El “y sin embargo se mueve” fue una sacudida bastante dramática. El movimiento, lo infinito, generan asombro, miedo y vértigo. “Los silencios de estos espacios infinitos me aterran”, dice Pascal, el pensador que “sintió el peso incesante del mundo físico”.

La nueva ciencia de Copérnico y de Galileo hace sentirse a los hombres perdidos en el tiempo y en el espacio. En un corto relato, *La esfera de Pascal*, Borges revive el horror ante el infinito: el hombre se siente perdido “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 de lo infinitesimal, tampoco habrá un dónde”. Nadie estará entonces en ningún día, en ningún lugar, dice Borges. “Es obvio —continúa el escritor argentino— que un sentimiento de susto y de espanto tuvo que asaltar al hombre ante el infinito. Es un vértigo del que quiere deshacerse moviéndose”. Refiere Borges en el mismo relato una frase de Pascal que refleja el miedo, el vértigo, la soledad que experimenta ante el espacio infinito: “La naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna”. Pero en el original, observa el eruditísimo Borges, Pascal había borrado un adjetivo que es espía del terror cósmico que lo sacudió. Había escrito, en lugar de esfera infinita, esfera espantosa (*effroyable*). El hombre ante ese espacio vacío, tiene miedo de perderse, y el vértigo se traslada, en el campo del arte, en la metáfora poética de la pérdida de la identidad.

En esa misma *esfera de Pascal*, Borges observa que sólo Bruno siente con entusiasmo y ebriedad la rotura de la bóveda estelar y cita una frase del filósofo de Nola: “El mundo es el efecto infinito de una causa infinita”. Voy a completar la cita de Bruno, tomada del pasaje de la *Cena de cenizas* en que Teófilo elogia a Copérnico:

Ya no está aprisionada nuestra razón con las cadenas de los fantásticos móviles y motores ocho, nueve y diez. Conocemos que hay un único cielo, una inmensa región etérea, donde estas magníficas lumbreras conservan sus distancias, por la comodidad de la participación de la vida perpetua. Estos cuerpos llameantes son los embajadores que anuncian la excelencia de la gloria y de la majestad de Dios. Así estamos impulsados a descubrir el efecto infinito de la infinita causa, vestigio del infinito vigor; y sabemos que no hay que buscar la divinidad lejos de nosotros, porque la tenemos cerca, más bien dentro de nosotros, más de lo que nosotros mismos estamos dentro de nosotros.

La visión heroica de la vida, el furor dionisiaco viene luego reemplazado por la visión trágica: el infinito que el hombre no puede conocer y un dios escondido y cruel que no quiere manifestarse.

Dice Borges que de ese vértigo del espacio infinito el hombre busca deshacerse moviéndose. De hecho la movilidad es un elemento notable de la sociedad del tiempo (Paul Hazard la estudia detenidamente en su *Crisis de la conciencia europea*). Así como la Contrarreforma aleja a los reformistas, los nuevos

descubrimientos alejan a muchos otros italianos notables, por curiosidad de nuevos mundos, por inconformidad y espíritu aventurero: viajeros, utopistas (el "Seicento" es el siglo de las utopías), "libertinos", pero también militares, técnicos, escenógrafos, políticos, se van a tierra extranjera. Empieza una literatura de viajes que cuenta con muchos italianos. Los autores de libros de viaje, dice Hazard, son casi siempre tráfugas, vagabundos, aventureros y desahogan en sus libros los sentimientos por los cuales la sociedad los desapruaba. Todos expresan la misma voluntad de destrucción del sistema europeo y exaltan como los utopistas el orden de los pueblos que visitan. Empieza, en pocas palabras, el mito del buen salvaje.

Estas fuerzas centrales que agitan la sociedad barroca se acompañan en Italia con la disputa aristotélica. El aristotelismo se vuelve culto fanático listo para aplastar a cualquier genio creador. La disputa se había iniciado en el siglo anterior y ejemplar es el caso de Torquato Tasso cuya obra maravillosa, *La Gerusalemme liberata*, fue meticulosamente revisada por el aristotélico y mediocre Sperone Speroni y por un cardenal que debía comprobar que la obra respondiera a la moral católica. Se sabe que el impresionable Tasso rehizo la obra, *La Gerusalemme conquistada*, sin afortunadamente lograr que desapareciera la primera, que es su obra maestra.

La retórica, arte o más bien técnica de la persuasión aplicable a cualquier disciplina, es el tema dominante en Italia y luego en Europa. Con el triunfo de la retórica de Aristóteles la persuasión sustituye a la demostración categórica renacentista y del racionalismo. Entre las formas de persuasión en el campo del arte, son típicas el *trompe-l'oeil* de la arquitectura y la metáfora en la literatura. Y la persuasión sirve para dirigir la opinión pública (antes, por supuesto, de recurrir a la autoridad, si ella no basta).

La retórica, interpretada en Italia con sumo rigor hasta alterarla, fue en Italia objeto de suma veneración, al contrario de España y Francia, cuyos escritores la manejaban a su antojo, como el gran Lope, adaptándola a sus exigencias artísticas. Los dramaturgos españoles consideraban normal el alejamiento de ciertas reglas que no se adaptaban a la novedad de los tiempos, y a los géneros que no existían en el tiempo de Aristóteles (es el caso de la novela heroica). Esa divergencia de lo aristotélico constituye, quizá, el barroco. Aristóteles aconsejaba, por ejemplo, las figuras, los tropos, etcétera, pero con medida, con moderación, sin exceso. Y en ese exceso está en parte el barroco.

Es necesario, dice Aristóteles, adecuarse a los *endoxa*, a las opiniones, a las creencias, a los sentimientos difundidos. Pero en un mundo en transformación no pueden existir *endoxa*, hay que crearlos. Es lo que hacen los españoles, con una vitalidad desbordante que todavía nos impresiona, a través de los autos sacramentales, de las comedias, etcétera; una producción pedagógica en la que el educar y el deleitar concilian.

Si en Francia y en España los poetas se inspiran en los sentimientos nacionales y de clase y los guían, los italianos, al contrario, se pierde en interminables discusiones, a veces geniales y a veces pedantes, sobre las reglas. Nunca llegaron al equilibrio del educar deleitando. Un estudioso italiano, Mopurgo Tagliabue, que estudió todas las polémicas del "Cinquecento" y "Seicento", concluye que la

decadencia literaria italiana se debió a la caída de valores, a la falta de *endoxa*, de opiniones, de creencias, de pasiones. Las pasiones sociales son las que crean las costumbres, y los literatos italianos eran, en el deshacimiento político y social que privaba en Italia, incapaces de sustituirlas con otros valores. Una Italia quebrada, con una “inteligencia” ya desmembrada, no podía dar más que una literatura hedonista. El *Adón* de Giambattista Marino, —“El más grande vicioso de la literatura de todos los tiempos”, como alguien le llamó, y cuya poética de la sorpresa y de la maravilla influyó en media Europa— es un poema pastoral de evasión y hedonismo, y más bien, lo dice Flora, una antología de todos los poetas que hubo y por haber, una sinopsis de la poesía. Poema en que el aspecto pedagógico, de crear convicciones deleitando, está completamente fuera del contexto. Por cierto, Marino anticipa o toca todos los temas del barroco europeo: de la inconstancia amorosa, de Proteo que se encarna en el Don Juan de Tirso, del agua en movimiento. Hoy se empieza a estudiarlo y por mérito (o demérito) de Ungaretti. El auténtico poeta italiano del “Seicento” que merecería ser leído es Campanella, poco conocido como tal en sus tiempos y ahora, por la obscuridad de sus versos y la dificultad de lectura que presenta.

Hay que concluir con el arte barroco. ¿Es o no hijo de la Contrarreforma? Sería una verdadera simpleza afirmarlo. Puede hablarse de un arte que la Contrarreforma utilizó, porque lo tuvo a su lado. El arte barroco no puede definirse tan precisamente. Es arte que expresa un drama religioso interior (Caravaggio, Borromini, Campanella), es un arte más mundano (Bernini); es arte de desafío, de complicidad entre artista y público (Bernini). Como sostiene Chastel, las manifestaciones del siglo no derivan siempre del sentimiento cristiano, pueden acercarse a él, pueden dirigirse contra él. Chastel en *El barroco y la muerte* cita el caso de una obra en la que lo patético se mezcla íntimamente con la ironía: Bernini en un dibujo del papa Inocencio acostado, con su enorme nariz de pájaro, como si fuera una calavera grotesca. Cita también Chastel el caso de las tumbas de los Pallavicino, de principios del siglo XVII: los cuadros ovales están sostenidos por un enorme esqueleto de dos metros de largo, con alas. Huxley preguntó, refiere Chastel, sobre quién pudo encargar una obra que ridiculizaba tan fuertemente las ambiciones de gloria y de grandeza de los Pallavicino.