

I

VARIA FORTUNA DEL TÉRMINO «BARROCO»

El estudioso del barroco encuentra a su alcance una abundantísima y contradictoria bibliografía, proporcional, la mayoría de las veces, a la situación general de confusionismo existente en torno a este concepto. Confusionismo que comienza ya por la propia etimología del término.

Como es sabido, dos suelen ser las hipótesis comúnmente expuestas: la que lo considera derivación semántica de un silogismo escolástico y la que lo hace proceder de la jerga técnica de los joyeros. La primera posibilidad tiene su paternidad en Karl Borinski, quien en 1914 la sugirió. A ella se inclinan investigadores como Ludwig Pfandl, Américo Castro y René Wellek¹. Según parece, también se inspiró en la indicación de Borinski, Benedetto Croce para la primera parte de *Storia dell'età barocca* (Bari, 1943). E incluso la recoge Jorge Luis Borges², en el prólogo a la edición de 1954 de su *Historia universal de la infamia*, aludiendo al uso de que dicha palabra hizo el siglo de las luces: «Barroco (baroco) es el nombre de uno de los modos de silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del XVII...».

Eugenio D'Ors³ dice: «No hay término, en la historia de la cultura, que haya corrido, como el de "barroco", fortuna tan ex-

traordinaria». Y a continuación transcribe los versos que con intención pedagógica los escolásticos asimilaron a las figuras silogísticas:

*Bárbara, Celarent, Primae, Darii, Ferioque,
Césare, Camestres, Festino, Baroco, secundae.*

Cioranescu reproduce la tesis de Borinski sobre el sentido de la palabra, explicando el posible influjo de la mentalidad renacentista sobre dicha consideración, a la que se ha incorporado ya un notable matiz negativo:

Con la reforma de los estudios durante el Renacimiento, el término parece haber caído en el mismo descrédito de todos los demás aparejos de la filosofía escolástica en general, hasta llegar a significar algo intermedio entre raro y bárbaro, algo que suena a extraño y pretencioso, algo que pretende destacarse y no llega sino a ser ridículo⁴.

En la misma dirección se afirma D'Ors, para quien el Renacimiento es el responsable de esta «caricatura del vocablo»⁵. Y, por si quedaba alguna duda, Américo Castro⁶ viene a mostrarnos dos textos de Montaigne y Pascal, en los que el adjetivo es usado ya con caracterización de índole peyorativa. Ahora bien, hay que hacer hincapié en el hecho de que «barroco» –procedente del silogismo escolástico– sería el epíteto aplicado por la estética renacentista a aquello que no estuviese en consonancia con los ideales artísticos de la antigüedad clásica, tal y como los entendía y asumía el hombre culto del Cuatrocientos o del Quinientos. Y conviene dejar bien puntualizado esto, ya que la segunda hipótesis sobre esta palabra tiene muy otras y distintas implicaciones. Así nos lo hacen ver los trabajos más recientes de Butler, Bataillon, Venturi y Corominas⁷. Como ya hemos indicado, se suele mencionar la posibilidad de que «barroco» sea término inscrito en la técnica de la joyería. Es vocablo de origen portugués, que se encuentra atestigüado asimismo en español y francés del siglo XVII, aunque, como veremos a continuación, su presencia es anterior a dicha

época. Se trata de un calificativo que, referido a un determinado tipo de perlas baratas en el mercado del momento, se registra en un inventario del emperador Carlos V en 1531, en la *Historia general de las Indias* de Gómara en 1552 y en otro inventario —éste del rey de Túnez— de 1555. Más tarde, en un tratado de farmacología publicado en Goa en 1563, los *Coloquios dos simples e drogas de India*, de García de Orta, se habla de: «Huns barrocos mal afeiçoados e não redondos, e com aguas mortas». Y, de la joyería, el término pasa ya al examen de los lexicólogos. Así, Oudin, en el diccionario francés-español de 1606, llama a la perla irregular «cornue ou baroque». En 1611, Covarrubias, en el *Tesoro de la Lengua Española*, indica que «barrueco» se aplica a la perla irregular, en tanto que «berrueco» significa roca granítica, «tierra áspera y llena de berruecos que son peñascales levantados en alto, y de allí entre las perlas ay unas mal proporcionadas y por la similitud las llamaron berruecos»⁸.

De 1630 data la descripción del jesuita P. Philibert Monet, según la cual se trata de perlas ovaladas con adelgazamiento en los extremos y de forma apaisada. En este sentido se encuentra en otro inventario de 1639 en Francfort, donde se citan las «barocken Perlen». A partir de este momento, el vocablo aparece recalando siempre la calidad inferior de dichas perlas; en 1681, el diccionario trilingüe del P. François Pomey nos informa de que «no son redondas ni apuntadas, sino que tienden a modo de excrecencias». Lo que vuelve a repetir Furetière⁹: «Terme de joailler, qui ne se dit que de perles qui ne sont pas parfaitement rondes». Esta misma acepción le confiere Richelet, si bien desde el diccionario de Furetière (1690) al de Richelet (1728) la palabra había experimentado notables cambios de significación¹⁰. Ejemplo de ello es que Mazzi, tratadista italiano del cambio monetario, insiste en 1688 en que «baroccho» es sinónimo de «fraude».

Sin embargo, conviene (antes de pasar a considerar la noción ulterior que el término ha ido poseyendo) citar dos hipótesis que no parecen descabelladas: el que «barroco» proceda del portugués y el que conlleve una matización devaluativa. Lo primero se

inscribe en la esfera de la etimología. Lo segundo refiérese a apreciaciones de valor.

Así suele aducirse –como punto de partida– el establecimiento por los portugueses de un mercado de perlas en Broakti, la antigua Barygaza que, por transposición fónica y semántica, acabaría convirtiéndose en Baroquia. La derivación a partir de este nombre¹¹ engendraría el calificativo «barroco». Respecto a lo segundo, el denominador común (tanto para si procede del silogismo como si lo hace de la joyería) es un carácter de deformidad, de extravagancia, de negatividad¹².

La opinión que hoy día cobra más adeptos es la de J. Corominas¹³, quien considera al vocablo en cuestión como una contaminación de las dos posibilidades etimológicas antes mencionadas. Con todo, hay estudiosos que se resisten a utilizar este adjetivo¹⁴. Lo que no obedece a otras causas que a la multiplicidad de significaciones que los hombres y las épocas han ido atribuyendo a la palabra. Recuértese lo enunciado por René Wellek¹⁵: «El barroco viene a significar tantas cosas que por sí mismo ya no significa nada». Esto, que quizá pueda parecer exagerado, es, no obstante, la situación resultante de una copiosísima acumulación de definiciones e interpretaciones, algunas de las cuales vamos a exponer a continuación.

Antes de que Heinrich Wölfflin dicte los cinco principios que sus seguidores y detractores han continuado discutiendo o ampliando, el término «barroco» sigue una historia singular: Mari-vaux (1743) lo identifica con «bizarro» y, en 1750, el presidente De Brosses lo emplea a propósito de la crítica italiana al gusto francés (el rococó). En 1771, la reedición del diccionario del Trévoux refiere el término a la pintura y lo define como «pintura donde no se guardan las reglas de la proporción y donde todo se representa según el capricho del artista».

La aplicación del término al arte, bajo este punto de vista impregnado de clasicismo francés, gozó de preponderancia no pocos años. Hasta que los seguidores y discípulos de Kugler irrumpieron en la escena teórica. Así, Burckhardt lo aplica al último

Miguel Ángel y a Palladio, y Nietzsche lo usa para inscribir la música de Palestrina dentro de la Contrarreforma¹⁶. La aplicación a la literatura debió de ser más tardía, aun cuando lo encontramos usado por G. D’Orcet en un trabajo de 1879¹⁷.

El término, pues, se aplicó en un primer estadio a las artes plásticas. Y hacia ellas encaminó Wölffliin sus cinco puntos:

- Transición de un arte lineal al pintoresco.
- Transición de la superficie a la profundidad.
- Transición de la forma cerrada a la forma abierta.
- Transición de la pluralidad a la unidad.
- Transición de la claridad a la oscuridad¹⁸.

El problema surge de que ha sido utilizado, y no siempre queriendo significar los mismo, por estilistas, historiadores de la cultura y de la civilización, filósofos de la historia, comentaristas, estudiosos de la literatura, historiadores de la economía, etc. Cada uno de ellos o cada escuela ha aplicado el término en un sentido, sin observar que, a menudo, prevalecía por encima de consideraciones generales la concreción particular del fenómeno estudiado, no desligable de un contexto histórico y de las circunstancias, muy determinadas, que impedían una amplitud de óptica necesaria a la hora de definir un concepto más allá de una lengua o una cultura. Por esta razón no debe causarnos estupefacción que Bruce Morrisette vea un barroco Jean Rousset, un barroco Lebègue y otro Spitzer. Tal es la diversidad de criterios esgrimidos en la actualidad por los eruditos¹⁹. Piénsese en la ya citada opinión de Welck y compáresela con las de Hausenstein y Moret y el lector se encontrará sumido en una imposibilidad definitoria, en una angustia motivada por el no saber qué pensar ni qué decir²⁰.

Esta impresión de oquedad y de vacío es, curiosamente, la que parece más en consonancia con una tercera posibilidad etimológica que no hemos nombrado. La de que «barroco» en portugués significa también *cueva* o *barranco*, según Leo Spitzer²¹.

Añádese a este cuadro de parcialidades definitorias la ya citada fragmentación de opiniones según los campos de trabajo de

los autores de estas teorías. Así, Emile Simon entiende una forma de moral, de Estado, de literatura, de religión, de pensamiento expresada bajo este adjetivo²². Eugenio D'Ors²³ supone en él «una constante histórica, por encima y antes que un simple estilo histórico» e incluso ve en él una subdivisión en veintidós estilos barrocos²⁴: *pristinus*, *archaicus*, *macedonius*, *alexandrinus*, *bubdicus*, *gothicus*, *franciscanus*, *nordicus*, *tridentinus*, *romanticus*, *finisecularis*, *posteabellicus*, etcétera.

Para P. Kohler²⁵ la designación cobra matiz nuevo:

El me paraît plus vrai de tenir le baroque pour la norme permanente ou pour l'état fondamental de la culture universelle, et les classicisme comme un sommet auquel certaines nations s'élèvent à certains moments.

Para Boase se trata de un modo de expresión²⁶; en cambio, para Brinckmann «no es solamente un problema de formas, sino también la expresión de una psicología»²⁷. Para Croce, «questo concetto, o piuttosto questo nome di "Barroco", é una delle piu stravaganti avventure toccate negli ultimi decenni alla critica dell'arte e alla storia della cultura e vita morale»...²⁸ y, en otro lugar, escribe: «Si dica pure "età barocca" o "arte barocco"; ma non si perda mai la coscienza che, a rigor di termini, quel che è veramente arte non è mai barocco, e quel che è barocco, non è arte...»²⁹.

El problema se amplía aún más con lo relativo a las nacionalidades y a la primacía de tal o cual país. Y, en este sentido, Croce trata de encontrar las raíces en Italia, en tanto que Hatzfeld reclama el predominio de lo español, y Guillermo Díaz-Plaja ve la sombra nihilista de lo judaico, y otros, Weisbach y Mâle, el espíritu de la Contrarreforma³⁰.

Lo cierto es que resulta difícil lograr un criterio exacto y válido por igual para las diversas literaturas europeas, pues mientras este fenómeno coincide con el Siglo de Oro español y el Secentismo italiano, en Francia sólo hallamos escritores de rango muy inferior. Esto explica la posición de Francastel, Chastel, Lebègue, Adam, Reynold y otros, quienes aplican el calificativo «barroco»

al período anterior a su clasicismo –período que se presenta todavía como inmaduro y sin forma³¹. A ello apunta Alda Croce al señalar que: «barroco è termine positivo in Spagna, negativo in Italia». Esta confirmación aparece descrita por uno de los máximos investigadores de nuestro idioma y literatura, Leo Spitzer³², para quien se trata de «un hecho de civilización que tuvo su apogeo en el siglo xvii en España, pero que irradió por toda Europa antes que el clasicismo francés le opusiera un valladar».

Sin embargo, lo barroco parece no agotarse en lo español y en lo relacionado con éste. W. Sypher y P. G. Pellegrini lo han aplicado al siglo xvii inglés; W. T. Elwert lo ha extendido a las literaturas romances de esa época y A. Coutinho y J. Jucá han hecho otro tanto en lo que a Portugal se refiere. Así también procede F. Strich en lo que a Alemania respecta, aunque indica el carácter particular que allí supone³³.

Como es natural, la aplicación de un concepto igual a objetos diferentes (las distintas literaturas) ha contribuido no poco a impedir la adopción de un criterio universal, ya que, para cada país y cada erudito, el término comporta connotaciones disímiles. Súmase a esto el desplazamiento que la palabra ha sufrido del campo del arte y la literatura a otros también culturales: la religión (Carl Gebhardt), la matemática (sir George Clark), el hombre barroco (A. Feulner y J. A. Haddad)³⁴. Y, por si el *maremágnum* era leve, tampoco existe una aquiescencia general respecto a la extensión temporal que suele otorgársele. Así, Odette de Mourgues³⁵ lo usa con valor estilístico, no histórico, y Frank J. Warnke³⁶ lo considera calificativo global de una época.

El lector comprenderá el laberinto a que nos ha hecho llegar toda una tradición erudita que, en principio, sólo pretendía proporcionar luz a fragmentos de la historia ocupados por la sombra y la espesura de la ignorancia o de la inteligencia. ¡Maravilla del azar!, este ajedrezado de múltiples opiniones explicativas es más válido como descripción del fenómeno barroco que cada una de las definiciones individualizadas. Por ello, voy a pasar por alto la consideración de las distintas teorías que han sido producidas

por los años y los hombres y me limitaré a dirigir la curiosidad, de quien lo quiera, hacia las páginas dedicadas por Ernesto Sábato a «La expansión del Universo»³⁷. En ellas se encuentra reflejada no sólo la relativa objetividad de todo conocimiento que se desee científico, sino también la clave del error –bienaventurado por otra parte– que hace posible y continua la ambición humana de aprehender en un juicio –cualquiera que sea– la Verdad.

Transcribo a Sábato:

Supongamos que un ictiólogo quiera estudiar los peces del mar. Con este fin, arroja su red al agua y extrae una cantidad de peces diferentes; repite la operación muchas veces, inspecciona su pesca, la clasifica; procediendo en la forma usual en la ciencia, generaliza sus resultados en forma de leyes:

- 1) No hay pez que tenga menos de cinco centímetros de largo.
- 2) Todos los peces tienen agallas.

Estas dos afirmaciones son correctas en lo que se refiere a su pesca y supondrá que seguirán siéndolo cada vez que repita la operación. El reino de los peces es el mundo físico, el ictiólogo es el hombre de ciencia, la red el aparato cognoscente.

Dos espectadores observan al pescador sin decir, nada, hasta que ha formulado sus leyes. Entonces uno hace el siguiente comentario:

— Usted afirma en su primera ley que no hay peces que tengan menos de cinco centímetros. Creo que esa conclusión es una mera consecuencia de la red que usted emplea para pescar; el cuadro de la red no es apto para pescar peces más cortos, pero de ahí usted no puede concluir que no hay más cortos.

La diversidad de cosas que el término «barroco» ha venido a significar es el resultado de la diversidad de redes empleadas. Nosotros no podemos sino exponerlas y, ya que el presente trabajo intenta ser una aproximación general a los poetas barrocos españoles, en el capítulo siguiente manifestaremos cuál es nuestro criterio y qué consideración vamos a dar al término que hasta ahora hemos presentado como objeto de tanta diatriba y discusión³⁸.

El autor informa al lector de que la *Enciclopedia*, en el suplemento de 1776, aplicó la palabra a la música: «Una música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y disonancias, de entonación difícil y de movimiento forzado». La citada definición aparece suscrita con la letra R, es decir, Juan Jacobo Rousseau y lleva un añadido que, probablemente, no es de Rousseau: «Este término tiene toda la apariencia de provenir del “barroco” de los lógicos».

Francesco Milizia, en su *Diccionario de las Bellas Artes* (1797), explica que «barocco è il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo, Borromini diede in deliri, ma Guarini, Pozzi, Marchione nella sagrestia di San Pietro, in barocco». Se trata en realidad de una apropiación de la definición aplicada a la arquitectura por Quatremère de Quincy en 1788, a quien le había sido confiada *L'Encyclopedie méthodique*. Definición que este autor reproduce en 1832 en su *Dictionnaire historique d'architecture*.

A modo de curiosidad, señalaremos que Milizia, en *Dell'Arte di Vendere* (Venecia, 1798) usa la palabra «barocco» (¿tal vez variante de la otra?) que el general Pommereul tradujo por «necio».

- ¹ A CIORANESCU, *El barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de la Laguna, 1957, pp. 11-12.
- ² J.L. BORGES, *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza Emecé, 1971, p. 9.
- ³ E. D'ORS, en *Diccionario literario*, Barcelona, Montaner y Simón, 1967, t. I, p. 55.
- ⁴ A CIORANESCU, *ob. cit.*, p. 11.
- ⁵ E. D'ORS, *ob. cit.*, p. 55.
- ⁶ A CASTRO, *RFE*, XXI (1934), p. 76.
- ⁷ H. HATZFELD, *Estudios sobre el barroco*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 491-493. Los estudios mencionados son: F. VENTURI, «La parola "barocco"», en *Rivista storica italiana*, LXX (1959), pp. 128-130, y P. BUTLER, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, París, 1959, pp. 9-13.
- ⁸ Véase la edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1943, p. 197.
- ⁹ FURETIERE, *Dictionnaire universel de la langue française*, La Haya, 1690.
- ¹⁰ RICHELET, *Dictionnaire de la langue française*, París, 1728, vol. I, p. 254.
- ¹¹ En J.-B. Tavernier, explorador francés, se encuentra una mención de este tipo de perlas de «Baroquia» en 1676. Ello prueba la evolución posible de «Barygaza» a «Baroquia».
- ¹² E. CARILLA, *El barroco literario hispánico*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1969, p. 15: «Es cierto que no poseemos aún la etimología incontrovertible, pero las dos explicaciones más fundadas coinciden en marcar un sentido negativo del término».
- ¹³ J. COROMINAS, *Diccionario crítico y etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1954, vol. I, p. 415.
- ¹⁴ Véase el caso de J. F. Montesinos y de M. Romera-Navarro, en sus reseñas a A. VALBUENA, *Literatura dramática española*, en *RFE*, XVIII (1931), p. 177, y en la edición de E. Correa Calderón de las *Obras completas* de Gracián, *Hispanic Review* XV (1947), núm. 3, p. 398.
- ¹⁵ R. WELLEK, «The concept of baroque in literary scholarship», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V (1946), p. 97.
- ¹⁶ F. NIETZSCHE, «Religiöse Herkunft der Neuen Musik», en *Menschliches, Allzumenschliches*, Leipzig, 1930, p. 174.
- ¹⁷ G. D'ORCET, *Revue Britannique*, vol. II, 1879, p. 240. Allí, el discurso del señor Humevin en Rabelais es definido como «récit baroque».

- ¹⁸ H. WOLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, traducida por J. Moreno Villa como *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, 1924.
- ¹⁹ B. MORRISSETTE, «Structures de sensibilité baroque dans le roman préclassique», en *Cahiers de L'Association Internationale des Études Françaises*, XI (1959), pp. 86-103.
- ²⁰ W. HAUSENSTEIN, *Geist des Barock*, München, 1924, p. 26, y A. MORET, *Le lyrisme baroque en Allemagne*, Lille, 1936, p. 190.
- ²¹ L. SPITZER, *Lexicalischen aus den Katalanischen und den übrigen iberoromanischen Sprachen*, Genève, 1921, pp. 21-22.
- ²² Esta y las restantes oponiones aparecen citadas en el citado libro de Cioranescu (pp. 28-31).
- ²³ E. D'ORS, *Teoría de los estilos*, Madrid, 1945, p. 11.
- ²⁴ IDEM, *Las ideas y las formas*, Madrid, 1928, pp. 41-94 y 145-177.
- ²⁵ P. KOHLER, «Le classicisme français et le problème du baroque», en *Lettres de France*, Lausana, 1943, p. 117.
- ²⁶ BOASE, en *Mesures* (15-X-1939), p. 136.
- ²⁷ BRINCKMANN, *Kunst des Barocks und Rokoko*, Berlín, 1925.
- ²⁸ A. CROCE, «Cervantes, Persiles y Segismunda», en *Quaderni della Critica*, Bari, núm. 12, p. 78.
- ²⁹ IDEM, *Storia della età barocca in Italia*, Bari, 1929. p. 37.
- ³⁰ H. HATZFELD, *ob. cit.*, pp. 503-533; G. DÍAZ PLAJA, *El barroco literario*, Buenos Aires, edit. Columba, 1970, p. 59, y A. CIORANESCU, *ob. cit.*, pp. 29-30.
- ³¹ En *Revue des Sciences Humaines*, núm. dedicado al barroco (julio-diciembre, 1949), pp. 55-56.
- ³² L. SPITZER, «El barroco español», en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, tomo XXVIII, núm. 87-100 (Buenos Aires, 1943-1944), p. 29.
- ³³ H. HATZFELD, *ob. cit.*, pp. 62 y 496.
- ³⁴ IDEM, *ibidem*, p. 497.
- ³⁵ O. DE MOURGUES, *Metaphysical, baroque and précieux poetry*, Oxford, 1953, p. 74.
- ³⁶ Franz J. WARNKE, *European metaphysical poetry*, New Haven, 1961, p. 3.
- ³⁷ E. SÁBATO, *Uno y el universo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 54.
- ³⁸ Victor-Lucien TAPIE, *El barroco*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, pp. 7 y 8.