

El neobarroquismo filosófico como mistificación estética del Barroco.

Philosophical Neo-Baroque as aesthetic mystification of the Baroque

Esta obra está bajo una licencia internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).



Recepción: 27/08/2026 Revisión: 07/09/2026 Aprobación: 21/09/2025

DOI: 10.32870/rhgc.v6.n12.e0132

Juan Antonio González de Requena Farré

Universidad Austral de Chile
(CHILE)

juan.gonzalezderequena@uach.cl

<https://orcid.org/0000-0002-4296-2211>

Resumen:

En un momento de insistente invocación filosófica del Barroco como modernidad alternativa, este artículo se propone reconstruir la tradicional discusión sobre el concepto de barroco, para así sopesar si tiene sentido afirmar la vigencia de cierto neobarroco. Por medio de una exploración ensayística de algunos hitos representativos de la disputa sobre el Barroco europeo, en este estudio se identifican algunos sesgos de los enfoques tradicionales, reproducidos en las conceptualizaciones filosóficas del neobarroco: el esquematismo formalista, la visión comprehensiva del espíritu epocal y la idealización metafísica, que omiten las diferentes tradiciones intelectuales, cesuras estilísticas y condiciones sociohistóricas del Barroco. Se puede concluir que el neobarroquismo filosófico actual resulta sintomático de la consumación de la ideología estética y de la estetización generalizada de las formas de vida contemporáneas.

Palabras clave: Historia cultural. Estilos artísticos. Filosofía. Ideología. Estética.

Abstract:

In a moment of insistent philosophical invocation of Baroque as an alternative modernity, this article intends to reconstruct the traditional discussion on the concept of baroque, in order to decide if it makes sense to affirm the validity of a neo-baroque. Through a essayistic exploration of some representative landmarks of the dispute over European Baroque, this study identifies some biases in traditional approaches that are reproduced in neo-baroque philosophical conceptualizations: formalist schematism, the comprehensive vision of the spirit of the age and philosophical idealization, omitting the different intellectual traditions, stylistic discontinuities and sociohistorical conditions of the Baroque. It can be concluded that the current neo-baroque philosophical fashion is symptomatic of the consummation of modern aesthetic ideology and of the general aestheticization of contemporary forms of life.

Keywords: Cultural history. Art styles. Philosophy. Ideology. Aesthetics.

Introducción: la invocación filosófica del Barroco

“Por todas partes el barroco vuelve” —sostenía José Luis Brea (1991, p. 3) a comienzos de los noventa. Este *neobarroco* no consistiría simplemente en un paralelismo histórico con el Barroco de la Contrarreforma, la filosofía cortesana y la exuberancia monumental del absolutismo, sino en un barroco *otro*, un discurso consciente de su insuficiencia representacional y conceptual, un discurso excéntrico y alusivo, un discurso no entusiasmado y descreído, o sea, una forma alegórica de discurso y de visualidad (Brea, 1991, pp. 3-6). En efecto, en las últimas décadas son incontables las publicaciones, congresos y exposiciones sobre la actualidad del Barroco, con frecuencia investido como *neobarroco*.

En la primera década de este siglo, el comisario del proyecto y exposición *Barrocos y Neobarrocos*, Francisco Javier Panera insistía en la recuperación crítica de la experiencia barroca para comprender cabalmente las trayectorias de la modernidad y explorar las opciones de la cultura contemporánea. En ese orden de ideas, lo neobarroco que Panera invoca no consiste en un retorno al Barroco histórico del siglo XVII, sino en “un espíritu o categoría estética; una forma de organización trans-cultural con estrategias de representación propias” (2002, p. 9), la cual permitiría redefinir metafóricamente algunas prácticas estéticas y socioculturales como los videoclips, los videojuegos, el *sampling* musical, las *raves*, las ciudades espectáculo como Las Vegas o Disneylandia, la modificación corporal, el travestismo y, por supuesto, muchas propuestas del arte, la moda y el cine contemporáneos. Así, en el neobarroco del siglo XXI se desplegaría una compleja escena barroca caracterizada por la multiplicación de efectos sensoriales, la apoteosis de los significantes, los simulacros espectaculares, la generación de realidades virtuales, y la inmersión dinámica en una laberíntica producción cultural marcada por la indeterminación, la fragmentariedad y la fascinación por lo monstruoso y por el híbrido *cyborg*. Frente a las denostaciones tradicionales del Barroco como expresión extravagante, exceso ornamental y escapismo esteticista, Panera reivindicaba el neobarroco como una forma de conciencia crítica y transgresora que responde al agotamiento y aporías del canon moderno: un impulso alegórico, una estrategia distópica y una estética del desconsuelo ante las crisis y transiciones del actual sistema sociopolítico y cultural (2002, pp. 7-77).

También en la primera década de nuestro siglo, Pedro Aullón de Haro introducía una obra comprehensiva sobre el Barroco con la afirmación de que se trataría de un momento crucial de la unidad cultural europea y “uno de los grandes aspectos culturales de la universalidad” (2004, p. 15). Ciertamente, esta interpretación panorámica y universalista desborda las restricciones del Barroco histórico y del estilo artístico del siglo XVII, y pretende caracterizar una constante cultural no reducible a un periodo o época. Según Aullón de Haro, se puede reconocer cierta homogeneidad de expresiones y formas

barrocas tanto en el arte oriental y helenístico como en el Barroco histórico, en el barroco americano, en el barroquismo de la vanguardia histórica, y en el neobarroco actual de la neovanguardia, la cultura posmoderna y los lenguajes artísticos de la fotografía, el cine y el jazz. En ese sentido, la interpretación comprensiva de lo barroco universaliza la propia paradoja del Barroco histórico en que coexistieron el racionalismo filosófico y cierto irracionalismo expresivo, el artificio y el naturalismo, la proliferación formal y el vacío. Así, lo barroco constituiría una realización compleja y plural con múltiples proyecciones circunstanciales y corrientes estilísticas, aunque existieran tópicos recurrentes como el tiempo, la *vanitas* y el desengaño. Para Aullón de Haro, nuestro tiempo seguiría jugando con la ideación barroca del vacío, la imposibilidad y vértigo, así como con la apertura y expresividad de los nuevos lenguajes culturales (2004, pp. 21-58).

Desde una perspectiva interpretativa en sociología de la cultura, Carlos Soldevilla (2013) ha sido mucho más explícito a la hora de reivindicar la herencia del Barroco como discurso y estilo plenamente vigentes en la forma de vida tardomoderna. Ya el título de su libro, *Ser barroco*, exhibe el decidido compromiso con el imaginario, el estilo sociocultural y la sensibilidad barroca, como una forma de abordar la crisis de la modernidad y de enriquecer las opciones de la modernidad tardía desde el legado sustantivo de las tradiciones hispanas. En la interpretación de Soldevilla, con el actual neobarroco estaría retornando una alternativa a lo moderno reprimida por la modernidad hegemónica y su racionalidad instrumental unidimensional. No estaríamos ante una repetición del Barroco histórico, sino ante una sensibilidad y una metáfora cultural que caracterizan a una modernidad insatisfecha, expuesta a la incertidumbre, autorreflexiva y descentrada, alegórica, teatral y apasionada. En ese sentido, el neobarroco suministraría una memoria comunitaria y una sensibilidad reflexiva para el imaginario social tardomoderno, del mismo modo que el Barroco histórico confrontó la crisis del clasicismo renacentista. Para Soldevilla son barrocos los nuevos modos de explorar la encarnación y experimentar con la experiencia del cuerpo en la cultura contemporánea; también, la nueva arquitectura y sus maneras de construir espacios fastuosos, escenografías intensas y conjunciones heterogéneas de diseños híbridos; asimismo, los nuevos hábitos del consumo marcados por el detenimiento sensible en las cosas, la reflexividad estética y el distanciamiento melancólico (Soldevilla, 2013).

Recientemente, Luis Sáez Rueda —como editor de un monográfico filosófico sobre el Barroco hispano— ha insistido en la extrapolación del concepto de barroco, más allá del estilo artístico histórico y del argumento estético, para abarcar todo un supuesto “dispositivo filosófico, político, estético y ético” de afrontamiento de una profunda crisis de época (Sáez Rueda, 2022a, p. 1201). Desde una exégesis comprensiva de lo barroco como espíritu y tradición que trasciende sus contenidos históricos, Sáez Rueda sostiene que nuestra crisis contemporánea resulta comparable con la del siglo XVII e introduce problemáticas análogas a las que enfrentó el Barroco histórico. Si el Barroco histórico

atravesó una crisis de fundamentos y cultivó un desencanto melancólico que no renunciaba a descifrar la complejidad de un mundo devenido laberinto y teatro, el barroco actual padecería nuevas formas del desfundamento cultural, de fragmentación de los lenguajes culturales, de simulación en el vacío y de multiplicación de simulacros. En ese contexto, —según Sáez rueda— lo barroco “retorna en la actualidad con otras máscaras” (2022a, p. 1202), y podría perfilarse en el presente como una alternativa a la modernidad triunfante, o sea, a la racionalidad analítica e instrumental, a los excesos de la lógica de la identidad y de la dominación unilateral tecnocientífica. Como *modernidad otra*, lo barroco reabriría las opciones de esa alternativa reprimida que fue el Barroco histórico. Mediante la apuesta por una concepción del mundo cualitativa y orgánica, por una comprensión analógica y relacional, por la heterogeneidad y la diferencia, así como por un humanismo plural e inclusivo, el Barroco histórico nos permitiría concebir una reconfiguración creativa de nuestra realidad histórica presente. Sáez Rueda parece convertir esta modernidad otra de lo barroco en cierta metafísica epocal (en sentido heideggeriano, o sea, como un designio e interpretación decisiva de lo que hay, de la verdad del ser y del posicionamiento de lo humano), a saber: (a) una ontología *diferencial* que consagra el despliegue infinitesimal y plural de lo múltiple, lo diferente y lo heterogéneo, con la consiguiente aporía entre la vanidad del mundo finito —como teatro laberíntico de las apariencias— y, por otro lado, el ocultamiento de lo divino, que introduce una búsqueda espiritual infinita; (b) una verdad diferencial inevitablemente perspectivista y sin más unidad que la del infinito trascendente ausente; por último, (c) una ética del desencanto del mundo y de la lucha espiritual contra sí mismo y contra el mundano teatro ilusorio en que se escenifica la sujeción a nuestra identidad presunta (Sáez Rueda, 2022b).

¿Se justifica toda esta insistencia filosófica en la actualidad del Barroco? En principio, resultan discutibles las recientes invocaciones neobarroquistas; en especial, si consideramos los conflictos interpretativos que tradicionalmente han rodeado a la problemática conceptualización de lo barroco. En cualquier caso, queda la legítima duda sobre los motivos subyacentes de este entusiasmo filosófico neobarroco. En este artículo nos proponemos identificar algunos de los problemas y aporías que enfrenta la actual ola filosófica neobarroquista, mediante una reconstrucción de las principales dificultades asociadas a la conceptualización del Barroco histórico. Bajo la forma de una exploración ensayística de algunos de los principales referentes en la teorización del Barroco europeo (escogidos por razones de relevancia bibliográfica y representatividad de ciertos enfoques interpretativos), el presente estudio intentará identificar las posiciones teóricas tradicionales en torno al Barroco histórico y los sesgos reconocibles en su conceptualización de lo barroco. Además, intentaremos mostrar que la apelación filosófica al neobarroco carga con los mismos problemas que marcaron la conceptualización tradicional de lo barroco. Pretendemos concluir este estudio con una discusión del trasfondo ideológico que podría sustentar esta voluntad filosófica neobarroquista de barroco.

En ese sentido, defenderemos la tesis de que la invocación filosófica contemporánea del Barroco como modernidad alternativa enfrenta dificultades conceptuales derivadas del pluralismo semántico e histórico del término; pero, además, el neobarroquismo reproduciría cierta operación de idealización o mistificación, que convierte determinados rasgos culturales o filosóficos en expresión de una supuesta lógica barroca transhistórica. Desde ese punto de vista, interpretaremos el neobarroquismo filosófico como una forma de mistificación estética en el contexto de la modernidad tardía. Sin ánimo de agotar la diversidad de manifestaciones artísticas del Barroco histórico, este ensayo se propone cuestionar las propuestas interpretativas en que se invoca el retorno del Barroco como una categoría transhistórica, una forma de racionalidad o una modernidad alternativa. El argumento del texto se despliega en varios pasos: En primer lugar, se reconstruyen algunas de las principales invocaciones de un retorno neobarroco en la cultura y la filosofía contemporánea. Además, se exponen los conflictos de interpretaciones en torno al Barroco, así como las inconsistencias en la generalización de lo barroco como esquema formal, espíritu epocal, principio metafísico o racionalidad filosófica. A continuación, se da cuenta de la pluralidad de tradiciones intelectuales y filosóficas (particularmente, en el ámbito cultural hispano), las cesuras históricas y las condiciones sociohistóricas del Barroco europeo, que hacen problemática la invocación de una razón barroca transhistórica. También se revisan los argumentos de quienes han defendido la existencia de un *ethos* o un imaginario barroco, así como los usos más medidos del concepto de barroco en los estudios literarios. En la conclusión, se recapitula cuán discutible es intentar una reactualización filosófica del concepto de barroco en la modernidad tardía, y se argumenta que la invocación del neobarroco reproduciría las operaciones de idealización y mistificación que han acompañado la historia de la conceptualización de lo barroco, y manifestaría sintomáticamente la consagración de cierta ideología estética en la modernidad tardía.

Neobarrocos y barroquizadores

Por más que se autodenomine “neobarroca”, la invocación retrospectiva del Barroco como sensibilidad adecuada a la época presente no es ninguna novedad. Ya en 1915, en un texto titulado “La voluntad del barroco”, Ortega y Gasset observaba cierta transformación del gusto estético que sería sintomática de un cambio en la conciencia europea: un creciente interés por el Barroco como expresión de una nueva sensibilidad centrada en el dinamismo vertiginoso, la cual “aspira a un arte y una vida que contengan un maravilloso gesto de moverse” (1915/1970, p. 178).

En 1931, en “La querella de lo Barroco en Pontigny”, Eugenio D’Ors introduciría una visión del Barroco como sistema anatómico supratemporal y principio metafísico temporalizado (*eón*): el barroquismo, como “espíritu y estilo de la dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfos” (1993, p. 64), constituiría una constante humana e histórica.

Así, frente a las visiones del Barroco como estilo artístico patológico, surgido en el siglo XVII de la descomposición del clasicismo renacentista, el intelectual catalán reivindicaba una concepción comprehensiva del barroquismo en cuanto constante civilizatoria que habría tenido múltiples realizaciones históricas hasta la época actual: distintas especies del género *Barocchus*, que comprenden formas arcaicas, antiguas, medievales, modernas, contemporáneas e, incluso, transhistóricas del Barroco (D'Ors, 1993, pp. 91-97). Como matriz cultural, la morfología barroca privilegiaría la naturalización de lo sobrenatural; también, la imitación de la espontaneidad, vitalidad y dinamismo de la naturaleza, así como los esquemas multipolares, la disgregación interior y la fusión continua (más allá del canon, la normatividad, la tendencia a la unidad y la delimitación propias de la razón clasicista). Así, D'Ors podía concluir que la matriz cultural y constante humana del Barroco retornaría alternativamente tras periodos de vigencia de la unidad y la inteligencia clasicista (1993, pp. 99-100); esa es su actualidad permanente.

A comienzos de los años setenta, Severo Sarduy (1972/2011) formuló la tesis de que cierto neobarroco estaba en curso en las artes y la literatura latinoamericanas contemporáneas. Según el escritor cubano, el Barroco histórico introdujo cierta ruptura intelectual: tornó laberíntica su arquitectura; descentró sus ciudades; elaboró su escritura de modo no referencialmente lineal; volvió dinámico y elíptico el cosmos científico; hizo ausente la divinidad, y pluralizó y dispersó la evidencia en la infinidad de certezas personales. Sarduy caracterizaba lo barroco como un esquema operatorio que, más que consagrar la naturaleza espontánea, multiplica los artificios y la inversión irónica de la naturaleza. Los mecanismos de esa artificialización en el arte y la literatura latinoamericana serían básicamente tres: (a) la sustitución semiótica y la metaforización, más allá del ideal clásico de correspondencia entre el nombre y lo nombrado; (b) la proliferación metonímica de significantes y la traslación elíptica y radial de los signos en torno a un significante ausente; (c) la condensación, espejeo, fusión e intercambio de los signos en la puesta en escena significante o en la memoria. Asimismo, Sarduy vinculaba el barroco latinoamericano a la parodia y carnavalización literaria, a la confusión intertextual de textos, discursos registros y géneros, que le brinda polifonía y multidimensionalidad dinámica al espacio discursivo. El barroco aparece como “superabundancia, cornucopia rebosante, prodigalidad y derroche”, más allá de la medida y el cálculo funcional (Sarduy, 2011, p. 21); discursivamente, se presenta como doblez y desbordamiento de la palabra, perífrasis y desvío incesante. En la semiología del barroco latinoamericano, no solo destacarían las incorporaciones intertextuales a través de la cita y la reminiscencia, sino también la filigrana intratextual, el juego textual con las resonancias fonéticas, giros escriturales y marcos representacionales. Según el escritor cubano, el Barroco histórico y el Barroco colonial latinoamericano conformaron un cosmos dinámico y descentrado, aunque organizado por cierto *logos* armonizador y autorizador: “el dios —el verbo de potencia infinita— jesuita y su metáfora terrestre, el rey” (Sarduy, 2011, p. 35). En ese orden de ideas, Sarduy concluía que el barroco actual, el neobarroco, solo responde a la fractura del orden armónico, a la

multiplicación de las perspectivas parciales y a la carencia del fundamento epistémico de algún *logos* absoluto; como barroco caótico y abigarrado, que impugna la autoridad del logocentrismo y metaforiza todo orden discursivo, el neobarroco latinoamericano se perfilaría como un “Barroco de la Revolución” (2011, p. 36).

A fines de los ochenta, Omar Calabrese se sirvió analógicamente del concepto “neobarroco” —más adecuado que el término “postmoderno”, según su parecer— para designar no un periodo histórico o época cultural como el del Barroco del siglo XVII, sino cierta actitud y estilo morfológico que caracterizaría formalmente al gusto contemporáneo. Fundamentalmente, estaríamos ante un tipo de categorización cultural desestabilizador y fluctuante, a diferencia de la categorización clásica que propende al orden y la estabilidad (Calabrese, 1987/1999, p. 43). Los principios del neobarroco actual resultarían reconocibles en producciones culturales como las artes, los medios de comunicación, las teorías científicas, las realizaciones tecnológicas o el pensamiento filosófico. Según Calabrese, la nueva sensibilidad neobarroca se estructura a través de distintos pares formales: el ritmo y la repetición serial; la tensión hasta el límite y el exceso desestabilizador; el énfasis en el detalle y la consagración del fragmento no integrable en alguna totalidad; la inestabilidad y la metamorfosis, tal como se ilustran en los monstruosos; el desorden y el caos, como objeto científico y artístico; el nudo y el laberinto, como modelos epistémicos y culturales; la complejidad y la disipación; lo infinito y lo indefinido, así como la distorsión y la perversión del orden establecido. En suma, según Calabrese, la clave más profunda del neobarroco radicaría en todo un arte y episteme del desorden que dan forma a la cultura y gusto contemporáneos (Calabrese, 1999).

El barroquismo de la sensibilidad cultural contemporánea también sería retratado sociológicamente en los noventa por Michel Maffesoli (1990/2007), quien se ha referido explícitamente a la *barroquización* del mundo. Si el Barroco histórico consistió en una ruptura creativa y exuberante de la unidad clasicista, en el barroquismo actual veríamos consolidarse un nuevo tipo de sensibilidad y una nueva forma de sociabilidad basada en la “atracción orgánica a partir de imágenes que se comparten” (2007, p. 144). Según Maffesoli, la barroquización del mundo social involucra la proliferación del artificio y la ilusión, la teatralidad y la escenificación presentista, así como el inmanentismo de la apariencia. De ese modo, actualmente veríamos desplegarse una razón alternativa que apuesta por la proliferación y el crecimiento sin finalidad, en vez de asumir la ideología del progreso o el desarrollo. Asimismo, asistiríamos a una orientalización y un creciente sincretismo culturales en virtud de los cuales se esboza un marco orgánico de interacción orgánica y compleja entre lo social y lo mundano. Además, la barroquización de la existencia contemporánea incorporaría la exuberancia festiva y la cotidianeidad de la muerte, masificaría la comunicación y estetizaría la vida como si fuese una obra de arte. En suma, para Maffesoli, la barroquización actual del mundo se traduce en una nueva experiencia del pluralismo y la conjunción, de la heterogeneidad y la comunión banal, de

las experiencias extáticas y la convivencia nómada, del multiculturalismo y el mestizaje; y es que “existe en la barroquización posmoderna una lógica interna, que asegura el equilibrio de las masas, tribus y energías mezcladas” (2007, p. 176).

Querellas y sesgos interpretativos en la conceptualización del Barroco

Como se puede apreciar, actualmente coexisten diferentes concepciones de lo barroco como sensibilidad, principio metafísico, esquema operatorio, estilo morfológico de categorización, forma de sociabilidad, discurso alegórico, espíritu transcultural, constante cultural o dispositivo filosófico. Este pluralismo e inestabilidad histórico-semántica no resultan extraños si consideramos que el término “barroco” surgió como un concepto retrospectivo (no empleado en el periodo cultural de referencia, sino solo a partir del siglo XVIII) y polémico (utilizado para denostar cierto estilo y gusto artístico extravagante y recargado). En efecto, según Luciano Anceschi (1959/1991), el concepto huido y polivalente de barroco ha generado interpretaciones muy diferentes: estilísticas, histórico-culturales, sociológicas o ideológicas e, incluso, metafísicas. Así, el barroco parece rehuir la sistematización, aunque se puede reconocer una amplificación del ámbito de comprensión del concepto: inicialmente se empleó como término peyorativo al servicio del juicio estético negativo; posteriormente, se utilizó como término histórico para designar un periodo cultural, mediante la generalización de algunos aspectos formales del arte y el pensamiento de siglo XVII; finalmente, llegó a “proponerse como categoría metahistórica y como figura estética de una realidad metafísica” (1991, p.58). En ese sentido, cabe esperar que la invocación contemporánea de alguna forma de neobarroco arrastre algunas de las discusiones conceptuales y conflictos interpretativos tradicionales en torno al sentido del Barroco histórico.

El caso es que las actuales apelaciones a lo barroco reproducen algunos de los enmarcados y sesgos teóricos de la conceptualización heredada. Así, frecuentemente se sigue concibiendo lo barroco desde una perspectiva esquemática y formalista como la que caracterizó inicialmente a la inscripción del concepto en las discusiones sobre el estilo artístico posrenacentista. En la conceptualización seminal de Heinrich Wölfflin (1888/1986), el Barroco se perfilaba como una transformación estilística en las artes plásticas, reconocible a través de ciertas oposiciones formales: frente al énfasis renacentista en el contorno lineal, el estilo barroco privilegiaría los conjuntos plásticos pintoescos y dinámicos, las masas esbozadas mediante el claroscuro; en lugar de representar en el plano, el estilo barroco explora la profundidad espacial y la impresión de movimiento; en vez de la representación discreta de figuras, el estilo barroco incorpora lo inaprehensible a través de los solapamientos, claroscuros y dinámicas de masas. En suma, si el arte renacentista se caracterizaba por el cultivo de una belleza apacible, armónica y regular, el estilo barroco perseguiría cautivar afectiva, directa e instantáneamente mediante los sobresaltos, la tensión dramática, la embriaguez y el éxtasis (Wölfflin, 1986).

De modo análogo, bajo la premisa de la primacía de la forma y de las relaciones formales en la constitución de un estilo artístico, Henri Focillon (1934/2010) concibió lo barroco como un estadio final en el desarrollo dialéctico de cualquier estilo, que ineludiblemente parte de una etapa de experimentación formal para definir su apuesta formal, pasa por una etapa clásica de estabilización estilística, y concluye con una etapa de refinamiento, exuberancia e irradiación formales más allá de los cánones y marcos técnicos estilísticos clásicos. En fin, aunque la forma constituye un medio espiritual y se encarna vitalmente, lo barroco se caracterizaría no como un estilo histórico determinado, sino como una constante estilística, transcultural y transhistórica, en la vida de las formas (Focillon, 2010).

En algunos voceros del neobarroco encontramos una visión expansiva y comprehensiva del Barroco, análoga a la que impulsaron algunos intelectuales e historiadores del siglo XX en su caracterización del espíritu epocal de la modernidad, sin mostrar demasiada preocupación por los problemas de periodización o por las cesuras y singularidades sociohistóricas. En la década de los veinte, Oswald Spengler (1966) asociaba lo barroco a la experiencia moderna de la apertura e infinitización de la escala geográfica y temporal, así como a una tendencia dinámica hacia lo infinito. Lo barroco no sería sino cierto estadio de un estilo y espíritu fáustico que se expresa como lenguaje de las formas dinámicas y voluntad de dominación interior de la naturaleza; se presentaría en el arte, pero también en el sistema político-estatal, en la escenografía cortesana, en la sociedad distinguida de las grandes urbes, en la concepción científica del mundo, en el análisis del espacio y la nueva física experimental, en el simbolismo del reloj, en el culto fúnebre, en la vestimenta ornamental, en el jardín versallesco, en el deísmo o en el jesuitismo (Spengler, 1966).

Del mismo modo, Lewis Mumford (1961/2012) vinculó lo barroco a un amplio complejo de rasgos culturales que se habría desplegado en la modernidad entre los siglos XV y XVIII, tras el resquebrajamiento del orden medieval. Doblemente marcado por el aspecto metódico y abstracto y por la exuberancia sensual y apasionamiento, lo barroco consistiría en un nuevo modelo de existencia vinculado a la economía del capitalismo mercantilista y al foro de la moda, al despotismo centralizado, al absolutismo y al Estado-nación, al culto del poder y la escenografía cortesana, a la ideología derivada de la física mecanicista, así como al nuevo ordenamiento y planificación de la vida urbana (Mumford, 2012). Casi nada de la modernidad parece ajeno a esta visión comprehensiva de lo barroco.

Tras algunas invocaciones neobarrocas contemporáneas, se reconoce además una marcada idealización o sublimación filosófica de lo barroco, como si se tratase de un principio esencial o posicionamiento metafísico fundamental. De hecho, ese es el aspecto que más nos interesa discutir en la actual invocación filosófica del Barroco. Ya en los años veinte, en su renombrado estudio sobre el drama barroco alemán, Walter Benjamin (1925/2006) defendía un tipo de investigación del Barroco literario que no se limitase al análisis formal de reglas y tendencias, sino que se ocupara “de la metafísica, aprehendida

concretamente y en su plenitud, de dicha forma” (2006, p. 246). Para dar cuenta del lenguaje formal del drama barroco alemán, la interpretación benjaminiana consideraba seriamente el vínculo con el ideal del Estado absolutista (particularmente con la concepción contrarreformista de la soberanía como contención del Estado de excepción y restauración eclesial y estatal). Benjamin también destacaba “las necesidades contemplativas inherentes a la situación teológica de la época” (Benjamin, 2006, p. 285), marcadas por un tipo de religiosidad apegada al mundo, aunque tensionada por la relación con la trascendencia, como una reorientación inmanente de la vida (sin escatología) bajo la hegemonía absoluta del cristianismo. En ese sentido, las características formales del drama barroco alemán, como el cifrado fantástico de lo real, la infinita desviación reflexiva, la representación emblemática y la espectral de la huida del mundo, y, sobre todo, la expresión alegórica de la fragmentación, caducidad y ruina del sentido histórico, resultarían inseparables de la escenografía cortesana y de los problemas de la comunidad eclesiástica. Ahora bien, para Benjamin, solo el conocimiento filosófico de la dialéctica de la expresión alegórica permitiría entender el drama secular que se escenifica en el *Trauerspiel* (Benjamin, 2006). De ese modo, se privilegiaba la metafísica de la forma alegórica.

Otras conceptualizaciones filosóficas del Barroco histórico han contribuido a la idealización y esencialización de lo barroco como principio de una cosmovisión o metafísica. En los años treinta, Carl Gebhardt (1932/2008) interpretaba la filosofía de Spinoza como una religión metafísica enmarcada en la renovación contrarreformista de la religiosidad y la reconstrucción de la ciencia moderna: el pensamiento de Spinoza satisfaría la doble necesidad epocal de vinculación cultural entre religión y ciencia y, en ese sentido, se perfila como “auténtica expresión de su tiempo, es barroco” (Gebhardt, 2008, p. 119). Para Gebhardt, la filosofía de Spinoza —la filosofía barroca por excelencia— respondería a los principios fundamentales del Barroco: la negación de la limitación, el sentimiento vital de la infinitud, el dinamismo activo de una naturaleza divina, la sustancialidad y potencialidad infinita de la naturaleza, la doble experiencia de “anhelo de infinito con voluntad de forma” (2008, p. 121) y la búsqueda inmanente de la infinitud de Dios y de la perfección divina en el mundo.

Por otra parte, en los años cincuenta, Lucien Goldmann (1955/1986) caracterizaba la estructura intelectual del siglo XVII francés por el protagonismo de la visión trágica, del desgarramiento espiritual, de la búsqueda de lo absoluto y del anhelo de realización de valores irrealizables. En ese sentido, la visión trágica, como se expresa en los pensamientos de Pascal o las tragedias de Racine, constituiría una estructura significativa global que permite comprender la esencia de fenómenos teológicos, filosóficos y literarios del siglo XVII. Desde una perspectiva dialéctica que atiende a los plexos sociales y evoluciones históricas, Goldmann interpreta la visión trágica como una concepción del mundo que traduce aspiraciones, sentimientos e ideas colectivas; se trata de una transición entre las concepciones del mundo precedentes (el racionalismo dogmático y el escepticismo

empirista) y las concepciones del mundo que la suceden y superan (el pensamiento dialéctico, en su forma idealista o materialista, comprometida con la transformación del mundo). El racionalismo moderno, con su concepción del espacio infinito y del individuo autónomo, había socavado la visión del mundo como un universo ordenado, había minado la noción de comunidad jerarquizada y, así, se vio privado de la comunicación con lo divino. Como contrapartida, la visión trágica asumió la situación creada por el individualismo racionalista, al mismo tiempo que se negó a aceptar un mundo mecanicista y una sociedad atomizada. Por eso, la visión trágica del siglo XVII involucró un regreso a los valores trascendentes, aunque no estuviera en condiciones de superar el desgarramiento trágico, la oposición inconciliable entre valores y realidad, la asunción de la crisis de las relaciones sociales y cósmicas, la negación mundana del mundo, o bien la conciencia paradójica y contradictoria de un Dios simultáneamente presente y ausente (Goldmann, 1986).

En los años ochenta, Gilles Deleuze llevó a cabo una particular interpretación filosófica del Barroco a través de la metafísica de Leibniz. En el pensamiento leibniziano (pero también en la arquitectura, la música o la matemática barrocas) encuentra Deleuze un paradigma ontológico de lo barroco como pliegue, esto es, doblez, diferencia e inflexión: “el rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito” (1989, p. 11). Desde ese punto de vista, lo barroco se perfila como cierta función operatoria o rasgo de la pluralidad, la diferencia y la virtualidad, de la exterioridad infinita de la materia y su turbulencia dinámica, de las múltiples inflexiones y perspectivas del alma y, en suma, de la disyunción, desdoblamiento, divergencia y multiplicación de los principios, o bien de la escisión de lo interior y lo exterior, de los infinitos repliegues de la materia y pliegues del alma; de ese modo, el cosmos barroco se transforma en un laberíntico mundo diferenciado y heterogéneo (Deleuze, 1989). Significativamente, esta enjuta metafísica del pliegue sigue nutriendo el marco teórico de algunas conceptualizaciones actuales neobarroquistas.

Tradiciones filosóficas, cesuras y condiciones sociohistóricas del Barroco europeo

Cuando se proyecta algún tipo de metafísica o cosmovisión en el pensamiento del Barroco histórico, se arriesga cierta obliteración de las diferentes tradiciones filosóficas que efectivamente se encontraban vigentes en los distintos ambientes culturales del siglo XVII. Por ejemplo, como sostuvo Richard Popkin (1983), no se puede desconocer el papel que cumplió el escepticismo en las perspectivas filosóficas de la primera modernidad europea. Según Popkin (1983), a raíz de las luchas religiosas y de la crisis intelectual originada por la Reforma —concretamente, con la querella teológica en torno a la regla de la fe o la norma del conocimiento religioso—, se replanteó la cuestión pirrónica del criterio de verdad. Para reconocer la fe verdadera, los reformadores apelaban al criterio subjetivo de la propia certidumbre íntima y a la interpretación personal de las Escrituras, y así cuestionaron la autoridad de la Iglesia y denunciaron como heréticas las posiciones contrarias. Por su parte, los teólogos de la Contrarreforma atacaban como arbitrario y herético el criterio de sus

rivales reformadores y consagraban la guía de la Iglesia para decidir la exégesis bíblica válida. Así pues, las vías intelectuales de esta encrucijada religiosa oscilaron entre la suspensión del juicio, en nombre de la fe, y la asunción razonable de las limitaciones del conocimiento humano, incapaz de alcanzar una certidumbre completa. En el curso del siglo XVII, el conflicto religioso entre protestantismo y catolicismo dio paso a una intensificación de la disputa intelectual sobre el problema epistemológico de las bases del conocimiento, de modo que la búsqueda de certeza intelectual y la resolución de la crisis escéptica enmarcaron las apuestas en los campos de la teología, la ciencia y la filosofía (Popkin, 1983). En ese contexto intelectual, se entiende la preocupación barroca por lo engañoso del mundo, por la dificultad de discernir el ser verdadero a través de la simple apariencia sensible de las cosas, así como el recurrente motivo del desengaño racional.

En el caso paradigmático del Barroco hispano, resulta reconocible una recuperación del pensamiento de Séneca —como ha argumentado Blüher (1969/1983)—, que no prosigue simplemente la tradición del humanismo renacentista, sino que se vincula tanto a la asimilación contrarreformista de la filosofía antigua —para poner las verdades naturales al servicio de la religión revelada (según ocurrió en el humanismo jesuita)— como al neoestoicismo del siglo XVII y al intento de procurar una moral autónoma, basada en la ley natural y la razón humana, compatible con el cristianismo. Según Blüher (1983), esta recuperación barroca del senequismo —en cuanto fuente de una sabiduría vital compatible con la fe cristiana— se aprecia en las obras de emblemas, que consagraban la virtud, la importancia de contentarse con la propia suerte, la tranquilidad del sabio y la acomodación a los tiempos. En la literatura religiosa del siglo XVII se observaba cierto senequismo de cariz contrarreformista (aunque arraigado en el humanismo cristiano del Renacimiento), que recurría a las verdades naturales de la filosofía de Séneca para sostener la fe e ilustrar la doctrina cristiana. Para Blüher (1983), si bien se cuestiona el rigorismo de la apatía estoica, la doctrina del destino, el monismo metafísico o la alabanza del suicidio, asistimos a una cristianización de Séneca, a una versión del sabio estoico como soldado de Cristo, a un énfasis pesimista en las tribulaciones humanas, en los engaños del mundo y en la fugacidad del tiempo. El neoestoicismo del siglo XVII ambicionaba algo más que una apropiación cristiana de verdades naturales senequistas, y pretende restablecer sistemáticamente la doctrina estoica, particularmente su ética, como la opción de un ideal racional de vida autónoma y de un racionalismo moral compatible con el cristianismo, al margen de la doctrina escolástica. Desde esta perspectiva neoestoica, se privilegiaba la decisión moral autónoma, frente a aquellas cosas externas que escapan a nuestro poder; también se asumía la imposibilidad de un conocimiento pleno y se reconocía el carácter meramente aparente y engañoso del mundo, comparable con una comedia escénica o representación teatral, ante el cual se impone el desengaño, la aceptación del destino providencial y el juicio inconmovible de la recta razón (Blüher, 1983).

Otra tradición filosófica reconocible en el Barroco hispano —concretamente, en las doctrinas políticas del siglo XVII— es el tacitismo. Como Enrique Tierno Galván (1948) planteó, desde el humanismo renacentista comenzó una traducción íntegra o una apropiación parcial de pensamientos y máximas de Tácito, pues la obra del historiador romano aportaba una alternativa a Maquiavelo a la hora de concebir la moderna razón de Estado y teorizar la política. En ese sentido, la presencia del tacitismo en el Barroco ibérico permitió afrontar la problemática de si la política es ciencia o arte, y lo hizo de una manera idiosincrática, arraigada en una concepción tradicional de la experiencia histórica, en una perspectiva de la autonomía de lo político no sujeta a la moral religiosa —en una fase de la Contrarreforma más política que teológica—, y en la perspectiva psicológica y clásica de Tácito, ajena a las luchas políticas del momento (Tierno Galván, 1948, p. 904). Frente a la sujeción contrarreformista de la política a la moral teológica, o bien ante los intentos de conciliar la autonomía de la política con la moral católica, los tacitistas emprendieron la construcción de una ciencia política con un método propio, inductivo y experimental, capaz de suministrar consejos y máximas circunstanciales para los gobernantes y los gobernados, a partir de las condiciones generales de la naturaleza y sociedad humana, y así fundamentar autónomamente la actividad política a partir de la experiencia histórica (Tierno Galván, 1948).

Del mismo modo que la idealización filosófica de una cosmovisión barroca desdibuja las distintas tradiciones filosóficas que se entrecruzan en siglo XVII, la concepción esquemática y comprehensiva de lo barroco borra las diferentes etapas y cesuras en torno al Barroco histórico y omite el problema de la periodización. En ese orden de ideas, en su *Historia social de la literatura y del arte*, Arnold Hauser (1951/1993) distinguía el Manierismo y el Barroco como categorías histórico-artísticas. Para Hauser (1993), el Manierismo —como orientación estilística moderna ligada a la innovación cultural respecto a los medios y fines del arte— se distanciaba del Clasicismo mediante cierta ruptura con la regularidad armónica y canónica, y su reemplazo por expresiones más subjetivas y sugerentes, ya sea a través de la profundización de la experiencia espiritual, de la exploración intelectualista de lo abstruso, o bien del preciosismo ornamental. El estilo manierista comprendía expresiones de espiritualismo místico y de naturalismo panteísta, en un intento de aunar la espiritualidad medieval y el realismo renacentista. Aunque, para Hauser (1993), el Manierismo aportó un repertorio estilístico con rasgos dispares y no un concepto temporalmente delimitado, cabría contraponer la concepción intelectualista del Manierismo —como expresión de la pugna entre espiritualismo y sensualismo— con el Barroco, en cuanto voluntad artística expresionista de conjugar la contradicción mediante el sentimiento espontáneo. Según Hauser (1993), el Manierismo expresó artísticamente en los círculos cortesanos de toda Europa un sentido vital escindido y una nueva espiritualidad, con un estilo refinado y exclusivo. El Barroco exteriorizaba un espíritu más homogéneo, popular, afectivo y escénico, al servicio de la propaganda eclesiástica contrarreformista, si bien se concretó en iniciativas artísticas muy diferenciadas, que

comprendían tanto el arte de los ambientes cortesanos y católicos como el de las comunidades burguesas y protestantes, tanto el estilo monumental y ornamental como el estilo clasicista y naturalista (Hauser, 1993). En suma, se podría concluir con Hauser (1993) que, aunque no existe una oposición nítida desde el punto de vista evolutivo o cronológico, sí existe una cesura sociohistórica entre Manierismo y Barroco, así como existen diferentes rasgos y expresiones estilísticas de las distintas manifestaciones de cada estilo.

No solo Hauser ha formulado una contraposición entre el Manierismo y el Barroco como categorías histórico-artísticas; Helmut Hatzfeld (1973), en sus estudios sobre el Barroco literario, también plantea una discutible sucesión de estilos generacionales en la época barroca. Según Hatzfeld, así como el Manierismo podría considerarse como una forma de Renacimiento amanerado y preciosista, cabría concebir el último Barroco como una sofisticación manierista del primer Barroco, un Barroquismo que exagera y amanera las formas del alto Barroco. Así, Hatzfeld (1973) sostiene que el Barroco constituye un estilo patéticamente arraigado en un nuevo sentimiento vital y en un conflicto espiritual; surgió del precedente del Manierismo renacentista, más que expresar simplemente el gusto jesuita o contrarreformista, y se enfrentó finalmente a una situación intelectual y espiritual análoga a la del agotamiento formal postrenacentista, cuando el Barroquismo comenzó a explorar lo ornamental sin sustancia ni coherencia estilística. En suma, el Barroco designaría “un estilo de época que comprende los tres estilos generacionales: Manierismo, Barroco perfecto o alto Barroco y Barroquismo” (Hatzfeld, 1973, p. 72).

Ahora bien, la conceptualización del Barroco no solo enfrenta problemas de periodización, sino también de contextualización sociohistórica. Ante las tentaciones de interpretar el Barroco desde una perspectiva formalista y esquemática, comprensiva e idealizada, estudiosos como Victor-Lucien Tapié (1963) han insistido en la necesidad de someter a crítica la conceptualización de lo barroco, considerar los distintos procesos de transformación histórico-cultural desde el Renacimiento en los diferentes países europeos, estudiar las interacciones e interferencias entre los rasgos barrocos y los clasicistas, así como dar cuenta de las condiciones históricas (económicas, políticas, sociales y religiosas) que determinaron el variopinto desarrollo y las diversas manifestaciones del Barroco. Entre las condiciones sociohistóricas de la Europa moderna que dieron forma al Barroco, Tapié no incluye solamente las transformaciones religiosas derivadas del Concilio de Trento, la Contrarreforma y la espiritualidad jesuita. También alude a la experiencia de inseguridad y escasez sociales, a la sacralización, prestigio y boato del Estado monárquico, y a las modificaciones en la jerarquía social. Así, en cuanto expresión de un momento histórico marcado por cierta inquietud religiosa, por una sociedad escindida entre la aristocracia cortesana y la base rural, y por un orden político centrado en la glorificación del Estado monárquico, el Barroco habría perdido vigencia con la difusión del espíritu racionalista y experimental de la emergente sociedad y economía burguesa (Tapié, 1963, p. 148).

También José Antonio Maravall (1975) cuestionó el abordaje formalista del Barroco como categoría estilística extrapolable o concepto morfológico transhistórico; y es que la formulación de similitudes estilísticas o analogías formales, con abstracción de la diversidad de aspectos (económicos, políticos, religiosos, artísticos, intelectuales, etc.) que caracterizan un momento cultural, consiste básicamente en “un juego de ingenio, que de ordinario se reduce a una amena arbitrariedad” (p. 26). Según Maravall, los distintos campos socioculturales y artísticos en que se manifiesta el Barroco constituyen factores de una situación histórica común y responden a unas mismas condiciones y necesidades vitales. Como parte de la misma situación sociohistórica, la teología, el arte, la ciencia, la economía, la política y todos los demás factores culturales del Barroco interactúan recíprocamente y repercuten sobre el contexto situacional. En ese sentido, el Barroco correspondería a un concepto de época que comprende históricamente la totalidad de sus manifestaciones culturales: daría cuenta de una estructura histórica concreta con una conexión, articulación e interdependencia de factores culturales, que forjaron cierta homogeneidad relativa en las conciencias y prácticas del siglo XVII. Según Maravall (1975), el trasfondo sociohistórico del dramatismo barroco y su visión desengañada de la locura, ambivalencia, ilusión, miseria y abandono del mundo, así como el contexto situacional de la valoración barroca de la experiencia, del dinamismo, de la fugacidad, inconstancia, variedad y teatralidad, nos remiten a una profunda conciencia de crisis, a la conflictividad social, y a una cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora, que se sirvió de la complejidad, la novedad ingeniosa, el artificio y lo espectacular, como medios de conducción psicológica sobre la sociedad.

En suma, Maravall considera que las formas culturales del Barroco resultan inseparables de “la economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas [...], la vigorización de la propiedad señorial y el creciente empobrecimiento de las masas”, que conjuntamente “crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal” (1975, p. 29). Se trata de un conjunto de medios culturales para dirigir las formas de conciencia y actividad, encuadrar las conductas, adaptarse pragmáticamente al orden, y mantener la integración social bajo las formas de dominación política de la razón de Estado, del poder soberano y de las fuerzas represivas del absolutismo monárquico (Maravall, 1975).

La reivindicación del *ethos* e imaginario barrocos, frente a la medida de los estudios literarios

Por supuesto, no han faltado las reacciones críticas e interpretaciones alternativas a la conceptualización del Barroco como una estructura histórica vinculada a las crisis socioeconómicas del desarrollo capitalista, al ordenamiento político del Estado absolutista y a los conflictos religiosos de la primera modernidad. En los años noventa, Bolívar Echeverría proponía introducir un concepto mediador entre la historia cultural y la historia económica del Barroco: el *ethos* histórico barroco, que remitiría tanto a un uso

acostumbrado y un mundo habitual como a un carácter y modo de desenvolverse, y así da cuenta de “un principio de construcción del mundo de vida” (Echeverría, 2000, p. 37). En ese sentido, el barroquismo artístico y cultural arraigaría en un *ethos barroco* que permite concebir una modernidad alternativa y una manera específica de vivir el mundo en el modo de producción capitalista, entre otras opciones. Y es que, según Echeverría (2000), también se puede dar una actitud realista de identificación afirmativa y comprometida con el desarrollo de la modernidad capitalista; asimismo, existe un modo romántico de naturalización del mundo capitalista como metamorfosis creativa; y, en el *ethos* clásico, se vivencia de manera distanciada y no comprometida la negatividad trágica del moderno capitalismo.

Sin embargo, el *ethos barroco* asume una posición distanciada y desencantada frente a la realidad capitalista, aunque apuesta por la reinención de una forma de vida desde las ruinas y las contradicciones de la modernidad, a través de la reafirmación y transgresión de los cánones tradicionales, el ilusionismo representacional y, en el caso del barroco americano, el mestizaje cultural (Echeverría, 2000). Eso sí, como aclara Echeverría, el *ethos* barroco no consistiría en una apuesta intrínsecamente revolucionaria; más que de procurar la modificación trascendente de la realidad sociohistórica, se trataría de la transfiguración imaginaria de las contradicciones vigentes: “su utopía no está en el ‘más allá’ de una transformación económica y social, en un futuro posible, sino en el ‘más allá’ imaginario de un *hic et nunc* insoportable transfigurado por su teatralización” (2000, p. 16). El caso es que, con esta noción de *ethos*, podría privilegiarse un acercamiento psicosocial al Barroco como actitud y disposición cultural incorporada.

Del mismo modo, en la obra de Fernando R. de la Flor (2002) —una de las propuestas más fértiles de interpretación del imaginario y el simbolismo barrocos—, encontramos una decidida respuesta a la conceptualización histórica del Barroco como una cultura dirigida, un encuadramiento alienante del comportamiento de las masas, un discurso hegemónico promovido unívocamente desde la monarquía absolutista confesional y una ideología que consagraba teatralmente la autoridad teológico-política y velaba imaginativamente la conciencia de crisis epocal. Frente a ese tipo de interpretación materialista, estructural y objetivadora (reconocible en la perspectiva de Maravall), De la Flor propone otra exégesis de la lógica cultural del Barroco hispano, una que atienda a otras ideaciones y formaciones imaginarias, y dé cuenta de la complejidad retórica de los motivos del barroco. Según De la flor, se trataría de reconocer en las producciones simbólicas y discursos culturales barrocos —en el sobredimensionado y sofisticado ámbito imaginario, simbólico e, incluso, metafórico y metafísico de la cultura barroca hispana— la negatividad, el nihilismo, el escepticismo melancólico, la ilusión desengañada y el sentido trágico, que introducen desviaciones de la modernidad y del proyecto imperial, y constituyen la anomalía paradójica del Barroco: la “capacidad manifiesta de su sistema expresivo para marchar en dirección contraria a cualquier fin establecido” (2002, p. 19).

Para De la Flor, través de los variados recursos característicos del sistema expresivo del Barroco hispano, se asiste a una deconstrucción e inversión de los intereses y discursos hegemónicos a los cuales presuntamente servía la cultura barroca, más allá de cualquier ideal humanista de lectura transparente del mundo, de las definiciones de la razón (incluida la razón de Estado), de los metarrelatos progresivos y de los ideales metafísicos. No es de extrañar que, en esta lectura psicoanalítica y deconstructiva del imaginario y simbolismo barrocos, se reafirme polémicamente la noción de cierto “eón barroco” como el que D’Ors invocaba, solo que De la Flor lo entiende en clave retórico-deconstructiva, como el principio entrópico discursivo de cierto espectral “nihilismo hispano” (2002, p. 41).

Ante las aporías que suscita la interpretación esquemática, comprehensiva y metafísica del Barroco, y en lugar de forzar la apuesta entre una categorización artística o metafísica (o bien psicosocial o psicoanalítica) del principio interno de lo barroco, y, por otro lado, una conceptualización histórica de las condiciones estructurales externas del siglo XVII, quizá resulte razonable ponderar la perspectiva de los estudios literarios, particularmente atenta a los desplazamientos retóricos y estilísticos, pero también a los discursos y temáticas ideológicas de las tradiciones literarias. En los años cuarenta, en los estudios literarios se discutieron agudamente las ambigüedades y riesgos de mitificación asociados a la aplicación acrítica del concepto de Barroco. En ese orden de ideas, Leo Spitzer (1980) planteó reservas ante la generalización irreflexiva del término “barroco” en las discusiones artísticas y literarias, por considerar que se trataba de un concepto borroso, que habría seguido la típica trayectoria de las palabras abstractas: “primero pasan por una época de empleo vago, luego viene un esfuerzo de pensamiento a tratar de imprimirles un sentido fijo y conciso, confiriéndoles una nueva *vis mágica*” (Spitzer, 1980, p.310). Concluía Spitzer que esa expansión y mistificación del sentido de los términos tiene como reverso fatal el empobrecimiento semántico; y el concepto de barroco no es una excepción: una categoría artística vinculada a rasgos estilísticos se esencializó y mistificó como un espíritu o expresión espiritual, omitiendo la construcción humana de las categorías, de modo que la etiqueta se termina tomando por una entidad objetiva. Según Spitzer, estaríamos ante una tendencia intelectual muy propia del pensamiento histórico alemán, arraigada en cierta necesidad “de alegorizar, de mitificar un periodo histórico” (1980, p. 314).

Pese a cuestionar la extrapolación esquemática de la categorización artística de las formas barrocas, Spitzer no exhibe reparos a la hora de caracterizar sumariamente “el fenómeno humano, concreto, primordial del barroco español” (1980, p. 317), en cuanto hecho civilizatorio de la cultura del siglo XVII, a saber: la doble conciencia de lo carnal y lo eterno, la tensión entre de lo eterno y lo fugaz, o bien la polaridad no resuelta entre la encarnación de lo espiritual y la espiritualidad de la carne. Dada esta dualidad y polaridad irreductibles, en que lo espiritual y lo físico nunca se funden, el tema barroco por antonomasia consistiría en el desengaño y la oposición entre esencia y apariencia, verdad y disfraz, realidad y sueño, belleza y muerte, o bien eternidad y caducidad. En última instancia, para Spitzer el

Barroco tematizaría una doble experiencia de búsqueda del mundo y huida del mundo; como actitud, la polaridad barroca entre lo temporal y lo eterno correspondería a un contexto histórico híbrido en que los ideales y sensualidad renacentistas coexistieron conflictivamente con el persistente desengaño y trascendentalismo medievales (Spitzer, 1980).

Por cierto, esta interpretación del Barroco como doble impulso de elevación espiritual hacia lo infinito y, por otro lado, de inmersión mundana y terrenal en la naturaleza (impulso hacia la realidad concreta y fuga del mundo hacia lo infinito) reaparece en otros teóricos literarios, que así dan cuenta de la doble tendencia del Barroco “a profundizar y espiritualizar todo lo sensible, de una parte, y hacer sensible de otra por medio de la alegoría todo lo espiritual” (Orozco Díaz, 1975, p. 51); o bien caracterizan la visión del mundo de los escritores barrocos como una *coincidentia oppositorum*, una propensión a la yuxtaposición y la antítesis, así como un anhelo de conciliación en que coexisten lo monstruoso y lo bello, la recreación en un mundo ficcional y la desrealización de la realidad (Wardropper, 1983, p. 16). En principio, esta reducción del Barroco a algunas oposiciones fundamentales —por mucho que ilustre concretamente las tendencias barrocas al desdoblamiento y la polarización— no parece menos ambiciosa que una vaga metafísica del pliegue.

Rene Wellek (1968) fue aún más cauto al considerar las opciones del concepto de barroco en la investigación literaria. Si bien consideró que el concepto de barroco podría contribuir a la clarificación del proceso histórico y al conocimiento de los estilos y momentos históricos decisivos, Wellek juzgó necesario un cuestionamiento y análisis crítico de la extensión, carga valorativa y referencia del término. No en vano, el tratamiento del barroco como un principio permanente, por más que destaque la recurrencia de formas artísticas apasionadas y estilísticamente elaboradas, conduce a la vaguedad e indeterminación conceptual, y pierde utilidad para el estudio literario concreto. Por otra parte, las conceptualizaciones que reducen la extensión del término barroco a un fenómeno específico y acotado del proceso histórico nos enfrentan a la imposibilidad de determinar clases lógicas estancas al designar las creaciones históricas; en efecto, no existe una delimitación precisa de ningún concepto epocal, ya que cada expresión artística o cultural formaría parte del conjunto designado y modificaría la extensión de la clase. En palabras de Wellek: “el periodo es solo un concepto regulador, no una esencia metafísica que debe ser intuita ni, por supuesto, una simple denominación lingüística arbitraria” (1968, p. 77).

Más allá del nominalismo radical y del realismo esencialista, Wellek sostiene que el concepto de barroco resulta aceptable para caracterizar un movimiento cultural europeo con rasgos estilísticos y convenciones literarias reconocibles, así como con límites cronológicos determinables. Se trata de un término que habría que emplear en términos descriptivos neutrales, evitando los excesos de un tratamiento peyorativo o demasiado

entusiasta del arte barroco. Ahora bien, para Wellek, la dificultad decisiva en el abordaje del barroco surge al considerar su contenido referencial: si consiste en una categoría estilística o artística, o bien se trata de una categoría ideológica o actitud emocional. Resultan problemáticos los intentos de reducir el Barroco a un repertorio de artificios estilísticos y figuras determinadas (la antítesis, la paradoja, el retruécano, la hipérbole, etc., incluyendo quizá a la alegoría), pues se trata de recursos que pueden aparecer en cualquier época, y solo interesan en la medida en que expresen algún estado espiritual o mentalidad barroca (Wellek, 1968).

Según Wellek (1968), también parece complicado asociar el Barroco a la ideología de alguna clase social como la aristocracia cortesana, a tendencias religiosas como las de la Contrarreforma o el jesuitismo, o bien a alguna realidad nacional como la del Siglo de oro español; y es que el Barroco se desplegó en toda Europa, a veces bajo formas burguesas y protestantes. Tampoco parece concluyente, para Wellek, la caracterización del Barroco a través de una visión del mundo o actitud vital, como el pesimismo, el desengaño, la tensión entre naturaleza y espíritu, o las oposiciones entre espiritualismo y sensualismo, forma clásica y *ethos* cristiano, cosmovisión cristiana y secularismo, realismo e idealismo, etc.; y es que esas tensiones conflictivas no son peculiares y exclusivas del periodo barroco, de modo que los intentos de definir el Barroco mediante una dicotomía esquemática fracasan. Wellek concluye que “el camino más promisorio para llegar a una descripción del barroco más exacta es procurar un análisis que pueda correlacionar los criterios estilísticos e ideológicos” (1968, p. 88), aunque cuestiona la presuposición de que exista una correspondencia necesaria entre las desviaciones estilísticas y las paradojas o anomalías ideológicas, ya que los recursos expresivos pueden responder al artificio consciente y calculado, más que a alguna tensión interna o experiencia espiritual.

En fin, a pesar del carácter problemático del término, resultaría razonable servirse del barroco como un concepto estético regulador que contribuye a relacionar y sintetizar los hechos artísticos y culturales, sin necesidad de imponer mecánicamente una etiqueta tomada de la historia política y social (Wellek, 1968). No obstante, parece discutible la invocación neobarroquista de lo barroco como principio metahistórico estético o metafísico.

Conclusiones

¿Está de vuelta el Barroco por doquier? Los intentos de argumentar filosóficamente la existencia de un neobarroco contemporáneo suelen reproducir los problemas de conceptualización que enmarcaron la tradicional disputa sobre el Barroco europeo, y con frecuencia incurren en una caracterización esquemática y formalista del estilo barroco, en una visión comprehensiva de cierto espíritu epocal o constelación histórica de lo barroco e, incluso, en una idealización de algún etéreo principio metafísico barroco. Así, la discusión

sobre el neobarroco filosófico se enfrenta a los tradicionales conflictos interpretativos sobre si acaso el Barroco constituye una categoría artístico-estética, un concepto histórico o un principio filosófico metahistórico. Ante los problemas de conceptualización y el pluralismo histórico-semántico asociados al término “barroco”, cabe concluir que no hay una respuesta categórica y taxativa a la interrogante sobre la actualidad de cierto dispositivo filosófico barroco. Incluso cabría pensar que la dupla conceptual barroco/neobarroco responde a un error conceptual productivo, a una falla recurrente que subyace tanto a la condición errante y excesiva del barroco/neobarroco (un origen desplazado y diferido, entre Europa y América, entre el Barroco y el Neobarroco) cuanto a la supervivencia crítica e iteración poética del retorno de la crisis y de una relectura dinámica de cierta falta histórica de origen (Díaz, 2021). Sin embargo, la mera formulación de la pregunta por la actualidad de lo barroco podría resultar sintomática de ciertas estrategias de problematización, perspectivas teóricas y trasfondos intelectuales vigentes en el pensamiento contemporáneo.

En primera instancia, lo que se decide en la formulación de la pregunta por la actualidad filosófica del Barroco es la cuestión de los tipos de conceptos y estrategias de conceptualización en el pensamiento contemporáneo. Y es que el concepto de barroco no se reduce a una suma discreta de rasgos descriptivos (estilísticos, ideológicos o históricos) que permitan formular un concepto acumulativo; tampoco resulta fácil decidir el género y la diferencia específica que aportarían una definición lógica del concepto y una forma esencial del fenómeno. Más bien, en algunas conceptualizaciones habituales de lo barroco, se reconocen tres estrategias interpretativas tan recurrentes como discutibles. En virtud de cierta falacia de composición, se suelen generalizar esquemáticamente determinados rasgos formales de algunas prácticas artísticas o tradiciones intelectuales, como si fueran estructuras esenciales y principios explicativos del conjunto del Barroco. Además, mediante una exégesis reduccionista, se simplifica conceptualmente la diversidad de tradiciones intelectuales, corrientes filosóficas y condiciones sociohistóricas del Barroco histórico, en cuanto expresión de un supuesto espíritu epocal comprensivo. Por último, mediante una falacia de reificación, puede elevarse ese supuesto espíritu del barroco (ya sea concebido como *ethos*, imaginario o racionalidad) a la condición de principio filosófico o metafísico capaz de ofrecer una interpretación general de cierta modernidad. A pesar de las diferencias interpretativas y de los grados de elaboración teórica, la invocación de un espíritu barroco transhistórico corre el riesgo de sustituir la complejidad histórica del Barroco por una construcción conceptual sesgada y mistificadora.

Como Wellek (1968) argumentó, tal vez solo estemos ante una idea o categoría reguladora que —no siendo reducible a un repertorio de características, paradigma o esencia— sirve como guía en la unificación de la investigación sobre la complejidad de manifestaciones del Barroco, y aporta un horizonte conceptual para relacionar los distintos rasgos estilísticos, contenidos ideológicos y funciones sociohistóricas de los fenómenos culturales, artísticos y

literarios barrocos. En cuanto concepto límite o categoría delimitadora no determinable bajo el dominio de una clase cerrada o un conjunto acotado, “barroco” operaría como un concepto regulador e, inevitablemente, introduciría una perspectiva normativa y un acento valorativo (más o menos peyorativo o entusiasta). Por eso, en lugar de buscar una definición conceptual de cierta esencia barroca, cabría preguntarse si el término “barroco” opera como la capacidad potencial de componer una comunidad nocional que, como sistema expresivo, se actualizaría en distintos corpus con distintas condiciones de enunciación circunstancial (Ruiz, 2013).

En ese sentido, la categorización del barroco no brinda solo un concepto de época relacionado con la caracterización de cierta estructura histórica; además, incorporaría un juicio estético reflexivo concerniente a la comunicabilidad del gusto estilístico, a la afinidad expresiva y a cierta comunidad interpretativa. El peso de la categorización estética del barroco se evidencia por el modo en que se expandió progresivamente la semántica histórica del término desde la asociación originaria con lo irregular, lo anómalo y extravagante. Con Anceschi, podríamos concluir que, en cuanto categoría histórico-estética reguladora, “el Barroco es una noción que cambia su sentido y su valor en relación con el cambio de las condiciones culturales” (1991, p. 32). Y, si no fuera por el hecho de que el término se acuñó como categoría histórico-estética solo a partir del siglo XVIII, cabría pensar que estamos ante un hallazgo del ingenio conceptista barroco, ante un *concetto* —en el sentido de la poética barroca—, que luego se generalizó para dar cuenta de la cultura artística del Barroco y de la modernidad: una invención retórico-poética y una agudeza conceptual original, capaz de vincular sorprendentemente aspectos disímiles y de expresar una novedad reveladora (Snyder, 2014).

Aunque esta asociación del concepto de barroco con los *concetti* barrocos pueda parecer artificiosa —e, incluso, barroquista—, nos brinda una pista sobre la relación íntima entre la conceptualización histórica y la categorización estética cuando se trata del Barroco. Si bien la estructura histórica del Barroco no se limita a sus invenciones retórico-poéticas, la conceptualización estética comenzó a ocupar un lugar decisivo dentro la conciencia epocal en ese momento de la modernidad en que el arte emprendió la autonomización frente a la ciencia, cuando el artificio imaginativo y el dramatismo escénico se separaron de la representación científica, mientras que en el Humanismo renacentista se había procurado elevar el arte a la categoría de ciencia (Checa y Morán, 1982, p. 20). En esa misma encrucijada histórica, se registraba una crucial ruptura respecto a las reglas y normas artísticas, y la invención poética novedosa se distanciaba progresivamente de la imitación de los antiguos, de los cánones clásicos y de la representación naturalista, de modo que “en vez de limitarse a ser una copia de la naturaleza, la obra de arte responde a la idea que el artista tiene de la naturaleza” (Wardropper, 1983, p. 14).

Una forma diferente de espontaneidad artística y autonomización estética se registra en artes no representativas como la música o la arquitectura. En el ámbito cultural de la Reforma hubo desarrollos incipientes de un lenguaje musical expresivamente autosuficiente, fundamentado en la armonía tonal y la música instrumental pura; no obstante, en el contexto de la Contrarreforma, la música barroca pretendía una correspondencia adecuada entre la semántica de la palabra y la armonía musical, así como una inteligibilidad de los textos litúrgicos mediante una mayor transparencia en la composición musical. Así, en la época barroca, con el desarrollo de una música melodramática y la búsqueda de nuevas formas de expresión, adquirió suma importancia la función poética de la música — afín al lenguaje verbal— como un instrumento retórico para suscitar e intensificar pasiones (Fubini, 2001, pp. 91-106). En el caso de la arquitectura barroca, la profusión plástica y complejidad espacial tenían como trasfondo la expresión de los grandes sistemas de la época (el eclesiástico, el sistema político del Estado central y el nuevo sistema científico). De ese modo, la arquitectura barroca sirvió al propósito de simbolizar la rigidez del sistema, con fines persuasivos y propagandísticos; aunque simultáneamente expresaba las dinámicas centrífugas, las interacciones espaciales, la extensión infinita y la temporalidad abierta de los nuevos tiempos. Además de integrar de modo comprensivo la sistematicidad y el dinamismo, la diferenciación y la integración formal, y de sintetizar algunos opuestos (como espacio y masa, movimiento y quietud, proximidad y distancia, o ilusión y realidad), la arquitectura barroca concretó cierta teatralización estética, que requería una intensa participación estética imaginativa (Norberg-Schulz, 1979/1999, pp. 151-167).

Podríamos pensar que, aunque entonces no existía la Estética como disciplina autónoma, en el Barroco asistiríamos a los primeros pasos formativos de una ideología estética que ha consagrado la autonomía del arte, el juicio reflexivo del sujeto, el gusto singular, el estilo original, la contemplación sensible y la sensibilidad encarnada, con relativa independencia de las cuestiones de validez cognitiva o normativa. Eso sí, se trata de una autonomización parcial, pues las prácticas artísticas permanecen en gran medida sujetas a la doctrina cristiana, a la moral prudencial y a la escenificación estratégica en la corte absolutista (tampoco hay que olvidar las formas de censura y autocensura imputables a la labor inquisitorial y al poder represivo del absolutismo). Desde esa perspectiva, si el Barroco involucró un desarrollo autónomo y reflexivo de la espontaneidad de la representación (una escisión entre forma y contenido, representación y representado, o entre ser y parecer), el posible retorno de lo barroco en la cultura contemporánea respondería a una creciente autoconciencia de la experiencia y subjetividad estéticas en una forma de vida mediatizada por el espectáculo y el artificio; aunque, más que un agotamiento posmoderno, la reiteración neobarroquista actualizaría cierto entusiasmo por la simulación estética, por la textualización de lo real, por la experimentación inventiva y por la proliferación del sentido (Rojas, 2004). En todo caso, aunque tanto el Barroco como el neobarroquismo encarnan cierto desengaño cultural y una tensión entre la razón

instrumental y la razón simbólica, así como responden a contextos históricos de crisis e hibridación cultural, el neobarroco no dispone del complejo orden simbólico provisto por la razón analógica, con su capacidad de integrar identidad y diferencia (y equilibrar metáfora y metonimia); de esa manera, el retorno neobarroco consagraría el desamparo simbólico, y no logra resistir la expansión y desvaríos de la razón instrumental (Beuchot, 2003).

Terry Eagleton (2006) nos ha relatado perspicazmente las trayectorias que siguió la ideología estética en el curso de la modernidad: la fenomenalización de lo sensible, la consolidación de la autonomía del juicio estético, la sacralización romántica de la idea del genio creador y del arte por el arte, la proclamación del papel emancipador de la fantasía y la autocreación poética, la revolucionaria apuesta por la conciliación vanguardista de arte y vida, hasta desembocar en el goce posmoderno con los simulacros autorreferenciales. No es de extrañar que, en el escenario transestético actual —cuando el posmodernismo cultural, la sociedad de consumo y la industria del entretenimiento han generalizado la ideología estética a todos los aspectos del mercado y la representación social, a la esfera pública y las pantallas personales— retorne reiteradamente la nostalgia por el ambivalente umbral histórico del Barroco. En ese sentido, con el Barroco se rememora piadosamente la dramática puesta en escena y los episodios preliminares tanto del engendramiento de la ideología estética como de la estetización generalizada de las artes, de la religiosidad y de la política, del ámbito público y la vida cotidiana. Con toda su duplicidad, doblez, polaridad y tensiones constitutivas (entre lo eterno y lo temporal, la esencia y la apariencia, la belleza y la caducidad, lo sobrenatural y lo mundano, la gracia y la naturaleza, lo antiguo y lo nuevo, la imitación y la invención, etc.), la categoría histórico-estética de barroco parece perfilarse como un mito fundacional de la ideología estética moderna.

Cuando actualmente se pretende extrapolar filosóficamente la categoría histórico-estética de barroco como un espíritu epocal y una modernidad otra, con su propia ontología diferencial, una verdad perspectivista y una ética del desengaño del mundo (nos referimos a Sáez Rueda), resulta urgente seguir desenmascarando las mistificaciones ideológicas del Barroco. En ese sentido, es sospechosa una metafísica idealizada de lo barroco, que parece encubrir una estética comprehensiva de lo variopinto, de la diversidad de perspectivas y de la tensión entre apariencia y desengaño. Y es que, cuando cierta racionalidad barroca mistificada se invoca como clave general de interpretación de la modernidad tardía, se asume el riesgo de reproducir especular e imaginariamente el mismo proceso de estetización que se pretende diagnosticar como retorno neobarroco: el entusiasmo por la proliferación de perspectivas y la consagración de la experiencia transestética contemporánea terminan transformándose en sesgos ideológicos de la conceptualización de lo barroco, radicalmente desligados de las condiciones históricas y sociales que enmarcan el significado conceptual. El espectro

del neobarroquismo —un barroco estético, mistificado y sin atributos— recorre de nuevo Occidente, o al menos la posmoderna sociedad del espectáculo

Referencias

- Anceschi, L. (1991). *La idea del Barroco*. Tecnos.
- Aullón de Haro, P. (Ed.) (2004). La ideación barroca. En P. Aullón de Haro (Ed.), *Barroco* (pp. 21-58). Verbum.
- Benjamin, W. (2006). El origen del *Trauerspiel* alemán. En *Obras* (Vol. 1, pp. 217-459). Abada.
- Beuchot, M. (2003). El barroco en el neobarroco actual. *Devenires: Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, 7, 166-173. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9382699>
- Blüher, K. A. (1983). *Séneca en España*. Gredos.
- Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Tecnos.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Cátedra.
- Checa, F., y Morán, J. M. (1982). *El Barroco*. Istmo.
- De la Flor, F. R. (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Cátedra.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Paidós.
- Díaz, V. (2021). El error neobarroco. Falla metodológica y supervivencia crítica. *Revista Landa*, 10(1), 162-181. <https://revistalanda.ufsc.br/vol10-n1-20212/>
- D'Ors, E. (1993). *Lo Barroco*. Tecnos.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. Era.
- Focillon, H. (2010). *La vida de las formas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fubini, E. (2001). *Estética de la música*. Antonio Machado libros.
- Gebhardt, C. (2008). *Spinoza*. Losada.
- Goldmann, L. (1986). *El hombre y lo absoluto. El dios oculto*. Planeta-De Agostini.
- Hatzfeld, H. (1973). *Estudios sobre el Barroco*. Gredos.
- Hauser, A. (1993). *Historia social de la literatura y del arte* (Vol. 2). Labor.
- Maffesoli, M. (2007). *En el crisol de las apariencias*. Siglo XXI.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del Barroco*. Ariel.
- Mumford, L. (2012). *La ciudad en la historia*. Pepitas de calabaza.
- Norberg-Schulz, C. (1999). *Arquitectura occidental*. Gustavo Gili.

- Orozco Díaz, E. (1975). *Manierismo y Barroco*. Cátedra.
- Ortega y Gasset, J. (1970). La voluntad del barroco. En *La deshumanización del arte* (pp.173-178). Ediciones de la Revista de Occidente.
- Panera, F. J. (Ed.) (2002). *Barrocos y Neobarrocos*. Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.
- Popkin, R. H. (1983). *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*. Fondo de Cultura Económica.
- Rojas, S. (2016). Sobre el concepto de “neobarroco”. *Revista De Teoría Del Arte*, 11, 21-39. <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39979>
- Ruiz, F. (2024). Barroco: esta obra, aquel concepto, ese período. *Anclajes*, 17(1), 73-89. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2013-1715>
- Sáez Rueda, L. (2022a). El Barroco hispano como *modernidad-otra*. *Pensamiento*, 78(300), 1201-1202. <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/19121>
- Sáez Rueda, L. (2022b). Verdad y diferencia en el Barroco hispano como *modernidad-otra*. *Pensamiento*, 78(300), 1259-1282. <https://doi.org/10.14422/pen.v78.i300.y2022.003>
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. El cuenco de plata.
- Snyder, J. R. (2014). *La estética del Barroco*. Antonio Machado Libros.
- Soldevilla, C. (2013). *Ser barroco*. Biblioteca Nueva.
- Spengler, O. (1966). *La decadencia de Occidente*. Espasa-Calpe.
- Spitzer, L. (1980). El Barroco español. En *Estilo y estructura en la literatura española* (pp. 310-325). Crítica.
- Tapié, V.-L. (1963). *El Barroco*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Tierno Galván, E. (1948). El tacitismo en las doctrinas políticas del siglo de oro español. *Anales de la Universidad de Murcia*, 6(4), 805-988. <https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/6391>
- Wardropper, B. W. (1983). Temas y problemas del Barroco español. En F. Rico y B. Wardropper (Eds.), *Historia y crítica de la literatura española* (Vol. 3, pp. 5-48). Crítica.
- Wellek, R. (1968). *Conceptos de crítica literaria*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Wölfflin, H. (1986). *Renacimiento y Barroco*. Paidós