

LA CULTURA DEL BARROCO: FIGURAS E IRONÍAS DE LA IDENTIDAD

José M. González García
Instituto de Filosofía, CSIC, Madrid

La pregunta por el yo, por lo que hoy denominaríamos la identidad personal, parece ser una constante del barroco, tanto en los planteamientos filosóficos como literarios. Recordemos la duda metódica cartesiana y la fundamentación de toda su filosofía en un elemento del que ya no puede dudar, la propia existencia, la identidad, el yo: “*cogito, ergo sum*”, “pienso, luego soy”. De un modo paralelo, podemos imaginarnos a Segismundo elucubrando sobre la realidad o ensoñación de la vida humana, o a ese otro personaje también de Calderón (en *Eco y Narciso*) que se encuentra en medio de un bosque —en medio de la confusión y oscuridad del mundo, según comenta el maestro Maravall—¹ y que ignora todo sobre sí mismo y sobre la vida en sociedad:

... ignorando
quién soy y qué modo tengan
de vivir los hombres.

También Gracián da comienzo a su obra cumbre —*El Criticón*— con la pregunta por el yo en la primera conversación tras el encuentro de sus dos personajes Critilo (el hombre de juicio) y Andrenio (el hombre natural). El naufrago Critilo arriba a la isla en la que encuentra a un individuo criado por las fieras, a quien impone el nombre de Andrenio, le enseña a hablar y le pregunta por su identidad. La primera vez que Andrenio puede expresarse con gran acopio de palabras, responde a Critilo lo siguiente:

Yo ni sé quién soy ni quién me ha dado el ser, ni para qué me lo dio: (qué de veces, y sin voces, me lo pregunté a mí mismo, tan necio como curioso! Pues si el preguntar comienza en el ignorar, mal pudiera yo responderme. (...)) La vez primera que me reconocí y pude hacer concepto de mí mismo me hallé encerrado dentro

de las entrañas de aquel monte que entre los demás se descuella, que aun entre peñascos debe ser estimada la eminencia.²

Y después de describir su vida entre las fieras, cómo había llamado madre al animal que le había alimentado con su leche, sus días en la “infausta caverna” y cómo recibe la luz del conocimiento y comienza a reflexionar sobre sí, reconociéndose y haciendo una y otra reflexión sobre el propio ser:

¿Qué es esto, decía, soy o no soy? Pero, pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo. Mas, si soy, ¿quién soy yo? ¿Quién me ha dado este ser y para qué me lo ha dado?³

En palabras de su autor, *El Criticón* procura “juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención”,⁴ pero lo que me interesa aquí no es tanto señalar el posible paralelismo entre Gracián y Descartes o entre literatura y filosofía, cuanto señalar que uno de los tópicos del barroco es la pregunta por la identidad del ser humano, el intento de comprenderse a sí mismo, “averiguar quién soy”, establecer la “moral anatomía del hombre”, sus formas de ser y de relacionarse en la Naturaleza, ese “gran teatro del Universo” y en el no menor “gran teatro de la vida en sociedad”. La divisa clásica del *Conócete a ti mismo* alcanza una nueva expresión en la época, pues “quien comienza ignorándose, mal podrá conocer las demás cosas” del universo y además, “de nada sirve conocerlo todo si a sí mismo no se conoce”.⁵

Pienso que la época del barroco desarrolla dos tipos de estrategias de conocimiento del yo, unas más propias de la sociedad cortesana, es decir, del contexto social y político en que se desenvuelve la vida de los individuos y otras más típicamente religiosas, de construcción de un “yo interior”, volcado en el autoconocimiento y dominio de sí con fines trascendentes. Los dos tipos de estrategias están relacionados y muchas de las “técnicas de autoconocimiento” son comunes, si bien es posible distinguirlas a nivel analítico. En este artículo distinguiré seis figuras de la identidad y hablaré al final de una forma de ironía barroca en torno a la necesidad de conocimiento del yo. Cada una de las figuras de la identidad es una manera de comprender el mundo desde la perspectiva del individuo y tienen una fuerte impronta en las artes visuales, pues no en vano la época privilegia de una manera especial el sentido de la vista y la

cultura del barroco es una cultura eminentemente visual en la que las imágenes transmiten contenidos pedagógicos importantes en una incipiente “sociedad de masas” que ha de ser dirigida desde un poder concebido como absoluto. Mis seis figuras de la identidad barroca serán: el teatro, el espejo, la calavera, el camino, el libro y el baluarte. Dejaré al margen otra figura más conocida: el sueño de la identidad o la identidad como sueño. Se trata de un tópico que recorre todo el barroco, desde Calderón a Sor Juana, y que tiene también su expresión en la pintura y en las canciones anónimas o populares, como aquella que dice:

Hombre, que la vida
pasas durmiendo,
si conoces que duermes,
vive despierto,
si presumes que vives,
muere durmiendo.

De las seis figuras de la identidad hablaré por el orden señalado, pero permítaseme antes una palabra sobre las características de la sociedad cortesana, analizada de manera magistral por Norbert Elias en varios de sus libros.⁶

El largo proceso histórico de conversión de una sociedad guerrera en una sociedad cortesana a través de la monopolización estatal de la violencia y de los impuestos implica, entre otras cosas, el acortesanamiento de los guerreros, una larga transformación en el curso de la cual una clase alta de cortesanos viene a sustituir a una clase alta de guerreros. Este largo proceso —iniciado en occidente en los siglos XI y XII y culminado sólo en los siglos XVII y XVIII— significa una transformación de los impulsos individuales en el sentido de una contención, de un autocontrol basado en el miedo a la disminución o a la pérdida del prestigio social, significa la interiorización de las coacciones sociales, la transformación de las coacciones externas en autocoacciones.

Esta transformación supone un proceso de autoconstitución del individuo, de transformación de su sistema emotivo, de contención de las emociones, un cambio en los preceptos de las “buenas maneras” en la mesa o en cualquier reunión de la “buena sociedad”, el desarrollo de una gran capacidad de observación psicológica de sí mismo y de los demás, pues de la permanente vigilancia de uno mismo y de los otros depende la propia posición en la jerarquía

móvil de poder en la sociedad cortesana. Se construye así un tipo de hombre y de mujer calculadores, siempre a la defensiva, represores de sus reacciones emotivas espontáneas, grandes observadores y concededores del propio yo y buenos expertos en la observación psicológica del ser humano. La cita de La Bruyère, traída a colación por Elias, no puede ser más significativa:

Un cortesano es dueño de sus gestos, de sus ojos y de su expresión; es profundo e impenetrable; disimula sus malas intenciones, sonríe a sus enemigos, reprime su estado de ánimo, oculta sus pasiones, desmiente a su corazón y actúa contra sus sentimientos.⁷

Junto con este proceso de “psicologización” (conocimiento del yo y de los otros), Norbert Elias analiza también el proceso de “racionalización” social que consiste en la construcción de una racionalidad cortesana previa a la racionalidad profesional burguesa que había sido estudiada treinta años antes por Max Weber. Elias recalca que, conjuntamente con la racionalidad profesional burguesa y capitalista formada a partir de la coacción económica moderna, se han dado y todavía se dan otros tipos de racionalidad, como la racionalidad cortesana, nacidos de necesidades y situaciones sociales diferentes. Históricamente en las diferentes cortes se ha construido un tipo de racionalidad no burguesa, una racionalidad cortesana basada en el desarrollo de la etiqueta y el ceremonial hasta los últimos detalles del acostarse o levantarse del rey, en el cálculo exacto del ornato que corresponde a cada vivienda y en el autocontrol de los impulsos y los afectos en favor de una conducta perfectamente calculada y matizada en el trato con los hombres, pues de este trato depende el éxito o fracaso personal y las oportunidades de participación en el poder.

Norbert Elias estudia estos dos procesos de psicologización y de racionalización como transformaciones específicas del comportamiento humano a partir del análisis de los modales, de las reglas de urbanidad, de la compostura en la mesa, de los cambios de actitudes frente a las necesidades naturales, el refinamiento en los modos de sonarse o escupir, el comportamiento en el dormitorio, los cambios de actitud en las relaciones entre los sexos, las transformaciones en la agresividad que conducen a formas de autodomínio propias de la sociedad cortesana y a la consiguiente pacificación de los guerreros. Y en el largo período histórico que va desde la edad media hasta los años previos a

la revolución francesa, privilegia dos fases importantes: en primer lugar, la sociedad del Renacimiento definida como un momento de transición entre la jerarquía social del feudalismo medieval y la constitución del absolutismo moderno; y la segunda fase privilegiada será la del auge de la sociedad cortesana y aristocrática ejemplificada en los siglos XVII y XVIII en Francia.

No es posible aquí entrar a considerar más detenidamente las características principales de los tres códigos de comportamiento examinados por Elias en el proceso que va desde una sociedad guerrera a una sociedad cortesana: el del final de la edad media (la *courtoisie*), la *civilitas* del Renacimiento —simbolizada por los Humanistas y, de una manera especial, por Erasmo de Rotterdam—⁸ y la *civilization* de la sociedad cortesana francesa de los siglos XVII y XVIII, expresado de formas distintas y en épocas y situaciones también diferentes por Baltasar Gracián, La Bruyère, François de la Rochefoucauld y el duque de Saint-Simon.⁹ Norbert Elias considera que *El oráculo manual y arte de la prudencia*, aparecido por primera vez en 1647 y que tuvo veinte ediciones en Francia hasta finales del siglo XVIII, fue el primer manual de psicología cortesana. Quisiera recordar yo aquí un texto de *El Criticón* en el que Gracián se refiere precisamente a los libros de cortesía para uso de los cortesanos. Cuando Andrenio y Critilo entran por primera vez en Madrid por la espaciosa calle de Toledo, llegan a una librería, “una de aquellas tiendas en que se feria el saber” y piden un libro que les dé avisos para no perderse en el laberinto de la corte, esa corte que es comparada con un peligroso mar, “con la Scila de sus engaños y la Caribdis de sus mentiras...” El librero les recomienda uno llamado *El Galateo Cortesano*, libro que no les puede vender sino sólo empeñar, pues no hay bastante oro ni plata para apreciarlo. Esto provoca la risotada del Cortesano —personaje clave en muchas escenas de la obra— y que realiza la siguiente crítica literaria en la que distingue dos épocas: el tiempo de las ballestas y el de las gafas o (en terminología de Elias) una sociedad guerrera y otra cortesana:

Este libro (dijo tomándole en las manos) aún valdría algo si se platicase todo al revés de lo que enseña. En aquel buen tiempo cuando los hombres lo eran, digo buenos hombres, fueran admirables estas reglas; pero ahora en los tiempos que alcanzamos, no valen cosa. Todas las liciones que aquí encarga eran del tiempo de las ballestas, más ahora que es el de las gafas, creedme que no aprovechan. Y para

que os desengañéis, oíd esta de las primeras: dice, pues, que el discreto cortesano, cuando esté hablando con alguno, no le mire al rostro y mucho menos de hito en hito como si viese misterios en los ojos. ¡Mirad qué buena regla esta para estos tiempos, cuando no están ya las lenguas cosidas al corazón! Pues ¿dónde le ha de mirar?, ¿al pecho? Esto fuera si tuviera en él la ventanilla que deseaba Momo. Si aun mirándole a la cara que hace, al semblante que muda, no puede el más atento sacar traslado del interior, ¿qué sería si no le mirase? Mírele y remírele, y de hito en hito, y aun plegue a Dios que dé en el hito de la intención y crea que ve misterios; léale el alma en el semblante, nota si muda colores, si arquea las cejas: brujeléele el corazón.¹⁰

Según el análisis de Elias, el proceso de acortesanamiento y de concentración del poder genera una situación en la que todos dependen del favor del monarca, quien actúa con la frivolidad de la diosa Fortuna encumbrando hoy a quien ha de ser arrojado mañana a las tinieblas exteriores. Las únicas soluciones parecen consistir en: 1) el trabajo constante de observación y de control psicológico de uno mismo y de sus afectos; 2) la observación y la manipulación reflexiva y constante de los demás, intentando conseguir en lucha con ellos el favor del monarca transmutado en diosa Fortuna; y 3) la constitución de una forma especial de racionalidad, la racionalidad cortesana, previa a la conformación de la racionalidad profesional-burguesa que había sido analizada anteriormente por Max Weber. “Psicologización”, “manipulación reflexiva” y “racionalidad cortesana” son los tres elementos de un tipo de sociedad que configuró la historia europea entre los siglos XIV y XVIII y cuyos restos todavía podemos advertir hoy. En palabras de Norbert Elias:

Es fácil ver por qué esta conducta [control de los afectos propios] se hace de importancia vital para los cortesanos: no puede calcularse el grado de un desahogo afectivo. Descubre los verdaderos sentimientos de la persona en cuestión en un grado que, por no ser calculado, puede ser perjudicial; quizá da triunfos a los que compiten con uno por el favor y el prestigio. Es finalmente y sobre todo, un signo de inferioridad; y ésta es precisamente la situación que más teme el cortesano. *La competencia de la vida cortesana obliga así a un control de los afectos en favor de una conducta exactamente calculada y matizada en el trato con los hombres.*¹¹

Quisiera referirme a otras dos interpretaciones, la de Walter Benjamin y la de Remo Bodei. En un artículo publicado en la red, José Muñoz Millanes

—traductor de Benjamin al castellano— escribe sobre la presencia de Baltasar Gracián en *El origen del drama barroco alemán* lo siguiente:

En el libro de Benjamin estas figuras típicas del teatro barroco se caracterizan por su ambigüedad, que se refleja en los títulos dobles y antitéticos de las correspondientes secciones: no sólo el cortesano aparece en escena “como santo e intrigante” al mismo tiempo, sino también el monarca o soberano se presenta simultáneamente “como mártir y tirano o déspota”. Es decir, cada una de estas figuras surge de un compromiso cínico y acomodaticio entre dos aspectos contradictorios: un gesto idealista (el del santo o el mártir) que sale perdiendo y se posterga en favor de una actitud pragmática (la del intrigante o el déspota) que es la que termina triunfando. Se trata de personajes que, ante la degradación secular del estado de cosas, la aceptan como irremediable y sacan partido de ella, en vez de luchar por reducir la distancia entre los hechos y los principios en crisis. Esto les lleva a suspender indefinidamente la trascendencia ética de los principios, en beneficio de lo que Aranguren, a propósito de Gracián, denomina “prudencia mundana”: es decir, una colección de improvisadas reglas prácticas encaminadas a sortear eficazmente la baja del mundo.¹²

Recuérdese que Gracián concluye su manual de intriga cortesana con una última máxima en la que presenta como santo a ese personaje que inhibe sus propias pasiones y calcula racionalmente los afectos de los demás con la intención de triunfar en la corte y poder manipular el curso de los acontecimientos en su propio favor: “*En una palabra, santo*, que es decirlo todo de una vez”.¹³ Benjamin insiste en dos aspectos señalados también por Norbert Elias. El cortesano ha de poseer una rigurosa disciplina hacia dentro y desarrollar una acción sin escrúpulos hacia fuera:

El espíritu (así reza la tesis de aquel siglo) se demuestra en el poder; el espíritu es la facultad de ejercer la dictadura. Esta facultad exige al mismo tiempo una rigurosa disciplina interna y una acción sin escrúpulos hacia el exterior. Su puesta en práctica implicaba un desapasionamiento hacia el curso del mundo, actitud cuya frialdad es sólo comparable en intensidad a la ardiente aspiración de la voluntad de poder. Esta perfección tan calculada de la conducta del hombre de mundo, al despojarlo de todos sus impulsos elementales, suscita en él un sentimiento de luto: un estado de ánimo que permite que al cortesano, paradójicamente se le exija ser un santo, o bien que, como hace Gracián, se afirme de él que lo es.¹⁴

Por su parte, Remo Bodei, en su excelente análisis de *Una geometría de las pasiones*, llega a similares conclusiones y acepta de manera explícita las tesis de Norbert Elias:

El dominio de sí mismo, la rigurosa vigilancia del individuo sobre sus pasiones para poder amortiguar su ímpetu la creación de zonas pacificadas, libres de la turbulencia de los conflictos psíquicos y sociales, son tareas consideradas como urgentes. Todo cuanto amenaza con romper la identidad y la integridad de cada uno ha de ser sometido a un orden más coherente, a formas de estandarización de las conciencias que remiten a reglas de naturaleza universal, las cuales manifiestan (en su mismo énfasis) el rechazo de esos particularismos que podrían convertirse en las semillas de nuevas disensiones. El progresivo “**retroceso de la violencia**” tan extendida (...) Propicia la consiguiente consolidación, en términos weberianos, de nuevos monopolios de violencia legítima, de estructuras sociales mucho más “racionalizadas”. Este proceso corre paralelo a la autodisciplina individual y a la centralización de sus funciones psíquicas bajo la égida protectora de la hegemonía de la “razón” y de la “voluntad”. (...) Los dos procesos son complementarios e inseparables¹⁵ (Bodei, 312).

Este dominio del individuo sobre sus propias pasiones lleva a ser un buen actor en el Teatro del Mundo de la Corte barroca, y un artista en el disimulo de uno mismo y en desentrañar las intenciones ajenas. El más práctico saber barroco consiste en disimular y aparentar, en conocer el propio yo y ser, al mismo tiempo, un artista en el encubrimiento de las propias intenciones y en desentrañar las voluntades e intenciones ajenas. En este sentido, escribe Bodei lo siguiente:

Se atribuye al cardenal Richelieu la doble habilidad de hacer impenetrable su máscara y de saber leer las intenciones en el rostro y en el comportamiento de los demás. Era un virtuoso tanto en el arte de interpretar el lenguaje y los mudos e involuntarios gestos ajenos como de camuflar sus más recónditos propósitos. Mediante un perfecto autocontrol, transformábase en un “hombre sin pasiones” o —lo que viene a ser lo mismo— en un individuo proteiforme, capaz de simularlas o disimularlas casi todas so capa de la cortesía y de la *politesse*.¹⁶

La pregunta barroca por el yo se plantea en un mundo profundamente conflictivo y dividido, compuesto de contrarios en guerra permanente entre sí. Cabría decir que la identidad barroca se constituye en la lucha por el conoci-

miento —conocimiento de la naturaleza, de los demás y de uno mismo— y no tanto como una lucha por el reconocimiento tal y como se entiende hoy el problema de la identidad colectiva. La lucha está presente a los tres niveles señalados: en la naturaleza ya que “todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos” (Gracián), en la vida social concebida como una lucha generalizada de todos contra todos, e incluso en el interior del ser humano, escenario de la discordia más encendida. El “pequeño mundo del hombre” se concibe a imagen y semejanza del universo y en él, por tanto, también anida la discordia y la lucha de contrarios, de manera que el hombre lucha siempre contra sí mismo. De nuevo es Gracián quien mejor formula este tópico:

por lo que tiene [el hombre] de mundo, aunque pequeño, todo él se compone de contrarios. Los humores comienzan la pelea: según sus parciales elementos, resiste el húmedo radical al calor nativo, que a la sorda le va limando y a la larga consumiéndolo. La parte inferior está siempre de ceño con la superior, y a la razón se le atreve el apetito y tal vez la atropella. El mismo inmortal espíritu no está exento de esta tan general discordia, pues combaten entre sí (y en él) muy vivas las pasiones: el temor las ha contra el valor, la tristeza contra la alegría; ya apetece, ya aborrece; la irascible se baraja contra la concupiscible; ya vencen los vicios, ya triunfan las virtudes, todo es arma y todo es guerra. De suerte que la vida del hombre no es otro que una milicia sobre la haz de la tierra.¹⁷

Así pues, lucha interna del individuo que se suma a la lucha del propio individuo contra la maldad ajena y que Gracián ya había definido en la máxima 13 de su *Oráculo manual y arte de prudencia* de 1647 en términos casi idénticos: “Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre”.

1. Primera figura de la identidad barroca: disfraz y teatro.

El tema del *theatrum mundi* llega a su más perfecta realización en la sociedad del barroco, en una sociedad en la que el teatro y la máscara son elevados también a principios de la vida pública y privada. Cuando hoy hablamos de la teatralización de nuestra vida política, no estaría de más recordar que la política siempre ha tenido un elemento de teatralización y que este elemento se

agudizó en la sociedad barroca. Ya Felipe IV tomaba lecciones de teatro, aprendía el oficio de actor, aprendizaje que iba ciertamente más allá de la modulación de la voz o del estudio de la mejor articulación de los sonidos. O también Luis XIV se revestía de sol para hacer realidad su sobrenombre y actualizar en las fiestas su poder mediante el ritual de que toda la corte, dis-frazada de planetas y estrellas, girasen en torno del rey-sol.¹⁸ (*Ver Figura 1*).

El poder se hace presente en el ceremonial, en la jerarquización procesional, en los autos de fe, en los fuegos artificiales, en la arquitectura efímera de tantos arcos triunfales políticos o religiosos, en el teatro, en una palabra, en la **fiesta barroca**.¹⁹ No se trata tanto de que el barroco produzca la idea más desarrollada del *theatrum mundi* —que ciertamente la produce—, sino que es en sí mismo un gran teatro del mundo donde cada uno, enmascarado, representa su papel. La representación política no consiste en escuchar la voz de los ciudadanos, sino en representar teatralmente el poder, y cuanto más fastuosa sea la representación, mayor será el poder del monarca y su prestigio ante el pueblo. Sólo algunos clarividentes son capaces de ver el desfase entre la fiesta y la triste realidad cotidiana, entre el artificio y la situación. Así, José Antonio Maravall, en su análisis de la cultura del barroco, recoge unos amargos y desesperados párrafos de Barrionuevo, referidos a las fiestas navales organizadas por Felipe IV en los jardines del Buen Retiro de Madrid:

No hay dinero para armar barcos y dotarlos de artillería y munición; no hay dinero para pagar a los soldados; la flota o los navíos sueltos que vienen de América o costean la Península son apresados por los enemigos; Inglaterra declara tener puesto un permanente cerco marítimo a España, y en el Retiro, como medio de diversión para los reyes y su séquito, se agrandan y alargan los estanques y canales, se construye una galera que «es cosa grande», lleva artillería y músicos, la acompañan otras embarcaciones y, en este ridículo y triste cortejo, se meten los reyes, grandes señores, cortesanos, y juegan a la guerra.²⁰

Siempre ha habido aguafiestas. Pero la mascarada del Retiro, como tantas otras mascaradas de la época reforzadas por el boato, la magnificencia y la pompa del barroco, cumplirán la función de imprimir en la conciencia de los súbditos la visión de un poder absoluto ante el que no cabe rebelión alguna y en la conciencia de los fieles de la Iglesia el anonadamiento ante un Dios todavía más absoluto.



Figura 1. Luis XIV como Apolo, diseño anónimo para un disfraz. Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional, París.

La fiesta barroca es una contrapartida a un tiempo negro y trágico a la vez, en el que la guerra, el hambre, la miseria y la peste hacen sus estragos. Un tiempo en el que el pesimismo, el desencanto, la desilusión y la melancolía constituyen un elemento central de la visión del hombre, de la historia y del universo.²¹

La idea del *theatrum mundi* hay que ponerla en el barroco en relación con toda otra serie de temas como los de “la locura del mundo”, “el mundo al revés”, el mundo como “confuso laberinto”, como “gran plaza”, “gran mercado” o como “mesón” donde se aprende la vida, con la idea pesimista de las relaciones entre los individuos como relaciones teatrales, falsas, engañosas y aparentes. El hombre del barroco es una máscara en una sociedad profundamente enmascarada y piensa —según asegura Maravall haciendo suya una idea de Rousset— que sólo mediante el disfraz, el antifaz y la máscara puede llegar a descubrirse a sí mismo; que la persona no existe más que en el personaje y que el disfraz es la verdadera realidad. “En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y de apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad”.²²

En la época todo es definido desde la perspectiva teatral. Así, se habla de “el gran teatro del universo”, el “teatro de la memoria”, el “teatro moral de la vida humana”, el “teatro de los cielos”, el “teatro de la salvación” o se afirma que la Tierra es “el teatro angosto de las tragedias de la muerte” (Gracián). Libros de todo tipo de asuntos llevan en el título la palabra “teatro” e incluso el autor del manual de ciencia política más importante del barroco español, Diego de Saavedra Fajardo, concibe todo su libro de las *Empresas políticas* como un gran *Theatrum mundi*, en el que el príncipe entra en la escena de la vida al nacer (primera empresa) y sale de ella con la muerte, a la que se dedica la última de las empresas.

En Gracián, la vida se define como un “teatro de tragedias” en el que el hombre entra llorando al nacer, es engañado con falsedades y sale tan desnudo como entró, vencido por el Tiempo, ese viejo de malicia envejecida, que le da el traspíe y le arroja en la sepultura, donde le deja muerto, solo, desnudo y olvidado. De manera que todo en el teatro de la vida es engaño:

De suerte, que si bien se nota, todo cuanto hay se burla del miserable hombre: el mundo le engaña, la vida le miente, la fortuna le burla, la salud le falta, la edad se

pasa, el mal le da prisa, el bien se le ausenta, los años huyen, los contentos no llegan, el tiempo vuela, la vida se acaba, la muerte le coge, la sepultura le traga, la tierra le cubre, la pudrición le deshace, el olvido le aniquila: y el que ayer fue hombre, hoy es polvo, y mañana nada.²³

La definición de la vida social y política como un teatro, con la consiguiente definición de la identidad de hombres y mujeres como actores, está relacionada con una visión muy pesimista de la naturaleza humana y de la sociedad, en la que la desconfianza generalizada de todos frente a todos se convierte en máxima de actuación. Saavedra aconseja a su príncipe “siempre con ojos la confianza”, en una empresa cuyo cuerpo consiste en una mano abierta dispuesta a sellar un pacto y en la que se pueden ver seis ojos, uno en cada dedo y otro en la palma. Saavedra se pregunta retóricamente ¿quién podrá asegurarse del corazón humano, retirado a lo más oculto del pecho, cuyos designios encubre y disimula la lengua y desmienten los ojos y los demás movimientos del cuerpo?²⁴ En un mundo así es necesario el disfraz para poder sobrevivir.

La desconfianza radical en los demás —cualquiera es siempre un enemigo potencial— es una parte de la conciencia del mal que permea la sociedad barroca. El mal se encuentra en la naturaleza (desgracias naturales, enfermedades, cuatro pestes que reducen, por ejemplo, en una cuarta parte la población de la península ibérica), el mal está presente en la vida social y política (guerras interminables) y, sobre todo, el mal anida en el corazón del ser humano. No en vano el barroco actualiza la clásica sentencia de Plauto “el hombre es un lobo para el hombre”, y con escasas variaciones y casi al mismo tiempo la encontramos en autores como Gracián, Saavedra o Hobbes. En esta lucha de lobos, es necesario el disfraz, el camuflaje, la ocultación y el disimulo —de “disimulo honesto” hablarán los tratadistas políticos— para encubrir las propias intenciones al mismo tiempo que desenmascaramos los designios secretos de los demás.

2. Segunda figura de la identidad barroca: el espejo.

Una frase de Cervantes conecta el teatro y el espejo como imágenes de la identidad. En el capítulo XX de la segunda parte del *Quijote*, después del

encuentro con la carreta de Las Cortes de la Muerte, D. Quijote reflexiona con Sancho de la siguiente manera:

como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente, a los que representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes.

El espejo puede tener muchos significados en la iconografía. Pero en la época del barroco hay tres significados preeminentes en relación con la identidad. En primer lugar, en muchos emblemas aparece el espejo como símbolo del autoconocimiento, es decir, como representación gráfica del “Conócete a ti mismo”. En segundo lugar, el espejo es visto como instrumento para la creación del personaje que cada uno ha de representar en el *Theatrum mundi* de la corte. (*Ver Figura 2*).

Un tercer significado aparece relacionado con la *vanitas*, con la vanidad de todos los bienes de este mundo y, en concreto, la belleza de la mujer, sometida a los estragos del tiempo. Así pues, espejo de la creación del personaje para representar cortésmente un papel y espejo de la *vanitas* que refleja la calavera y señala que la vida del ser humano sobre la tierra es una “breve cláusula de tiempo” entre la cuna y la tumba, es decir, entre la entrada y la salida del teatro del mundo. De hecho, el sarcófago será visto por muchos autores como una cuna invertida y el tiempo que se tarda en dar la vuelta a ésta simboliza la breve duración de la vida humana. (*Ver Figura 3*).

Estas dos últimas acepciones del espejo reflejan la dialéctica entre engaño y desengaño en que se mueve la mentalidad barroca. Para poder sobrevivir en el mar proceloso de la corte o de la vida colectiva en general, el individuo ha de crearse un personaje, componer sus gestos y su expresión, maquillar su rostro, hacerse una máscara impenetrable que oculte sus pasiones y reprima sus sentimientos. Esta falsedad de la apariencia en el trato social será fustigada por los moralistas como Gracián, quien insistirá una y otra vez en el engaño y la mentira de los hombres, incapaces de expresar ya la verdad:

Hombres de burla, todo mentira y embeleco. Los corazones se les volvieron de corcho, sin jugo de humanidad ni valor de personas; las entrañas se les endurecieron más que de pedernales; los sesos de algodón, sin fondo de juicio; la sangre agua, sin color ni calor; el pecho de cera, no ya de acero; los nervios de estopa, sin bríos; los pies de plomo para lo bueno y de pluma para lo malo; las manos de pez, que todo se les pega; las lenguas de borra; los ojos de papel; y todos ellos, engaño de engaños y todo vanidad.²⁵

Con relación a la mujer, Gracián se expresa en términos más duros todavía, haciéndola responsable de todos los males de la sociedad:

Pues las mujeres, de pies a cabeza una mentira continuada, aliño de corneas, todo ajeno y el engaño propio. Tiene esta mentida reina arruinadas las repúblicas, destruidas las casas, acabadas las haciendas, porque se gasta el doble en los trajes de las personas y en el adorno de las casas: con lo que hoy se viste una mujer, se vestía antes todo un pueblo. (...) Dice que nos ha hecho personas; yo digo que nos ha deshecho. (...) Todas sus trazas son mentiras y todo su artificio es engaño.²⁶

El espejo de la mujer se convierte en el espejo de la muerte o de la *vanitas*, de la desvalorización religiosa del mundo y de acentuación de la brevedad de la vida terrena frente a la verdadera vida más allá de la muerte. Según analiza magistralmente Fernando R. De la Flor en su último libro sobre el barroco, se produce en la época un deslizamiento metafórico constante en el que se identifica la belleza de la mujer con la muerte, desplazando y acentuando formas de identificación tradicionales en le Edad Media y en el Renacimiento entre la lujuria y la muerte. La Contrarreforma barroca insiste más en esta relación entre la mujer y la muerte y establece como remedio para la concupiscencia dicha identificación, como podemos ejemplificar en el título de un capítulo del libro *Espejo del pecador* de Juan de Dueñas: “Que se domaría la carne si se pensase qual sería después de la muerte”.²⁷ Tiene razón Fernando R. de la Flor cuando comenta lo siguiente:

Evocar en la mujer el cadáver que será, he ahí en sustancia una operación desvalorizadora, una estrategia “perversa”, destinada a desanimar la libido, a operar un desencantamiento y una suerte de rechazo de la constitución efímera del mundo. Ello nos sitúa ante una suerte de *vaciado pulsional* de ese mismo mundo y sus solicitaciones, al que se anteponen unos valores de lo absoluto que se manifies-



Figura 2. El espejo de la cortesía vanidosa. Grabado de Burkmaier que asocia la soberbia, la vanidad y la ostentación del pavo real con la creación del personaje que desarrolla su vida en el teatro de la corte.

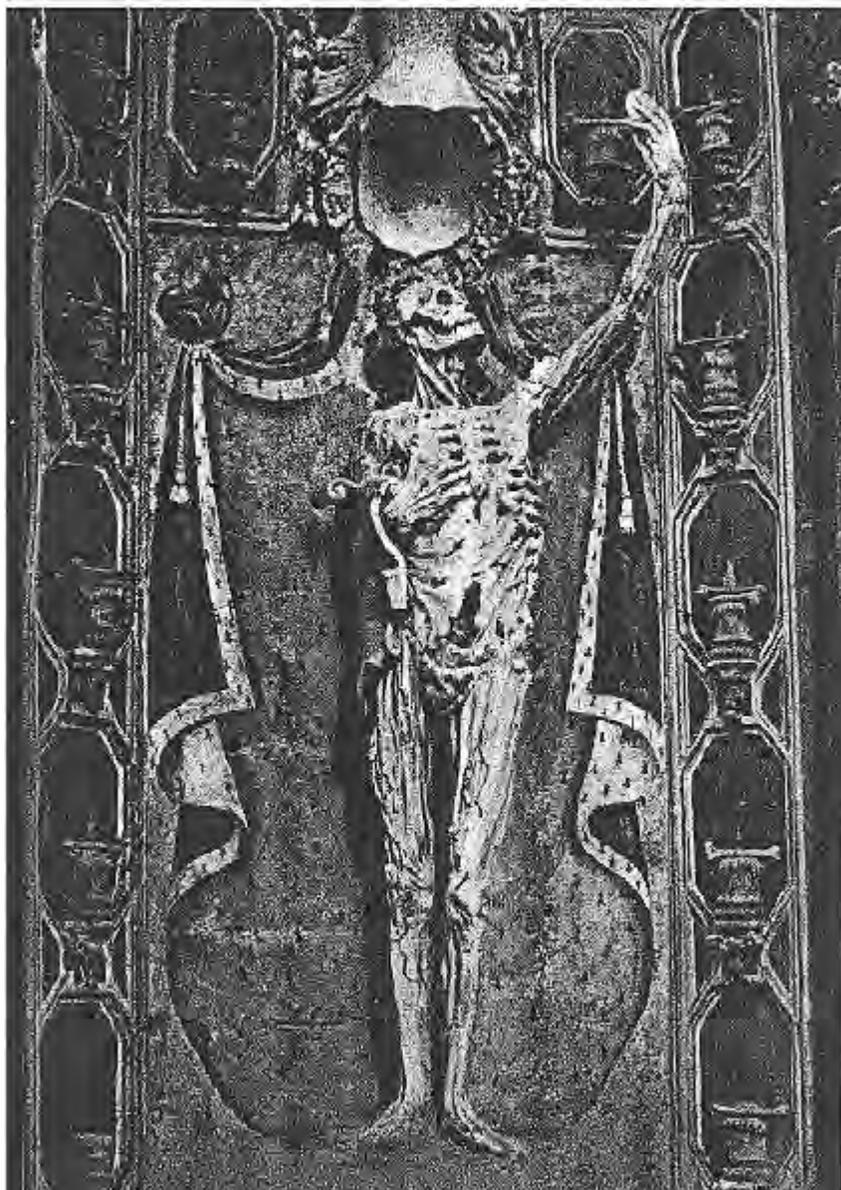


Figura 3. La muerte mirándose en el espejo. Tumba de René de Châlon (Bar-le-duc)

tan obsesivamente para este tiempo y para esta Península (“metafísica”) como negatividades, negaciones y tachaduras impresas sobre la superficie de la constitución humana.²⁸

Grande es la nómina de autores que entraron en esa “estrategia perversa” de desvalorización de la mujer desde la perspectiva de que todo en ellas es engaño y vanidad, puro artificio y construcción artificial sobrepuesta a lo natural gracias a formas de maquillaje y cuidado de sí en las que la figura del espejo cumple un papel importante en la elaboración del engaño. En muchos poemas amorosos de Quevedo sale a relucir la imagen del espejo como testigo del paso del tiempo y de la “venganza de la edad en hermosura presumida”:

Persuadióte el espejo conjetura
de eternidades en la edad serena,
y que a su plata el oro en tu melena
nunca del tiempo trocaría la usura.²⁹

O el consejo de aquel otro soneto de colgar el espejo a Venus, “donde miras/ y lloras la que fuiste en la que hoy eres”. Pero en los poemas amorosos, el desengaño ante el paso del tiempo, puede llevar a Quevedo a aconsejar gozar del instante, en la línea del *carpe diem*, como en el poema “Advierte la brevedad de la hermosura con exhortación deliciosa”:

Un roble se hace viejo,
y una montaña. Goza tu hermosura, antes que en el espejo
con unos mismos ojos tu figura,
Casilina, la mires y la llores,
debiéndoles el fruto a tantas flores.³⁰

Pero a la pluma satírica y sarcástica de Quevedo se deben también textos tan misóginos como el siguiente, en el que la identidad de la mujer es reducida al engaño y la mentira:

¿Viste esa visión, que acostándose fea se hizo hermosa ella a sí misma? ¿Y haces extremos grandes? Pues sábet que las mujeres lo primero que se visten en despertando es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto en ella ves es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las

cejas tienen más de ahumadas que de negras, y si como se hace las cejas se hiciese las narices, no las tuviera. Los dientes que ves y la boca era, de puro negra un tintero, y a puros polvos se ha vuelto salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios y cada uno es una candelilla. ¿Las manos? Pues lo que parece blanco es untado. ¿Qué cosa es ver a una mujer que ha de salir a otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo y verlas acostar las caras hechas confines de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo como quieren? ¿Qué es ver una fea o una vieja querer, como el marqués de Villena, salir de nuevo de una redoma?

Pero es Gracián, el jesuita, quien se lleva la palma en la elaboración de todo un campo metafórico en el que la mujer es concebida como una falsa sirena, engañadora del hombre. Con su lenguaje alegórico, en esta ocasión de imagería abiertamente sexual, clama Gracián contra los hombres “que se quieren enviciar y anonadar y sepultarse vivos en el covachón de la nada”. La culpable, siempre la mujer que es “yedra”, capaz de secar a los varones más copudos:

— ¡Oh, qué lástima! —se lamentaba Critilo— que al más empinado cedro, al más copado árbol, al que sobre todos se descollaba, se le fuese apegando esta inútil yedra, más infructífera cuanto más lozana! Cuando parece que le enlaza, entonces le aprisiona, cuando le adorne marchita, cuando le presta la pompa de sus hojas le despoja de sus frutos, hasta que de todo punto le desnuda, le seca, le chupa la sustancia, le priva de la vida y le aniquila: ¿qué más? ¿Y a cuántos volviste vanos, cuántos lincecillos cegaste, cuántas águilas abatiste, a cuántos ufanos pavones hiciste abatir la rueda de su más bizarra ostentación! ¡Oh, a cuántos que comenzaban con bravos aceros ablandaste los pechos! Tú eres, al fin, la aniquiladora común de sabios, santos y valerosos.³¹

Si la figura del teatro nos conducía a la del espejo, ahora el reflejo del espejo nos lleva de la mano a la muerte, al igual que en el texto de una carta de Quevedo a don Manuel Serrano del Castillo, fechada el 16 de agosto de 1835:

Señor Don Manuel, hoy cuento yo cincuenta y dos años, y en ellos cuento otros tantos entierros míos. Mi infancia murió irrevocablemente; murió mi niñez, murió mi juventud, murió mi mocedad; ya también murió mi edad varonil. Pues ¿cómo llamo vida una vejez que es sepulcro, donde yo propio soy entierro de cinco difuntos que he vivido? ¿Por qué, pues, desearé vivir sepultura mi propia muerte, y no desearé acabar de ser entierro de mi misma vida? Hanme desamparado las fuerzas,

confiésanlo vacilando los pies, temblando las manos; huyóse el color del cabello, y vistióse de ceniza la barba; los ojos inhábiles para recibir la luz, miran noche; saqueada de los años la boca, ni puede disponer el alimento ni gobernar la voz; las venas para calentarse necesitan de la fiebre; las arrugas han desamoldado las facciones; y el pellejo se ve disforme con el dibujo de la calavera, que por él se trasluce. Ninguna cosa me da más horror que el espejo en que me miro...³²

3. Tercera figura de la identidad barroca, la calavera como representación de la muerte: “Y hoy calavera ya soy”.

El triunfo de la muerte sobre la vida es uno de los tópicos barrocos con profundas raíces medievales, pero al que la Contrarreforma da una interpretación especial: la vida queda desvalorizada en aras de otra vida después de la muerte y la religiosidad se impregna de negras tintas de difunto. Se trata más que de una religión de la vida, de un auténtico culto a la muerte y a sus formas de representación simbólica. La calavera se transforma en un recuerdo constante al ser humano de la vanidad de su vida, de que la vida se define por la muerte, de que toda la vida del hombre debe ser una meditación de la muerte para hacerla bien una sola vez. La brevedad del tiempo concedido al ser humano, la fugacidad de las cosas y la importancia del “desengaño” son centrales en la cosmovisión barroca. “No es otro el vivir que un ir cada día muriendo” afirmará Gracián. Y Quevedo expresará la igualdad entre la vida y la muerte de la siguiente manera: “Muriendo naces y viviendo mueres”.

El mundo es un teatro de engaños ante el que no cabe otra actitud que la de penetrar en el fondo oculto de las cosas y de las personas, tocar la realidad con la mano para dar lugar al desengaño. Y si uno se conoce verdaderamente a sí mismo, no encontrará más que vanidad y una calavera que le reflejará lo que es y lo que habrá de ser. En las *Empresas morales* de Juan de Borja se nos habla de la importancia del conocerse a sí mismo y el recordar constantemente la muerte como medio ascético de conocimiento y de estimarse a uno mismo en lo que es. Bajo el lema *Hominem te esse cogita*, que traduce como “Acuérdate que eres hombre”, refiere la antigua costumbre de recordar al rey o al general victorioso su propia condición mortal, se puede ver la definición de lo humano, simbolizada por la calavera. Y la explicación comienza con las siguientes palabras:



Figura 4. *Hominem te esse cogita*. Número 100 de la primera parte de las *Empresas morales* de Juan de Borja.

No hay cosa más importante al hombre cristiano que conocerse, porque si se conoce, no será soberbio, viendo que es polvo y ceniza, ni estimará en mucho lo que hay en el mundo, viendo que muy presto lo ha de dejar.³³ (*Ver Figura 4*).

Fernando R. de la Flor ha estudiado la contraposición entre el lema de esta empresa de Juan de Borja y el *dictum* cartesiano que inaugura la edad moderna del pensamiento y de la ciencia: *Cogito ergo sum*. Los dos lemas inauguran dos formas de modernidad diferentes. Descartes levanta la bandera de la autonomía del yo que piensa por sí mismo y está en el origen de toda la ciencia moderna, mientras que los intelectuales del barroco hispano, “obsesionados por la vanidad de todo y por la inminencia de la muerte”, levantan la bandera de una tradición religiosa que desprecia todo lo humano, de una “cultura del desengaño” que nos aleja de la modernidad de la ciencia y nos sumerge en la tradición de la autoridad eclesiástica, en la inanidad de cualquier proyecto humano, abocado siempre al fracaso. La calavera se convierte en un emblema presente a todos los niveles en la edad del barroco, al menos en el barroco hispano. En palabras de Fernando R. de la Flor:

La calavera aparece representada obsesivamente en todos los registros, pues el problema por ella suscitado no es tanto el del “ser o no ser” shakesperiano cuanto, precisamente, el “no ser del ser” según la concepción que inauguran y defienden con gran complejidad simbólica entre nosotros un Diego de Estella (*Tratado de la vanidad del mundo*), un Fray Luis de Granada (en su traducción del *Contemptus mundi*, con cuarenta y cinco ediciones en castellano entre 1536 y 1588), un Miguel de Molinos (“No se ha de inquietar el alma —escribe— por verse **circuida** de tinieblas, porque éstas son el instrumento de su mayor felicidad”), quien pretende operar, ya al cabo de esta tradición ascético-nihilista, una suerte de perfecto vacío y silencio, esta vez realizado sobre las potencias del hombre interior.³⁴

Triunfo, pues, de la calavera y de la muerte que se imponen desde el Renacimiento hasta bien avanzado el siglo XVIII, según podemos ver en el llamado *Políptico de la muerte*, una obra anónima y de gusto popular que se encuentra en el Museo Nacional del Virreinato, en Tepotzotlán. De las seis hojas que componen el Políptico, me voy a referir sólo a la segunda.³⁵ (*Ver Figura 5*).

La parte superior de esta hoja está dedicada a la alegoría de la vida humana como un reloj manejado por las parcas: Cloto con la vela que se acaba de extinguir, Laquesis señalando la hora y Atropos a punto de dar la campanada

final de la vida. En el fondo se ve el mar y un barco llegando a puerto, nueva alegoría del final de la vida. La escena está presidida por el ojo de Dios, en los extremos aparecen las virtudes divinas de la Justicia (el brazo armado con la espada) y la Misericordia (el brazo con una rama de olivo) y todo el espacio aparece recorrido por una leyenda cuyo lema central anima a “perseverar en la caridad”. El tema de la alegoría resulta explicado por el poema central que reza así:

Relox es la vida humana
(Hombre mortal), y te avisa,
Que tu volante va aprisa,
Y muere al dar la campana:
De Lachesis la inhumana
Hoz, le sirve de puntero:
Atropos es relojero:
Cloto el compaz encamina
Y la rueda catarina,
Ya llega al diente postrero.

Todo la muerte severa
Arruina, tala y destruye:
Nada de sus manos huye,
Porque todo es fuerza muera:
Oh naturaleza fiera!
Oh pensión dura! Oh heredad!
Relox, que en velocidad
Excedes a el mismo viento;
Y en el tiempo de un momento
Das paso a la eternidad!

En la parte inferior aparece a la izquierda el mal árbol de los malos frutos que nace del pecho de dos alegorías: la Soberbia y posiblemente la Calumnia. La escena se sitúa bajo cita latina del Salmo 108: “Mis adversarios me han calumniado con una lengua llena de injurias y me han atacado gratuitamente. Los pecadores estaban sobre mí y los diablos a su derecha...” Y, por fin, en la parte derecha se encuentra el mecenas del Político vestido como clérigo y sentado en un sillón frailuno sobre una telaraña en la boca del pozo del infierno. Ciertamente, la vida pende de un hilo. El personaje medita melancólicamente



Figura 5. Segunda hoja del *Políptico de la Muerte*. Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán.

sobre la muerte que se le aparece reflejada en el espejo: “Aquí será el dolor y el llanto...” La muerte también está representada por la camilla junto al pozo y por una lápida sepulcral con la inscripción: “Falleció Don M. A. S. el día 8 y se sepultó el día 10 de noviembre de 1775, de edad 35 años, 2 meses y 11 días”. De modo que por la inscripción podemos saber la edad del sacerdote melancólico y la fecha de composición del Político. Y es que el espíritu del barroco perdura en el mundo hispánico hasta finales del siglo XVIII y se sigue manifestando en muchas características de nuestra vida contemporánea.

4. Cuarta figura: el camino de la vida

La vida como camino es una de las metáforas básicas de casi todas las culturas, según han estudiado acertadamente G. Lakoff y M. Johnson.³⁶ Pero en el barroco la metáfora adquiere giros especiales. El primero de ellos es la brevedad del camino, la fugacidad del tiempo de la vida humana, la fragilidad del caminante y la proximidad entre el comienzo y el final de la jornada, ya que “las más de las veces suele un breve paso / distar a questo oriente de su ocaso”. Este es un tópico constante en Quevedo, quien en otro lugar escribe:

Vivir es caminar breve jornada
y muerte viva es, Lico, nuestra vida
ayer al frágil cuerpo amanecida,
cada instante en el cuerpo sepultada.³⁷

La obsesión por la muerte lleva a Quevedo, como a tantos escritores barrocos, a postular la necesidad de ser como muertos en vida, de adelantarse a recibir la muerte, que viene a caracterizarse como el final del camino y la consumación de la lucha sobre la tierra y el final de los trabajos. En uno de sus poemas metafísicos, titulado “El escarmiento”, después de expresar que el nacimiento es ya la muerte y desear con ansia el final de sus días, escribe el siguiente consejo:

Tú, pues, ¡Oh caminante!, que me escuchas,
si pretendes salir con la victoria
del monstruo con quien luchas,

harás que se adelante tu memoria
a recibir la muerte
que obscura y muda viene a deshacerte.³⁸

La vida es, pues, un camino difícil, lleno de espinas y en perpetua lucha contra uno mismo y contra los demás en un mundo basado en el conflicto permanente y en el combate de todos contra todos, en esa concepción antropológica negativa y agonística a la que ya me he referido antes. Muchas de las formulaciones de Heidegger sobre la temporalidad o sobre el ser del hombre para la muerte ya habían sido expresadas mucho antes de una manera trágica y sumamente bella por nuestros grandes poetas barrocos.

Por otra parte, cabe recordar que el Quijote supone una representación del caballero y su escudero recorriendo La Mancha y España entera deshaciendo entuertos y realizando su particular “camino de la vida”. Y Gracián plantea de una manera consciente toda la estructura de su obra cumbre —*El Criticón*— como un camino realizado conjuntamente por Andrenio (el hombre “natural”) y su padre Critilo (el hombre de “Criterio”) en busca de la felicidad y de la sabiduría. En repetidas ocasiones se refiere Gracián a sus dos personajes como “nuestros dos peregrinos del mundo, pasajeros de la vida” o con fórmulas semejantes. Las tres partes en que se divide la obra hacen también referencia a las edades del individuo en el camino de la vida: “En la primavera de la niñez y en el estío de la juventud” (primera parte), “Juiciosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad” (segunda parte) y “En el invierno de la vejez” (tercera parte). En su constante caminar Andrenio y Critilo son acompañados por diversos personajes alegóricos, en un edificio conceptual enormemente complejo y en el que nada está dejado a la mano del azar. Según comenta Maravall, el gran valor de *El Criticón* radica en que ofrece al “punto de vista filosófico la primera peregrinación del individuo en la sociedad moderna”.³⁹ Pues bien, en el último capítulo, en el que nuestros dos caminantes de la vida llegan a su final son acompañados precisamente por la figura alegórica del Peregrino, quien intenta trasladarles “de la casa de la Muerte al palacio de la Vida, desta región de horrores del silencio a la de los honores de la fama”. El Peregrino les ayuda a pasar el examen de todas las aventuras vividas y finalmente entran por “el arco de los triunfos a la mansión de la Eternidad”:



Figura 6. Frontispicio del *Índice de libros prohibidos*, Roma, 1564.

Lo que allí vieron, lo mucho que lograron, quien quisiere saberlo y experimentarlo, tome el rumbo de la virtud insigne, del valor heroico, y llegará a parar al teatro de la fama, al trono de la estimación y al centro de la inmortalidad.⁴⁰

Todo el camino de la vida es concebido como un camino del conocimiento a un triple nivel: conocimiento de la Naturaleza, pero sobre todo conocimiento de sí mismo y conocimiento de los demás, para poder sobrevivir en esa constante “milicia contra la malicia del hombre”. Para ello es preciso aprender a leer y descifrar las voluntades ajenas, al mismo tiempo que se cifran y ocultan los designios propios. Y esto nos conduce a la siguiente metáfora de la identidad.

5. El libro de la vida (y de la muerte)

Comenzaré de nuevo con una alusión al Quijote y concretamente a la escena “del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro hidalgo”. La quema de los libros que habían enloquecido a D. Quijote se ha leído normalmente, y con razón, como una crítica literaria de los libros de caballerías, en la que Cervantes realiza su particular análisis y comentario de ese tipo de obras a las que contraponen su propio libro. Pero también puede ser leída como una particular ironía contra la Iglesia y sus métodos inquisitoriales de quema de libros. Según puede verse en el frontispicio del *Index librorum prohibitorum* publicado en Roma en 1564, los libros prohibidos son arrojados al fuego purificador con la justificación de un breve texto de los *Hechos de los Apóstoles*, XIX, 19: “Bastantes de los que habían practicado la magia reunieron los libros y los quemaron delante de todos”.

En la obra de Cervantes es el cura —representante de la Iglesia— quien toma la decisión de cuáles son los libros merecedores de la purificación por el fuego y cuáles pueden salvarse. Tomada la decisión, se entregan “al brazo secular del mal”, quien los arroja por las ventanas al patio y hace una hoguera con ellos. (*Ver Figura 6*).

Pero vayamos de nuevo a Gracián, ya en plena era barroca. Gracián presenta al lector su obra cumbre como “esta filosofía cortesana, el curso de tu vida en un discurso”, engarzando tres metáforas centrales: el *Theatrum mundi* de la

corte que debe sortearse con la ayuda de *El Criticón*, la vida como camino y como viaje (“el curso de tu vida”) y la idea de la persona como libro, como discurso que debe ser leído e interpretado. También Gracián realiza su propia crítica del mundo del libro en la crisis VII de la tercera parte, en la que un raro monstruo con visos de persona arroja todo tipo de mamotretos a la cueva de la nada, pues nada valen, nada: las novelas frías, las comedias silbadas, los libros de autores italianos (prometen mucho en el título y dejan burlado al lector), las obras de historia (“tocino gordo que a dos bocados empalagan”), los volúmenes de teología (que no añaden nada nuevo), de los legistas “arrojaba librerías enteras y añadió que si le dejaran, los quemara a todos” y de los médicos porque “ni tienen modo ni concierto en el escribir”. Sólo se salvan algunas obras de autores portugueses, que “han sido grandes ingenios, todos son cuerpos con almas”. En este sentido, Gracián sería un buen representante de esa fase biblioclástica que, según Fernando R. de la Flor, recorre gran parte del barroco hispano.⁴¹ Y ya sabemos por nuestra propia experiencia histórica que donde se empieza quemando libros se termina quemando seres humanos, pues no en vano es el libro una metáfora del hombre.

Ya me he referido más arriba a la escena de *El Criticón* en la que se deben leer los libros al revés de lo que dicen, pues en los tiempos engañosos que corren para nada sirven los viejos consejos contenidos en ellos. Las reglas de la cortesía que aparecen en los libros son consideradas por el Cortesano como válidas para los antiguos tiempos de “las ballestas”, pero inútiles para los actuales de “las gafas”. Hoy debemos practicar todo al revés, ponernos las gafas para leer e interpretar el libro de la vida social en la que cada uno de los personajes tiene cifrada en clave su voluntad, es decir, escrita en un lenguaje ilegible e indescifrable.

Pienso que tienen razón Ernst Robert Curtius y Hans Blumenberg cuando señalan las aportaciones de Gracián a la metafórica del libro.⁴² Ya no se trata como en Galileo de que el gran libro del Universo se encuentre escrito por Dios con caracteres matemáticos que hemos de descifrar, ni tampoco de la versión calderoniana de la metáfora para quien el cosmos es el libro y las esferas sus páginas. En Gracián la metáfora no se refiere tanto al Universo cuanto al mundo de la vida social y personal, en el que cada individuo ha de cifrar sus intenciones para poder sobrevivir con prudencia en la vida cortesana. El pro-

pio Gracián expresa que leer el libro del Universo es un juego de niños comparado con la dificultad de leer el mundo social y el corazón de los individuos:

Discurrió bien quien dijo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado cuanto más abierto; pieles extendidas, esto es, pergaminos escritos llamó el mayor de los sabios a esos cielos, iluminados de luces en vez de rasgos, y de estrellas por letras. Fáciles son de entender esos brillantes caracteres, por más que algunos los llamen dificultosos enigmas. La dificultad la hallo yo en leer y entender lo que está de las tejas abajo, porque como todo ande en cifra y los humanos corazones estén tan sellados, asegúroos que el mejor lector se pierde. Y otra cosa, que si no lleváis bien estudiada y bien sabida la contracifra de todo, os habréis de hallar perdidos, sin acertar a leer palabra ni conocer letra, ni un rasgo ni un tilde.⁴³

Así se expresa el Descifrador, alegoría clave en toda la crisis IV de la tercera parte de *El Criticón*, en la que Gracián lleva hasta el final la metáfora de la identidad humana como un libro. El Descifrador ofrece a nuestros dos peregrinos de la vida una clave de contracifra, un “nuevo arte de descifrar”, para entender a los hombres como son por debajo de sus apariencias. Es preciso llevar siempre a mano la contracifra “para ver si el que os hace mucha cortesía no quiere engañaros, si el que besa la mano querría morderla, si el que gasta mejor prosa os hace la copla, si el que promete mucho cumplirá nada, si el que ofrece ayudar tira a descuidar, para salir él con la pretensión”. Todo el Arte de prudencia consiste en cifrar la propia voluntad al mismo tiempo que se descifra la voluntad ajena, en una realidad regida por la metáfora del mundo social y del individuo como libro. En efecto, Gracián recomienda el disimulo como norma de supervivencia en la corte y enseña a su “Discreto” cómo ser un hombre juicioso capaz de comprender la realidad profunda de los otros, bajo la capa del más doblado disimulo:

El varón juicioso y notante (hállanse pocos, y por eso más singulares) luego se hace señor de cualquier sujeto y objeto. Argos al atender y lince al entender. Sonda atento los fondos de la mayor profundidad, registra cauto los senos del más doblado disimulo y mide juicioso los ensanches de toda capacidad. No le vale ya a la necedad el sagrado de su silencio, ni a la hipocresía la blancura del sepulcro. Todo lo descubre, nota, advierte, alcanza y comprende, definiendo cada cosa por su esencia.⁴⁴

El mundo social ha de ser visto y leído con los cien ojos de Argos, entendido en profundidad con la mirada de un lince (y de un águila), al mismo tiempo que cada uno encubre sus intenciones con la negra tinta usada por el calamar o por la jibia para enturbiar el agua a su alrededor mientras se ponen a salvo. La realidad está cifrada y es menester, si uno quiere sobrevivir, descifrarla continuamente al mismo tiempo que se cifra en clave secreta la propia voluntad: no en vano la figura del Descifrador es fundamental en el camino de la vida que Critilo y Andrenio realizan juntos en *El Criticón*. En su magistral estudio sobre las pasiones del barroco, Remo Bodei ha llamado la atención sobre la máxima 98 del *Oráculo manual y Arte de prudencia* de Gracián, titulada precisamente *Cifrar la voluntad*:

Cifrar la voluntad. Son las pasiones los portillos del ánimo. El más práctico saber consiste en disimular. Lleva riesgo de perder el que juega a juego descubierto. Compita la detención del recatado con la atención del advertido; a lince de discurso, jibias de interioridad. No se le sepa el gusto, porque no se le prevenga, unos para la contradicción, otros para la lisonja.⁴⁵

Me parecen muy acertadas las palabras con que comenta Remo Bodei el uso que Gracián hace del lince y de la jibia como metáforas de la identidad barroca, de la necesidad de leer y comprender el discurso del adversario, al mismo tiempo que se oculta el propio:

En la cultura barroca el lince es elevado a alegoría de la *agudeza*, es decir, de una capacidad de conocimiento que penetra más allá de las apariencias, reduce las distorsiones y las perturbaciones del juicio provocadas por las pasiones, descubre y descifra los significados más ocultos de las cosas, tiende a eliminar las ambigüedades, analizando tanto los comportamientos humanos como los fenómenos naturales. La jibia es, por el contrario, el emblema de las estrategias de camuflaje, de cifrado, de ocultación y de manipulación de las informaciones que tratan de hacer imposible el distinguir la verdad de la mentira, la realidad de la apariencia, el actuar con fines de comunicación del actuar con fines estratégicos. Se confunde así voluntariamente a los enemigos potenciales o se los desafía a superar un nivel más alto de complejidad y de riesgo. La guerra y el duelo, cambiando de campo de batalla, adquieren una nueva dimensión.⁴⁶

La metafórica del texto, de la cifra y la contracifra, de la hermenéutica y la contrahermenéutica en este juego barroco del más difícil todavía se cruza con

esta otra metafórica animal que aconseja al individuo a ser lince y jibia a la vez, lince para descubrir las intenciones y voluntades ajenas y jibia para oscurecer las propias con la tinta preparada para ello. La escena del Descifrador concluye con la metáfora de la jibia, que para escapar arroja tinta de fabulosos escritores, de historiadores manifiestamente mentirosos:

No paraba de arrojar tinta de mentiras y fealdades, espeso humo de confusión, llenándolo todo de opiniones y pareceres, con que todos perdieron el tino. Y sin saber a quién seguir ni quién era el que decía la verdad, sin hallar a quién arrimarse con seguridad, echó cada uno por su vereda de opinar, y quedó el mundo bullendo de sofisterías y caprichos.⁴⁷

En esta situación de confusión absoluta de opiniones cada uno ha de vivir para sí, construir su propia identidad como una fortaleza a la que nadie pueda tomar por asalto. Lo que nos da pie para referirnos, ya brevemente, a la última figura de la identidad.

6. El yo como fortaleza barroca

En diversos ensayos ha señalado José Antonio Maravall que los individuos de la época barroca aparecen como mónadas en el plano moral, como seres cerrados sobre sí mismos, ya que cualquier comunicación íntima con los demás seres humanos puede ser peligrosa en el contexto de la sociedad cortesana dominada por el absolutismo del monarca y por el poder religioso de la Iglesia. Maravall hace suya la apreciación de Quennell, según la cual todos los grandes protagonistas de Shakespeare —como creaciones de una antropología barroca— son individuos en constitutiva soledad, cerrados y clausurados sobre sí mismos, sólo relacionados con los demás por motivos tácticos o estratégicos: “para cada uno de ellos su yo es una ciudadela o una prisión”.⁴⁸ No en vano la teoría leibniziana de las mónadas expresa la situación de una época en la que el individualismo deviene radical, en la que cada uno ha de vivir para sí mismo y esforzarse en sobrevivir y en ascender en la jerarquía social caiga quien caiga.

Maravall insiste en esa caracterización del individuo barroco como mónada social, carente de sentimientos personales, aislado de los demás con los que no puede mantener ningún tipo de relación que vaya más allá del propio interés. Individuos enfrentados entre sí en una “mecánica de distancias” en la que las mónadas individuales e incommunicables chocan necesariamente entre sí como si se tratase de “bolas de billar, pero de unas bolas que al chocar pudieran deformarse o destruirse”. Así pues, soledad constitutiva de los individuos (“los humanos corazones están tan sellados e inescrutables” dirá Gracián), búsqueda constante del interés propio, insolidaridad egoísta de mónadas que sólo se aproximan entre sí por intereses tácticos y con la voluntad de someter al contrario o evitar ser sometido por él. Y concluye Maravall:

Individuo de intimidad desconocida o negada (la total falta de intimidad en las creaciones literarias del barroco fue agudamente señalada por Tierno Galván); individuo anónimo para los demás, cerrado y sin vínculos, cualquiera que sea el peso de la tradición inerte que de éstos quede. Y de otro lado, multitud hacinada. Ese fenómeno de tensión entre el aislamiento, más que soledad, del individuo y su instalación multitudinaria, ya lo hemos señalado como propio de situaciones masivas en la gran ciudad, situaciones en las cuales cobra una importancia relevante la dirección de las conductas.⁴⁹

Individuos modernos cerrados sobre sí mismos y que se mueven únicamente por su propio interés en un mundo marcado por las relaciones de mercado y de poder, sea económico, político o religioso, o bien una mezcla de todos ellos. Gracián traduce a nivel individual el tema barroco de la “razón de Estado” e insiste desde el prólogo a su *Héroe* en que le ofrece en ese pequeño librito no una razón política, ni aun económica, “sino una razón de Estado de ti mismo, una brújula de marear a la excelencia, una arte de ser ínclito con pocas reglas de discreción”.⁵⁰

Los moralistas barrocos insisten en la necesidad de la prudencia en la vida social, en la necesidad de “guardar las distancias” frente a los demás o de ser una “razón de Estado de ti mismo” o de blindarse en la vida social o ser tan frío como el mármol. Todas estas expresiones nos señalan al baluarte o a la fortaleza barroca como una de las metáforas del yo. Cabe recordar aquí que —como bien señala Fernando R. de la Flor— incluso el gobierno de los espíritus o de

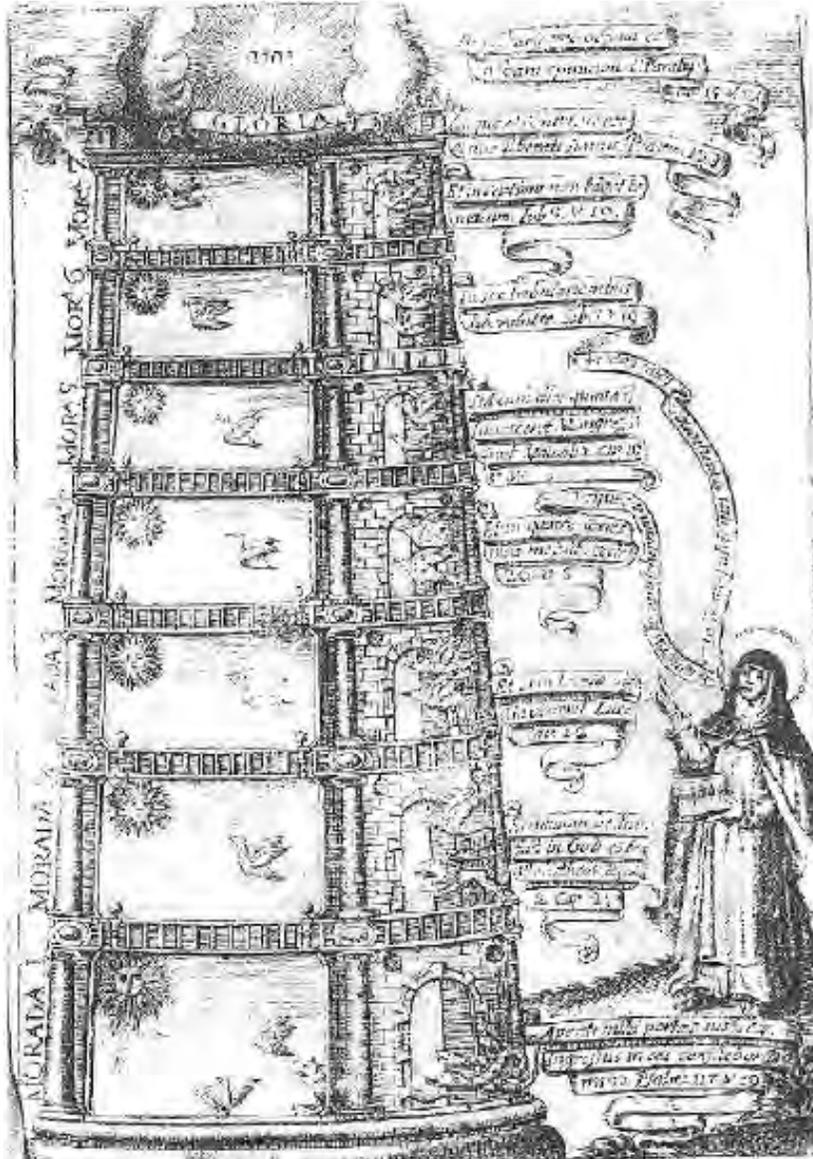


Figura 7. *El castillo del espíritu*. Rojas y Ausa, *Representaciones de la verdad vestida*, Madrid, Francisco Martínez, 1679.

las almas se expresa en metáforas militares: la idea religiosa de interioridad se articula como un edificio defensivo, como “fortaleza”, castillo “místico”, el alma como “ciudadela de Dios”. Las “moradas” de santa Teresa —todavía renacentistas ellas— se transforman y barroquizan en el siglo XVII como “castillo del espíritu”, según podemos ver en la ilustración de la obra de Juan de Rojas y Ausa.⁵¹ (*Ver Figura 7*).

Quisiera terminar este apartado, a modo de resumen de una concepción del yo aislado en su torre de marfil, con un consejo contenido en dos versos de Quevedo, quien mucho supo de intrigas cortesanas, de prisiones, destierros y torres:

Vive para ti solo, si pudieres;
pues sólo para ti, si mueres, mueres.

7. Una barroca ironía final

A modo de contrapunto quisiera acabar con una perspectiva más halagüeña frente al tremendismo barroco de los textos que he citado. Para ello nada mejor que presentar este grabado con la divisa *Nosce te ipsum. Conócete a ti mismo*. (*Ver Figura 8*).

Se trata de un grabado en el que, bajo la divisa clásica del “Conócete a ti mismo”, se nos muestra el mundo entero en la cabeza de un bufón. Realizado a comienzos del siglo XVI por un autor anónimo —lo firma Epichthonius Cosmopolites, que podríamos traducir como “cualquiera”—, participa de la larga tradición medieval y renacentista que muestra la universalidad de la locura humana y la vanidad de la vida. Los dos elementos —locura y *vanitas*— serían radicalizados en el período barroco. El grabado refleja muy bien la mentalidad de la época de Shakespeare y la divisa de su teatro: “*Totus mundus agit histrionem*”, una divisa que hace justicia a la teatralización de la vida colectiva en la época. También el barroco prolongó el *topos* renacentista de la contraposición entre las dos miradas de los filósofos sobre el mundo: Demócrito de Abdera reía siempre al salir de su casa y ver la locura de los hombres, mientras que Heráclito se encontraba siempre triste y lloraba sobre la condición humana. El grabado aparece citado en la *Anatomía de la melancolía*, publicado en



Figura 8. *Nosce te ipsum*

1621 por Robert Burton, quien se definía a sí mismo como un *Democritus Junior*. No está de más recordar que una de las obras de Francisco de Quevedo centrada en la brevedad de la vida, en la proximidad de la muerte y el rápido paso del tiempo se titula precisamente, por contraposición, *Heráclito cristiano*. La risa y el llanto sobre los acontecimientos humanos y sobre la manera en que los hombres representan su papel en el teatro del mundo equivalen a los dos rostros de la melancolía. Y ese doble rostro sólo puede ser derrotado con la fórmula de otro gran filósofo del barroco, Spinoza: “No llorar ni reír, sino comprender”.

Desde nuestra perspectiva actual el grabado puede expresar también la locura de la identidad, la vanidad de todo intento de conocerse a uno mismo ya que sólo el loco —como D. Quijote— es capaz de decir: “Yo sé quién soy”. La divisa de la identidad tiene también sus límites y el “Conócete a ti mismo” puede devenir una actividad vana, inútil y desmesurada. Tal vez por ello sea bueno volver la mirada a un texto de uno de los escritores más barrocos del siglo XX, oculto bajo las máscaras de sus múltiples heterónimos, bajo la máscara de su propio nombre, pues Pessoa (persona) era precisamente el nombre con que los griegos designaban a las máscaras del teatro. Me refiero, ya lo he dicho, a Fernando Pessoa en quien resuenan muchos temas barrocos relacionados por ejemplo con la multiplicidad de perspectivas sobre la realidad o con la vida como sueño. En un poema bajo la idea de sueño, Pessoa comienza diciendo “No sé quién soy en este momento” y termina hablando de sí mismo como

Lapso de la conciencia entre ilusiones,
fantasmas me limitan y contienen,
duerme ignorante de ajenos corazones,
un corazón de nadie.

Pues bien, este “corazón de nadie” llamado Pessoa tiene un texto que parecería dirigido a comentar el grabado de Epichthonius Cosmopolites y que reza así:

Conocerse es errar, y el oráculo que dijo “conócete” propuso un trabajo mayor que el de Hércules y un enigma más negro que el de la Esfinge. Desconocerse cons-

cientemente: he ahí el enigma. Y desconocerse conscientemente es emplear activamente la ironía. No conozco cosa mayor, ni más propia del hombre en verdad grande, que el análisis paciente y expresivo de los modos de desconocernos, el consciente registro de la inconsciencia de nuestras conciencias, la metafísica de las sombras autónomas, la poesía del crepúsculo de la desilusión.⁵²

Notas

1. J. A. Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 343-344. Mi deuda con los planteamientos de Maravall es constante a lo largo de este breve escrito ya desde el título —que es un guiño de complicidad— hasta el final.

2. B. Gracián, *El Criticón*, edición de Elena Cantarino, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 70-71.

3. *Ibidem*, pp. 71-72.

4. *Ibidem*, p. 62.

5. Véase la crisis nona de la primera parte de *El Criticón*, titulada “Moral anatomía del Hombre”.

6. Véanse sobre todo *El proceso de la civilización* (México, FCE, 1987) y *La sociedad cortesana* (México, FCE, 1982).

7. La Bruyère, *Caractères*, Paris, De la Cour, 1922 (Hachette), *Oeuvres*, tomo II, p. 211, nl. 2. Citado por Elias en *El proceso de la civilización*, *ed. cit.*, p. 484. Otras citas de La Bruyère hacen referencia a la vieja metáfora de la vida social como un teatro, al cortesano como un personaje de comedia y la corte como un edificio construido con mármol, es decir, compuesto por personas muy duras, pero muy pulidas.

8. Una edición actual del *De civilitate morum puerilium* de Erasmo de Rotterdam, bajo el título *De la urbanidad en las maneras de los niños*, puede verse en Madrid, MEC, 1985.

9. El *oráculo manual y arte de la prudencia* de Baltasar Gracián, aparecido por primera vez en 1647, tuvo veinte ediciones en Francia hasta finales del siglo XVIII y puede ser considerado como el primer manual de psicología cortesana. Buenos consejos para la supervivencia en la sociedad cortesana y también agudas críticas de la vida en la corte pueden verse en ediciones actuales de las obras de La Rochefoucauld (*Máximas*, Madrid, Akal, 1984), La Bruyère (*Les caractères*, Paris, Gallimard, 1975). Mientras que estos autores son clave en la exposición de *El proceso de la civilización*, *La sociedad cortesana* está más basada en los numerosos volúmenes de las *Memorias* de Louis de Rouvroy, duque de Saint-Simon (1675-1755). Un análisis de los códigos de conducta inspirado en Elias puede verse en el artículo de Helena Béjar “La ordenación de los placeres.

Civilización, sensibilidad y autocontrol”, en el libro colectivo editado por Enrique Gil Calvo *Los Placeres. Éxtasis, prohibición, templanza*, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 173-213.

10. B. Gracián, *El Criticón*, ed. cit., pp. 244-245.

11. N. Elias, *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1982, p. 151. El subrayado es de Elias.

12. J. Muñoz Millanes, “La presencia de Baltasar Gracián en Walter Benjamin”, en www.lehman.cuny.edu/ciberletras/vlnl/ens_08.htm, p. 5.

13. B. Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, máxima CCC.

14. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 85-86.

15. R. Bodei, *Una geometría de las pasiones*, Barcelona, Muchnik, 1995, p. 200.

16. *Ibidem*, p. 200.

17. B. Gracián, *El Criticón*, ed. cit., p. 95.

18. *Cfr.* el libro de P. Burke, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995, de cuya página 52 he tomado la representación de Luis XIV como sol.

19. Para una visión del barroco que relaciona la idea del gran teatro del mundo con la fiesta cortesana, véase el clásico e importante libro de R. Alewyn; *Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, ahora reeditado en München, Beck, 1989.

20. J.A. Maravall; *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 490-491. Las palabras de Barrionuevo referidas por Maravall corresponden a los años 1657 y 1658 y pertenecen a los *Avisos* de aquél, publicados en la BAE, vol. CCXXII, págs. 89, 92, 96, 161 y 190.

21. Recuértese que la obra fundamental de Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* se publica en Londres en 1615 y que el tópico del desengaño ocupa una posición central en la España barroca. Sobre este último tema véase el análisis de H. Schulte en *El desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, München, Fink, 1969.

22. J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 404. Maravall hace suya la tesis expuesta por Rousset en *La littérature française de l'âge baroque*, París, 1953, p. 54.

23. B. Gracián, *El Criticón*, ed. cit., p. 177.

24. D. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas, o, idea de un príncipe político christiano*, Madrid, Benito Cano, 1789, p. 345.

25. B. Gracián, *El Criticón*, ed. cit., p. 166.

26. *Ibidem*, p. 213.

27. Publicado en Valladolid el año 1553. Véase el capítulo 10 titulado expresivamente “Eros barroco. Placer y censura en el ordenamiento contrarreformista” del libro de Fernando R. de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 355-402.

28. F. R. de la Flor, *op. cit.*, p. 387. La expresión “península metafísica” da título a un libro anterior del mismo autor en el que también se ocupa del mismo tema. Véase el capítulo VII denominado “Eros místico. Visiones e imágenes de la carnalidad lúgubre” de su libro *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 233-266.

29. F. de Quevedo, *Obras completas*, vol. I, *Poesía original*, edición de J. M. Bleca, Barcelona, Planeta, 1963, poema 337, p. 364.

30. *Ibidem*, poema 381, p. 393.

31. B. Gracián, *El Criticón*, *ed. cit.*, pp. 739-740. Véase el análisis más detallado de F. de la Flor (*Barroco*, cap. 10, *ed. cit.*) Sobre la posición contrarreformista frente a la mujer y el sexo, posición típica de un “catolicismo triste”, pero que ejerce con toda su fuerza la represión de la sexualidad a todos los niveles: una instrucción de la Suprema Inquisición ya en 1573 insistía en actuar contra la “simple fornicación” y daba instrucciones a los tribunales para que procediesen “contra los que tuvieren este horror como contra herejes”.

32. F. Quevedo, *Obras en prosa*, Madrid, 1941, p. 1851.

33. Juan de Borja, *Empresas morales*, ed. de C. Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, empresa 100 de la primera parte.

34. F. R. de la Flor, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 71-73.

35. Una descripción más precisa puede verse en el artículo de C. Obregón, “Representación de la muerte en el arte colonial”, en *Artes de México*, 145, 1971, pp. 37 y sigs., así como en el libro de S. Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 115-119.

36. Véase el libro de G. Lakoff y M. Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1991.

37. F. Quevedo, *op. cit.*, p. 11.

38. *Ibidem*, p. 15.

39. J. A. Maravall, “Antropología y política en el pensamiento de Gracián”, en su libro *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera. Siglo XVII*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, p. 238.

40. B. Gracián, *El Criticón*, *ed. cit.*, p. 839.

41. Véase el capítulo “*Vanitas litterarum*. Representaciones del libro como jeroglífico de un saber contingente”, del libro de Fernando R. de la Flor, *La península metafísica*, ya citado, pp. 154-200.

42. *Cfr.* E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, pp. 333-348, y H. Blumenberg, *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós, 2000, cap. IX, “Codificación y desciframiento del mundo humano”, pp. 113-124.

43. B. Gracián, *El Criticón*, *ed. cit.*, pp. 623-624.

44. Baltasar Gracián, *El Discreto*, cito por la edición de las *Obras completas* de la Biblioteca Castro, Turner, Madrid, 1993, vol. II, p. 161.

45. B. Gracián, *Oráculo manual...* máxima 98. En la edición citada de *Obras completas*, vol. II, p. 228.

46. R. Bodei, *Una geometría de las pasiones. Miedo, esperanza y felicidad: filosofía y uso político*, Barcelona, Muchnik, 1995, p. 202.

47. B. Gracián, *El Criticón*, ed. cit., p. 650.

48. P. Quennell, *Shakespeare et son temps*, París, 1964, p. 335. Citado por J. A. Maravall en *La cultura del barroco*, ed. cit., p. 412.

49. J. A. Maravall, en *ibidem*, pp. 413-414. La referencia a E. Tierno Galván corresponde a "Notas sobre el Barroco", en sus *Escritos*, Madrid, 1971.

50. B. Gracián, *El héroe*, cito por la edición de *Obras completas* de la Biblioteca Castro, vol. II, p. 7.

51. Debo la ilustración al libro de F. R. de la Flor, ya citado. Véase todo su excelente capítulo 5: "El bastión barroco. Metáforas de la decadencia militar hispana", pp. 187-229. Del mismo autor también es importante leer "Las sedes del alma. La figuración del espacio interior en la literatura y el arte", cap. VI de su libro ya citado *La península metafísica*, pp. 201- 230.

52. F. Pessoa, *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*, traducción, selección y pról. de Ángel Campos, Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001, p. 489.