

L'IMAGINARI DEL BARROC¹

Bartomeu FORTEZA

I

Si hem de parlar de l'*imaginari* i del *Barroc* cal precisar de bon començament el significat de cada un d'aquests dos termes. Sembla que *barroc* deriva d'una paraula portuguesa que significa «pedra preciosa irregular o sense pulir», però avui fa referència a l'estil artístic que apareix a Europa i l'Amèrica hispànica des dels darrers anys del segle XVI fins a començaments del XVIII. Nosaltres ens referirem, amb el terme *Barroc*, no només a l'estil artístic sinó també sovint al mateix període històric en el qual l'estil es desplega. Diguem que, fins fa cosa d'un segle, *barroc* era un terme pejoratiu que denotava quelcom d'exageradament recarregat i, per tant, lleig; encara avui, el *Diccionari de la Llengua Catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans posa com a primera accepció del mot la següent: «Irregular per excés d'adorns, enfarfegat». Possiblement no està bé confondre un estil amb les seves deformacions o interpretacions pobres i fallides. Per nosaltres el Barroc és un dels cims en què l'esperit humà s'ha expressat al llarg de la història i que ens ha regalat unes obres d'una bellesa perenne i corpnedora; és un dels períodes més fascinants i amb més empenya de la civilització occidental.

Aquest període, però, no neix per generació espontània: uns fets determinats i tot un capgirament en la visió del món que hom tenia a Europa preparen l'eclosió del Barroc; i sense el coneixement d'aquests fets i d'aquest capgirament no es pot entendre el Barroc, que n'és la continuació transformada. Recordem alguns d'aquests fets, tan coneguts per tothom: el descobriment de la pólvora, que revoluciona l'art de la guerra; la caiguda de Constantinoble, que provoca la por per la proximitat de l'enemic infidel i, al mateix temps, l'arribada a l'occident europeu de molts personatges il·lustrats que ens porten nombroses obres desconegudes de les lletres gregues i ens proporcionen el coneixement del mateix idioma grec; la invenció de la impremta, que fa possible la difusió de textos tan sagrats com profans, la lectura dels quals, mentre que enforteix el movi-

1. Conferència pronunciada el 12 maig de 2000 dins el cicle «Mirades del Barroc» de l'exposició «Panorama de l'art català dels segles XVII i XVIII» [Museu Comarcal de Manresa i MNAC].

ment humanista, debilita el quasi monopoli de l'autoritat catòlica; el descobriment i la conquesta d'Amèrica, que obre nous objectius a l'empresa colonitzadora i evangelitzadora, mentre dóna a Espanya una preponderància notable en els terrenys militar, polític i comercial; la reforma protestant, que deslliga de Roma nombroses regions i nega, fora del Crist, qualsevol altra mediació entre Déu i l'home; el canvi en la concepció imaginària de l'Univers, el qual, gràcies als estudis de Copèrnic, ja no és un sistema tancat d'esferes cristal·lines amb centre a la Terra, sinó un espai infinitament obert a altres espais que té el Sol com a centre del sistema planetari; i, finalment –per tal de no fer interminable aquesta enumeració–, l'aparició, sobre tot a Itàlia, de l'art anomenat *del Renaixement*, que suposa un altre dels moments cabdals de la creativitat humana.

És a partir d'aquest impressionant escenari que, a finals del segle XVI, trobem una societat torbada que no s'assembla per res a la idíl·lica i optimista que ingènuament potser hauríem pogut esperar. Què ha succeït? Diverses coses, de vegades terribles. Roma ha reaccionat tard al repte protestant tot convocant a Trento un concili que durarà vint anys i que reunirà els millors teòlegs per tal de redactar els textos que serveixin per a una reforma i purificació interna de l'Església en els ordres teològic, moral i administratiu, però que, a l'ensem, suposarà un enfortiment de la figura i la potestat del primat de Roma. Es promou, doncs, una renovació catòlica a tot Europa mentre la Inquisició reprimeix amb duresa els brots d'heretgia i les guerres de religió s'estenen arreu. La nefasta nit de Sant Bartomeu a París, amb la mort de milers d'hugonots a mans de catòlics, marca un dels esdeveniments més tristos de la història europea; i quan sembla que s'ha arribat a començaments del segle XVII, a una relativa pau religiosa, esclata amb tota la seva crueltat l'anomenada guerra dels Trenta Anys que, liderada per Espanya, no finirà fins a la meitat del segle XVII.

Són anys tristos, anys molt durs. L'esplendor econòmic que havien proporcionat l'or i la plata d'Amèrica decau i les repetides bancarrotes dels Àustria arrossegueu finalment la burgesia financera a una de les seves crisis pitjors. Una minoria viu amb fastuositat, els governs gasten grans quantitats de diners en guerres, i el poble pateix fam, de manera que esclaten diverses revolucions arreu d'Europa: els segadors catalans s'aixequen contra Felip IV i el comte duc en aquella revolta que culmina en el Corpus de Sang de 1640; Anglaterra entra en una guerra civil que només acabarà amb la decapitació del rei Carles I; a França, la Fronda guanya París en un primer moment, en un intent de democratització, fins que Lluís XIV aixafa la noblesa i enrobusteix el poder de la monarquia. En temps del Barroc és, de fet, quan l'absolutisme coneix els seus millors anys, de manera que els monarques europeus frueixen del grau més alt d'autoritat, mentre que el moviment històric del seu afebliment comença a manifestar-se amb la progressiva instauració del poder democràtic, primer al Regne Unit d'Anglaterra i Escòcia, després a Holanda, per estendre's més tard a França.

Mentrestant l'intercanvi comercial rep una fortíssima empenta. Holanda i Anglaterra –usant sobretot les vies marítimes cap a les Índies tant Orientals com Occidentals– es posen al front d'una activitat frenètica que enriqueix ràpidament una classe social, la de la burgesia financera, que coneix moments d'esplendor. Encara que les polítiques en aquest camp no quedaran definides fins més endavant, ja es troben actives dues línies d'enfocament en l'estratègia comercial: el lliurecanvisme, defensat pels emprenedors privats, que no vol obstacles en el joc d'intercanvis que constitueix el mercat, i el mercantilisme que adopten alguns estats com França, que pretén protegir els productes del propi país tot aplicant barreres aranzelàries.

Però, en el si d'aquest escenari de guerres, revolucions i moviments socioeconòmics, es dona una vida intel·lectual d'una potència potser només comparable a la que es manifestà a Grècia vint segles abans. És el període de la Nova Ciència, quan totes les branques del saber coneixen una revolució profunda en els seus mètodes i descobriments; els noms de Kepler, Harvey, Fermat, Huyghens, Galileu i Newton són només els més coneguts d'una munió de científics que posaran els fonaments d'una nova era que aprofundirà en el coneixement del nostre món per tal d'aconseguir unes aplicacions tecnològiques que transformin les comunicacions, les construccions, el comerç, i creïn nous instruments per a una investigació més profunda de la realitat. La ciència no té ja com a objectiu la contemplació de la veritat sinó la capacitat de l'home per dominar la naturalesa. Juntament amb els científics apareixeran figures cabdals de la filosofia (i homes de ciència alhora): Giordano Bruno, Francis Bacon, Descartes, Pascal, Hobbes, Spinoza, Malebranche, Locke, Leibniz, Berkeley, etc.

Però aquesta riquíssima època ens reserva encara una de les creacions artístiques més àmplies i grandioses: la que coneixem precisament amb el nom de Barroc. L'art sol acompanyar gairebé sempre les grans manifestacions de la intel·ligència, tal com succeí al segle v abans de Crist a Atenes. L'arquitectura com a avançada, i després l'escultura, la pintura, la música i la literatura, totes les arts expressen, amb una força desconeguda, la visió, les ànsies, les ambicions, la nostàlgia i el goig de la societat que acabem de descriure amb unes breus pinzellades.

Com cal caracteritzar el Barroc, en el cas que sigui possible una comprensió sintètica de la multitud de manifestacions que conformen en art, un estil, una època? És fàcil el discurs buit en aquest terreny, la faramalla que enlluerna o oculta, i no voldriem caure en aquest parany.

Diguem, doncs, que el Barroc representa, en art, el pas del repòs al moviment, del paradigma exemplar a la realitat concreta, de l'harmonia racional a la vitalitat, de les formes que pesen –com s'ha dit– a les formes que volen. El Barroc representa l'intent d'integrar en la unitat totes les coses que puguen i fugen, però, fins que enllacen amb l'infinit; l'intent de proclamar plàsticament el poder i la grandiositat i, al mateix temps, la brevetat i la fugacitat de totes les coses, des de la bellesa fins el mateix

poder; l'intent de mostrar –degut precisament a aquesta fugacitat– l'esplendor i la singularitat de cada un dels éssers. És això el que vol expressar Francisco de Rioja en el seu poema «A la rosa»².

El Barroc no és pas un art decadent, ben al contrari, és un art ple de vida i de significació, encara que sorgeixi d'una societat que experimenta cansament i mostra decadència en alguns aspectes. El carregament de les formes no és exageració gratuïta sinó la manera necessària d'expressar aquella integració de tot el que hem esmentat. És clar que hi ha un Barroc dolent, un Barroc lleig, però de la mateixa manera que hi ha un gòtic lleig o un Romanticisme lleig: val a dir que la culpa és de la ineptitud de l'artista, que no ha sabut comprendre ni expressar. És clar que podem sentir predilecció per un estil artístic determinat o sentir-hi una afinitat especial, però negar la singular bellesa dels altres estils seria privar-nos nosaltres mateixos d'una riquesa i un goig particulars i mutilar així l'herència que ens han deixat les edats de l'home.

Havent situat d'alguna manera el període històric i l'estil del Barroc, mirem d'establir què volem dir amb la paraula *imaginari*. Fa uns setanta-cinc anys, l'École des Annales de París va revolucionar el món historiogràfic en proposar un nou mode de comprensió de la història, és a dir, de la tasca dels historiadors; aquest mode consisteix en la construcció d'uns models que siguin capaços de fer entenedor el nombre més gran dels esdeveniments que es donen en un període històric de llarga durada i de mostrar relacions i lligams racionals i plausibles entre ells. Aquest corrent va donar pas a l'aparició de l'anomenada *història de les mentalitats* i, finalment, a la noció d'*imaginaire*.

No és aquest el lloc ni el moment d'explicar la naturalesa i la funció de la imaginació en l'activitat global del subjecte humà, un tema, d'altra banda, força debatut. Diguem només que les imatges mentals formen per a l'individu, és a dir, per a cada un de nosaltres, un conjunt que, d'una banda, ens salva del caos i el desordre de la realitat tot orientant-nos en el coneixement immediat del món i, de l'altra, provoca el dinamisme que ens impulsa a l'acció. Sense aquest conjunt d'imatges –que té segurament unes funcions semblants en el comportament dels animals– romanríem a les fosques, atemorits i sense direcció. Però les imatges no són només individuals, algunes d'elles són també col·lectives. La tradició i la societat que ens envolta ens transmeten en cada lloc i en cada període històric tota una sèrie d'imatges carregades de significació i que, amb diferents tonalitats i gradacions, compartim amb els membres del que podríem anomenar la nostra tribu. Aquestes imatges col·lectives tenen una funció organitzativa, posen en ordre, canalitzen i fixen les imatges individuals; fan, també, un esforç de racionalització, de dominació dels

2. «Pura, encendida rosa, / émula de la llama / que sale con el día, / ¿cómo naces tan llena de alegría / si sabes que la edad que te da el cielo / es apenas un breve y veloz vuelo? // Tiendes aún no las alas abrasadas / y ya vuelan al suelo desmayadas: / tan cerca, tan unida / está al morir tu vida, / que dudo si en sus lágrimas la aurora / mustia, tu nacimiento o muerte llora.»

fantasmes de l'inconscient. Recordem les imatges de la bruixa i de la fada, del jueu, del rei, de la mort, de la ciutat, del bosc, de la font, del mar, del jardí, del toro, del cos humà..., i tantes i tantes altres.

Així, podem dir –usant les paraules d'un eminent historiador– que «l'imaginari és el conjunt dels procediments individuals i col·lectius que tendeixen a construir, a associar i a emprar imatges mentals». Aquesta definició té l'encert de considerar l'imaginari no com un conjunt estàtic d'imatges sinó com una capacitat dinàmica, uns procediments creatius que comencen per la construcció d'imatges i continuen per la seva associació i ús pràctic. Però aquest imaginari no funciona de manera totalment arbitrària –aleshores estaríem en el terreny de la novel·la i l'art en general, i no és d'això que parlem–, sinó que realitza la seva funció creativa en una dialèctica constant amb la realitat social, amb el que aquesta realitat té de productora d'esdeveniments, d'obres d'art, de descobriments científics, d'invencions tecnològiques, i també de terrors, d'ansies, d'il·lusions. Però l'imaginari com a activitat no entra en aquesta dialèctica d'una manera neutra i com si fos un full en blanc, sinó que es configura a partir d'unes imatges i unes dinàmiques heretades i es construeix a partir de noves vivències; és així com s'explica que en una mateixa societat sorgeixin imaginaris diferents i, de vegades, contradictoris.

És clar, pel que acabem de dir, que l'imaginari compleix una acció ideològica. O, més ben dit, constitueix el mateix substrat fondo de qualsevol ideologia i, concretament, de la ideologia de cada un de nosaltres, si l'entendem en el sentit més ampli, com aquella manera personal i col·lectiva d'entendre el món, o d'establir la relació jo-món, que ens individualitza i, per tant, ens distingeix d'altres individus i col·lectius.

L'imaginari és, doncs, aquell conjunt dinàmic d'imatges que formen un teixit configurador d'una visió preintel·lectual del món que forneix les condicions per determinar la cosmovisió pròpia d'un individu, d'una societat, d'un temps, que s'expressarà finalment en els sistemes filosòfics globalitzadors. Si les imatges són bàsicament signes, i ho són, resultarà, a partir del que diem que tot el nostre món cognoscitiu té una naturalesa signica, semiòtica, sotmesa als canvis i a les ruptures propiciades pels canvis històrics. Potser podríem afirmar que l'home, com a tal, es distingeix per aquesta capacitat de crear sistemes de signes que es manifesten en forma de discursos que expressen la comprensió que hom té del món.

Avui, a punt de començar el segle XXI de l'era cristiana, quines són les imatges que determinen la nostra comprensió del món? Fem-ne presents només algunes, sense cap ordre: Wall Street, per exemple, com a representació de totes les borses del món i del mateix capital financer; l'ídol de la cançó; l'ADN; l'ídol esportiu; la cocaïna; l'urna del col·legi electoral; l'holocaust jueu; el gratacels; Einstein; la nau espacial; l'ordinador, etc., fins a descendir a les imatges que formen part de l'imaginari d'un continent, d'un país, d'un poble. Que lluny es troba ja el nostre imaginari

del dels nostres avis! Com ha canviat el propi imaginari de les persones que vam néixer fa cinquanta o seixanta anys!

Així doncs, arribats fins aquí, ens podem preguntar: quin sentit té esbrinar quin era l'imaginari d'èpoques passades, més o menys llunyanes, com és ara el Barroc? El sentit recau en el fet que només podem saber qui som si sabem d'on venim. Els homes i les societats no neixen de zero; les ruptures històriques que hem assenyalat abans són ruptures realitzades sempre en una dinàmica dialèctica amb relació al moment anterior, cada afirmació ho és no a partir d'una posició absoluta i absolutament primera, sinó a partir d'una negació d'un sistema signic i comprensiu anterior. La lluita de generacions és la manifestació de l'acció creativa d'un nou imaginari; els canvis que es donen, i que se seguiran donant, en la ciència, són resultat de la dinàmica comprensiva que ha negat un imaginari anterior i, al mateix temps, són motors de nous imaginaris gràcies a l'impuls tecnològic que generaran. És impossible que cada generació es conegui tal com és; com a éssers històrics, se'ns escapa la nostra pròpia identitat, i només les generacions posteriors podran rescatar aquesta identitat mitjançant la creació de models. De la mateixa manera, nosaltres podem conèixer, és a dir, construir el model que ens permeti accedir al coneixement d'una generació anterior per tal que se'ns reveli mitjançant aquest moviment de comprensió què hi ha en nosaltres de viu que es reconeix en imaginaris anteriors. D'una manera semblant, l'emoció que ens desperta una simfonia escrita fa dos-cents anys o una catedral edificada fa set-cents anys és quelcom de nostre, quelcom que indica que aquella simfonia o aquella catedral ja formava part de nosaltres mateixos i que, més que conèixer, reconeixem estèticament com a nostra; nosaltres, en certa manera, som aquelles produccions artístiques.

II

Ja és hora de fondre els dos conceptes que hem tractat, és hora de preguntar-nos quin era l'imaginari del Barroc. No pretenc fer tasca d'historiador, que no en sóc, ni, per tant, presentar una visió exhaustiva d'aquesta època tan rica i densa. El nostre intent és més modest, és, com a estudiosos dels segles XVI i XVII, el de passar la mirada per una sèrie d'imatges significatives que puguin mostrar part de l'imaginari d'aquelles generacions que representen per a nosaltres el llindar de la modernitat.

Comencem per l'arquitectura –l'art, segurament, que inaugura l'estil barroc– i escollim-ne com a imatge pregona *la cúpula de l'església barroca*. Fem present en la nostra imaginació l'església del Gesú de Roma –on es troba el sepulcre de sant Ignasi de Loiola, tan lligat a aquesta magnífica ciutat de Manresa–, o la de Santa Maria della Salute de Venècia, que es troba enfront de Sant Marc, a l'altra banda del Gran Canale, o, més a prop, la mateixa església de Betlem a Barcelona. Què veiem? Veiem una façana gran, alta, feta de columnes i figures i ornamentació,

que està tota ella en moviment, que vol cridar l'atenció, vol cridar i explicar, vol cantar i es vol imposar; si pugem les escales que sovint es troben davant la gran porta principal i entrem a l'interior del temple, ens trobarem, de sobte, en un espai silenciós, recollit, fet d'un joc íntim de llums i ombres que conviden l'home a la pregària. Però al cap d'una estona veurem a moltes capelles i, sobretot, a l'altar principal una rèplica quasi bé de la façana que hem deixat fora, veurem un baixrelleu, un retaule, unes imatges, un quadre, que tornaran a parlar i cantar, que demanaran l'esplendor de la litúrgia catòlica i la música coral dels oratoris grandiosos. El dins ha reproduït el fora però, abans, ha fet emmudir el brogit de la ciutat i ens ha traslladat, a través del silenci, a les veus del món espiritual. Però hi ha un element que domina tota la fàbrica arquitectònica: la cúpula. Entreu en una església romànica o gòtica: no n'hi trobareu pas, de cúpula; trobareu finestres d'alabastre o vitralls multicolors; però a l'església barroca us trobareu corpresos sota la cúpula que, vista de dalt a baix, és una font de llum que ve del cel i, vista de baix a dalt, és la inversió d'un pou, és el vol de tot l'edifici que s'obre com a mostra de poder sobrehumà i com a accés al mateix cel, al mateix Déu. El *cupulone* de Sant Pere de Roma, dissenyat per Miquel Àngel, s'aixeca, amb tota la seva bellesa, encara més amunt gràcies al *baldachino* construït per Bernini sobre l'altar major que converteix en quatre columnes de pedra els torterols d'encens que s'eleven com els esperits cap a la divinitat.

Si la cúpula és la imatge que representa i revela l'arquitectura barroca, el *plec* és la que unifica l'escultura del mateix temps. Segurament l'obra més representativa en aquest camp és l'*Èxtasi de santa Teresa* de Bernini. La monja, enlairada i fora dels seus sentits, amb els ulls tancats i la boca mig oberta, va coberta completament d'un hàbit amb infinits plec que només deixa veure les mans i els peus nus; la figura és completada per la proximitat i l'acció de l'àngel que, mig vestit amb una túnica amb plec, és a punt de disparar la sageta directa al cor. Però el plec no només el trobem a la roba, el trobem també a la pedra, a la fusta, a les parets i els sostres dels gran palaus, als metalls, a les reixes i finestres; el trobem a la pintura, a la música. I no és un mer motiu d'ornamentació sinó una forma necessària per expressar com es veu la realitat: tot, qualsevol ésser, conté en ell multitud d'altres éssers, tot ésser és un microcosmos, tot ésser és el tot; com el ventall, només en el moviment de plegament i desplegament pot mostrar la seva enorme riquesa; com la mónada de Leibniz, cada ésser és un univers representatiu, una espiral que es construeix sobre ella mateixa; és l'infinit contingut en el finit.

I amb el plec trobem un altre element que, si bé és una intuïció d'antiquíssimes cultures, l'imaginari del Barroc fa seu: el *laberint*. Edificis, motius ornamentals, escales, jardins: molt sovint ens trobem amb aquest clos que ens produeix una tremenda fascinació, la fascinació de tot allò que és misteriós, difícil, desafiant i que ens convida a entrar audaçment per la seva porta però que, un cop dins, ens plantejarà contínuament el problema insoluble de la seva sortida. Aquest món, qualsevol

aspecte de la realitat, és vist com un laberint atractiu i inextricable, infinit, que posa a prova la curiositat i l'ànsia insaciable de l'home, que, si es creu per una banda capaç d'assolir-ho tot, topa per l'altra amb la seva finitud.

El plec i el laberint ens porten a una altra imatge significativa: el *mirall*. Hem dit que les imatges no són ja exemplars, és a dir, representacions que remetent a uns models ensenyats pel poder i que tenen, per tant, una funció educativa; doncs bé, tampoc són símbols, és a dir, coses que remetent a altres coses ja determinades en el si d'un sistema religiós o profà més o menys conegut, més o menys hermètic, com pot ser el món de l'alquímia. No: el Barroc –una època marcada intensament per l'escepticisme– convida l'individu a ser subjecte actiu en la interpretació i lectura de la realitat; tot és en tant que és reflectit i, per tant, mirat per algú. L'ull de la cara i l'ull de la ment són els vertaders protagonistes que fan i refan el món. Res no és si no és pensat, de manera que la labor revolucionària i transformadora d'un Galileo Galilei que llegeix el llibre de la natura amb els caràcters amb què han estat escrits –en el seu cas, el matemàtic– és la labor a què és portada tota persona que, lluny de dogmatismes i imposicions, lluny de realismes ingenus, vulgui fer ús de la capacitat creativa i interpretativa que l'home ha rebut com a do i característica més important.

Pensem en el geni de Velázquez. A part de *La Venus del mirall*, a part dels tres nivells reflectits de *Les filoses*, a part de la força i la indiferència amb què ens mira aquell soldat de *Les llances*, és a *Las Meninas* on trobem el sentit pregon del mirall dins l'expressió pictòrica potser més agosarada i desafiant de tota la història de l'art. Ja la presència del mirall del fons del quadre, que reflecteix borrosament les figures reials que són, de fet, els models que hom suposa que pinta el pintor representat en el quadre (pareu esment en el fet que les figures reials són reflectides quatre cops: als ulls del pintor, al quadre que està pintant, al mirall del fons i als ulls de l'espectador), la presència d'aquest mirall, dèiem, ens desorienta i ens avisa. On som realment nosaltres, els espectadors? Ocupem el lloc dels models, el rei Felip IV i la seva esposa Maria Teresa? No, certament, perquè en aquest cas seríem reflectits pel mirall. Ens trobem, per tant, mirant des d'un altre punt. I on és el pintor? Es troba al mateix punt que nosaltres? No pot ser, perquè no es pot veure pintant, no pot estar a dos llocs. Què passa aleshores? En realitat, una cosa molt senzilla: Velázquez ens dóna una lliçó de representació i ens convida no a formar part del quadre sinó a entrar-hi de l'única manera en què hi podem entrar, com a subjectes actius sense els quals es fa impossible la mateixa entitat del quadre. Tot és pura representació, i la realitat no és res mentre l'home no aportï la seva estructura visual i mental, sense la qual no hi ha quadre ni món. El Barroc arribarà així fins a Kant i en ell culminarà. Amb Hegel, la Revolució Francesa i el Romanticisme, tot l'imaginari que estem considerant caurà amb estrèpit i els seus fragments restaran només integrats i transformats en el desenvolupament d'aquest ésser dialèctic que és l'home.

Però tornem a la imatge de santa Teresa de Bernini. L'escultura respira moviment i sensualitat; només detalls com el núvol o les ales ens recorden el sentit espiritual quan quasi ja l'havíem oblidat perquè ens guanyava el naturalisme de tot el conjunt, des del somriure de l'àngel fins al rostre bell, trasbalsat i trasbalsador de la santa. Aquest naturalisme el trobem a tot l'imaginari del Barroc i sembla que culmini en els *passos* de la Setmana Santa espanyola on els Alonso Cano, els Martínez Montañés, els Juan de Mesa, expressen el dolor, la iniquitat, la indignació, la compassió en uns rostres i una gestualitat que han tingut com a models els homes i les dones concretes del poble.

Dit d'una altra manera: el Barroc ha abandonat l'exemplaritat de les figures del gòtic i del Renaixement, on la dona, el guerrer, el profeta, ens remetien als trets ideals representatius de cada una d'aquestes figures. Aquí no, aquí fins i tot els monstres i els éssers deformes són objectes de l'obra d'art. Passem de l'escultura a la pintura i recordem els noiets mal vestits, les velles i els nans de Murillo i Velázquez –i inclús els papes: Innocenci X no és el representant de Crist, és una home concret ple d'energia i determinació–; les magdalenes penitents de Caravaggio o els seus deixebles d'Emmaús o la seva escandalosa Mare de Déu morta; el *Silè ebri* o el *garrell* de Ribera, somrient aquest i una mica descarat; els nus femenins de Rubens, grassonets i airoso; els nombrosos autoretrats de Rembrandt, en els quals observa el pas del temps no només tot representant els canvis físics que va sofrint el seu rostre sinó també mostrant magistralment el diferents estats que afecten la seva ànima.

Aquest naturalisme va lligat a l'exaltació dels sentits, i veiem com diversos pintors dediquen quadres a la representació dels cinc sentits corporals, com si ens convidessin a gaudir sensorialment de totes les coses i ens recordessin que el coneixement d'aquest món només pot començar per les sensacions. D'aquesta manera, el *bodegó* s'afegeix com a nou element d'aquest imaginari barroco. Mai abans la pintura havia aïllat la natura morta; aquesta sempre havia estat un simple motiu secundari dins el tema central del quadre. Però escoltem els versos que la contemplació d'un bodegó suggereix a un poeta castellà, fray Plácido de Aguilár³.

Tanmateix, aquesta exuberància dels sentits, aquesta exaltació de les coses concretes, van lligades a l'experiència de la fugacitat; i és així com una nova representació de la mort, *l'esquelet amb la godalla*, recordarà

3. «La pálida camuesa arrebolada / en fe de que el afeite la sazón, / la pechiabierta de su amor granada, / reina de frutas pues que trae corona; / la guinda en dulce y agro delicada / la amarilla toronja en quien Pomona / de la vejez retrata los pesares / con pálidas verrugas y lunares. // Etiópes endrinas, la grosera / bellota capilluda, el higo blando, / la emparedada almendra en primavera / por atrevida cuerdos envidiando, / y la sin huesos breva a quien parlera / urraca sin cesar está picando, / cera rubia en limones amarillos / y pomos de Atalanta en los membrillos. // La religiosa nuez de carne blanca, / la erizada castaña, la avarienta / nudosa piña, con el fuego franca / del fruto que con muros acrecienta; / la calabaza que el setiembre arranca / custodia del licor que a Baco alienta; / el letrado melón que el necio alabe / pues las letras profesa que no sabe.»

no ja l'horitzó teològic d'un càstig o un premi eterns, sinó la brevetat i la interrupció sobtada de tot plaer, de tota glòria, de tot poder. El pintor Valdés Leal, amb el seu realisme esfereïdor, mostrarà aquesta última desfetada de l'home en nombrosos i admirables quadres, mentre que els poetes expressaran amb la màgia del seu art la fusió d'aquests dos aspectes: el valor del plaer i de la bellesa concreta, i la fugacitat de totes les coses. Escoltem un sonet de Luis de Góngora en el qual va afirmant la superioritat de la dona enfront dels objectes bells per fer-los precipitar de cop a l'una i als altres en el no-res⁴.

Hem anomenat el poder, i això ens porta a una altra imatge pròpia del Barroc, la del *monarca absolut*: Felip IV d'Espanya, Carles I d'Anglaterra, Lluís XIV de França, són representats sovint en escultura i en pintura, triomfants a dalt del cavall o dempeus amb totes les seves vestidures reials, mostrant l'esplendor de la seva glòria. Aquesta paraula, que només s'havia reservat a Déu, és aplicada ara a reis i papes, perquè en ells resideix la representació de la glòria divina. Palaus com ara el de Versalles, amb la seva esplèndida arquitectura, amb les seves immenses dimensions, amb les seves vidrieres i cortinatges, amb els seus jardins laberíntics, els seus estanys i cascades, les seves representacions musicals a les quals domina el so potent i penetrant de la trompeta, palaus així, diem, proclamen el poder i la glòria del rei. Al poder personal d'aquest li correspon la presa de decisions en tots els àmbits sense cap nivell d'apel·lació, i una mescla de terror i d'enlluernament ha de portar els ciutadans a l'obediència activa que dugui la nació pels camins del progrés i la prosperitat. El filòsof Thomas Hobbes posarà en mans d'aquest déu mortal, que al mateix temps és un monstruós Leviatan, la força capaç de mantenir l'ordre i la pau en la societat, mentre que Calderón de la Barca, a *La vida es sueño* i als seus actes sacramentals, exaltarà el poder de la monarquia.

Al costat d'aquest poder polític, i instrumentalitzat per ell, s'alçarà al segle XVII el poder de la ciència, de manera que la *màquina*, la maquinària, entrarà a formar part essencial del nostre imaginari. Són innumerables en aquest temps les referències dels científics i pensadors al cèlebre rellotge de la catedral d'Estrasburg, que, a més de marcar les hores i les seves fraccions, és un calendari que assenyala també les fases de la Lluna i la posició de les constel·lacions que formen el zodíac, mentre a les dotze de cada dia unes figures humanes surten de l'interior de la màquina i dansen. Aquest rellotge es converteix en certa manera en una representació de l'enginy i la capacitat de l'home, que, amb el desenvolupament de les

4. «Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido el sol relumbra en vano, / mientras con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello; // mientras a cada labio, por cogello, / siguen más ojos que al clavel temprano, / y mientras triunfa con desdén lozano / del luciente cristal tu gentil cuello; // goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente // no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tu y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.»

matemàtiques i, a partir d'elles, de l'astronomia, de l'òptica, de la mecànica, de la cinemàtica, que culminaran en l'exposició de la física de Newton, serà capaç de dominar i explotar la naturalesa en profit propi, de manera que almenys una part de la societat –la burgesia– anirà experimentant un major benestar i acumulant un capital que farà possible l'auge comercial i financer. La sentència de Lord Bacon, «la ciència és en funció del poder», es veurà confirmada arreu.

Potser podríem acabar aquest recull d'imatges mencionat-ne una altra no per menys coneguda, menys significativa: Port-Royal. Era, aquesta, una antiga abadia parisenca que va acollir una comunitat de sacerdots seculars i una altra de monges cistercenques que acceptaren la doctrina del bisbe Janseni sobre la gràcia i es rebel·laren contra les disposicions del papa i del rei. L'adhesió i la presència del filòsof i matemàtic Blaise Pascal va donar una ressonància especial a tot aquest *affaire*. La qüestió de fons que s'hi debatia era la de la llibertat de l'home enfront de Déu, que els jansenistes quasi negaven; és a dir, es debatia una qüestió que uns anys abans havia enfrontat sense sortir de l'ortodòxia catòlica jesuïtes i dominics. És la cèlebre qüestió coneguda amb el nom de *De auxiliis*, que intenta esbrinar el tipus de col·laboració que pot existir quan es troben en un mateix individu la llibertat humana i la llibertat divina, la finita i la infinita. No anul·larà aquesta forçosament la llibertat humana? O, si la naturalesa humana no està mortalment ferida després del pecat original, fins a quin punt la llibertat finita pot tenir autonomia i mèrit quan es dona el concurs de la gràcia i la llibertat infinita? Port-Royal ens recorda la posició que exalta només la grandesa de la llibertat de Déu i, per contrast, la posició dels jesuïtes, que afirmen el valor de la llibertat humana.

¿No és el Barroc, certament, una eclosió de llibertat, una exaltació de la capacitat de l'home entesa bé com a glòria de Déu, bé com a factor de la construcció d'un món millor on l'impossible sembla possible, on hom creu que la utopia es pot assolir? El Barroc se'ns apareix com el fruit d'un impuls vital que obre espais infinits i que pretén contenir l'infinit en el finit. No és pas casualitat que, en el Barroc religiós, els jesuïtes hi tinguin un marcat protagonisme.

Però, mig amagada, trobem també en el Barroc la presència d'una clara decadència. Tornem a *Les llances* de Velázquez. El quadre s'ha concebut en dues meitats: a la dreta veiem l'esplendor, el poder, l'elegància i el moviment festiu de les armes; a l'esquerra, el cansament, la desfeta, la sensació d'un final trist d'un passat gloriós; i, mirant-nos amb uns grans ulls, aquell noi que ens convida a unificar el quadre i veure una part com a futur de l'altra, la decadència com a realitat ja present en la glòria. Però és el Quixot, *el cavaller de la trista figura*, qui millor representa el desengany, la nostàlgia i la tristesa d'una condició, la condició humana, que només en l'alienació de la bogeria pot trobar sentit i consol per la pèrdua de la utopia.

III

És segur que no hem esgotat ni de lluny la riquesa de l'imaginari d'aquesta època sorprenent. Però el que hem dit sembla indicar-nos que ens trobem amb dos imaginaris, és a dir, amb una sèrie d'imatges que reflecteixen una mentalitat dominada per la preeminència del poder, pel rigor geomètric de la raó, pel respecte a valors antics com l'honor, l'obediència, la guerra, la pàtria; i amb una altra sèrie d'imatges que reflecteixen l'alegria de viure, la consciència fugissera del moment, el desencant de la caducitat, la presència de coses i persones humils que cobren relleu per si mateixes.

El Barroc és la mescla que ara s'harmonitza i ara carrisqueja d'aquests dos conjunts d'imatges. Un món nou i amb empenta, un món alegre, realista i sense prejudicis encarcarats, emergeix d'un altre ja caduc i acabat que engrandeix amb excés les seves formes expressives i fa ressonar amb un eco que vol ser infinit les trompetes d'un poder que ja sap que està ferit de mort.

Així, la comprensió del Barroc ens ha arribat a través de les imatges dinàmiques que els costums, la ciència i l'art d'aquell temps ens han transmès. Però, eren realment aquestes les imatges que configuraven la mentalitat dels que vivien en aquella època? Potser podríem acostar-nos més a aquella època, a aquells individus; potser encara podríem intentar reconstruir amb més fidelitat tot el que realment eren, encara que segurament això seria només un exercici bonic i estèril. Nosaltres no podem anar històricament cap endarrera ni posar-nos a la pell d'una persona del segle XVII; nosaltres només podem establir models –com ja hem dit–, partir del que ja som per tal de saber d'on venim i descobrir l'herència que hem rebut, una herència no precisament intacta sinó transformada i reviscuda molts cops i de moltes maneres diferents fins arribar a constituir l'home i la societat d'avui. L'home és, per naturalesa, creador de signes, i la seva creativitat no s'atura ni s'estanca mai⁵.

Rimas humanas, «Soneto LXI» (Lope de Vega)

Ir y quedarse y con quedar partirse, / partir sin alma e ir con alma ajena,
/ oír la dulce voz de una sirena / y no poder del árbol desasirse; // arder como
la vela y consumirse / haciendo torres sobre tierna arena; / caer de un cielo y
ser demonio en pena / y de serlo jamás arrepentirse; // hablar entre las mudas
soledades, / pedir prestadas sobre fe, paciencia, / y lo que es temporal llamar
eterno; // creer sospechas y negar verdades, / es lo que llaman en el mundo
ausencia, / fuego en el alma y en la vida infierno.

5. Nota bibliogràfica: G. DÍAZ-PLAJA, *El espíritu del barroco. Tres interpretaciones*, Barcelona: Apolo, 1940; G. DUBY, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Madrid: Petrel, 1979; G. DUBY, *Diálogos sobre la Historia*, Madrid: Alianza, 1988; G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris: PUF, 1963; M. FEHER, *Fragments para una Historia del cuerpo humano*, 3 vol., Madrid: Taurus, 1990-1992; F. RICO, *Historia y crítica de la literatura española*: Vol. 3: W. BRUCE WARDROPPER, *Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona: Crítica, 1983; H. WÖLFFLIN, *Rinascimento e Barocco*. Firenze, 1928