

SEMIÓTICA Y «BARROCO»: UN CONCEPTO Y UNA PALABRA

Francisco Abad
UNED

A mi madre y —otra vez—, por su ayuda en todo el curso 1989-1990, a Rafael Lapesa y Ricardo Senabre

HACIA UNA SEMIÓTICA DE LA CULTURA

Lo semiótico es un orden significante, un sistema de significatividad; Algirdas Julien Greimas ha podido definir así a la semiótica en tanto «un conjunto significante al que se le supone... poseer una organización, una articulación interna», de manera que «todo conjunto significante, desde el instante en que se prevé someterlo a análisis, puede ser designado como una semiótica-objeto»¹. Nos encontramos por tanto ante determinada totalidad que significa, ante un conjunto de hechos o rasgos de los que se desprende una significatividad analizable e interpretable; el conjunto significante lo consideramos objetivamente semiótico en cuanto, en efecto, de él se deducen significaciones analizables por el estudioso.

Las lenguas humanas, por ejemplo, constituyen conjuntos significativos o semióticos, dado que son totalidades de hechos o rasgos a partir de los cuales es posible dar lugar a una significación, al precipitado de unos contenidos denotados o connotados por el discurso. Las lenguas naturales constituyen semióticas, y del mismo modo cada unidad o unicidad cultural puede ser considerada como una semiótica, ya que se trata también de un conjunto de hechos y rasgos significantes que es posible interpretar en su sentido.

Si entendemos como cultura cualquier actividad del hombre en la medida en que supone una actividad mental o de pensamiento, los hechos

¹ A. J. Greimas—J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. esp., Madrid, 1982, pág. 365a.

humanos nos aparecerán en tanto actividades con sentido, y ese sentido es analizable e interpretable². Las culturas constituidas por el hombre, las unidades o unicidades de la cultura humana, son otras tantas semióticas significantes o prácticas significantes en las que es posible interpretar el sentido que tengan.

Cada creación de una cultura posee sentido, y así el propio Greimas considera que toda cultura es un universo semántico o conjunto de prácticas significantes que obedecen a contenidos mentales o de pensamiento: «Desde el punto de vista semiótico —escriben, en efecto, Greimas y Courtés—, cabe considerar el concepto de cultura como coextensivo del universo semántico relativo a una comunidad sociosemiótica dada... Una semiótica de la cultura... correspondería a la descripción del conjunto de las axiologías, de las ideologías y de las prácticas sociales significantes.»³

Lo cultural de una comunidad dada es semiótico, consiste en prácticas significantes de significados ideológicos, y por tanto la ciencia semiótica puede describirlo (analizarlo) e interpretarlo. No se trata sólo de describir las prácticas significantes y las ideologías y axiologías de la cultura de una comunidad, sino que a ser posible ha de tratarse de interpretarlas; según ha señalado por ejemplo Georges Duby, hay que luchar por la *historia problema*, por resolver o al menos dejar bien planteados los problemas: «Esto es la gran Historia —proclama—... La buena Historia... es la que plantea un problema interesante e intenta resolverlo.»⁴

Cada «estructura» temporal del pasado o formación económica y social del mismo supone (podemos decirlo de esta manera) una cultura propia que nos viene dada, y que como estudiosos deberemos analizar; las distintas «formaciones» del pasado son otras tantas formaciones culturales que han de constituir nuestro objeto de estudio, ya que suponen prácticas significantes de un *sentido* específico propio⁵.

La literatura es un conjunto de prácticas lingüísticas y formales significantes: la disposición de un texto, sus personajes, la cadena elocutiva, etc., constituyen otras tantas instancias significantes de las que se desprende el sentido connotado por el texto; de manera análoga lo cultural es un con-

² Juan Reglá definía el componente *cultura-espíritu* de la historia en cuanto «está constituido por toda clase de actividades del pensamiento de los hombres integrantes de la sociedad que estudiamos, desde la vida espiritual y religiosa a las conquistas técnicas, pasando por las inquietudes en las diversas ramas de las ciencias, las letras y las artes: cultura y civilización, obras fuera de serie de los genios, preocupaciones de la minoría y toda clase de manifestaciones de cultura popular», *Introducción a la Historia*, Barcelona, 1970, pág. 27.

³ *Semiótica*, págs. 99b-100a.

⁴ G. Duby, *Diálogo sobre la Historia. Conversaciones con Guy Lardreau*, trad. esp., Madrid, 1988, págs. 53 y 59.

⁵ Sobre las formaciones económicas y sociales en cuanto unidades del pasado, *vid.* José Fontana, *La Historia*, Barcelona, 1974, *passim*.

junto de prácticas en una comunidad o en una «formación» histórica dada, que significan el sentido de esa cultura, que son significantes del significado que tiene tal cultura.

Todos los componentes diversos del texto literario tienden a inducir su contenido connotativo; del mismo modo las prácticas de una «formación» histórica inducen en tanto significantes que son, el contenido o sentido que posee la cultura de tal formación o estructura del pasado.

Hace unos años, Yuri Lotman proclamó cómo debían estudiarse los contenidos de la literatura, el arte y la cultura; antes, bien sabido es que Panofsky proclamó asimismo que debíamos ocuparnos de la obra de arte en tanto «síntoma de algo más»⁶. Efectivamente las prácticas significantes no quedan analizadas de manera adecuada si no se atiende a sus significados o contenidos respectivos; de, por ejemplo, la obra poética no puede decirse nada más que existe en sí, pues en realidad existe en sí *pero no sólo en sí*. Las obras poéticas llevan en ellas un contenido histórico-cultural connotado.

Según decimos, Lotman ha subrayado que las ciencias semióticas han de ocuparse de los contenidos de sus semióticas-objeto respectivas; «el problema del significado —escribe— es uno de los problemas esenciales de todas las ciencias del ciclo semiótico. En definitiva, la finalidad que persigue el estudio de cualquier sistema de signos es la determinación de su contenido... El estudio de la cultura, del arte, de la literatura como sistemas de signos separadamente del problema del contenido, pierde todo sentido.»⁷

De nada vale describir cualesquiera formas significantes si no nos acercamos asimismo a los sentidos producidos, a los contenidos distinguidos y significados mediante tales formas. Una semiótica de la cultura del Barroco ha de establecer no sólo sus prácticas individuales o sociales, sino también el sentido histórico de esas prácticas; a la definición conceptual de qué sea el Barroco, a su sentido en cuanto una formación y una cultura del pasado, vamos a referirnos ahora⁸.

BARROCO Y MODERNIDAD INTELECTUAL

El Barroco está considerado con acierto como una cultura conservadora y de masas; la historiografía actual lo considera así, pero se trata de una definición que hay que completar. Realmente los mismos estudiosos que

⁶ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972.

⁷ Y. M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, trad. cast., Madrid, 1978, pág. 50.

⁸ *Vid.* en general para estas cuestiones Carlos Reis, *Para una semiótica de la ideología*, Madrid, 1987.

hablan, en efecto, de cultura conservadora notan por igual las manifestaciones de pensamiento y ciencia modernos que se dan en él, que surgen entonces, pero no unen lo uno a lo otro; el Barroco —podemos decir sumando lo que complementariamente mantienen los distintos investigadores, o a veces las diferentes publicaciones de un mismo investigador—, es tanto una formación histórica dominada por un dirigismo conservador, cuanto la cultura en la que surge el pensamiento moderno.

Las prácticas barrocas significan el control social dirigido, conservadoramente organizado, y a la vez un testimonio de racionalidad y de empirismo por parte de los intelectuales; el sentido de la cultura del Barroco incluye lo mismo un componente que el otro, y por tanto tal formación social y cultural ha de estar definida por ellos. Jordi Nadal ha recordado cómo las sociedades «de antiguo régimen» se fundamentan en el privilegio de la sangre y el control de las ideas⁹; ciertamente así ocurrió en el Seiscientos español, pero a la vez se dieron en el mismo actitudes «modernas» que por igual lo definen y caracterizan.

Una semiótica de la cultura barroca ha de ocuparse de sus prácticas individuales y sociales significantes y del sentido que ellas tienen, y asimismo de las prácticas individuales que testimonian la presencia también entre nosotros del espíritu de la ciencia y el pensamiento modernos; el Barroco es una cultura dirigidamente conservadora y a la vez a veces «moderna» en el pensamiento.

Un estudio como el de José Antonio Maravall dedicado a Velázquez muestra en efecto que la mejor crítica ha sabido percibir lo que de actitudes modernas intelectualmente se da en el pintor sevillano y por tanto en el Barroco, que es el momento histórico de formación del racionalismo científico moderno; Whitehead o Chomsky —según se sabe— han hablado del capital de ideas acumuladas proporcionado por «el genio del siglo XVII»¹⁰.

Velázquez —razona Maravall— es barroco y pinta de acuerdo con su experiencia personal empírica; no pinta tipos o esencias, sino individualidades y existencias particulares:

Velázquez (son sus palabras) va contra el tipo y lo reemplaza por lo único hasta en representaciones que en principio no se refieren al individuo humano,... como es eminentemente el caso de su admirable *Cabeza de ciervo*, uno de los más plenos retratos de la Historia de la pintura... Frente a la belleza femenina genérica... él trata de captar la gracia singular de una muchacha a la que conoce...

⁹ J. Nadal, «Un siglo de industrialización en España», en N. Sánchez Albornoz, comp., *La modernización económica de España*, Madrid, 1985, págs. 89-101: pág. 89.

¹⁰ Vid. por ejemplo Noam Chomsky, *Lingüística cartesiana*, trad. esp., Madrid 1969, pasim.

Frente al lenguaje iconográfico religioso establecido por sus contemporáneos los artistas de la Contrarreforma hará tan existentes, tan humanas sus figuras divinas que no responderán a las maneras comunes, y se tendrán frecuentemente por no religiosos sus mismos cuadros con tema sobrenatural¹¹.

Estamos por tanto ante la pintura no de figuras ideales o tipológicas sino de figuras existentes concretas que su autor ha percibido; el sevillano de esta manera no representa *lo que ve* sino *que ve*, su ver¹², y así se nos muestra de acuerdo con la filosofía moderna, que con Descartes mantiene cómo antes que el ser está el pensar acerca del ser, mi *cogitatio*. Si en efecto Velázquez pinta su experiencia en tanto que experiencia individual de las cosas del mundo, a él pueden aplicarse las palabras con que Ortega y Gasset describe la filosofía de Descartes: «La realidad ejemplar y primera de quien toda realidad vive y en cuyo elemento respira es *ma pensée; moi même qui ne suis qu'une chose qui pense*. Sólo a través de mi pensamiento, sólo como pensadas encuentro las cosas todas»¹³. Velázquez pinta las cosas todas como vistas o experimentadas por él, y coincide así con el llamado «idealismo» moderno¹⁴.

El punto de vista velazqueño es moderno y «burgués» —se dice—, pues no se ajusta en el retrato a ningún canon estético o social de cómo deban ser las figuras, sino que las pinta según las ha percibido en su singularidad respectiva; de este modo insiste una y otra vez con su trabajo «en investigaciones empíricas sobre lo humano»¹⁵. La concepción de la persona en su movilidad biográfica y su singularidad en efecto implica una mentalidad burguesa.

Barrocamente todo le interesa a nuestro pintor: lo humano bello o feo, los animales, los interiores y las cosas todas, la Naturaleza,...¹⁶; estamos en la tradición del Contra-Renacimiento, en el que imperan las experiencias de cualquier índole, la observación, los «hechos», etc., según advierte tam-

¹¹ J. A. Maravall, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960, págs. 119 y 124-125.

¹² *Ibid.*, pág. 140.

¹³ José Ortega y Gasset, *Investigaciones psicológicas*, ed. de Paulino Garagorri, Madrid, 1982, pág. 78 y *passim*.

¹⁴ Se trataba en efecto —escribe José Ferrater Mora respecto de la filosofía del Seiscientos—, de hallar las raíces de acuerdo con las cuales se creía que se podía vivir, y según las cuales se pensaba que se podía creer... En Descartes no se trataba sólo de extraer la verdad del fondo de sí mismo, sino de mostrar que tal verdad y las inmediatamente derivadas de ella constituían la ley del universo... Admitimos con Xavier Zubiri que el presunto racionalismo cartesiano es más bien un ingente y paradójico voluntarismo: el voluntarismo de la razón» (*Obras selectas*, Madrid, 1967, I, págs. 493-495).

¹⁵ Maravall, *Velázquez...*, págs. 192 y 219.

¹⁶ Lo subraya Emilio Orozco Díaz, *El barroquismo de Velázquez*, Madrid, 1965, pág. 120.

bién por su lado José Ferrater¹⁷. La luz resulta para Velázquez una realidad física que no posee simbolismo ninguno, y que le sirve para expresar lo experimentado tal como ha sido percibido; «su luz pertenece al universo físico, mecánicamente concebido, racionalizado. Por eso en su obra ha perdido todo valor religioso, al contrario de lo que sucede en tantos de sus contemporáneos pintores barrocos»¹⁸. El pintor sevillano pertenece pues al número de los hombres —pocos siempre¹⁹—, que ya en el Seiscientos se incorporaron a la trayectoria de la modernidad.

En la pintura velazqueña (mantiene en fin Maravall), «no tenemos cosas sino testimonios de cómo han aparecido ante el artista»²⁰; se trata pues de una actitud análoga a la cartesiana o idealista, de acuerdo con la cual —y en palabras otra vez de Ortega y Gasset— «la realidad de las cosas... complica la realidad del pensamiento»²¹.

CONTRARREFORMA Y BARROCO

Andrés de Almansa y Mendoza vio claramente (y su texto ha sido recordado luego por los historiadores) el sentido del orden social y cultural del Barroco: «La verdadera razón de Estado práctica —decía—, es tener los vasallos beneficiados de suerte que no deseen mudar señor ni fortuna»; se trata pues de un orden establecido socio-político, que ha de conservarse mediante la integración de las gentes en el mismo. Los estudiosos interpretan de esta manera que la cultura seiscentista se propuso dirigir la convivencia comunitaria, para lograr así la conservación de las sociedades teniendo a sus miembros incorporados al orden dado²².

El teatro bien es sabido que se tiene por uno de los medios de esa integración o adhesión a la sociedad establecida de que hizo uso el Poder de la edad barroca; la acción escénica ponía al descubierto —según el antiguo

¹⁷ *Obras...*, pág. 491.

¹⁸ J. A. Maravall, *Estudios de Historia del pensamiento español*, III, Madrid, 1984², pág. 495.

¹⁹ Ferrater, pág. 487.

²⁰ *Estudios...*, pág. 508.

²¹ José Ortega y Gasset, *Unas lecciones de Metafísica*, ed. de Paulino Garagarri, Madrid, 1974, pág. 163.

²² Cfr. en este sentido José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975, *passim*. A veces la crítica ha mencionado esta obra cuando se ha referido al Barroco en tanto el hecho terminal de la Edad renacentista, pero en verdad la tesis de Maravall es la contraria: Barroco y Renacimiento constituyen dos fases de inverso sentido en el transcurrir temporal; puede verse al respecto F. Abad, «Fases históricas A y B y larga duración», *Homenaje a José Antonio Maravall*, Valencia, 1988, págs. 241 ss.

modo didáctico del *exemplum*— «la grandeza de la persona del rey y la legitimidad de la sociedad jerárquica»²³, reforzando de tal manera el entusiasmo admirado de los de abajo y la propia complacencia de los de arriba.

Tenemos pues, en el Barroco una cultura dirigida y conservadora, siendo a la vez la cultura en que surge el pensamiento y la ciencia modernos; ambos hechos caracterizan al Seiscientos, y ninguno de ellos debe quedar en olvido²⁴. Además durante mucho tiempo la crítica insistió sobre todo en el sentido de continuidad que se da entre Contrarreforma y Barroco, lo que constituye una nueva perspectiva que ha de ser tenida en cuenta; entre nosotros Emilio Orozco glosó distintas veces este hecho, y hace menos tiempo Santiago Sebastián ha escrito en particular:

Sin duda alguna, el arte de la época —manifiesta—, expresa la lucha que la Iglesia Católica mantuvo frente al protestantismo... Tras el Concilio de Trento, la Iglesia hubo de emprender con ayuda de las órdenes religiosas la recuperación espiritual de Europa... El arte contrarreformista tendrá como nota el amor a lo recargado y fastuoso, como nota característica frente a la severidad y desnudez de la Reforma. La riqueza decorativa no fue una perversión del gusto, más bien obedece a una idea de lucha. La Reforma había desatado una campaña iconoclasta contra imágenes muy queridas de los católicos, y... a la Reforma contestó la Iglesia multiplicando las imágenes²⁵.

El decorativismo es pues práctica significativa de la cultura de la Contrarreforma a la que subyace un propósito espiritual; se trata de una práctica que tiene significado o sentido que la semiótica de la cultura ha de conocer. Según ha subrayado de modo general la historiografía, lo religioso entra en la composición de la ideología social y sirve para describirla²⁶.

Emilio Orozco apuntó una vez el espíritu anticlásico y barroco de la estética de San Juan de la Cruz, ya que en su doctrina antepone lo vivo y lo expresivo que *mueve* a la corrección y perfección formal²⁷. Asimismo este autor advirtió tempranamente el mandato de una de las sesiones conciliares

²³ J. A. Maravall, «Teatro, fiesta e ideología en el Barroco», J. M. Diez Borque, ed., *Teatro y fiesta en el Barroco*, Barcelona, 1986, págs. 71-95: p. 93.

²⁴ Sobre la dureza de las relaciones interindividuales en el universo social del Barroco, cfr. J. A. Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, 1986.

²⁵ S. Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Madrid, 1985, pág. 145.

²⁶ «Prácticamente en todos los países —manifiesta Le Goff—, sirven estos tres órdenes como imagen de la sociedad, como descripción ideológica de la sociedad... Las tres funciones —lo sagrado, la fuerza y la fecundidad— son en las sociedades históricas la religión, el poder y la economía», F. Maiello, *Jacques Le Goff. Entrevista sobre la Historia*, Valencia, 1988, pág. 94.

²⁷ E. Orozco, *Mística, plástica y Barroco*, Madrid, 1977, pág. 58.

de Trento, en la que se pidió que el artista instruyera al pueblo en los artículos de la fe y le excitara a adorar y amar a Dios; tal aspiración —glosaba Orozco— había de forzar en efecto al artista «en todos sus recursos expresivos: con su obra tiene que hablar al intelecto, herir el sentimiento, mover la voluntad y hasta sugerir lo sobrenatural»²⁸.

El Barroco se nos presenta así como instrumento expresivo de la Contrarreforma, en tanto un modo de arte al servicio de sus contenidos doctrinales; el Barroco sirvió pues de vehículo para la difusión del catolicismo contrarreformista entre las gentes todas, y tuvo como primera gran obra en la pintura el *Juicio final* de Miguel Ángel. En este caso el artista se manifestó buscando la manera más adecuada «no a través de una visión y de un lenguaje de formas exclusivamente manieristas, sino de un dramático gritar plena y profundamente barroco»²⁹.

Las prácticas artísticas barrocas poseen una intención ideológico-religiosa, resultan prácticas significantes de un contenido ideológico, al igual que otras prácticas teatrales y festivas de entonces estuvieron al servicio de la integración por vía sensorial y sentimental en el orden político dado. Teniendo a la vez presentes las distintas interpretaciones que se han propuesto para la cultura del Barroco, cabe definirlo de acuerdo con un conjunto de motivaciones cuyo alcance habrá que precisar y concretar en detalle; *a priori* debe estarse atento para estimar en su alcance respectivo el todo de componentes de la cultura barroca, ya que como en cualquier otra situación del pasado debe tratarse de un complejo de factores actuantes, de sentimientos y mentalidades, y de prácticas y resultados.

Por ejemplo, en principio no debe atribuirse un contenido determinado a las letras del Barroco, ya que según los géneros literarios de que se trate ese contenido puede ser uno u otro; en particular, Orozco estima «los aspectos emocionales del sentimiento y espiritualidad religiosa, que... a través de los libros y de la predicación sensibilizó y mentalizó a las gentes de todas clases sociales»³⁰. La espiritualidad contrarreformista integra pues —si esta hipótesis es verdadera— los componentes de la cultura del Barroco.

LA ESPIRITUALIDAD POSTRIDENTINA

En uno de sus últimos trabajos, el profesor Orozco se sintió llevado a discutir en particular lo que de determinación socio-política vio Maravall

²⁸ Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco*, Granada, 1947, pág. XXI.

²⁹ *Mística, plástica,...*, pág. 98.

³⁰ Emilio Orozco Díaz, *Introducción al Barroco*, Granada, 1988, I, pág. 182.

en la cultura del Seiscientos; la actitud de Orozco es ciertamente más idealizadora que la de Maravall, pero con todo habrán de tenerse en cuenta sus reflexiones.

El investigador granadino advertía la influencia enorme de la espiritualidad ignaciana y de las obras de los escritores franciscanos y de Fray Luis de Granada, así como que «cuando más se extiende la doctrina mística carmelitana... es en el siglo XVII»³¹; la espiritualidad —deducimos— integró por tanto la situación histórica de la cultura barroca, y ésta es la idea en la que insiste Orozco frente a la clave político-social que propone Maravall.

La importancia de lo religioso católico postridentino la subraya nuestro crítico en pasajes que, aunque un poco largos, manifiestan bien su discrepancia ante la otra interpretación de Maravall:

No vamos a negar —escribe— el poder de la ideología de la clase dominante monárquico-señorial... que lleva consigo penetrar en la psicología... y en consecuencia en las manifestaciones de todo orden..., pero este hecho no creemos pueda darse... como el determinante histórico esencial de la cultura del barroco [...] Creemos [demostrada] la fuerza e importancia de lo religioso en aquella sociedad, el poder de la Iglesia y de sus instituciones para actuar de forma directa envolvente y comunicativa sobre los fieles, conmoviéndoles como creyentes y haciéndoles sentirse pecadores y culpables... Es claro que ello servía también los intereses del poder político, pero éste se hallaba igualmente condicionado por lo eclesiástico-religioso... Indirectamente la clase dominante resultaba favorecida con ese violento actuar de los medios devocionales, haciendo al pueblo resignarse y pensar que todos los sufrimientos en este mundo eran un medio para ganar la verdadera vida... Lo que vemos... es la forma extrema... con que se llegó a sentir y vivir la devoción en la época ³².

Como puede observarse nos encontramos ante dos interpretaciones que no resultan incompatibles; se trata sólo, sobre la común aceptación de la impronta de la formación social y política del Barroco en la forma de su cultura, de estimar el alcance que hubiera podido tener en la misma el factor religioso contrarreformista. Emilio Orozco en realidad asiente a Maravall, y añade a su hipótesis la de la importancia de la creencia católica; ambos componentes —el político y el espiritual religioso— contribuyen a definir el Barroco, y asimismo lo hace el de su modernidad científica y de pensamiento filosófico³³.

³¹ *Ibid.* pág. 249.

³² *Ibid.* págs. 252 y 258-259.

³³ Conviene no perder de vista los resultados interpretativos que puedan deducirse de muchas de las obras de Julio Caro Baroja, por ejemplo de *Las formas complejas de la vida religiosa*, Madrid, 1978.

SOBRE SEMIÓTICA DE LA CULTURA Y DEL BARROCO

Las páginas presentes han tratado de sugerir un concepto del Barroco que lo entienda a la vez como la cultura de la Contrarreforma y de un dirigismo inmovilista socio-político, y como la cultura de la filosofía y la ciencia modernas. Nuestro recorrido discursivo nos ha llevado a detenernos en algunas consideraciones como las siguientes:

1. Cualquier formación cultural constituye un todo conjunto significativo, que posee en sí un significado o sentido analizable e interpretable por el historiador.
2. La semiótica de la cultura describe por tanto el total de las prácticas significantes, las ideas y las mentalidades de una comunidad socio-semiótica dada.
3. Lo cultural de una sociedad resulta análogo a lo literario: consiste en prácticas y hechos que precipitan en un sentido connotado. Tanto la literatura como la cultura dan lugar a unas realidades que a su vez cristalizan en una significatividad propia.
4. La ciencia semiótica no puede permanecer ajena al problema de los contenidos, limitándose a la descripción de las prácticas significantes. La lingüística por ejemplo fue por mucho tiempo ciega para la semántica, pero lo que luego se ha visto como adecuado han sido las teorías integradas de la descripción idiomática³⁴; la literatura y la cultura de igual modo deben quedar interpretadas por sus contenidos, por las sustancias de sentido que surgen de ellas y connotan su significación histórica y social.
5. Una buena historiografía ha de procurar plantear los verdaderos problemas que surgen ante el conocimiento, no cuestiones poco menos que irrelevantes para el mismo. Ha de saberse acertar con cuáles resultan de verdad las cuestiones pertinentes en el saber de todo objeto, para proponer luego como resultado de nuestro estudio de ellas soluciones empíricamente adecuadas y verosímiles.

³⁴ Cfr. en efecto J. J. Katz-P. M. Postal, *Teoría integrada de las descripciones lingüísticas*, trad. cast., Madrid, 1981.

El desvío respecto a los asuntos de importancia empírica o conceptual resulta hoy día a veces muy notorio.

6. El Barroco constituyó una de las sociedades del Antiguo Régimen, y al igual que todas ellas se organizó según los privilegios estamentales y mantuvo un control de las ideas. Específicamente la cultura barroca resultó por tanto cultura dirigida, y a la vez conservadora y de masas (si vale decirlo así).
7. También el Seiscientos fue una cultura de gran genio en el pensamiento, y en la centuria surgieron la ciencia y la filosofía modernas. Actitudes coincidentes con las del pensamiento de la modernidad se dieron asimismo en España.
8. Por ejemplo Velázquez se mostró «moderno» al ponerse a pintar lo experimentalmente percibido por él, cuando pintaba no tanto lo visto cuanto *que veía*. Velázquez pinta por tanto su percepción propia, se encuentra instalado en la cartesiana realidad radical del yo mismo que es una cosa que piensa.
9. Velázquez —por ejemplo— contribuye a que se defina el Barroco también por su componente de «idealismo» filosófico, de racionalidad de lo real y empirismo.
10. El Barroco fue además el sistema expresivo adecuado para la manifestación del arte contrarreformista, arte que se opuso al espíritu de la Reforma con sus imágenes y con el decorativismo recargado y fastuoso.
11. Ya Miguel Ángel, San Juan de la Cruz, etc., dieron muestras de una estética anticlásica y barroca que estaba al servicio de la expresión de lo sobrenatural³⁵.
12. La semiótica de la cultura barroca tiene que describir pues como significados suyos por lo menos:
 - a) se trata de la cultura de un dirigismo socio-político, que busca favorecer la integración de las gentes en la sociedad de privilegios estamentales y señoriales dada;

³⁵ Vid. asimismo E. Orozco, *Manierismo y Barroco*, Madrid, 1981³.

- b) es asimismo la cultura artística en que se manifiesta el máximo espiritual de la Contrarreforma católica;
- c) estamos en fin ante la cultura que se individualiza por haber surgido en ella la filosofía y la ciencia modernas.

El estudio del lenguaje puede servirnos de paradigma o punto de referencia en el análisis de los discursos literarios o de la cultura toda. La ciencia lingüística bien se sabe que pospuso en la práctica durante bastante tiempo el estudio de las formas de contenido léxicas, es decir, de la semántica léxica, para rectificar luego tal rumbo; de modo análogo los estudios literarios no deberían por más tiempo sentirse ajenos a los contenidos que se hallan en los discursos, al análisis de la referencialidad connotativa que esos discursos de arte verbal hacen al mundo de la historia y de la sociedad.

Greimas ha escrito por ejemplo: «La sociolingüística sería el estudio de los lenguajes de connotación social... La sociolingüística forma parte de una disciplina mucho más amplia a la que se podría llamar socio-semiótica, y que comprendería el estudio de las connotaciones de las semióticas vestimentales, alimentarias, gesticulares, etc.»³⁶. De manera análoga la literatura y la cultura encierran en sí connotatividades históricas y sociales que no puede dejarlas desatendidas el estudioso; ignorar el sentido histórico-social que posee globalmente cada discurso literario, y el sentido y la significación histórica que tiene en conjunto cada formación cultural del pasado, supone una notable pérdida de contenido empírico y por tanto de adecuación empírica.

Las semióticas respectivas de la lengua, de la literatura y de la cultura no pueden quedarse en lo inmanente, aunque a veces digan estar haciendo «pragmática»; lo inmanente por sí solo no lo explica todo, y ha de acudir a lo histórico global y a lo social³⁷.

APÉNDICE: SOBRE LA PALABRA «BARROCO»

Queremos completar nuestro anterior trabajo con algunas notas —aunque todavía no sistemáticamente completas—, acerca del vocablo «barroco» y otros afines en castellano.

³⁶ A. J. Greimas, *Semiótica y ciencias sociales*, trad. esp., Madrid, 1980, págs. 68-69.

³⁷ El trabajo presente ha tratado de sugerir cómo debe llegarse a elaborar un concepto lo más comprensivo y adecuado posible de qué fue el Barroco. En cuanto a la bibliografía existente sobre el mismo —que cuenta con investigadores jóvenes de calidad, como A. Egido, etc.—, hemos comprobado en estos años últimos una estimación injusta de parte de ella, debido incluso en ocasiones a invidencias ajenas a lo científico.

García de Diego define la significación de la palabra en tanto el 'estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de adornos', y hace proceder el vocablo «del port. *barroco*» que a su vez quiere decir 'piedra irregular'³⁸; Corominas por su parte encuentra en la palabra española la adopción del francés *baroque*, que resultó de haberse fusionado el nombre escolástico de una figura de silogismo con el adjetivo aplicado a la perla irregular procedente del portugués. En conclusión Corominas insiste en que «parece segura la amalgama de las dos palabras en francés»³⁹. Asimismo se ha referido al vocablo Emilio Orozco, quien propone esta idea: «Nos sigue pareciendo —dice—, que... se recogiera el término de la escolástica con intención peyorativa para calificar las complicaciones de pensamiento y expresión; y en cuanto a lo plástico y visual parece más natural se atendiera a la palabra portuguesa»⁴⁰.

En cualquier caso la historia detenida de la palabra en castellano está por hacer; la doble procedencia de la misma la tenemos no obstante por una segura hipótesis de partida. Ahora vamos a ver alguna documentación ochocentista de ella, así como del siglo actual.

Pérez Galdós mostró su actitud negativa ante el estilo ya en *Doña Perfecta*, en la que al referirse a Pepe Rey escribía: «No admitía falsedades, ni mixtificaciones, ni esos retruécanos del pensamiento con que se divierten algunas inteligencias impregnadas de gongorismo»⁴¹; de unos diez años más tarde es *Fortunata y Jacinta*, en la que encontramos otra estimación adversa, aunque acaso no rotundamente adversa: «El barroquismo sin gracia de nuestras parroquias —escribe el novelista—, los cancelos llenos de mugre, las capillas cubiertas de horribles escayolas empolvadas y todo lo demás que constituye la vulgaridad indecorosa de los templos madrileños, no tiene que echar nada en cara...»⁴². Es Orozco quien ante la expresión «barroquismo sin gracia», piensa efectivamente en una aversión no rotunda y general del novelista sobre el estilo⁴³.

Clarín pone en boca de los personajes de *La Regenta* las expresiones «lo barroco» y «el gusto barroco», refiriendo la condena que clasicistamente ellos hacen del estilo; además en tanto un sinónimo aparece en el mismo pasaje de la novela el término «churrigueresco»⁴⁴; efectivamente estamos

³⁸ Vicente García de Diego, *Diccionario Etimológico Español e Hispánico*, Madrid, s.a., págs. 102a y 619b.

³⁹ Joan Corominas-José A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, I, Madrid, 1980, págs. 529a-b.

⁴⁰ *Introducción...*, I, pág. 181.

⁴¹ Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Madrid, 1891⁷, pág. 31.

⁴² Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, ed. de F. Caudet, Madrid, 1983, I, pág. 592.

⁴³ Cfr. todas las págs. 203-245 de *Introducción al Barroco*, I, ya citado; allí pueden encontrarse testimonios léxicos comentados, alguno de los cuales nosotros recogemos a nuestra vez.

⁴⁴ Leopoldo Alas, «Clarín», *La Regenta*, ed. de G. Sobejano, Madrid, 1983¹, I, págs. 159-160

ante un estado de cosas léxico que pocos lustros más tarde atestiguaría don Rafael Altamira, cuando en la *Historia de España y de la civilización española* advierte que el estilo barroco es llamado entre nosotros «churriguesco»⁴⁵.

Por los mismos años de Clarín hizo uso el también entonces joven Menéndez Pelayo de la palabra «barroquismo»: se estaba refiriendo a Luis Antonio de Verney, «el Feijóo portugués», y señalaba cómo «a pesar de los infinitos errores y rasgos de pedantismo que oscurecen la obra de Verney, no puede negársele cierto mérito relativo en su lucha contra el barroquismo literario del siglo anterior»⁴⁶.

Un asimismo joven Menéndez Pidal era el que —dirigido por su maestro Menéndez Pelayo— compuso en 1899 la *Antología de prosistas castellanos*; no habla en ella de Barroco sino del «siglo XVII», y lo identifica con la «decadencia»: Quevedo resulta así «un genio, aunque un genio de la decadencia»⁴⁷. En la misma traza estimativa del santanderino menciona Ramón al Padre Gracián, y repite las palabras suyas que lo califican por igual de «talento de estilista de primer orden, maleado por la decadencia literaria»⁴⁸.

Ortega y Gasset en 1915 testifica «la curiosidad incipiente en las artes plásticas hacia el barroco» que entonces se estaba dando y que había tenido su origen en Alemania, y escribía además a la letra:

El barroco atemorizaba; era el reino de la confusión y del mal gusto... No dudo de que efectivamente haya sido el barroco un estilo de rebuscada complejidad. Faltan en él las claras cualidades que otorgan a la época precedente el rango de clásica. Ni por un momento voy a intentar la reivindicación en bloque de esta etapa artística. Entre otras cosas porque no se sabe aún bien qué es, no se ha hecho su anatomía ni su fisiología. Sea de ello lo que quiera, acontece que cada día aumenta el interés por el barroco⁴⁹.

Estas palabras de Ortega poseen un precioso valor documental: testimonian el cambio de estimación hacia el Barroco que se estaba dando en la cultura europea, y aportan una proclama en favor de que se estudie bien el estilo para poder juzgarlo después.

En la *Revista de Occidente* de 1927 trató Dámaso Alonso de las *Sole-*

⁴⁵ R. Altamira, *Historia...*, III, Madrid, 1906, pág. 658.

⁴⁶ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1974⁴, I, pág. 1466.

⁴⁷ *Antología de prosistas castellanos*, Madrid, 1899, pág. 174.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 203.

⁴⁹ José Ortega y Gasset, «La voluntad del barroco», *O.C.*, I, Madrid, 1961⁵, págs. 403-406.

dades gongorinas, de su «claridad y belleza» —según bien se sabe—, y dedicó allí un párrafo a la palabra «barroco»; su texto decía así:

Tanto se ha zarandeado en los últimos años esta palabra, *barroco*, que corre peligro de llegar a no decir nada. Pero volviendo al concepto estrictamente arquitectónico, así como en el barroco las superficies libres del clasicismo renacentista se cubren de decoración, de flores, de hojas, de frutos, de las más variadas formas arrancadas directamente a la naturaleza o tomadas de la tradición arquitectónica de la antigüedad, así también en las *Soledades* la estructura renacentista del verso italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos, de múltiples formas naturales y de supervivencias de la literatura clásica que no tiene[n] ya un valor lógico —no un simple valor lógico—, sino un valor estético decorativo⁵⁰.

Resulta evidente pues que lo barroco estaba siendo discutido en el fin de siglo pasado y en las décadas primeras del presente; Dámaso Alonso trata de llevar el concepto desde las artes plásticas hasta las literarias, y de definir en qué consiste el «barroquismo» (de esta manera lo dice también literalmente) que ejemplifica Góngora. Muchos años más tarde, en la última redacción revisada de *Góngora y el «Polifemo»*, don Dámaso habla de «el barroquismo» literario y del «gongorismo» y «conceptismo» en tanto sus formas españolas, concluyendo: «Conceptismo y gongorismo son las formas españolas de un fenómeno universal: el barroquismo literario»⁵¹.

A la etimología del vocablo «barroco» asimismo hizo referencia Américo Castro, quien en 1935 manifestaba cómo resulta probable «que *barroco* se dijo por una figura del silogismo...[que] debió prestarse a formar silogismos extravagantes»; además sus palabras atestiguan que él no participaba de la adhesión al concepto general de Barroco tal como hemos visto sí hacia Dámaso Alonso. Don Américo en efecto escribió este párrafo:

Una dificultad para caracterizar lo barroco viene de que tras este tipo de estilo —por lo demás multiforme—, no percibimos un bloque de cultura fácilmente caracterizable esencialmente articulado con aquél, un sistema de ideas o de formas de vida, según acontece dentro de esas moles de la civilización europea

⁵⁰ Cfr. ahora D. Alonso, *O.C.*, V, Madrid, 1978, págs. 293 ss.: pág. 312.

⁵¹ *Vid.* también ahora *O.C.*, VII, Madrid, 1984, pág. 9 ss.: págs. 29 y 34. Del «conceptismo» han tratado Alexander A. Parker, Fernando Lázaro, y muchos otros autores cuya bibliografía está en Rafael Lapesa, *Historia de la Lengua Española*, Madrid, 1981^o, cap. XII.

que se llaman lo gótico, lo renacentista, lo neoclásico o lo romántico. ¿Hay acaso un pensar delimitadamente barroco, una filosofía barroca?⁵².

Hay en efecto esas cosas, postularía la crítica andando los años; el caso más nítido es el de Maravall, quien como bien se sabe dedicó uno de sus libros extensos a analizar justamente toda «la cultura del Barroco», y quien definía: «Es a una de esas irrepetibles realidades (tal como se combinaron una serie de factores en el siglo XVII), a la que llamamos Barroco. Por eso decimos que es éste un concepto de época»⁵³.

Poco después de la guerra española, en 1944, publicaba José Manuel Blecua su *Historia de la Literatura Española* en dos tomos; este precioso manual se hace eco de las posturas de Dámaso Alonso (creemos), cuando señala: «Al período renacentista sucede el período barroco, que cae bajo los reinados de Felipe III y Felipe IV... El Barroco surge como evolución del arte renacentista, y del mismo modo que la arquitectura se adorna y recarga, se recarga también el verso... En lenguaje el barroquismo se resuelve en dos maneras: culteranismo y conceptismo»⁵⁴. El concepto y una estimación positiva del estilo, vemos que se hallan ya estandarizados en la crítica de este estudioso.

Del mismo año es la tesis de doctorado de Maravall, quien sin embargo prefiere la expresión «siglo XVII» a la de «barroco», a pesar de emplearlas algunas veces en tanto expresiones sinónimas; nuestro autor testimonia cómo el término «Barroco» no estaba aún del todo generalizado, y escribe a la letra: «Época del barroco es la ajustada denominación de la que abarcamos en el presente estudio, y si en el título del libro no se dice así es sencillamente porque no es aún fórmula suficientemente generalizada para la inmediata y pública comprensión que el título de un libro exige»⁵⁵. Sin embargo el inmediato volumen de Emilio Orozco *Temas del Barroco*, de 1947, documenta que en algunos críticos el término se había estandarizado y el estilo era apreciado positivamente⁵⁶.

Tenemos todavía alguna otra documentación; la que de momento hemos aportado constituye no obstante un primer material del que pueden subrayarse algunas conclusiones, cuatro de las cuales las enumeramos ahora:

⁵² Vid. Américo Castro, «Las complicaciones del arte barroco», recogido en *Semblanzas y estudios españoles*, Princeton, 1956, págs. 383-390.

⁵³ José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, pág. 34.

⁵⁴ J. M. Blecua, *Historia...*, Zaragoza, 1944, I, pág. 182.

⁵⁵ José Antonio Maravall, *La teoría española del Estado en el siglo XVII*, Madrid, 1944, págs. 24-25.

⁵⁶ *Temas...*, ya citado.

- a) La palabra «barroco» aparece testimoniada en nuestra lengua a partir del siglo XIX y estando ya entrada la centuria.
- b) En sus diferentes usos el vocablo resulta sinónimo de las expresiones «barroquismo», «siglo XVII», y «churrigueresco».
- c) Una estimación no negativa del estilo aparece en Ortega y Gasset, y estimaciones positivas manifiestan Dámaso Alonso, Emilio Orozco y José Manuel Blecuá.
- d) Tiene al «Barroco» por una época o estructura histórica definible José Antonio Maravall, y no lo hacía así (1935) Américo Castro⁵⁷.

⁵⁷ Cfr en fin la «Nota Preliminar» puesta por José María Jover a los dos volúmenes colectivos de la Historia de España de Menéndez Pidal titulados *El siglo del Quijote (1580-1680)*, Madrid, 1986; estos tomos incluyen varios trabajos de alta calidad, y algún capítulo que no creemos quede a tal altura.

Nuestras presentes páginas constituyen la entrega segunda del anterior artículo de esta misma revista (1987) «Crónica de los estudios sobre el siglo XVII» y con ellas queremos cerrar tal serie, que no tendrá el carácter regular que habíamos previsto para ella; aunque por supuesto en nuestros trabajos profesionales volveremos a referirnos al Barroco, una reflexión y decisión personales nos han llevado a querer concentrar nuestros esfuerzos de investigación en los próximos años en dos temas: la Historia de la lengua española y el concepto contemporáneo de España. Este trabajo —digamos por último—, fue presentado oralmente en el IV Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica (Barcelona y Perpignan, 1989).