

# ¿A QUÉ LLAMAMOS BARROCO?

*Juan Manuel de Prada*

## 1. Introducción

Afirmaba Leonardo Castellani que «la nación que pierde el sentido de lo sacro está perdida»; y añadía que «el sentido de lo sacro no es la religión sino algo anterior a ella; en el cual ella se encarna y a la vez lo estructura, en relación de materia y forma». La pérdida de este sentido de lo sacro dificulta sobremanera –o más bien torna imposible– el entendimiento de las realidades naturales, que despojadas de su entraña e inspiración sagradas se vuelven antinaturales, según la divulgada sentencia chestertoniana. Esta pérdida del sentido de lo sacro, uno de los signos más clamorosos de decadencia de los pueblos, aflige muy crudamente nuestros estudios académicos, que en el mejor de los casos se quedan reducidos a hojarasca erudita (cuando no a mera morralla derivativa); pero no debe creer el amable lector que es un achaque exclusivo de nuestra generación. La mayoría de los ensayos canónicos dedicados al estudio del Barroco publicados durante el último siglo adolecen del mismo mal, que impide la comprensión cabal de una realidad cultural y estética que no es una mera reacción al clasicismo, ni tampoco una superación o degeneración o agotamiento del mismo (como pretenden la mayoría de los tratadistas, según su «gusto» o inclinación estética), sino plasmación artística de una determinada concepción del hombre y de su lugar en el mundo que no es sólo «teoría», ni «sistema» filosófico, ni siquiera «cosmovisión» en el sentido moderno de la palabra, sino más bien fusión de un pueblo con su fuente religiosa vital, arte teológico en el sentido más hondo y acendrado de la palabra, que trata de expresar la tensión dramática entre el destino sobrenatural –glorioso– del hombre y su concreta circunstancia terrenal, por lo común poco gloriosa; un

arte que, además, se manifiesta a través de formas expresivas muy ligadas a un temperamento específico e intransferible, a la vez jocundo y grave, a la vez apasionado y místico, que es el temperamento hispánico. Esa plasmación artística encontraría su cauce privilegiado en la Contrarreforma; aunque desde luego no se circunscribe a ella.

## 2. Un ejemplo desnortado y la confusión perpetuada

Una muestra penosa de la pérdida del sentido de lo sacro que denunciábamos más arriba nos la ofrece Eugenio d'Ors en su ensayo *Lo barroco* (1935), donde prueba a dilucidar el «espíritu barroco», desde una cierta distancia «clásica». D'Ors se rebela contra la utilización del calificativo «barroco» como sinónimo de «perversión del gusto» cronológicamente localizada. Se distancia así de la aproximación propuesta por Benedetto Croce, para quien el Barroco no era sino «una de las variantes de lo feo»; y, en general, de las corrientes que lo caracterizan como «un estilo patológico», «una ola de monstruosidad y mal gusto» cuyo nacimiento, decadencia y fin se sitúan «hacia los siglos XVII y XVIII» que, a la postre, no sería otra cosa sino «una especie de descomposición del estilo clásico del Renacimiento». D'Ors, aunque rechaza estas caracterizaciones del Barroco, no sabe refutarlas convincentemente porque le falta sentido de lo sacro; y, desde luego, no se atreve a afirmar en ningún momento que el rechazo al Barroco esconde un rechazo a la teología católica (y también a la España que la divulgó y defendió), tal vez pura y simplemente *odium fidei*, disfrazado de coartadas estéticas. En su lugar, prefiere aportar una farragosa caracterización menos hispida del Barroco, que compendia en una serie de aseveraciones tan discutibles como las del mismo Croce, en las que el Barroco es percibido como «una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas tan recíprocamente lejanas como el alejandrino o ésta del período Fin-de-Siglo» y en las que, lejos de caracterizarse como una derivación o degeneración del estilo clásico, se afirma que el Barroco «se opone a él de una manera más fundamental todavía que el

romanticismo; el cual, por su parte, no parece ya más que un episodio en el desenvolvimiento histórico de la constante barroca». Este hermanamiento o continuidad del Barroco y el romanticismo como detractores ambos del estilo clásico nos parece, desde luego, un dislate incalificable; pues, más allá de que ambos sean rebeliones frente al «estilo clásico», el romanticismo es fundamentalmente un movimiento antropolátra y exasperadamente vitalista.

Y es que D'Ors, en definitiva, postula una visión pendular de las corrientes estéticas, en la que el Barroco sería una reacción frente al clasicismo, que a lo largo de la Historia habría deparado avatares diversos, «tanto en Oriente como en Occidente». Se trata, naturalmente, de una visión por completo miope, amén de banal, que presume una ruptura periódica del equilibrio clásico, al modo de una avalancha o riada que rompe las esclusas, hasta que por fin las aguas vuelven a su cauce. D'Ors, desde luego, no atribuye al Barroco un carácter «patológico» como hacia Croce, sino que afirma con condescendencia que «su carácter es normal»; o bien desliza que, si «cabe hablar aquí de enfermedad, será en el mismo sentido dentro del cual Michelet decía que la mujer es una eterna enferma». Aunque, al menos, llega a afirmar que el Barroco es un fenómeno que no sólo interesa al arte, «sino a la civilización entera y hasta, por extensión, a la morfología natural», caracterizándolo como un «estilo de cultura» que contiene en su esencia infinitas posibilidades de repetición, frente a «estilos históricos» –como, por ejemplo, el gótico–, a los que no se puede volver «sin caer en la servil imitación o el plagio». D'Ors observa que no hay una «prosa gótica» ni unas «costumbres góticas», pero en cambio existe sin lugar a dudas una «prosa barroca» y unas «costumbres barrocas» (entre las que menciona la tauromaquia): «El gótico –concluye– es un estilo inscrito en el tiempo, un estilo determinado. Si se le resucita, será por restauración o *pasticcio* [...]. En cambio, el estilo Barroco puede renacer y traducir la misma inspiración en formas nuevas, sin necesidad de copiarse a sí mismo servilmente».

Sin embargo, cuando trata de caracterizar ese «estilo Barroco» incurre en banalidades formalistas sonrojantes.

Así, por ejemplo, insiste fatigosamente en la naturaleza barroca del estilo manuelino portugués, que temporalmente se circunscribe al Renacimiento, denotando que, al fin y a la postre, considera el Barroco una transgresión de las formas clásicas resuelta en riqueza o perifollo ornamental. Y cuando prueba a definir el «espíritu barroco» se despeña por parecidos precipicios: «Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias –escribe– el resultado estilístico pertenece a la categoría del Barroco. El espíritu barroco, para decirlo vulgarmente, *no sabe lo que quiere*. Quiere, a un tiempo mismo, el pro y el contra. Quiere –he aquí estas columnas, cuya estructura es una paradoja patética– gravitar y volar. Quiere –me acuerdo de cierto angelote, en cierta reja de cierta capilla de cierta iglesia de Salamanca– levantar el brazo y alzar la mano. Se aleja y se acerca en la espiral... Se ríe de las exigencias del principio de contradicción».

Esta caracterización del Barroco como expresión artística que se mueve en un territorio de contradicciones la hallamos también en tratadistas contemporáneos, como Pedro Aullón de Haro, quien en su obra *La ideación barroca* (2004) abunda en los mismos tópicos, presentando el arte barroco como una paradójica tensión entre la «proliferación formal» y el vacío: «La noción de proliferación formal –afirma– no necesitará sustento explicativo, pues responde a una denominación y matización posible del que en realidad es el tópico descriptivo más divulgado acerca del arte barroco, hasta incluso haber ocupado en ocasiones el valor de designación especificativa principal. No así la noción de vacío, si bien ésta posee un cierto amparo tradicional en la formulación que da sentido a la noción anterior en tanto que resolución del pánico o del disgusto hacia esta última, es decir el cliché extensamente transmitido de *horror vacui*. No obstante, la perspectiva de cosas –y nunca así mejor dicho– que mediante esa fórmula se suscita remite a un llenado del espacio, o más bien al recubrimiento, olvidando que todo espacio es, o sea está lleno por sí, y se hace por ello prevalecer la distinción de una tendencia a la superposición de objetos individuales multiplicados o a la progresión cuantitativa de uno o unos pocos».

En realidad, esta visión del Barroco como combinación de intenciones contradictorias, como confusa mezcla de «proliferación formal» y vacío, no denota sino la confusa percepción de sus tratadistas, que incapaces de penetrar en la entraña del arte que enjuician, en su razón de ser más honda, lo perciben como una «paradoja patética» o un «territorio de contradicciones» en el que su defectuosa hermenéutica se extravía, hasta degenerar en logomaquia aturdidora, cuando no en proyección del propio vacío que invade al hombre moderno, incapaz de medirse con la complejidad de la visión barroca. Así le ocurre, por ejemplo, al mencionado Aullón de Haro cuando concluye que esta paradoja barroca encubre «la intuición de vacío, intuición que no puede, sabe o quiere hacerse concepto, devenir consciente, y por ello escapa transformándose en la multiplicidad de posibilidades simbolizadoras que antitéticamente la reducen». Para estos tratadistas sin sentido de lo sacro, la exuberancia formal del Barroco representa «la intuición de la nada», «la ambigüedad no substancial», «el agonismo perpetuo perdido en la infinitud y que por tanto dibuja la posibilidad de que nada es», «la intuición o la certeza inconfesable del fracaso de la pregunta ontológica y del ser». Y, a su juicio, este vértigo ante la nada «conduce al juego y a las fórmulas especulares, a la distracción laberíntica».

Vemos, pues, como la pérdida de sentido de lo sacro impide a los tratadistas que tratan de dilucidar la entraña del Barroco penetrar *más adentro* y mirar *más allá* de las apariencias contradictorias que descubren en sus obras. Y, diseccionándolo como un cuerpo muerto cuya «fisiología» ignoran, se muestran incapaces de alumbrarlo interiormente, de comprenderlo cabalmente, contemplando su horizonte sobrenatural. Así, el interés dramático del Barroco es sustituido por un mero culto de las formas; y la crisis del Renacimiento es percibida únicamente como una pérdida del equilibrio logrado por las formas clásicas y como un cúmulo de laberínticas interrogaciones sin respuesta que el artista barroco resuelve contradictoriamente, porque «no sabe lo que quiere» (o porque no quiere nada, sino perderse en un laberinto o espiral nihilista que encubra su fatal pesimismo, su esencial insatisfacción).

### 3. El sentido de lo sacro

Pero en el arte barroco el culto a las formas es expresión de un drama teológico conscientemente asumido, en el que se juntan la tristeza de la caída y el alborozo del vuelo. Por eso en sus creaciones hallamos a un tiempo culto a las formas que vuelan y a las formas que se hunden, en un abrazo abarcador a la naturaleza humana, lastrada por el pecado y sin embargo codiciosa de su heredad celeste. Esta sensación simultánea de vuelo y de caída es el auténtico equilibrio barroco, que ya no es la falsa armonía renacentista, idealizadora de los placeres mundanos, que insta a apurar (según el tópico horaciano del *carpe diem*), sino equilibrio que subordina la vida a su último fin, que es la salvación del alma. De ahí que el Barroco no recate de mostrar esos placeres exaltados por el Renacimiento con disonancia pesimista, sin ocultar sus efectos degradantes, presentándolos como heraldos de muerte y perdición; de ahí que presente el disfrute de esos placeres como una amarga experiencia minada por los secretos microbios de la corrupción física y moral. Por otro lado, el Barroco considera la consecución de esos placeres –que el Renacimiento presentaba como signo de plenitud vital– como una serie continuada de chascos; o, si se prefiere, de desproporciones entre el deseo y la realidad.

El tan cacareado pesimismo barroco no es, a la postre, sino rebelión frente al humanismo pagano. Y es también combate contra el radical pesimismo antropológico de la Reforma, que juzgando al hombre tarado por el pecado original lo «liberaba» del dogma para encerrarlo en la cárcel destructiva de su «libertad interior». El Barroco crea un ámbito de libertad colectiva en torno al dogma; y aferrado a él crea el arte más liberado de restricciones jamás concebido. El arte barroco puede así señalar que en la belleza de las cosas anida su decrepitud, pero sin olvidar que esa decrepitud es semilla de inmortalidad. Frente al idealismo renacentista, que exaltaba la belleza de la materia, el realismo barroco no deja de recordarnos que esa belleza es pasajera y accidental, apenas una fugitiva apariencia en la que late secretamente la fealdad, un falso esplendor en el que palpita la gangrena

del tiempo, heraldo del dolor y de la muerte. De este modo, la fugacidad de la vida, que para el Renacimiento había sido un opíparo botín que debía ser urgentemente apresado, se convierte en el Barroco en objeto de meditación y melancólica gravedad. El Barroco no niega la belleza del mundo, pero la juzga fungible y, por lo tanto, insuficiente para colmar los anhelos humanos; de ahí que cada júbilo porte una semilla de desengaño, de ahí que cada instante nos recuerde que somos «presentes sucesiones de difunto», de ahí que las pompas mundanas de tiñan de postrimería. Pero esta inquietud, que se plasma en un arte convulso y desgarrado, no es ni mucho menos nihilista; junto a las formas que pesan y arrastran al hombre hacia la tierra, el Barroco celebra las formas que vuelan e impulsan al hombre hacia lo alto. Y ambas formas entablan un combate desgarrador: el hombre está lastrado por las consecuencias del pecado original; pero para superar esa condición frágil y vulnerable cuenta con una inyección de sobrenaturalidad, cuenta con la acción de la gracia peleando con el barro con que ha sido modelado. En el arte barroco lo sacro y lo profano entablan un combate formidable: el pecado y la conversión, la carnalidad más escabrosa (y hasta sórdida) y el misticismo más sublime disputan el protagonismo, haciendo del ser humano y de la naturaleza entera una enconada palestra que parece a punto del rompimiento. Frente a los arquetipos idealizados del Renacimiento, el Barroco fija su atención en cada figura humana, en cada acción humana, en cada gesto humano, con exagerada minucia. Sabe que en el libre albedrío de cada hombre se dirime su destino; sabe que en las más asquerosas realidades de la vida puede anidar la Redención, sabe que en la gusanera está prefigurada la gloria.

Esta concepción incuestionablemente católica de la vida es el alma del Barroco. Al artista barroco no le interesan los arquetipos ni la perfección; le interesa la existencia del hombre concreto, con sus miserias y grandezas. Como escribe Lafuente Ferrari en *La interpretación del barroco* (1941), el hombre abandona los ropajes arquetípicos del Renacimiento para erigirse ante al Creador en criatura perecedera que, sin embargo, vivirá eternamente después de la resurrección, ser

libre cuyo destino está en sus manos y cuyo ideal supremo es la redención del pecado y su personal salvación. Estas ideas son las que configuran el Barroco, en confrontación con los ideales renacentistas; esta es la raíz de nuestro arte más imperecedero, que hallará su expresión más cuajada en el siglo XVII español, prolongando su esplendor en tierras de América, en conjunción con una naturaleza de hermosura inédita y una nueva humanidad con la que España corre a anudar su sangre. El Barroco no es, como lo percibe torpemente D'Ors, un «estilo» que florece en los finales de los períodos clásicos de la Historia del arte –alejandrino, plateresco, churriguesco, etcétera–, sino la profunda raíz humana de las formas expresivas españolas, que traslada una emoción religiosa a la materia, que inunda la literatura y el arte del desgarramiento y la tensión que anidan en la salvación de cada individuo. No es un mero estilo superador o debelador de las formas renacentistas, no es un estilo ostentoso o exaltado contrapuesto al estilo equilibrado o sereno del clasicismo, no es un cambio de las formas lineales a otras más libres o recargadas.

Mucho menos es vértigo ante el vacío o «certeza inconfesable del fracaso de la pregunta ontológica», como pretenden tratadistas huérfanos del sentido de lo sacro. El Barroco es un impulso ascendente, contrastado sin embargo con la sensación de ser arrastrado hacia abajo. Su esencia última es un anhelo de infinito concebido desde la conciencia de nuestra finitud y debilidad terrenales; y esta contradicción aparente se resuelve a veces de forma tremenda y desaforada –sólo a veces, pues el arte barroco tiene sobrados exponentes de equilibrio vital, desde Lope a Murillo–, en una especie de sublime locura que aspira a fundirse con la eternidad. El Barroco nos muestra, en fin, que una conciencia desgarradamente carnal de finitud y fragilidad puede sin embargo albergar un ansia de abrumadoras grandezas; y este contraste entre la realidad terrena y la realidad sobrenatural –ofrecido a veces en medio de una turbamulta confusa, otras a través de una serena gravedad– crea una majestuosa tensión que el arte nunca había sido capaz de plasmar antes. El Barroco es un alzarse hacia una espiritualización no conocida hasta entonces, con el fin de sobreponerse a la materia, sin renunciar

a ella, sin prescindir de ella, como tantas veces habían probado antes (y probarían después) las más diversas corrientes estéticas idealistas. El Barroco es el signo de la genialidad española, el *quid divinum* expresado artísticamente como sólo nuestro temperamento católico podía hacerlo.

#### 4. La España barroca

España es barroca por predestinación, si se nos permite la ironía. El Barroco sólo se muestra arte verdaderamente fecundo y original en aquellos territorios donde la presencia española fue más efectiva: desde luego en América, pero también –por ejemplo– en la Italia meridional. El arte barroco fue lo primero que los españoles llevaron al Nuevo Mundo, junto a la religión; pues fe y arte barroco forman una aleación única. Un arte en el que conviven ascetismo y mundanidad, carnalidad y misticismo, epifanía y tenebrismo, aterrador gravedad y desenfadado humor, en una amalgama que ningún otro temperamento europeo pudo lograr plenamente (aunque hubo, desde luego, Barroco en otros países, pero en manifestaciones pálidas y balbucientes, o bien imitativas y epigonales, siempre indignas de compararse con el original). El Barroco es el abandono de la vida armónica y de la belleza paganizante que encumbra el Renacimiento italiano, en beneficio de un anhelo sobrenatural perseguido con encono, con arrebatada pasión, con fanático desvelo; y no porque unas élites encaramadas en una torre de marfil así lo impusieran, sino porque un pueblo entero participaba del mismo apetito de Dios y padecía las mismas debilidades carnales que sus artistas. El Barroco es expresión de inquietud hacia Dios y protesta contra las flaquezas humanas, con las que sin embargo carga, como los ideales caballerescos de don Quijote cargan con su magullado cuerpo; y su gusto por las formas caprichosas es expresión de esa quijotesca mirada que distorsiona y transmuta los límites de lo real. El alma española es barroca, como barrocas son las formas de religiosidad que singularizan el espíritu español, en donde el apetito de Dios brota de una naturaleza caída pero dispuesta siempre a levantarse, en donde el ansia de Redención no

niega la realidad del pecado, como pretendían –mediante itinerarios diversos– tanto el idealismo renacentista como el pragmatismo luterano. Y esa alma española concibe formas desaforadas y tortuosas, acechadas por las tinieblas, como el culteranismo o el churriguerismo, pero también formas templadas y serenas, inundadas de luz, como las que encarnan el arte cervantino o velazqueño.

Cuando tratan de ceñir al máximo su marco cronológico –así lo hace, por ejemplo, José Antonio Maravall–, los tratadistas del Barroco afirman que al menos debe considerarse que el Barroco se extiende desde 1600 hasta 1680. En ese marco temporal es cuando Cervantes publica el *Quijote*, que, sin embargo, nunca es mostrado en los manuales literarios como un fruto granado del Barroco. Del mismo modo que, para la disolución de nuestra tradición católica, conviene pintar absurdamente a Cervantes como un heterodoxo (criptoprotestante, judaizante o siquiera erasmista), conviene también presentarlo como un autor renacentista; pues de este modo, se puede luego caracterizar el arte barroco como un «estilo» decadente. Pero el genio cervantino, en contra de lo que se nos ha pretendido inculcar, constituye la expresión más granada del Barroco. Como expone Helmut Hatzfeld, la novela renacentista no fue capaz de formar un todo, sino que siempre ofreció aventuras dispersas; nunca pudo en sus descripciones brindarnos el contorno lineal de los retratos y los paisajes; nunca pudo ofrecernos personajes complejos y desbordantes de vida. El relato renacentista es ligero y superficial; la narración cervantina posee una oceánica profundidad. Los *novellieri* italianos (a los que Cervantes pretendía imitar) carecían de aliento y encerraban en un marco artificial y estrecho a sus personajes; Cervantes revienta esos marcos con un arte desbordante y tumultuoso como la propia vida, férvido de una imaginación que se burla de los arquetipos. En las narraciones renacentistas todo aparece delineado y puro como el cristal; en la narración cervantina, todo está manchado con las polvaredas de la vida, como sin duda estaban manchadas las sandalias de Jesucristo. En las narraciones renacentistas, los nobles son virtuosos y las putas nefandas; en el *Quijote*

los nobles pueden ser unos bellacos y las putas pueden ser caritativas, como en el mismo Evangelio.

Ariosto, en su *Orlando furioso*, no logra articular las aventuras de todos sus ridiculizados caballeros alrededor del héroe principal, sino que con frecuencia pierde de vista a Orlando por dedicar pasajes de su poema a otros héroes y sus correspondientes aventuras, hasta completar un poema heroico-burlesco hecho de retazos, como un mosaico de personajes aislados. Cervantes, por el contrario, unifica sus casi setecientos personajes episódicos en torno a don Quijote, haciendo que se muevan en su derredor; y moviéndose en derredor de don Quijote, esos personajes muestran una evolución admirable, desde los más episódicos hasta los principales (y así, mientras Sancho se quijotiza, don Quijote se sanchifica, por ósmosis vital y españolísima, pues el roce hace el cariño). Y son, además, personajes íntimamente enlazados e imbricados, hasta el punto de que, si suprimiéramos uno sólo de ellos, el conjunto quedaría resentido (como ocurre en esas odiosas «adaptaciones» sintéticas que se hacen del Quijote), porque el tumulto barroco no es mera «proliferación formal», sino necesaria efusión vital.

Cervantes entiende que la multiplicación de los personajes y la complicación de los episodios no bastan para lograr la apariencia de vida que requiere un relato barroco; entiende que un relato barroco necesita mostrar a sus personajes en sus problemas particulares, que a veces serán chuscos y lastimosos (como corresponde a criaturas heridas por el pecado) y a veces elevados y aun excelsos (como corresponde a criaturas convocadas a la salvación). Y todos esos problemas se resolverán o, por el contrario, embrollarán, contando con la libertad humana, que en su camino de salvación personal puede guiarse por un impulso ascendente, o dejarse arrastrar hacia abajo, empujada por las malas pasiones. Cervantes, en fin, puede zambullirse en los territorios más problemáticos y tortuosos –así, por ejemplo, cuando nos muestra el patriotismo del morisco Ricote, o la bondad de algunos moros–, olvidado de los arquetipos renacentistas, porque le interesa la existencia del hombre concreto, con sus miserias y grandezas, como sólo puede hacerse con la mirada

del Barroco, deteniéndose a reflejar la tumultuosa y caleidoscópica verdad humana, en donde se amasan el barro y el soplo divino. Las mejores obras renacentistas –pensemos en el *Orlando furioso* o, en otro sentido, en el *Lazarillo*– lo son porque resultan diáfanas y nítidamente definidas, sin zonas de penumbra; las mejores obras barrocas –con el *Quijote* al frente– lo son porque se atreven a penetrar en el corazón humano, que es una selva barroca invadida de misterios, no un atildado jardín renacentista.

Y, más barrocamente aún, Cervantes no sólo ama a su criatura, con todas sus debilidades auestas, sino que se rinde ante ella, como Dios se rinde al hombre, sacándolo de la sentina de sus vicios. En los primeros capítulos de su magna obra (durante la primera y breve salida de don Quijote, todavía sin escudero), el protagonista es presentado como un fantoche irrisorio –casi al modo de un arquetipo renacentista–, un hidalgo tronado que no hace sino ensartar necedades y alimentar las más desquiciadas quimeras, para regocijo de quienes se cruzan en su camino. Podría decirse sin exageración que este Quijote de los primeros capítulos (tal vez concebidos en un principio por Cervantes como una narración corta) es congruente con el pelele que luego Avellaneda dejará encerrado en el manicomio de Toledo, si no fuera porque Cervantes es incapaz de incurrir en las toscas chocarrerías de Avellaneda. Este Quijote de los primeros capítulos es un personaje histriónico y desafortunado que vive en un mundo de fantasías huecas, completamente aislado del mundo real. Luego, a medida que avanza la Primera Parte del *Quijote*, asistimos a la primera metamorfosis del hidalgo cervantino, que poco a poco se convierte en un loco entreverado de cuerdo que nos sorprende con juicios y discursos llenos de discreción y sabiduría. Además, aunque persiste el irreductible dualismo entre la realidad mostrenca y las sublimaciones de su imaginación, ya no es don Quijote aquel mentecato encerrado en la burbuja de sus alucinaciones, tal vez porque Sancho Panza le sirve de puente entre su fantasía y la cruda verdad de las cosas. Pero es, sin duda, en la Segunda Parte donde la metamorfosis que tratamos de describir se consuma.

No sólo Sancho Panza se quijotiza, aceptando las promesas de su amo, sino que son muchos los personajes que se allanan ante el universo mental de don Quijote; y hasta sus burladores y enemigos (desde el resentido Sansón Carrasco hasta los Duques pérfidos y socarrones) se ven obligados a aceptar los códigos de don Quijote, de tal modo que para planear sus venganzas o someterlo a sus chanzas tienen primero que asumir sus parámetros mentales. Ya no se produce en esta Segunda Parte la fricción entre ilusión y realidad que era característica de la Primera; y surgen ante nuestros ojos una serie de personajes (bandidos generosos como Roque de Guinart, anfitriones hospitalarios como el caballero del Verde Gabán, doncellas enamoradas como Altisidora, incluso personajes repescados del *Quijote* de Avellaneda como Álvaro Tarfe) que parecen oriundos del mundo quijotesco y no de aquella áspera realidad de la Primera Parte. Si en la Primera Parte don Quijote se tropezaba con personajes que lo contemplaban como una aparición grotesca procedente de otro siglo, en la Segunda Parte don Quijote parece un personaje perfectamente encajado en la realidad de su tiempo, porque los personajes con los que se tropieza pueden compartir de forma natural las razones quijotescas, o al menos comprenderlas y avenirse a ellas. Incluso el paisaje por el que discurren las aventuras del Ingenioso Hidalgo parece haberse transmutado: las extensas llanuras y los caminos polvorientos son sustituidos por amenas florestas y palacios engalanados. Y hasta la frontera entre cordura y locura se desdibuja de tal modo que hay momentos en que don Quijote actúa como contrapeso realista ante los excesos fantasiosos de los demás, empezando por el propio Sancho, que se alza hasta las estrellas a lomos de Clavileño.

Sin que nos demos cuenta, ha ocurrido un hecho esencial. En la Primera Parte, don Quijote encarnaba el espíritu de una España medieval moribunda y avasallada por la petulancia juvenil del Renacimiento, que despreciaba a un personaje que aún se regía por los códigos de la caballerosidad, tratándolo como a un cachivache ridículo y apolillado. En la Segunda Parte, se ha producido en la obra de Cervantes la misma metamorfosis que se estaba produciendo por

aquellos mismos años en la vida española. el Renacimiento refractario a don Quijote se rendía, decrepito y desfondado, ante su tesón renacido, que no se arredra ante un mundo que se muestra hostil a sus ideales. Don Quijote se erige así en símbolo de una España que combate el espíritu triunfante y orgulloso del Renacimiento hasta conseguir doblegarlo, imponiendo una visión propia del Barroco. Cervantes supo simbolizar esa batalla a través de la hazaña de su personaje, que logra imponerse sobre un mundo huracán y hostil. Y a esta hazaña quijotesca de volver a imponer los ideales medievales –recuperación del sentido de lo sacro– sobre el espíritu podrido del Renacimiento la llamamos Barroco.