

# Ambigüedades barrocas

FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ  
UNED, Madrid

La teatralidad como el carácter esencial del barroco ha sido destacada por Orozco Díaz que la define como «la penetración del sentido teatral en todas las manifestaciones artísticas y en las formas públicas —civiles y religiosas— de la vida de todas las gentes»<sup>1</sup>. Las artes en el Barroco se insertan unas en otras de tal manera que dan lugar a un continuo que se inserta en lo social de manera que es difícil distinguir entre apariencia y realidad. Las apariencias adquieren una consistencia real y la propia realidad se muestra como socavada en su interior por la fugacidad y lo transitorio, por la finitud en suma. La utilización masiva del **trompe l'oeil** (trampantojo) en el barroco adquiere un significado emblemático de esta no distinción entre la realidad y las apariencias: lo que aparece no siempre es real y lo real a veces se oculta tras apariencias engañosas. El engaño (y el secreto) es un elemento clave de la vida y la política barrocas. El cortesano de las cortes absolutista tiene que hacer del disimulo y del engaño una de sus virtudes esenciales. De la misma manera, el secreto (los **arcana imperii** tacitistas) es fundamental en la actuación del poder en esta época. El sigilo, sobre todo en la neutralización de amenazas tanto exteriores como interiores a través de los **golpes de Estado**<sup>2</sup> (actuaciones del poder fulgurantes y que no siempre se ajustan a las normas legales), es también un elemento imprescindible en la política barroca.

En el siglo XVII se produce una huida hacia la trascendencia que desvaloriza de forma tal la vida humana que no distingue entre la realidad y la ficción. Ya que todo es vano y perecedero no tiene sentido distinguir entre dos niveles de la ficción: la vida y el teatro. La vida política, las prácticas religiosas, la vida cotidiana, presenta en el barroco una teatralización, una formalización, que dan lugar a un continuo espacio-temporal en el que todos los niveles de la realidad se juntan sin saltos.

1. Cf. Orozco, 15.

2. Cf. Gabriel Naudé, *Consideraciones políticas sobre los golpes de Estado*, Tecnos, Madrid, 1998.

Espinosa en el *Tratado Teológico-Político* denuncia esta teatralización barroca de la vida que afecta incluso a la religión: «...el mismo templo degeneró en teatro, donde no se escucha ya a doctores eclesiásticos, sino a oradores, arrastrados por el deseo, no ya de enseñar al pueblo, sino de atraerse su admiración, de reprender públicamente a los disidentes y de enseñar tan sólo cosas nuevas e insólitas, que son las que más sorprenden al vulgo»<sup>3</sup>. La función educativa y moral de la predicación se pierde ante su conversión en mero espectáculo que busca mediante estudiados golpes de efecto subyugar los sentidos y generar sentimientos de miedo y esperanza en los fieles. La Contrarreforma católica añadirá al poder de la palabra, base de la piedad protestante junto con la música coral, la fastuosidad del rito apoyado en las imágenes, los cuadros, la música y el olor del incienso y de las velas, reforzando de esta manera los aspectos espirituales e interiores de la religión con los aspectos más sensuales y emotivos de la misma.

Este continuum descentrado que constituye la realidad barroca se abre al infinito mediante una proliferación alegórica sin fin. La ciudad barroca es un espacio continuo que ya no tiene un centro, una plaza principal, un ombligo que acoja los elementos emblemáticos del poder: la catedral, el palacio. Pero esta dispersión, este descentramiento es aparente, las cuarteles y las ciudadelas en las afueras de las ciudades, los palacios en su centro o alejados prudentemente de ellas, como Casserta en Nápoles, recuerdan al hombre barroco que es un súbdito y no un ciudadano; súbdito por partida doble, del Dios terrible en los cielos y del soberano absoluto, su fiel representante, en la tierra. La ciudad barroca es un continuo que no deja espacio para el surgimiento de un sujeto autónomo pero que, en cambio, mantiene muy sujetos a los individuos, en tanto que súbditos.

Los monumentos barrocos se descentran, se abren al entorno a través de escalinatas, belvederes, columnatas, pórticos, rompiendo la separación rígida entre el interior y el exterior. Las fachadas barrocas atraen la vista absorbiendo la perspectiva del espacio circundante y sirviendo de propaganda de la fe y del poder, según sean iglesias o palacios. El valor simbólico de los edificios se desparrama por sus alrededores desbordando sus márgenes concretos. La ciudad se alegoriza, se puebla de monumentos, es decir, de «formas arquitectónicas que transmiten un contenido ideológico»<sup>4</sup>; se transforma en un espectáculo en el que lo permanente y lo efímero se entremezclan. Durante las grandes celebraciones barrocas, —entradas triunfales de soberanos o prelados, coronaciones, bodas, funerales— la ciudad se disfraza: una serie de edificaciones efímeras: túmulos, arcos triunfales, fuentes, etc, ocupan sus plazas y calles; sus fachadas se recubren de tapices, los cuadros se sacan al exterior; la realidad y la ficción se hacen indistinguibles.

El espacio se abre hacia afuera y hacia arriba. La escena se desborda y ocupa toda la realidad. En este mundo ficticio la retórica ocupa un puesto esencial, la

3. Cf. Espinosa, *Tratado Teológico político*, Alianza, Madrid, 1988, Prefacio.

4. Cf. Argan, 55-6.

política y la religión hacen abundante uso de ella. La elipsis, la parábola y la hipérbola son los medios retóricos preferidos del barroco y muestran esa ruptura con la idea de círculo y de centro en torno a la cual Sarduy hace pivotar su enfoque de lo barroco. Hipérbola del poder que irradia su fuerza y elipsis de los ciudadanos. De los dos focos de la elipse barroca uno lo ocupa el Sol (Dios, el Rey) y el otro está oscuro, elidido; el juego de ambos da lugar al claroscuro barroco, a ese sutil juego de luces y sombras fantasmagóricas que sobrecoge el ánimo y lo hace dócil a la sumisión.

Hasta el formalismo de Wölfflin destaca algunos elementos barrocos que es importante recordar aquí. En primer lugar, la pérdida de la individualidad debida al efecto de masa perseguido por el barroco que subordina la independencia de los detalles a la impresión del conjunto. Por otra parte, el movimiento de los escenarios barrocos dirige la mirada y concentra la atención hacia puntos determinados escogidos por el poder político o religioso. Hay una tendencia hacia el centro con el reforzamiento visual de las portadas y una tendencia hacia arriba, hacia la luz de las cúpulas, que jerarquizan el espacio visual. El espacio delimitado renacentista se abre al infinito y esto unido a los juegos de luz y tinieblas propios del barroco tiene un objetivo preciso: «Quiere cautivar con el poder del afecto, directo y arrollador. Lo que aporta no es animación regular sino sobresalto, éxtasis, embriaguez»<sup>5</sup>.

Lo barroco se basa en un imaginario que valora lo móvil, el simulacro, las simulaciones. Por ello le gustan tanto los autómatas, simuladores del poder de animación de la vida, imágenes intrigantes de la polaridad y ambigüedad barrocas: seres artificiales que miman la naturaleza, seres mecánicos que simulan la vida y que tal vez la mejoren como la bailarina autómatas del *Casanova* de Fellini. El barroco muestra su amor por el cambio mediante la elección de mitos como el de Circe analizado por Rousset<sup>6</sup> que muestra la fragilidad de las identidades, la plasticidad y relatividad de las apariencias, Proteo<sup>7</sup>, el dios de las mil formas, etc<sup>8</sup>. Como nos recuerda Maravall la 'mudanza' y la 'peripezia' son nociones claves del barroco, y muestras de que «no hay cosa estable en el mundo». Como escribía Bocángel: «Y mientras todo se muda, / sólo la mudanza es firme»<sup>9</sup>.

En el Barroco, quizás por vez primera en Occidente, la 'segunda naturaleza' o mundo del sentido coagulado, 'mundo de la convención', de la vida condensada y

5. Cf. Wölfflin, 39.

6. Circe es la «diosa de las metamorfosis», soberana absoluta en el caos barroco donde «todo se descompone para recomponerse, arrastrado por el flujo de una incesante mutación, por un juego de apariencias siempre en fuga tras otras apariencias». Cf. J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, José Corti, París, 1989, p. 15.

7. Cf. Proteo, según Rousset, da cuerpo a uno de los mitos esenciales del barroco: «el hombre multiforme en un mundo en metamorfosis», es un hombre «hecho de una sucesión de apariencias» por lo que ejemplifica a la perfección el carácter teatral de la sociedad y la cultura barroca que aquí estamos presentando. Cf. J. Rousset, pp. 22-23.

8. Cf. Wunenburger, 65 y 70.

9. Cf. Maravall, 363-367.

petrificada en cosas, es decir, el mundo de la mercancía, analizado brillantemente por Marx y el joven Lukács<sup>10</sup> entre otros, se superpone a la primera naturaleza, no permitiendo ya la distinción entre ellas. El artificio recubre de tal manera a lo natural que acaba por sustituirlo, dotándose así de una permanencia y naturalidad cuasi ontológicas que sirve de velo a su origen contingente, histórico, y, de esta manera, se protege contra cualquier intento de cambiarlo. La apariencia (natural, mítica) sustituye a la realidad (histórica), ocultando su fugacidad constitutiva. La historia se naturaliza, pues, y adquiere la consistencia de lo mítico, de lo permanente, de lo que ha estado ya siempre ahí. De forma simétrica, lo natural se dialectiza y deviene histórico, debido a que es captado como fugaz y transitorio, como internamente corroído por la finitud ligada a su condición de creatura, que socava su autonomía e inmanencia, alienándolo a la trascendencia divina. Como muy bien nos recuerda Adorno, historia y naturaleza convergen en el elemento de 'lo transitorio'<sup>11</sup>, lo que permite el desarrollo de una 'historia natural' para la que «todo ente se transforma en escombros y fragmento, en un calvario del que hay que encontrar la significación y en el que se ensamblan naturaleza e historia»<sup>12</sup>. La noción de historia natural permite captar la discontinuidad esencial que se da entre los elementos que en la historia se nos muestran como lo ya sido, lo coagulado y establecido firmemente que se nos presenta como lo natural envuelto con el halo del mito de lo permanente y lo propiamente histórico que es lo nuevo que surge de forma dialéctica de lo antiguo, recordándonos continuamente su carácter transitorio y fugaz, y por lo tanto modificable. La actividad humana que dio origen a lo antiguo le da también fin, permitiendo que surja lo nuevo que, a su vez, será sepultado de nuevo por la actividad incesante de los humanos. Esta ambigüedad inherente a las nociones de naturaleza e historia que aquí hemos esbozado surge por primera vez en el Barroco y es uno de los rasgos de dicho período.

La tensión entre naturaleza e historia en el barroco está presente también en la contraposición que hace Walter Benjamin entre símbolo y alegoría: «Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría, la **facies hippocratica** de la historia se ofrece a los ojos del observador como un paisaje primordial petrificado<sup>13</sup>». El símbolo (mítico, religioso) pretende transfigurar la

10. Para Lukács, en su *Teoría de la novela*, esta segunda naturaleza «no es, como la primera, muda, patente a los sentidos y ajena al sentido; es un complejo de sentido paralizado, enajenado que ya no despierta la interioridad; es un calvario de interioridades corrompidas...». Es un mundo de cosas creadas por los hombres y, sin embargo, perdido para ellos debido a la enajenación que de las mismas les separan, y que hace que no sólo no las reconozcan como suyas sino que además las sienten como algo amenazador que se les enfrenta.

11. Cf. T. W. Adorno, «La idea de historia natural» en *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 122.

12. Cf. Adorno, *op. cit.* pp. 126-127.

13. Cf. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 159.

naturaleza a través de la redención, mientras que la alegoría, —quizás lo único accesible para nosotros, barrocos, modernos—, nos muestra la historia como el rostro de un cadáver, o más bien, como una calavera, como un paisaje petrificado y paralizado. La alegoría naturaliza la historia, mientras que el símbolo diviniza la naturaleza, más que historizarla.

Tanto la Contrarreforma como el nacimiento de los estados absolutistas se encuentran con la necesidad de controlar a masas de gente crecientes en número y en capacidad de movimiento a las que la crisis económica y espiritual hace cada vez más peligrosas. La cultura barroca es el intento de conjurar dicho peligro. Para ello utilizará todos los medios disponibles: la fuerza militar, junto con la apelación a los sentidos y a la imaginación<sup>14</sup>. Lo sensorial y sensual como medio de seducir y de emocionar es la clave del barroco. Las ceremonias religiosas y civiles constituyen el medio esencial mediante el cual el poder se muestra, fascinante y terrible. El súbdito de las monarquías absolutas y el fiel, tanto de la iglesia contrarreformista como de las diferentes iglesias reformadas, se ven directamente interpelados por unos procedimientos que invaden su intimidad actuando directamente sobre sus sentidos y su imaginación más que sobre su razón, provocando en ellos miedo y esperanza. «Obrad bien, que Dios es Dios» es la consigna repetida una y otra vez.

El Estado absolutista que se va configurando en la época barroca es el intento de conjurar el estado de excepción, el intento de oponer la restauración del orden perdido a la catástrofe que ya se empieza a percibir como permanente. La utopía del absolutismo consiste en intentar sustituir «el vacilante acontecer histórico por la férrea constitución de las leyes naturales»<sup>15</sup>. Se intenta conjurar la novedad que ya surge imparable intentando petrificarla en los moldes de la naturaleza y el mito. El recurso barroco a la tradición clásica tiene ese sentido: invocar un mundo ideal y perfecto sustraído al cambio y la novedad.

Lejos quedan las esperanzas humanistas y republicanas de las comunas renacentistas: el trono y el altar se unen para sojuzgar cualquier hábito de libertad. Frente a la inmanencia del poder de la tradición republicana basada en el sentimiento de autoctonía y autonomía de un conjunto de individuos emancipados que exponían libremente sus opiniones y establecían entre ellos relaciones de amistad, el absolutismo político y religioso constituyó un poder trascendente, alejado, generador de heteronomía y de sumisión, apoyado en un saber dogmático y tiránico. La preferencia barroca por Tácito frente a Tito Livio, que constituye en cambio la referencia esencial del Maquiavelo republicano, es un buen exponente del giro que

14. Cf. mi artículo «Imaginario y lógica colectiva en Espinosa», *Estudios Psicoanalíticos*, nº 3, 1996, pp. 219-225; así como

«El poder constituyente de la imaginación en Espinosa como respuesta a la crisis política del barroco», nº 4 de los *Cuadernos del Seminario Spinoza*, Ciudad Real, 1994, 17 pp.

15. Cf. Benjamin, *op. cit.* p. 59.

el barroco supone hacia el absolutismo. Para los tacitistas barrocos<sup>16</sup>, que siguen en esto a su modelo Tácito, la filosofía política es una reflexión sobre la educación y las acciones del príncipe acalladas ya, fuera de algunos ámbitos privilegiados y anómalos como la Holanda de Espinosa, los últimos rumores republicanos tomados como modelo por el «acutísimo florentino», en la estela de Tito Livio. El barroco se encuentra marcado por la vuelta a la autoridad y por el papel predominante de la aristocracia, sostén esencial del monarca absolutista.

Maravall ha insistido en el carácter reactivo de la cultura barroca frente a la crisis del XVII. La cultura barroca es una cultura **dirigida** que pretende actuar sobre los hombres para mantenerlos integrados en el sistema social. En este sentido la cultura barroca es una cultura disciplinaria y disciplinante, a la vez que uniformadora, en el sentido de Foucault. Es una cultura **masiva**, debido a que se dirige a una población creciente, y además es **urbana**, lo que exige un gran despliegue ostentatorio para compensar el anonimato de la urbe. Por último, la cultura barroca como ya hemos repetido varias veces, es muy **conservadora**, es el fruto de una restauración medievalizante que acompaña al surgimiento del estado absolutista.

Lo que define esencialmente al barroco es la **dualidad**, la **ambigüedad**, la oposición que enfrenta lo alto y lo bajo, el espíritu y la carne, el bien y el mal, el poder y la nada, la fachada y el interior, lo visible y lo lisible, etc. El barroco es una sensibilidad que gusta del exceso. El ángel, el atlante y S. Sebastián son emblemas privilegiados de esta sensibilidad, más que estilo o época artística, que denominamos barroco. Los ángeles barrocos frente a los ángeles góticos (asexuados) se muestran como andróginos, desvelando la fuerza de la ambigüedad. Ejemplo privilegiado el que acompaña el éxtasis de Santa Teresa de Bernini. El atlante es también una figura ambivalente, sufre bajo el peso pero, a la vez, lo resiste; por último, S. Sebastián une en su carne martirizada y gozosa los horrores del sufrimiento y las delicias de la voluptuosidad.

El tenebrismo de la pintura barroca muestra una dualidad radical entre la luz y las sombras, dando lugar al surgimiento de un nuevo régimen de luz y colores. Por otra parte, en la pintura barroca se da mucha importancia a la materialidad del pigmento. Más en general, hay que destacar la importancia central que las texturas adquieren en las diversas artes en el Barroco: en la pintura, en la escultura, en la arquitectura. Las formas surgen a partir de unas texturas determinadas que configuran a su vez la materia primordial. Dichas texturas son la expresión externa y superficial de las fuerzas pasivas ligadas a la resistencia propia de los distintos materiales: las piedras, los metales, la madera, los pigmentos pictóricos, etc. Los bodegones y las naturalezas muertas barrocas son el ámbito en el que la materia

16. Sobre el tacitismo español de la época se puede consultar J. A. Maravall, «La corriente doctrinal del tacitismo político en España» en *Estudios de historia del pensamiento español. Siglo XVII*, Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1975, pp.77-105.

primordial se muestra bajo la forma de los cuatro elementos: el fuego de los reflejos dorados en los recipientes metálicos y en las monedas y relojes, el aire de la atmósfera envolvente, el agua que se muestra en las copas de cristal, la tierra de las verduras, etc. La madera y el estofado de la imaginería barroca expresa el sufrimiento de Cristo y los mártires, de la misma manera que los mármoles y estucos de gusto clásico sirven de marco para el ceremonial de los palacios barrocos. Esta centralidad de las diversas texturas de los materiales hace que el arte barroco sea un arte en el que predomina lo informal de la materia frente al idealismo de las formas, definitorio de lo clásico.

Esta dualidad barroca se muestra también de forma palpable en la excelente película de Alain Corneau, «Todas las mañanas del mundo», donde se enfrentan dos compositores del siglo XVII francés que expresan las dos caras del barroco a las que venimos aludiendo: el Señor de Sainte Colombe y Marin Marais. El primero es la imagen de la Francia burguesa, jansenista, ascética, un poco tétrica, evocadora de las tinieblas, que mira aún a la Edad Media; mientras que el segundo, músico de la Corte, es el representante de la Francia aristocrática, católica, mundana, alegre y luminosa que se reflejaba en la pompa del Rey-Sol y que entreveía la llegada de las Luces. Pero ambos son barrocos por su exceso, por su gusto por la paradoja, por su atrevimiento, por su extremismo. Al exceso de recogimiento y retiro del jansenismo se opone el exceso de la vida cortesana. Al exceso de interiorismo, el exceso de exteriorización mundana. Ambos son hiperbólicos, uno en su sencillez y el otro en su magnificencia.

La gravedad del solitario tañedor de viola se contrapone frontalmente al oropel del músico cortesano y elegante, autor de música de pompa y ceremonia y de óperas de éxito. Las oscuras vestimentas de Sainte Colombe chocan con los vestidos multicolores de Marin Marais. Y, sin embargo, una relación de enseñanza surge entre ambos. El precoz músico de la orquesta de Lulli se acerca al solitario maestro con el ruego de que le acepte como discípulo. El primero le rehuye, le pone duras pruebas y, al final, lo acepta al descubrir que, noche tras noche, el arrogante músico de la corte recorre una larga distancia a caballo para, ocultándose bajo el suelo de la cabaña que el viejo maestro se ha hecho construir en el bosque, escuchar los inacabables ensayos de viola de éste con la esperanza de captar los ornamentos que daban la maestría a sus interpretaciones.

Los intimistas y recogidos conciertos de viola de Sainte Colombe son el núcleo interno de una sensibilidad compleja —la barroca— cuya corteza exterior la constituyen las óperas, apogeo de la música mundana y colorista. Como nos recuerda Jean Rousset, en el siglo XVII todos sienten la vida como entrecortada y en continuo flujo y transformación, unos —los jansenistas— se retiran de ella, otros, —los cortesanos amantes del boato— se divierten con su fluidez. La mónada barroca es un interior que refleja el exterior y, en este sentido, Sainte Colombe y Marin Marais, más que opuestos son complementarios. Son las dos caras de un siglo desgarrado por los

enfrentamientos religiosos y políticos que alumbró un cambio de sensibilidad, cuyo resplandor llega hasta nuestros días. La desilusión y el desengaño barrocos pueden conducir a la reclusión ascética o a la disipación mundana; al interiorismo rigorista o a la exteriorización exarcebada de la Corte. A los interiores recogidos y sobrios de la Tour o al desbordamiento de los grandes cuadros religiosos de Rubens. A la sobriedad del bodegón español, o al lujo explosivo de las naturalezas muertas flamencas. El jansenismo y Luis XIV frente a frente, como dos caras, la interna y la externa del mismo fenómeno; como dos respuestas a la misma convicción profunda: todo es efímero, todo es representación, juego de espejos y de engaños. El juego que suponen los ballets cortesanos quizás no sea más que una máscara que oculta lo insostenible de la futilidad de la vida. Las dos caras del barroco son las dos respuestas complementarias a la constatación de la inestabilidad del mundo, a la perpetua movilidad e inconstancia de las cosas, a la metamorfosis permanente de todo, a la visión del mundo como un juego de apariencias evanescentes, como una ilusión sin fundamento. De ahí la necesidad pascaliana de la diversión, del desviar la mirada del horror de la vida.

Esta complementariedad se da también en el ámbito político. El rey y el mártir, se enfrentan como dos polos antitéticos: el poder absoluto y el aniquilamiento de todo poder frente a frente; y los dos encarados con la Muerte: el Amo supremo, la única y última verdad, respecto a la cual todo lo demás es efímero y pasajero. Frente a la muerte nos podemos retirar del mundo y dedicarnos a la meditación sobre la futilidad de éste o intentar emborracharnos hundiéndonos en el mundo sin resto y sin reserva. La fugacidad del tiempo está perfectamente reflejada en una música como la barroca que, como muy bien nos ha recordado Deleuze, extrae la armonía, con su espontaneidad y concertación, de la melodía a través del acuerdo entre la música y el texto, ya que son los acordes los que determinan los estados afectivos conforme al texto y dan a la voz las inflexiones melódicas necesarias. La música barroca combina magistralmente la melodía, horizontal, que se despliega en extensión, con la armonía, vertical, que constituye la unidad espiritual interior. De nuevo podemos ver aquí la conjunción en el barroco de lo exterior y lo interior, lo horizontal y lo vertical, la disipación y la contención.

En una época como la nuestra que algunos han podido denominar neobarroca, el intento de conciliar las divergencias en series de mundos posibles y de hacer compatible lo imposible estableciendo fronteras entre los distintos mundos, objetivo último de toda sensibilidad clasicista, estalla en un desencadenamiento de series divergentes que se enfrentan en el único mundo que existe y explota en una pugna de diferencias imposibles que pugnan por inscribirse sobre la misma escena mundana. En el vacío abierto por la desaparición del horizonte teológico, sólo la fugacidad y lo efímero permanecen, y los espejos se reduplican a sí mismos en una escena desnuda en la que la figura del Hombre no ha sido capaz de rellenar el hueco dejado por el Dios perdido.

## BIBLIOGRAFÍA

- Argan, G. C.: *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- Benjamin, W.: *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.
- Deleuze, G.: *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Minuit, París, 1988.
- Maravall, J. A.: *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1975.
- Orozco Díaz, E.: *El teatro y la teatralidad del barroco*, Planeta, Barcelona, 1969.
- Sarduy, S.: *Barroco*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- Wölfflin: *Renacimiento y barroco*, Paidós, Barcelona, 1991.
- Wunenburger, J. J.: «L'imaginaire baroque» en *Cahiers de l'imaginaire*, nº 3, Privat, Paris 1989.