

BARROCO Y «POSBARROCO». MODERNIDAD
Y «POSTMODERNIDAD». EL CASO DE GABRIEL GRÜN,
ILUSTRADOR DE *LA VIDA ES SUEÑO* (2018)

Emmanuel Marigno

Université de Saint-Etienne

emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr

RESUMEN

Este trabajo pretende aclarar cuestiones conceptuales, críticas y teóricas acerca de reescrituras de textos del Siglo de Oro en las artes contemporáneas (siglo XXI). Se le brinda en primer lugar al estudioso un rastreo teórico al propósito, para formular luego una serie de propuestas conceptuales y epistemológicas. Se aplican al final dichos conceptos y guías de lectura al ejemplo concreto que nos ofrece el pintor Gabriel Grün, ilustrador de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

PALABRAS CLAVE: transmedialidad, *PosModernidad*, reescritura, Siglo de Oro.

BAROQUE AND «POST-BAROQUE». MODERNITY AND
«POSTMODERNITY». THE CASE OF GABRIEL GRÜN,
ILLUSTRATOR OF *LA VIDA ES SUEÑO* (2018)

ABSTRACT

This work aims to clarify conceptual, critical and theoretical questions about rewriting Golden Age texts in contemporary arts (21st century). It first gives the reader a theoretical crawl to the purpose, to formulate a series of conceptual and epistemological proposals. At the end these concepts and reading guides are applied to the concrete example offered by the painter Gabriel Grün, illustrator of *La vida es sueño*, by Calderón de la Barca.

KEYWORDS: transmedality, *PostModernity*, rewriting, Golden Age.



1. INTRODUCCIÓN

Se presenta aquí una reflexión sobre el potencial visual del texto calderoniano a partir de su recepción en épocas posteriores y, en particular, desde las artes plásticas de los siglos xx-xxi. La aproximación científica será, de hecho, de corte transecular, transmedial y transcultural.

El «entre-deux» que sirve de guía de lectura tampoco es tan ajeno al texto calderoniano, tan empapado de diálogo entre géneros literarios –poesía y teatro principalmente–, una intergenericidad sin duda característica de aquella época de transición –otra forma de «entre-deux»– que ha sido el Barroco como traslado del Renacimiento del xvi al Neoclasicismo dieciochesco.

Parecen asomar posibles analogías entre dos «entre-deux» como son lo que se suele llamar Modernidad –siglo xvii– y la actual *posModernidad* –desde los años 1970 hasta el momento–. Las obras de arte, como producto de su contexto, son una buena base científica a partir de la cual resulta factible averiguar la hipótesis de determinados parangones, o paradigmas para decirlo de otro modo, entre lo Moderno y lo *posModerno*, una manera de dejar claro que el Siglo de Oro no se ciñe en un periodo cronológico delimitado, sino que supera marcos diacrónicos alcanzando, de hecho, consideraciones filosóficas, transcendentales o, en términos de Deleuze, aiónicas.

El Aión ha de ser pues el marco de esta reflexión sobre recepción de Calderón en nuestra «*posModernidad*», desde una metodología intermedial –relación texto e imagen–, siendo el objetivo de demostrar la vigencia de los valores del caballero de la Orden de Santiago en nuestro siglo xxi. En primer lugar, se presenta el marco teórico del presente estudio y, sobre todo, se proponen una serie de guías y conceptos epistemológicos sobre problemáticas transmediales y transhistóricas. Se aplican, en una segunda fase científica, dichos principios a las ilustraciones que le dedica Rafael Grün a *La vida es sueño* (2018), de Calderón de la Barca.

2. MARCO TEÓRICO. LA CUESTIÓN DE LAS (RE)ESCRITURAS (INTERGENÉRICAS, INTERARTIALES, INTERMEDIALES)¹

Reescribir, realmente, no es cosa novedosa; lo que, en cambio, lo es, son las distintas modalidades artísticas en las que se enmarcan dichas (re)escrituras, junto con las intenciones hermenéuticas que apuntan artes y autores.

¹ Al propósito, véase también Marigno 2021a.



2.1. *IMITATIO-INTERGENERICIDAD*

La *imitatio* es un concepto que remite a la Antigüedad, como prueba de que (re)escribir nada tiene de revolucionario, de por sí. En efecto, la *imitatio* consistía en una forma de (re)creación a partir de un canon, entendido este como argumento de autoridad. Se pueden resaltar dos categorías de *imitatio*: la aristotélica y la horaciana.

Aristóteles enfoca la literatura desde una perspectiva filosófica, es decir, con determinado grado de desconfianza. De hecho, estima que el poeta debe reproducir un canon firme y recurrente. Al contrario, Horacio percibe la literatura desde consideraciones estéticas, integrando, incluso, cuestiones de recepción.

De hecho, en la *Epístola a los Pisones* o *Arte poética* (Horacio [13 a.C.] 2003) reformula Horacio la definición aristotélica de la *imitatio*, en la que se considera al poeta como un «servil copista». Horacio incluso pugna por una hibridez entre distintos tipos de cánones estéticos dentro de un mismo texto. El motivo de esta variedad canónica, la justifica Horacio por la diversidad de receptores, sus horizontes de expectativas, etc.

Sin embargo, si bien pueden variar los cánones estéticos, e incluso formar un pliegue –en el sentido deleuziano–, insiste Horacio en la necesaria permanencia de los cánones éticos griegos. Dicho de otra forma, si bien se puede transgredir lo poético, lo político debe permanecer ileso de cualquier interpretación.

Como se puede ver, la actual noción de (re)escritura, si bien se puede intuir ya en Horacio a partir del concepto de *imitatio*, esta se ciñe en la forma estética, no en el contenido ético. Expresa esta perspectiva Horacio en el capítulo XXIII de la *Epístola a los Pisones* o *Arte poética*: «Estudad los modelos griegos; leedlos noche y día»; de hecho, el *primus inuentor*, por supuesto griego, resulta ser una referencia atemporal e inalterable. En la Antigüedad horaciana, pues, se (re)crea la forma estética y no el contenido ético, conservándose la matriz griega:

Lo que con fin de *recrear* se invente,
a la verdad se acerque en lo posible (*Epístola* –estrofa XXIII, vv. 11-12).

En la primera estrofa, insiste Horacio en la necesidad de dichas matrices por motivos de sensatez y verosimilitud, a falta de las cuales se incurre en una forma de delirio ininteligible:

Pues, amigos, creed que a esta pintura
en todo semejantes
son las composiciones
cuyas vanas ideas se parecen
a *los sueños de enfermos delirantes*,
sin que sean los pies ni la cabeza
partes que a un mismo cuerpo pertenecen (*Epístola* –estrofa I, vv. 12-18).

(Re)escribir la forma resultar ser, según Horacio, una obligación contextual, de modo a mantener vigente dicho contenido clásico matricial. En efecto, si el con-



tenido político de la obra debe permanecer idéntico al modelo, resulta pertinente adaptar su forma poética al gusto circunstancial del receptor:

Ahora, pues, *autor, oye y aprende*
lo que de ti deseo,
y lo que todo el público pretende.
Si quieres atraer al coliseo
oyentes que sentados se mantengan
hasta que bajen el telón, y vengan
a pedir el aplauso acostumbrado,
las diversas costumbres especiales
de cada edad observa con cuidado,
distinguiendo las prendas naturales
que a los mudables años pertenecen,
y que en las varias índoles se ofrecen (*Epístola* –estrofa xvi).

Esta afirmación de primacía del referente clásico la justifica Horacio por el origen sagrado de la escritura. La bella armonía y el buen juicio se deben a las Musas, que le dictaron la primera matriz al poeta:

Las Musas a los griegos el ingenio
dieron, y del lenguaje la armonía (*Epístola* –estrofa xxxv).

Destacaré tres apuntes fundamentales de este breve repaso sobre *imitatio* aristotélica y horaciana: el diálogo –antiguo y perenne– entre una perspectiva artística, filosófica e histórica, o, en claves de hoy: transmedial, transcultural y transhistórica. Por supuesto, dicho tríptico, aunque estable, cobra una infinidad de expresiones plásticas.

En efecto, el diálogo entre estilos del que habla Horacio se ciñe en un solo y mismo *medium*, que es la literatura. Horacio pugna por la mezcla de lo que hoy corresponde con los géneros literarios, con lo cual, una de las expresiones ulteriores de la *imitatio* viene siendo la intergenericidad. Como sabemos, dicho fenómeno ha sido analizado con todos los pormenores por Gérard Genette (Genette 1969, 1972, 1982, 1983), quien nos brindó todo un sistema de análisis en forma de *Figuras* y demás *Palimpsesto*, que todos conocemos y manejamos.

Lo que sí cabe subrayar es que la eficiencia de dicha teoría genética permitió su adaptación en otro *medium*, o sea, la imagen visual. Ampliando Julia Kristeva (1969) el uso del texto –como tejido de palabras– a la imagen –como tejido de colores, líneas, planos, valores, etc.–, se trasladaron, en un primer tiempo, los conceptos genéticos del *medium* textual al *medium* visual. De hecho, Kristeva abrió paso a una primera forma de interdisciplinariedad que permitía analizar una nueva forma de *imitatio*: la *imitatio* interartial.



2.2. *IMITATIO-INTERARTIALIDAD*

Nótese que el trasvase –para decirlo de algún modo– del *medium* textual al visual, y del visual al textual, dio lugar a una nuevo campo científico –o disciplina–, que se conoce bajo el término de *interartialidad*. Este campo, que analiza los fenómenos de intercodicidad entre artes, surge del comparatismo literario.

La especificidad de la aproximación interartial, también llamada interarticial², consta subrayarlo, estriba en una perspectiva de corte estético y poético, en que, sin ser tajantemente descartada, la vertiente ética y política no ocupa un lugar central en el tipo de hermenéutica esperada. Se analizan desde este enfoque el diálogo, en el seno de una misma obra, entre distintos componentes que pertenecen a *media* distintos –artes audiovisuales, artes escénicas, artes gráficas, artes plásticas, literatura, etc.–.

Al propósito, establecen Clüver, Moser y Vouilloux, entre otros, una distinción esclarecedora entre el método crítico interartial y la guía de lectura intermedial (Clüver 1996; Moser 2007; Vouilloux 2015), haciendo hincapié, como hecho mayor, en que el método interartial procede de la literatura comparatista, o sea, del estructuralismo, dialéctico y jerárquico. Dicha interartialidad es, en suma, una subrama del comparatismo literario que tuvo su éxito en los años 1950-1960, bajo la denominación de *Literature and the Other Arts* en un primer tiempo, para luego tomar el nombre de *Interart Studies*.

El tajo de la década 1960-1970, que abre lo que solemos calificar de Posmodernidad, dio lugar a una nueva lógica plástica que volvió a definir el tipo de vinculación entre las artes, igual que la finalidad de la obra de arte, en particular, respecto a la sociedad. Dicho de otra forma, la guía de lectura interartial, aplicada a las creaciones posmodernas, acaba teniendo, por sí sola, alcance hermenéutico reducido y eficacia epistemológica relativa.

En efecto, como rama del estructuralismo, si bien sigue esclareciendo la guía interartial determinado funcionamiento estético, no consigue dar a entender el nuevo tipo de diálogo entre los elementos plásticos que componen las obras posmodernas. La hibridez plástica posmoderna funciona según el modo horizontal, pues desaparece –para bien o para mal– la jerarquía entre las artes, e irrumpe una lógica rizomática que limita –en buena parte por lo menos– la eficacia de las guías de lectura estructuralistas, de orientación vertical. De hecho, la estrategia comparatista, o intertextual, se queda corta, tal y como lo subraya Jameson, según quien

L'«Intertextualité» a toujours semblé constituer une solution excessivement faible, et formaliste à ce problème que l'enveloppement résout bien mieux dans la mesure, d'abord, où il est plus insignifiant et plus futile (et par là même, immédiatement disponible), mais aussi, et par-dessus tout, parce qu'à la différence de l'intertextualité, il retient la condition préalable essentielle de priorité et même de hiérarchie (la

² Lo mismo se puede decir de la guía intersemiótica, de campo por cierto lingüístico, pero igualmente de raigambre estructuralista.



subordination fonctionnelle d'un élément à un autre, parfois même aussi appelée «causalité»), mais la rend maintenant réversible (Jameson [1991] 2018, 166-167).

Como se puede ver, la pertenencia de las (re)escrituras a determinados contextos de creación puede inducir problemáticas epistemológicas específicas al momento de armar una guía teórica que haga posible el análisis crítico de dichas obras. En el caso de las (re)escrituras pertenecientes a la Posmodernidad –o neoBarroco–, resulta imprescindible la consideración de otra lógica plástica, lo mismo que el análisis de algún mensaje de corte antropológico, cultural, ontológico, político, social, etc. Dicho de otra forma, conviene considerar la guía de lectura intermedial.

2.3. *IMITATIO-INTERMADIALIDAD*

Si bien sabemos que la aproximación intermedial toma en cuenta una nueva lógica estética entre componentes de la hibridez, a la vez que genera un mensaje de tipo comprometido, para decirlo de algún modo, resulta complicado proporcionar una definición unánime de dicha noción. En palabras de Irina Rajewsky: «un bon quart de siècle de recherche donc, que l'on pourrait décrire comme un quart de siècle de tournoiement autour de la notion d'intermédialité qui ne semble pas prendre fin» (Rajewsky 2015, 25).

Ahora bien, sabemos qué hace uso de dicha noción por primera vez en 1965 Dick Higgins, el fundador del movimiento Fluxus. Higgins evidenció (Higgins 2001) la nueva forma de hibridez artística que estaba brotando a finales de los sesenta, intuyendo además el cambio de perspectiva artística que inducía el uso de lo digital en dichas obras intermediales, sin la menor duda el elemento que produjo el paso a una lógica de red, o sea, de rizoma, caducando de hecho el razonamiento vertical de corte estructuralista. Sin embargo, Higgins no consideró deseable, o necesario, en aquel momento plasmar una teoría que permitiera racionalizar aquellas primeras creaciones intermediales. Sigue Hans Breder, en 1968, con la fundación de la «Intermedia Area», encargada de promover la creación intermedial.

Como se puede entender, el término de «intermedia» surgió en relación con el ámbito artístico, y no como herramienta científica, lo cual explica, todavía hoy, la falta de definición satisfactoria. Al parecer, se fecha en 1983 el primer uso del término por Aage A. Hansen-Löve (Hansen-Löve [1983] 2000), quien lo emplea en un estudio sobre relaciones entre texto e imagen. Desde aquel entonces, estalló el uso del término intermedial en una infinidad de estudios y bajo una multitud de formas y fórmulas que conducen, como lo señala Eric Méchoulan, a un recurso precavido de la guía intermedial, dado que «Comme tous les concepts qui sonnent terriblement à la mode, l'intermédialité doit faire naître les soupçons» (Méchoulan 2003, 9). Similar recato formula el crítico Jürgen E. Müller, haciendo hincapié en que «la notion d'intermédialité semble actuellement être à la mode dans la communauté des chercheurs en études médiatiques» (Müller 2006, 99).



Sintetiza Nizar Mouakhar, si no una definición, por lo menos una serie de criterios a partir de los que se puede entender qué es una aproximación epistemológica intermedial:

L'œuvre intermédiaire en général consiste à défendre mordicus la porosité ou le caractère mouvant des frontières entre différents médias artistiques, afin d'instaurer un effet de continuité entre eux [...]. Sa spécificité réside dans un échange/dialogue entre des composantes hétérogènes ou «artefacts intermédiaux», pour reprendre les mots de Mahler [...]; et ce, au profit d'une œuvre anticonformiste, insituable, inclassable [...].

Il est, en outre, important d'insister sur le fait que les médias mis en contexte intermédiaire exercent la fonction qui est la leur sans qu'ils soient dépossédés de leurs particularités, ce qui donnerait lieu à une œuvre «indisciplinaire». En effet, en incorporant le processus intermédiaire, l'œuvre endosse une structure composite ou hétérogène qui, nonobstant l'homogénéité de la pensée qu'elle véhicule, conserve les attributs spécifiques de chacune des composantes mises à contribution [...]. [...].

Dans son fameux livre *La correspondance des arts*, Souriau n'a pas remis en cause le clivage entre les arts, mais a plutôt signalé leurs spécificités. Pis encore, il est allé jusqu'à estimer fort plausible de découvrir et de réfléchir sur d'éventuelles correspondances, notamment «à travers leurs différences mêmes»: le fait que chaque art crée des notions qui lui sont propres et selon ses moyens spécifiques n'empêche pas qu'il y ait des correspondances entre les arts [...].

L'œuvre intermédiaire ne peut être pour elle-même sa propre finalité (dimension autotélique). La visée de l'échange/dialogue qu'elle instaure entre les médias n'est aucunement le rendu final [...].

Il est important d'ajouter que l'«hétérogénéité visuelle» inhérente à l'œuvre intermédiaire pourrait changer de nature pour, éventuellement, imprégner le profil des acteurs qui y sont impliqués [...] et qui sont engagés dans la création d'une œuvre qui serait, du coup, commune, solidaire, collective, à (minimum) quatre mains, etc. Les nouvelles technologies de communication constituent un facteur majeur dans les expériences artistiques contemporaines et actuelles en soutenant et consolidant davantage le projet de décloisonnement des arts. En fait, cette irruption des nouveaux médias numériques a eu des conséquences irrévocables sur le devenir évolutif/ extensif de l'œuvre intermédiaire. Dans ce contexte particulièrement exceptionnel, une nouvelle lecture actualisée du concept d'intermedialité comme étant une méthodologie interdisciplinaire appliquée aux médias, cette fois-ci électroniques, a vu le jour. Ce qui a contribué aussitôt à promouvoir une certaine perméabilité entre les nouvelles technologies numériques (Mouakhar 2008).

Tras haber planteado una serie de consideraciones terminológicas, conviene ahora intentar evidenciar distintas consideraciones de corte epistemológico, metodológico y teórico.



3. TERMINOLOGÍA. BARROCO, NEOBARROCO Y DEMÁS CALLEJONES SIN SALIDA

«A diferencia del Renacimiento, el Barroco no se acompaña de ninguna teoría. El estilo se desarrolla sin modelos. Parece ser que no se tenía la impresión en principio de estar recorriendo nuevos caminos», según puntúa Heinrich Wölfflin en su estudio sobre *Renacimiento y Barroco* (Wölfflin, [1888] 2009, 22). Fenómeno contextual, pues, más que escuela o manifiesto, el caso es que, a falta de referentes teóricos intrínsecos, el étimo y definición del término «Barroco» abarca número de discrepancias y demás desacuerdos, con lo cual resulta arriesgado fundamentar cualquier reflexión partiendo de bases lexicológicas. Al propósito, conviene subrayar que Wölfflin escribe «barroco» con minúscula, igual que Severo Sarduy, cuando Eugenio D'Ors usa mayúscula.

Dichas contiendas ortográficas y terminológicas arrancan en la figura retórica aristotélica y se desarrollan hasta el hipotético étimo lusitano, pasando por el prisma cultural galo y su connotación despectiva, sin duda, por el motivo que aporta de nuevo Wölfflin, es decir, que «Se ha tomado la costumbre de entender bajo el nombre de *barroco* al estilo en el que desemboca la disolución del Renacimiento o –según una expresión frecuente– en el que degenera» (Wölfflin [1888] 2009, 7). Como veremos, esta primera lectura de lo barroco como proceso degenerativo dará lugar a teorías contrarias en los siglos xx-xxi, es decir, proceso regenerativo, reacción tanto artística como científica encaminada a reformular nuevas representaciones emocionales o racionales ante un mundo en mutación.

Tampoco la aproximación cronológica, o histórica para decirlo de otra forma, parece imponerse como referente satisfactorio al momento de definir el Barroco de modo eficiente y unánime, enmarcando unos el Barroco en el siglo xvii cuando otros vislumbran señales del Barroco ya en determinadas producciones del Medievo. Al propósito, basta con recordar los veintidós periodos señalados por Eugenio D'Ors en *Lo barroco* (D'Ors [1935] 2002), quien prefiere la forma adjetival por ver en estas obras un proceso mental de representación –atemporal pues– y no un movimiento artístico enmarcado en determinado periodo histórico.

De hecho, la perspectiva estética y ahistórica parece ser el enfoque que proporciona características científicas sumamente compartidas como son la diversidad y multiplicidad de los componentes estéticos, la lógica autorreflexiva o metacreativa, la interrelación o dinamismo entre componentes y, por último, el propósito subversivo, al que prefiero, como veremos, el término de «reversible». Aquella «tensión» entre componentes heterogéneos que señalaban, ya, Arthur Hübscher en «Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgeföhls» (Hübscher 1922) y luego D'Ors (D'Ors [1935] 2002) por la década de los treinta prosigue, a todas luces, en el concepto de «hibridez» tal y como lo sigue definiendo Alfonso de Toro desde nuestra contemporaneidad, por ejemplo, en sus «Figuras de la hibridez» (Toro 2006).

Derribado el referente cronológico, y considerando el criterio estético, el Barroco ha llegado a ser percibido, por determinados investigadores contemporáneos, como un género antes que como un periodo histórico. El estudioso francés Rémi Astruc, por ejemplo, emplea barroco con minúscula, es decir, ya no a partir



de una lectura historicista del presente hacia el pasado, o como una realidad inerte, sino desde una perspectiva dinámica y genérica que permite, de hecho, enmarcar en una misma hipótesis científica distintas creaciones pertenecientes a varios periodos cronológicos. Dicho enfoque ahistórico se vertebra en torno a referentes antropológicos, es decir, que las características estéticas del género barroco van vinculadas con determinados contextos sociales, culturales, económicos y políticos inestables, que suscitan la creación de obras en que dominan determinadas características estéticas donde se expresan reacciones humanas, que son consecuencia o producto de dicho contexto en mutación.

Desde esta perspectiva antropológica, a la que se le podría asociar la guía de lectura fenomenológica, por motivos obvios, entendemos que se pueda plantear la cuestión del Barroco desde determinadas creaciones de nuestros siglos XX-XXI.

De hecho, distintas teorías filosóficas principalmente vinculan el siglo XVII, comúnmente calificado de Barroco, con el periodo que arranca desde los años 1970 hasta hoy día, llámesele Neobarroco o Posmodernidad. Basta con citar *La Vérité en peinture* de Jacques Derrida (Derrida 1978), *Le Pli. Leibniz et le Baroque* de Gilles Deleuze (Deleuze 1988), *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* de Fredric Jameson (Jameson 1986) o los *Ensayos generales sobre el Barroco* de Severo Sarduy (Sarduy 1987), entre los más conocidos. Estas teorías contemporáneas relacionan creaciones artísticas de la *posModernidad* (segunda mitad del siglo XX y principios del XXI) con lo que se suele llamar, también, la Modernidad (siglo XVII), lo cual añade aún más confusión en determinadas mentes en lo relativo a conceptos y terminologías. Por consiguiente, es preciso adentrarse con clarividencia en estas recientes —aunque ya no lo son tanto— guías epistemológicas para evidenciar lo congruente de determinados conceptos y metodologías al momento de analizar y entender el porqué de tantas reescrituras de obras auriseculares en nuestra contemporaneidad, sea en las artes audiovisuales, las artes escénicas, las artes plásticas, la literatura o, más complejo todavía, las creaciones inter-, multi-, para- o transmediales.

Empezando, pues, por cuestiones terminológicas, arrancaré comentando lo de «Neobarroco» como modo de definir obras creadas en el periodo *posModerno*, es decir, desde finales de los años 1960 hasta la actualidad. En efecto, aunque haya convenciones ortográficas, no tiene hoy sentido estético ni filosófico el grafismo «Neobarroco» que solió emplearse primero para designar obras arquitectónicas de segunda mitad del siglo XIX, para luego referirse, también, a la estética del caos y deconstrucción de las creaciones de finales del siglo XX y principios del XXI. De hecho, si «Barroco» resultaba problemático refiriéndose al XVII, «Neobarroco» sigue siéndolo de la misma forma, a lo cual conviene añadir una forma de incongruencia metodológica, tal y como se acaba de plantear.

Conviene añadir que el prefijo griego «neo», que significa aquello que viene posteriormente, tampoco encaja con el enfoque ahistórico desde el que se perfilan, actualmente, las creaciones de estética barroca. De la misma forma, la mayúscula en el prefijo resulta incongruente, no pudiendo considerarse un prefijo como designación de un conjunto de cánones estéticos, o sea, un movimiento, un género, etc., llámesele como mejor convenga. De hecho, Sarduy hace uso de la expresión «segundo barroco» o «neobarroco» pero, en ningún caso, emplea «Neobarroco».



Una ortografía en dos palabras «neo Barroco», con o sin guion, sería más conforme con las creaciones a las que se refiere el término, siendo el interés mantener el sustantivo Barroco como receptáculo de códigos en lugar del prefijo. Ahora bien, mantener el prefijo «neo», sigue perfilando el Barroco contemporáneo desde perspectivas diacrónicas cuando, como ya se ha dicho, las guías de lectura contemporáneas descartan el enfoque histórico.

Derrida proponía, en su propósito sobre el concepto de «différence», deconstruir la propia palabra por conllevar esta determinados semas poco pertinentes respecto al propósito renovador. En consecuencia, apuntaba el filósofo francés a formular un nuevo concepto que escribía con «a», mayúscula además, o sea, la «différAnce». De la misma forma, las creaciones híbridas contemporáneas que deconstruyen cánones, códigos, cronologías y géneros implican la formulación de nuevos signos, es decir, términos nuevos ajustados a esta nueva realidad. Por dicho motivo, emplearé personalmente la forma de *posBarroco* para referirme a las creaciones contemporáneas de estética barroca en contexto *posModerno* y, de hecho, en coherencia con el concepto de *posModernidad*.

El Barroco de la Modernidad por una parte y, por otra, el *posBarroco* de la *posModernidad*.

Desde este principio, lo *posBarroco*, define las producciones de estética barroca enmarcadas en el contexto social, cultural, económico y político de la segunda mitad del siglo xx hasta hoy día; remite incluso dicho concepto ya no a cualquier dispositivo artístico contemporáneo sea cual sea el *medium*, sino que se refiere a aquellas creaciones plásticas híbridas que expresan un Barroco *posModerno*, es decir, creaciones multimediales, sean inter-, trans-, meta- o paramediales. Por consiguiente, el concepto de *posBarroco* enmarca un corpus de obras muy específicas, entre las cuales figura una tipología muy particular como son las actualizaciones, modernizaciones o reescrituras de obras auriseculares³.

Tras haber resuelto, por lo menos a mi modo de ver, cuestiones conceptuales y terminológicas, conviene ahora apreciar el grado de liderazgo del contexto histórico en las producciones del Barroco y del *posBarroco*.

³ Como se puede apreciar, el concepto de «posBarroco» aquí definido descarta el borroso término de «post barroco», totalmente indefinido a la vez que limitado a la arquitectura y música las más veces, además de enmarcarse en contextos cronológicos indefinidos, y aplicarse preferentemente a la arquitectura del XXI, o a la música de finales del XVIII y principios del XIX. Los anteriores argumentos acerca del vocablo «neo Barroco» se aplican incluso al aquí comentado «post barroco» y/o «post Barroco».



4. EPISTEMOLOGÍA

4.1. EL ÁMBITO CRONOLÓGICO. ANACRONISMO. PERSPECTIVA DECONSTRUCCIONISTA: LA LECTURA ABSURDA

La crítica, en el ámbito de los estudios sobre Siglo de Oro, ya ha alertado, repetidas veces, acerca de determinados métodos críticos extraviados que conducen a hermenéuticas de tipo anacrónico, es decir, que no sirven para entender el contexto en el que se escribieron los textos áureos ni tampoco, por consiguiente, aquel en que fueron creadas obras posteriores, como las (re)escrituras de los siglos xx-xxi.

Al propósito, alerta Ignacio Arellano Ayuso acerca de «Deconstruccionismos, Anacronismos, Anticolonialismos» (Arellano 2021) en el campo histórico, y sobre análogo riesgo en los estudios culturales y filológicos relativos, por ejemplo, a *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* (Arellano 1999).

Por mi parte, he tenido ocasión de demostrar que no son las guías de lectura *posModernas* las que son responsables de dichos extravíos críticos, sino el uso incongruente en el que se puede incurrir. Determinados temas como el propósito, noble, del «feminismo» (Marigno 2020; Marigno 2021b) parecen inducir dichos deslices metodológicos, llegando, desde luego, a conclusiones absurdas respecto al texto áureo, igual que para con la meta ideológica que se pretende apuntar.

Por consiguiente, el contexto histórico forma parte común del propio texto, lo uno aclarando lo otro; incluso, el primero determina –en parte– el segundo, lo cual plasma de modo claro lo imprescindible del componente histórico al momento de sacarle hermenéutica sea al hipotexto, sea al hipertexto, cada cual con sus respectivos determinismos.

4.2. DIACRONISMO. PERSPECTIVA EXISTENCIALISTA: LA LECTURA HISTÓRICA

En esta relación entre *Temps et récit*, más precisamente, en lo que atañe al vínculo entre *L'intrigue et le récit historique*, Paul Ricoeur hace hincapié en la dimensión histórica² que, por la fuerza, forma parte consustancial del relato (Ricoeur 1983). El tiempo «real» –o *mimèsis I*– viene como insertado en el relato, materializado bajo la forma de acontecimientos, fechas, lugares, personajes, etc. De cierto modo, todos estos elementos procedentes de la *mimèsis I* anclan el relato en la realidad, o, más precisamente, introducen en la ficción un grado de historiografía. Este dato resulta fundamental, pues determina un eje paradigmático en el relato, lo cual impregna la narración de una lógica cronológica:

En tant que relevant de l'ordre paradigmatique, tous les termes relatifs à l'action sont synchroniques, en ce sens que les relations d'intersignification qui existent entre fin, moyens, gents, circonstances et le reste, sont parfaitement réversibles. En revanche, l'ordre syntagmatique du discours implique le caractère irréductiblement diachronique de toute histoire racontée. Même si cette diachronie n'empêche pas la lecture à rebours du récit caractéristique comme nous le verrons de l'acte



de re–raconter, cette lecture remontant de la fin vers le commencement de l’histoire n’abolit pas la diachronie fondamentale du récit. Nous en tirerons plus tard les conséquences quand nous discuterons les tentatives structuralistes de dériver la logique du récit de modèles foncièrement achronique. Bornons–nous pour l’instant à dire que, comprendre ce qu’est un récit, c’est maîtriser les règles qui gouvernent son ordre syntagmatique. En conséquence, l’intelligence narrative ne se borne pas à présupposer une familiarité avec le réseau conceptuel constitutif de la sémantique de l’action. Elle requiert en outre une familiarité avec les règles de composition qui gouvernent l’ordre diachronique de l’histoire. L’intrigue, entendue au sens large qui a été le nôtre dans le chapitre précédent, à savoir l’agencement des fait (et donc l’enchaînement des phrases d’action) dans l’action totale constitutive de l’histoire racontée, est l’équivalent littéraire de l’ordre syntagmatique que le récit introduit dans le champ pratique (Ricoeur 1983, 111-112).

Esta lógica diacrónica estriba en un sistema de símbolos culturales, que remiten al contexto histórico y que ciñen, de hecho, el relato en un marco paradigmático específico en cuanto a escala de valores socioculturales y, por consiguiente, exégesis hermenéutica:

On passe ainsi sans difficulté, sous le titre commun de médiation symbolique, de l’idée de signification immanente à celle de règle, prise au sens de règle de description, puis à celle de norme, qui équivaut à l’idée de règle prise au sens prescriptif du terme.

En fonction des normes immanentes à une culture, les actions peuvent être estimées ou appréciées, c’est–à–dire jugées selon une échelle de préférence orale. Elles reçoivent ainsi une *valeur* relative, qui fait dire que telle action *vaut mieux* que telle autre. Ces degrés de valeur, attribués d’abord aux actions, peuvent être étendus aux gens eux–mêmes, qui sont tenus pour bons, mauvais, meilleurs ou pires. Nous rejoignons ainsi, par le biais de l’anthropologie culturelle, quelques–unes des présuppositions « éthiques » de la *Poétique* d’Aristote, que je puis ainsi rattacher au niveau de *mimèsis I*. La *Poétique* ne suppose pas seulement des « agissants », mais des caractères dotés de qualités éthiques qui les font nobles ou vils. Si la tragédie peut les représenter « meilleurs » et la comédie « pires » que les hommes actuels, c’est que la compréhension pratique que les auteurs partagent avec leur auditoire comporte nécessairement une évaluation des caractères et de leur action en termes de bien et de mal. Il n’est pas d’action qui ne suscite, si peu que ce soit, approbation ou réprobation, en fonction d’une hiérarchie de valeurs... (Ricoeur 1983, 116).

Ahora bien, *La configuration dans le récit de fiction* demuestra que dicha materia histórica no impone –exclusivamente– una lógica diacrónica y paradigmática, pues, tal y como lo demuestra el filósofo galo, el relato se caracteriza por su función estructuradora, es decir, si bien absorbe elementos reales dentro de la ficción, los reorganiza según una lógica propia. El relato, pues, deconstruye la cronología de la *mimèsis I* para reorganizarla luego en la *mimèsis II* dejando de ser el texto, de hecho, una lógica –solo– diacrónica para volverse –también– una construcción acrónica y sintagmática:



Ce que nous appelons ici expérience fictive du temps est seulement l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposée par le texte. C'est de cette façon que l'œuvre littéraire, échappant à sa propre clôture, se rapporte à..., se dirige vers..., bref, est au sujet de... En deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection entre cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le monde de l'œuvre constitue ce que j'appellerai une *transcendance immanente* au texte. [...].

Pour illustrer mon propos, j'i choisi trois œuvres : *Mrs. Dalloway* de Virginia Wolff, *Der Zauberberg* de Thomas Mann, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. [...].

[...], ces trois œuvres ont en commun d'explorer, aux confins de l'expérience fondamentale de concordance discordante, la relation du temps à l'éternité, qui, déjà, chez Augustin, offrit une grande variété d'aspects. A littérature, ici encore, procède par variations imaginatives. Chacune des trois œuvres considérées, s'affranchissant ainsi des aspects les plus linéaires du temps, peut en revanche explorer les niveaux hiérarchiques qui font la profondeur de l'expérience temporelle. Ce sont ainsi des temporalités plus ou moins tendues que détecte le récit de fiction, offrant chaque fois une figure différente de la recollection, de l'éternité dans le temps ou hors du temps et, ajouterai-je, du rapport secret de celle-ci avec la mort (Ricoeur 1984, 191-192).

Estas problemáticas sobre temporalidad nos conducen, por cierto, hacia consideraciones temporales internas a la ficción. Sin embargo, la lectura temporal externa viene también planteada a partir de cuestiones de recepción, es decir, las que implican la función del lector o, para las demás obras de arte, del espectador. Desde esta perspectiva, *Le temps raconté* induce toda una perspectiva filosófica a partir de problemáticas fenomenológicas (Ricoeur 1985) o, de manera más amplia, filosóficas.

4.3. EL ÁMBITO AIONOLÓGICO. UCRONISMO. PERSPECTIVA ESENCIALISTA: LA LECTURA FILOSÓFICA

Ricoeur enfoca, al fin y al cabo, las cuestiones de temporalidad desde una problemática trascendental, considerando que, por esencia, la función del relato induce en cualquier forma de obra una dimensión atemporal –*mimèsis III*– la cual supera la vertiente histórica –*mimèsis I*–. El filósofo francés recuerda el matiz que había hecho ya Aristóteles entre movimiento y tiempo. El movimiento –o sea el cambio– implica la temporalidad, pero no lo contrario:

Que le temps pourtant ne soit pas le mouvement, Aristote l'a dit avant Augustin : le changement (le mouvement) est chaque fois dans la chose changeante (mue), alors que le temps est partout et en tous également ; le changement peut être lent ou rapide, alors que le temps ne peut comporter la vitesse sous peine de devoir être défini par lui-même, la vitesse impliquant le temps (Ricoeur 1985, 26).

De hecho, partiendo de la recepción, y apartando la cuestión del movimiento y cambio que puede inducir, nos adentramos en toda una dimensión aiónica que



plasma la relación ya no entre tiempo y relato, sino entre receptor y relato, un enfoque antropológico y filosófico que abre una forma de *continuum*, superándose de hecho cambios históricos y demás mutaciones, para acceder al contenido trascendental de las obras, es decir, la citada «transcendence immanente au texte» de Ricoeur.

La tesis del filósofo francés mucho le debe a Martin Heidegger (Heidegger [1927] 2002) y, más precisamente, al ensayo titulado *El ser y el tiempo*, en que el teórico germánico hace uso del concepto de *Innerzeitigkeit*, lo cual traduce Ricoeur por *intratemporalidad* o *ser-«dentro»-del-tiempo*. Dicha intratemporalidad permite distinguir, por una parte, una lectura diacrónica y, por otra, una representación abstracta, pues, en palabras de Ricoeur, «Le bénéfice de l'analyse de l'intra-temporalité est ailleurs: il réside dans la rupture que cette analyse opère avec la représentation linéaire du temps, entendu comme simple succession de mainteneants» (Ricoeur 1983, 124).

La vinculación de la temporalidad con su recepción antropológica traslada la diacronía existencial y paradigmática, hacia un territorio esencialista y filosófico. Por consiguiente, «Dans cette dialectique, le temps est entièrement désubstantialisé. Les mots futur, passé, présent disparaissent, et le temps lui-même figure comme unité éclatée de ces trois extases temporelles» (Ricoeur 1983, 120).

Por su parte, en dos de sus obras, *Barroco* (Sarduy 1974) y *La simulación* (Sarduy 1982), Sarduy emplea en determinada perspectiva el término de «*retombée*», es decir, un concepto que aprehende el neobarroco como un hecho en que

... la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir [...] *Retombée* es también una similitud o un parecido en lo discontinuo, dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble –la palabra también tomada en el sentido teatral del término– del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copla (Sarduy 1987, 35).

La noción de «*retombée*», tal y como la define el crítico cubano, anula la lectura diacrónica, sin por lo tanto negarla, de modo a considerar dos acontecimientos ya no desde sus respectivos contextos cronológicos, sino a partir de semejanzas atemporales, es decir, analogías antropológicas, estéticas, filosóficas, ontológicas. De hecho, el enfoque ucrónico permite saltar los límites que imponen los contextos cronológicos, de modo a destacar posibles permanencias que no se ciñen en contingencias existencialistas o históricas, sino que destacan una forma de permanencia esencialista o filosófica.

Dicha guía de lectura filosófica le brinda a Sarduy la posibilidad de considerar a Picasso y el invento del cubismo como una especie de continuación del Barroco, pues ambos periodos históricos coinciden en representar obras «... como una continuidad de espacios yuxtapuestos y autónomos, válido cada uno solamente para el personaje que lo centra –*Les Demoiselles d'Avignon*–, sin posible denominador mensurable común» (Sarduy 1987, 199).

Estas analogías estéticas, o correspondencias, que destaca Sarduy entre el cubismo del siglo xx, por una parte, y el Barroco del xvii, por otra, no resultan ser un fenómeno tan aislado. Existen, en efecto, más ejemplos de «retombée» pues,

De la tradición, lo que hay más presente en la obra de Botero, aunque invertido en su manera de surgir, es el sarcasmo de Goya.

La familia real aparece en la obra del español imbuida de sus títulos, aferrada a su representación aparatosa, fijada en la ostentación de sus emblemas. Ese despliegue presuntuoso e intimidante está minado, como en el espejo de una contradicción, por la decadencia física e intelectual de los que lo exhiben; sobre esperpentos la escenografía excesiva y rutilante se desliza, metáfora del descenso. Gestos demasiado seguros, poses oficialmente soberanas, arrogancia y desproporción de los trajes; una flecha de diamantes atraviesa las canas de un peinado monumental; el maquillaje de una cabeza amarillenta y coronada prepara el trabajo del disecador: lo que el modelo muestra con alarde es precisamente lo que, por su inadecuación, lo ridiculiza (Sarduy 1987, 110).

Además de corresponder Barroco y *neoBarroco* desde los conceptos de «yuxtaposición» y «ostentación», añade Sarduy otros esquemas de «retombée» en particular, la deconstrucción de la forma, o la figura:

Retratar, para Saura [...]. Es también mostrar a la Pintura su desvío, su margen; de allí que el retratado por excelencia sea Goya, y el cuadro con que se dialoga el de su perro, límite de la figuración y quizás de la lógica figurativa, umbral de la Pintura: allí termina el color —más allá todo es negro, sin valores ni texturas—; también la razón, lo descifrable (Sarduy 1987, 140).

Como se puede ver, la aproximación transversal que nos proporciona la «retombée» de Sarduy, o, de modo más global, cualquier enfoque ácrono, como la «transcendence immanente au texte» de Ricoeur, nos brinda la doble opción de analizar el hipotexto y el hipertexto bien desde sus contextos existencialistas respectivos, bien a partir de paradigmas esencialistas que superan contextos cronológicos, y que permiten aprehender de modo completo y eficaz los fenómenos de (re)escrituras.

5. EL CASO ORIGINAL DE GABRIEL GRÜN, ILUSTRADOR DE *LA VIDA ES SUEÑO* (2018), DE CALDERÓN DE LA BARCA

Artista porteño nacido en 1978, Gabriel Grün es un pintor argentino afincado en Madrid. Tras ser solicitado en el 2018 por la editorial Zorro Rojo, crea veintiséis pinturas al óleo de corte tajantemente clásico dedicadas a *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, que sobresalen por su dimensión onírica, grotesca y surrealista. Grün pretende hallar la inspiración en el propio texto calderoniano.

Su representación de la obra del dramaturgo áureo también se afina en una potente paleta colorista y figurativa que recuerda las formas grotescas de Bacon o las de Goya en cuanto al ambiente, lo mismo que sugieren cuadros de Dürer, Fra Angé-



lico o Ribera. La vinculación entre las imágenes textuales de Calderón y las visuales de Grün tampoco sorprende tanto, pues, en efecto, el protagonismo simbólico de los colores forma parte del lenguaje de la literatura del Barroco en general, y del lenguaje teatral en particular, tal y como lo señaló Jéssica Castro Rivas, según quien

El análisis de una gran parte del teatro español del Siglo de Oro, especialmente de estas tres obras dramáticas, permite afirmar la presencia de un sistema semiótico en torno a los colores compartido y conocido por diversos sectores de la sociedad del siglo xvii (Castro Rivas 2017, 122).

Acerca de su trazo de corte renacentista y barroco, declara Grün que

Cela semble être un monde contrôlé, vous pouvez apprendre les lettres et ensuite faire de la poésie avec elles, le résultat et les effets apportent principalement de la joie, et quand vous comprenez que vous pouvez produire cela vous-même, cela devient alors nécessaire, même s'il y a toujours ce trait de danger – car en peinture, la peinture pour de vrai, il n'y a pas d'espace pour se cacher ou pour dissimuler un aspect de votre personnalité. Je veux aussi créer ce genre d'image, du genre qui colle à votre œil et à votre esprit, quel que soit le contexte ou la raison pour lesquels elle a été créée. Nous ne sommes pas esclaves de cette complexe succession de peintres, il est toujours possible de mettre son modèle en face de soi et faire de son mieux pour transmettre cette impression visuelle sur la toile ou le panneau (Grün s.f.).

Dicho de otra forma, la técnica de la pintura Moderna le proporciona a Grün una especie de lenguaje estable y variado –«monde controlé»–, a partir del cual puede crear su propio lenguaje, es decir, una gramática plástica que expresa su mirada propia –«votre personnalité»–. De hecho, Grün pretende formar parte de una tradición cultural y visual, que reivindica, a la vez que pretende actualizarla –en términos de Genette– o reterritorialar –en palabras de Deleuze– en el contexto *posModerno* en el que se sitúa Grün. El propio pintor, pues, no tiene una mirada cronológica de las artes, sino más bien una percepción aionológica que rechaza barreras temporales de modo a buscar formas paradigmáticas, constantes filosóficas, emociones perennes.

El vínculo entre Modernidad y *posModernidad* o, para decirlo de otra forma, entre Barroco y *posBarroco* del que Grün es una buena ilustración, también resulta factible a partir de la relación entre los conocidos conceptos estéticos de «centro» y «margen», tan propios de lo barroco. Al propósito, precisa Grün que

J'essaie en effet d'éviter les lieux communs autant que possible, mais ceci n'est pas un critère final, une sirène ordinaire peut faire l'affaire sur la toile. La déformation saisit votre attention et, si vous la présentez avec assez de puissance, l'impression est que cette attention est méritée, et que les êtres étranges méritent d'être tirés des marges pour être mis au centre de la scène (Grün s.f.).

De hecho, Grün reivindica una poética inspirada en paradigmas estéticos –colores, figuración, líneas, citas mitológicas, etc.– y en un contenido ético –desengaño, determinismo, vanidades, etc.– propios del Barroco igual que del *posBarroco*. Al propósito, confirma Josep Oliver que, desde una perspectiva artística,



Su estilo fusiona los retratos de Durero con el surrealismo de Dalí en una especie de realismo fantástico, o de iconografía pagana que busca crear nuevas mitologías posmodernas (Oliver 2018).

Nadie se extrañará, en este contexto, de que las imágenes visuales de Grün pudieran fusionar, casi naturalmente, con las imágenes ecfrásticas del texto calderoniano. A diferencia de muchos artistas ilustradores, Grün no intenta proyectar ninguna forma de circunstancialidad en el texto aurisecular que ilustra. Su meta, al contrario, consiste en ubicarse desde una perspectiva antropológica, filosófica, humana, y, de ningún modo, en el *hic et nunc* circundante. Acerca de su relación al texto de Calderón, declara el artista que

Quando surgió la idea de ilustrar a Calderón, emprendí la tarea [...] en la que intenté ser fiel y dejar traducir la intensidad intelectual, las pautas reflexivas, los momentos de puro vértigo mental de los pasajes en los cuales Calderón liga palabra e idea y las abisma en esos toboganes irrefrenables de pura literatura (Grün 2018).

Cabe señalar la singularidad de este tipo de iconotexto, que se acaba encontrando en pocos ilustradores *posModernos*, pues la mayoría, con o sin razón, actualizan el texto mediante las ilustraciones, como para contemporaneizar no solo la forma estética –texto–, sino también determinados contenidos –contextualización de acontecimientos, fechas y lugares, por ejemplo–.

Siguiendo estos principios, Grün traduce visualmente la écfrasis calderoniana según un lenguaje pictórico de tipo simbólico, inspirado en la mitología clásica, pero a la que se mezcla su onirismo personal, como una síntesis entre una pintura mitológica y surrealista.

Este estilo, tan propio de Grün, es legible en el propio Basilio (fig. 1), del que adelanta Martín Evelson que es

Ocurrencia celebrable la de Gabriel Grün, quien haciendo hincapié en el elemento onírico (y, por consiguiente, surrealista), representa a Basilio como un cíclope: aquel que posee un único ojo es aquel cuya mirada carece de profundidad y perspectiva (Evelson 2018).

Cabe apuntar una forma de similitud entre la sensibilidad literaria de Calderón que, en palabras de Arellano, es un verdadero «... taumaturgo que convoca la visión maravillosa, el lugar de la fantasía...» (Arellano 2006, 121) por una parte, y por otra, la sensibilidad pictórica de Grün, otro mago que crea mundos igualmente fantasiosos y maravillosos, tal y como lo induce su técnica onírica y/o surrealista.

Otra característica, de apreciable interés, es la tendencia de Grün a crear seres híbridos, sea mediante una técnica antropomórfica –animales con formas humanas– sea zoomórfica –humanos con formas animales–.

Este dualismo físico simboliza otra forma de dualismo, es decir, la transformación, todo a lo largo de la obra, de un Segismundo medio bestia debido a su locura (fig. 2), hacia un Segismundo humanizado, merced a la razón recobrada, que le abre paso al libre albedrío y libertad:





Fig. 1. Gabriel Grün, *La vida es sueño*, 2018, 18,5 × 27,2 cm.
Fuente: editorial Zorro Rojo, Barcelona, p. 33.

Segismundo se debate entre dos escenarios ocupados por su mismo ser, humano en su rasgo dual y contradictorio. Grün trabaja esa dualidad humano-bestia mediante trazos leoninos: rey de la selva de las pasiones indomables es aquel Segismundo que con ira reproduce el texto que justifica los excesos de su padre. Por otro lado, el príncipe enteramente humano es aquel que desde el cautiverio ejercita aquello que lo diferencia de las bestias: la reflexión, la imaginación, el pensamiento... (Evelson 2018).

En cierto modo, Grün forma una especie de sintonía con la representación que se tiene del cuerpo en el Barroco, un momento en que, tal y como lo demostró Patricia A. Marshall, se pasa de una imagen corpórea harmónica a otra descompuesta, desordenada, casi caótica:

Cuando empieza a establecerse la nueva anatomía en el siglo XVI la unidad del campo simbólico ocupado por el cuerpo se quiebra y se exploran y se extienden las fronteras de su representación metafórica. El cuerpo predecible, analógico e inmutable, heredero de la tradición galénica, se convierte en un cuerpo que sugiere que todavía hay mucho que aprender y explorar, una noción que define el arte y la cultura visual del barroco, y que también forma la base del pensamiento ilustrado. [...] En el cuerpo barroco se inscribe simultáneamente un discurso de orden y similitud y





Fig. 2. Gabriel Grün, *La vida es sueño*, 2018, 18,5 x 27,2 cm.
Fuente: editorial Zorro Rojo, Barcelona, p. 70.

un discurso de lo intangible y de lo que no se puede codificar (la aporía, lo monstruoso)... (Marshall 2003, 202).

Dicho de otra forma, la fragmentación del cuerpo humano llevada a cabo por los experimentos quirúrgicos de Vesalio participaron de una forma de representación monstruosa, o metafóricamente monstruosa, del cuerpo humano. En cierto modo, Grün forma parte de esta tendencia hacia lo monstruoso que parece ser una característica del cuerpo calderoniano. Ahora bien, si pudo influir la cirugía en lo cultural, Arellano advierte que «... no parece que los estudios anatómicos de Vesalio y seguidores puedan tener en el desarrollo del teatro de Calderón (y de la cosmovisión barroca) la importancia universal que Marshall les atribuye» (Arellano 2008, 377).

Concretamente, Grün ilustra el conjunto de las tres jornadas de Calderón, es decir, a diferencia de los demás ilustradores contemporáneos que se ciñen a una parte del texto, Grün ilustra *in extenso*. Así, le dedica cinco ilustraciones a la Jornada Primera: una a los versos 190-242 de la escena II (monólogo de Segismundo), una a la escena IV (Clotaldo/Rosaura), tres a los versos 489-843 de la escena VI (monologue de Basilio) –tres retratos de Basilio y otro de Segismundo maltratando a Basilio–.

Son doce las dedicadas a la Jornada Segunda: una a los versos 1095-1149 de la escena I (monologue de Basilio) –un retrato de Basilio quitándole cadenas a Segis-



mundo—, una en el *incipit* de la escena III —escena festiva, con retrato zoomórfico de Segismundo—, una en el *excipit* de la escena V —retrato de Segismundo zoomórfico enfurecido junto a Estrella, Astolfo y un criado—, una en la escena VI —retrato de Basilio junto a Segismundo—, una en el *excipit* de la escena VII que forma transición con en *incipit* de la escena VIII —retrato diamante de Rosaura—, dos en el *excipit* de la escena VIII —Rosaura preocupada por ver luchar a Segismundo con Clotaldo—, una para la corta escena IX —duelo entre Astolfo y Segismundo—, una en el *excipit* de la escena XII —retratos de Estrella y Rosaura—, una que puntúa la escena XV —retratos de Astolfo, Estrella y Rosaura—, una que abre la escena XVIII —escena con Basilio, Clotaldo y Segismundo zoomórfico soñando—, una que ilustra precisamente los versos 2109-2126 (monólogo de Segismundo) —retrato de Segismundo despertando—.

Por último, ocho ilustraciones engalanan la Jornada Tercera: una en la escena II —escena con Clarín cosificado y Soldados—, una que remata la escena III —Segismundo zoomórfico rodeado de soldados—, una que puntúa la escena V —Astolfo dialoga con Basilio—, una que anuncia el final de la escena VIII —Rosaura dialoga con Clotaldo—, una que ilustra los versos 2690-2921 de la escena X (monólogo de Rosaura a Segismundo) —retrato de Segismundo en contrapicado y Rosaura arrodillada—, una en los primeros versos de la escena XIII —escena con Basilio, Clotaldo y Clarín—, una en los versos 3158-3247 (monólogo de Segismundo) de la escena XIV —escena de Basilio dialogando con Segismundo—, una que remata la obra a finales de la misma escena XIV —Basilio, Rosaura y Segismundo con todas sus características zoomórficas—.

Centrándonos en el personaje de Segismundo, conviene resaltar la originalidad del lenguaje simbólico que desarrolla Grün, presentándonos al protagonista bien como un ser maléfico —en particular cuando sueña—, bien como un ser que se está metamorfoseando hacia el bien (fig. 3), lo cual corresponde de cierto modo con una forma de respeto al texto calderoniano pues, en palabras de Duarte,

Son muchísimas las obras sacramentales en las que Calderón hace uso de este recurso, tanto en aquellas en las que el sueño procede de Dios y sus mediadores, los ángeles, como los sueños falsos procedentes del demonio o de las fuerzas del mal (Duarte 2011, 149).

Si ahondamos en la representación de Segismundo como un sátiro, lo mismo que la de Basilio en forma de cíclope, cabe señalar que se ubica también Grün en otra forma de tradición teatral, de origen griego. En efecto, según González Fernández,

En todo ese espléndido panorama del teatro griego antiguo existe un género o subgénero que comúnmente se denomina «drama satírico» o «de sátiros», principalmente porque en estas piezas dramáticas uno de los personajes clave es Sileno, padre de los sátiros, unos personajes corales que se encuentran en este mismo tipo de expresión escénica. La crítica afirma que solo existe una obra completa de este género, *El cíclope* de Eurípides, y hasta una cuarentena de obras conocidas a través de fragmentos dispersos, generalmente breves, en los que se pueden atisbar algunas características generales que serían las básicas de los personajes que nos ocupan en este género teatral (González Fernández 2020, 96).



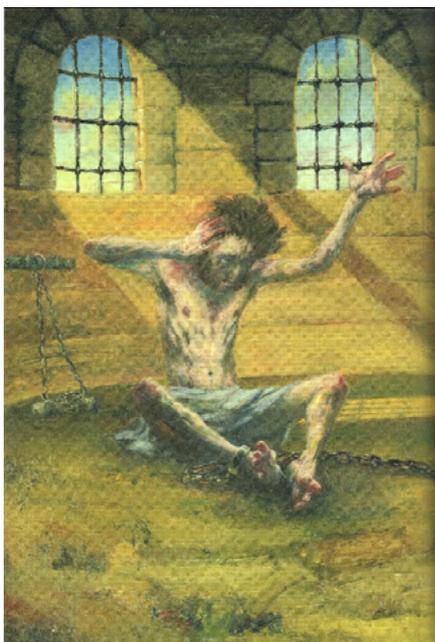


Fig. 3. Gabriel Grün, *La vida es sueño*, 2018, 18,5 × 27,2 cm.
Fuente: editorial Zorro Rojo, Barcelona, p. 112.

Por cierto, añade González Fernández que, si bien el teatro aurisecular se inspira en la tradición de los sátiros griegos, vienen estos totalmente actualizados y contextualizados conforme los nuevos cánones morales:

Que perviven en el Siglo de Oro rastros de los sátiros del drama antiguo griego no cabe duda, sátiros hay y han debido pasar de mano en mano, historia tras historia, a las páginas de nuestros comediógrafos. En las muestras que hemos ido viendo encontramos el envoltorio exterior de nuestros viejos personajes: cuernos, pieles y patas caprinas, pero han perdido en la representación escénica casi por completo aquello que hacía de ellos los personajes traviesos de la Antigüedad, su humor y ese apetito lascivo que les hacía perseguir a ninfas, jóvenes gallardos y hasta algún animal descuidado. (González Fernández 2020, 111).

6. CONCLUSIONES

Como se ha podido ver, el punto de partida de esta reflexión arranca de la hipótesis de posibles conexiones entre el texto calderoniano del XVII y las artes contemporáneas del siglo XXI o, dicho de otra forma, entre producciones de la



Modernidad y de la *posModernidad*, o Barroco y *posBarroco*, siguiendo los criterios epistemológicos adelantados en este trabajo.

Arraigando dicha hipótesis en un armazón pluridisciplinar de conceptos y métodos, se ha podido demostrar toda una serie de paradigmas artísticos –literarios y pictóricos– que superan los límites cronológicos, de modo a alcanzar perspectivas antropológicas, filosóficas, etc.

Concluiré por consiguiente haciendo hincapié en que el Siglo de Oro, junto con las enseñanzas de maestros de la Modernidad –o Barroco– como Calderón, siguen nutriendo las reflexiones de nuestros contemporáneos –o *posModernos*–, afianzándose el humanismo aurisecular como una de las bases del humanismo *posModerno* –o *posBarroco*–, en plena construcción.

RECIBIDO: 20-1-2023; ACEPTADO: 11-4-2023



BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I. (1999). «Más sobre el lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes», en *Lexis*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, n.º 23/2, pp. 317-336.
- ARELLANO, I. (2006). *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- ARELLANO, I. (2008). Reseña a Marshall, Patricia A., *Anatomía y escenificación. La representación del cuerpo humano en el teatro de Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang, 2003, en *Anuario calderoniano*. Pamplona: Iberoamericana/Vervuert, n.º 1, pp. 377-383.
- ARELLANO, I. (2021). «Deconstruccionismos, Anacronismos, Anticolonialismos. Sobre el San Ignacio de Domínguez Camargo y la Filología desechable», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Perú: Darmouth College, n.º 93, pp. 201-232.
- BARENYS, N. (2008). *El plasticisme espiritual de Francesc Domingo*. Mediterrània: Barcelona.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2012). *La vida es sueño*. Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa de Fernando Plata Parga. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger.
- CASTRO RIVAS, J. (2017). ««Responderá aquel que tiene/el más perfecto color»: Las «disputationes de colores» en el teatro de Calderón de la Barca», en *Anuario Calderoniano*. Pamplona: Iberoamericana/Vervuert, n.º 2, pp. 111-125.
- CLÜVER, C. (1996). *Interart Studies: An Introduction*. Bloomington: University of Bloomington Press.
- D'ORS, E. [1935] (2002). *Lo barroco*. Madrid: Alianza/Tecnos.
- DELEUZE, G. (1988). *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. París: Éditions de Minuit.
- DERRIDA, J. (1978). *La Vérité en peinture*. París: Flammarion.
- DUARTE, E. (2011). «La alegoría del sueño en los autos sacramentales de Calderón», en *Anuario Calderoniano*. Pamplona: Iberoamericana/Vervuert, n.º 4, pp. 145-168.
- EVELSON, M. (2018). «Prefacio», en *Calderón de la Barca. «La vida es sueño»* [ilustraciones de Gabriel Grün]. Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México: Libros del Zorro Rojo, pp. vii-x.
- GENETTE, G. (1969). *Figures II*. París: Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpseste. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Éditions du Seuil.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L. (2020). «Sátiros y otros seres velludos en el teatro áureo: “La casa de los celos” de Cervantes, “Las Batuecas del Duque de Alba” de Lope de Vega y “El nuevo mundo descubierto en Castilla” de Matos Fragos», en *Anuario Calderoniano*. Pamplona: Iberoamericana/Vervuert, n.º 13, pp. 95-113.
- GRÜN, G. (s.f.). «Interview con Anne & Julien», <http://gabrielgrun.blogspot.com/search?updated-max=2015-09-23T01:04:00-07:00&max-results=50>; consulta hecha el día el 31/5/2022.
- HANSEN-LÖVE, A.A. [1983] (2000). «Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort –und Bildkunst– Am Beispiel der russischen Moderne», en Mertens, M. (ed.) *Forschungsüberblick «Intermedialität». Kommentierung und Bibliographie*. Hannover: Revonnah. pp. 291-360.
- HEIDEGGER, M. [1927] (2002). *El ser y el tiempo* [traducción de José Gao]. Barcelona: RBA.



- HIGGINS, D. (2001). «Intermedia», en *Leonardo*. Estados Unidos: MIT, n.º 34/1, pp. 49-54.
- HORACIO F., Quinto [13 a.C.] (2003). *Artes poéticas*. Madrid: Visor libros.
- HÜBSCHER, A. (1922). «Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls», en *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Sibiu: Carl Winter, n.º 24, pp. 517-562.
- JAMESON, F. [1986] (2018). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham/NC: Duke University Press; *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris: Beaux-Arts de Paris/Les éditions d'art en questions.
- KRISTEVA, J. (1969). *Semiotikê. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- MARIGNO, E. (2016). «El Gran teatro del mundo de Calderón, en las ilustraciones de Andrés Barajas», en *Anuario Calderoniano*. Pamplona: Iberoamericana/Vervuert, n.º 9, pp. 75-103.
- MARIGNO, E. (2020). «Estudios de géneros y demás extravíos. El caso de la mujer en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca», en Domínguez Matito, F., Escudero Baztán, J.M. y Lázaro Niso, R. (eds.) *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. pp. 139-149.
- MARIGNO, E. (2021a). *Autores del Siglo de Oro en las artes contemporáneas (siglos XX y XXI). Estudios críticos sobre Calderón, Cervantes y Quevedo. Ensayo sobre (re)creación intermedial*. Dijon: Orbis Tertius, 2 vol.
- MARIGNO, E. (2021b). «La figura de la mujer en la literatura del Siglo de Oro. Representación, recepción y ajuste crítico», en Taberero C. y Usunáriz, J.M. (eds.) *Figuras femeninas del Siglo de Oro*. New-York/Pamplona: IDEA, Batihoja, pp. 299-320.
- MARSHALL, P.A. (2003). *Anatomía y escenificación. La representación del cuerpo humano en el teatro de Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang.
- MECHOULAN, É. (2003). «Intermédialités. Le temps des illusions perdues», en *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Canadá: n.º 1, pp. 9-27, <https://www.erudit.org/en/journals/im/2003-n1-im1814473/1005442ar/>; consulta hecha el día 15/10/2021.
- MOSER, W. (2007). «L'interartialité: pour une archéologie de l'intermédialité», en Froger, M. y Müller, J. (eds.) *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*. Münster: Publications Nodus, pp. 69-92.
- MOUAKHAR, N. (2018). «Introduction à l'Intermédialité. Pour une méthodologie interdisciplinaire de l'art», en *Archée. Arts médiatiques & Cyberculture*. Canadá. <http://archee.qc.ca/word-press/introduction-a-lintermedialite-pour-une-methodologie-interdisciplinaire-de-lart/>; consulta hecha el día 20/11/2021.
- MÜLLER, J.E. (2006). «Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence», en *Médiamorphoses*. Paris: Presses Universitaires de France, n.º 16, pp. 101-102.
- OLIVER, J. (2018). «Gabriel Grün ilustra una surrealista *La vida es sueño*», <https://papelenblanco.com/gabriel-gr%C3%BCn-ilustra-una-surrealista-la-vida-es-sue%C3%B1o-7d1b189d9527/>; consulta hecha el día 31/5/2022.
- RAJEWSKY, I. (2015). «Le terme d'intermédialité en ébullition: 25 ans de débat», en Fischer, C. (ed.) *Intermédialités*. Paris: SFLGC, Poétiques comparatistes, pp. 25-32.
- RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil.
- RICOEUR, P. (1984). *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du Seuil.
- RICOEUR, P. (1985). *Temps et récit. Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil.



- SARDUY, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SARDUY, S. (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Avila Editores, Colección Estudios.
- SARDUY, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- TORO, A. de (2006). «Figuras de la hibridez: Ortiz: transculturación – Paz: hibridismo Fernández Retamar: calibán», en Regazzoni, S. (ed.) *Alma cubana: transculturación, hibridez y mestizaje. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje, and Hybridism (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur*. Frankfurt: Vervuert, pp. 15-36.
- VOUILLOUX, B. (2015). «Intermedialité et interarticté. Une révision critique», en Fischer, C. (ed.) *Intermedialités*. París: SFLGC, Poétiques comparatistes, pp. 55-69.
- WÖLFFLIN, H. [1888] (2009). *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós Ibérica.



