



Eding

Conexiones simbólicas y conceptuales entre la pintura barroca y la literatura gótica: el caso de Caravaggio y Edgar A. Poe.

Adriano Villegas Cánovas

Licenciado en Publicidad y RR.PP

Universidad Rey Juan Carlos

Resumen

¿Podría llegar a existir una conexión conceptual entre un pintor como Caravaggio y un autor como Edgar A. Poe? ¿Es el máximo exponente del romanticismo oscuro un reflejo indirecto de uno de los pintores que más influyeron en el Barroco? ¿Es posible que dos autores de dos ramas distintas del arte, en dos épocas distintas, llegaran a conclusiones creativas, estéticas y simbólicas muy similares?

En el presente artículo se busca plantear la posibilidad de que el famoso pintor tenebrista y el baluarte del romanticismo oscuro están íntimamente relacionados, no tanto en base a una influencia directa del pintor sobre el novelista, sino principalmente a la coincidencia de unos factores psicológicos, históricos y sociales muy similares. Asimismo, este paralelismo podría servir como hilo conductor para hacernos ver que existe una fina línea estética y simbolista que une la pintura barroca y el romanticismo oscuro.



I. Ciclos históticos.

A lo largo de la Historia, y un modo más acelerado y marcado a partir del Románico, la sociedad humana ha ido oscilando entre dos grandes ciclos, cada uno de los cuales caracterizado por unos pilares muy concretos.

El primero de estos ciclos, al que denominaremos *Época en Alza*¹, se define por una mayor valoración del humanismo y la búsqueda de un modelo social, económico y estructural más focalizado en el desarrollo de la civilización y en el desarrollo humano. Son épocas caracterizadas por un mayor racionalismo, con una visión muy concreta de la Belleza y el progreso, así como un rechazo por la decadencia, la espiritualidad y el misticismo. Épocas englobadas dentro de este ciclo serían los inicios del Renacimiento, el Clasicismo o el Neoclasicismo.

El segundo de estos ciclos, al que denominaremos *Época en Descenso* (aclarar que tan solo son denominaciones basadas en las consideraciones históricas, sin connotaciones de “mejor” o “peor”), se caracteriza por un mayor peso de la religión y la espiritualidad, unas desigualdades sociales mucho más marcadas, y una mayor decadencia social y económica. Se trata de épocas plagadas de conflictos sociales, bélicos y religiosos (reformas protestantes del siglo XVI, conflictos nacionalistas del siglo XIX, etc.), e incluso crisis provocadas por las enfermedades o los cambios estructurales y económicos –véase la Revolución Industrial–; son, en resumen, épocas en las cuales el valor del ser humano como ente individual se ve reducido y limitado a conceptos más globales, bien sea Dios o la Patria, y, por lo tanto, se trata de una crisis del Humanismo: aquello que antaño era próspero, ahora se resquebraja. Épocas de esta índole serían el Barroco y, a su manera, el Romanticismo, especialmente la segunda mitad de este.

¿Quiere decir esto que el Neoclasicismo es muy racionalista o que el Romanticismo es religioso? Obviamente, no; claro está que ambos ciclos siempre se han visto alterados y marcados por las vicisitudes propias de cada época: los avances técnicos y tecnológicos, los progresos de la ciencia, las fluctuaciones políticas y las consecuencias sociales de estos cambios. Pero aun así existían unos rasgos comunes: es lo que se denomina la “Teoría del Péndulo Histórico”, en base a la cual se dan épocas que se puede definir con una sólida infraestructura social y política, y siglos más caracterizados por la ausencia de un futuro optimista, en los que los conflictos no son tanto externos y promovidos con un afán de crecimiento (que también), como internos y como consecuencia de graves grietas sociales, económicas y políticas. La prosperidad y la decadencia.

Y aquí es donde entran los aspectos artísticos y literarios, eje central del presente artículo.

1. Desde una perspectiva histórica, no existe una clasificación tan determinante como “Épocas en Alza” y “Épocas en Descenso”, ya que la Historia es, en si misma, un flujo constante. Para el presente artículo se utilizan esos dos términos que sirven para englobar ciertas pautas culturales, sociales, económicas y (como consecuencia) artísticas que se repiten a lo largo de la Historia.



Caravaggio
San Jerónimo escribiendo
 (1605)

Generalmente, en las Épocas en Alza, el arte nace siendo mucho más tecnicista (salvo excepciones, claro está)² y, en líneas generales, considerablemente impersonal. Si bien de una calidad indudable, el arte y la creatividad en estas épocas –denominadas por algunos “Apolíneas”, ya que su belleza se sustenta en la perfección geométrica, la serenidad y el equilibrio– parecen estar enfocados en crear unas bases teóricas y una enseñanza de cómo debe ser el arte, más que a reflejar la visión personal del artista.

2. El caso excepcional dentro del marco del Renacimiento es el de Miguel Ángel Buonarroti, cuyo arte siempre estuvo influido por la filosofía neoplatónica, hasta el punto de considerar que la auténtica obra existía ya “dentro de la propia roca”, de modo que él no tenía mérito. Observando el tratamiento estético de su obra, influida tanto por su estado de ánimo como por sus conflictos religiosos y espirituales personales, y analizando la tergiversación física que fueron adquiriendo las figuras con el paso del tiempo para plasmar cada vez más esos conflictos y frustraciones, se le podría considerar una conexión entre el Arte Gótico y las épocas posteriores, incluso un antecedente al Manierismo que tanto influyó en el Arte Barroco. Pero es importante reseñar que la existencia de Miguel Ángel, aún siendo uno de los pilares básicos del Renacimiento, no implica una generalización de sus dilemas personales como características en sí del ideal renacentista, mucho menos conflictivo y espiritual.

Sin embargo, en las *Épocas en Descenso*, también denominadas “*Dionisiacas*”³ por su irregularidad, su emotividad y por resultar mucho más sanguíneas y viscerales, la creatividad, quizás como consecuencia de una sociedad complicada, cruel y convulsa, acaba resultando más personal y expresiva. Si bien no deja de ser, como en cualquier otra época, reflejo del lugar y el momento en el que el artista se encuentra (de ahí la importancia de la religión en la pintura barroca, por ejemplo), sí es cierto que dicho reflejo muestra la expresión del ser humano en su más pura esencia, rompiéndose incluso con esquemas tecnicistas (*Manierismo*). No nos referimos tanto a un arte personalista y social, algo más propio del siglo XIX en adelante, como a una visión global influida por *el Conflicto*⁴, entendido como concepto, no solamente como circunstancia; no es lo mismo crear una obra en un momento en el que la fe se resquebraja o los valores políticos generan guerras que crear una obra cuando existe una estabilidad y una prosperidad económica.

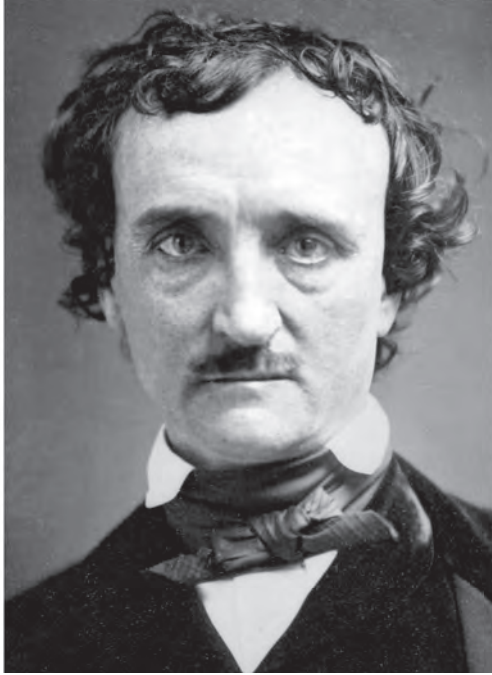
Llegados a este punto, es importante analizar, al menos por encima, a los autores que se tratan en este artículo. Autores considerados puente entre dos épocas, que influyeron poderosamente en los movimientos posteriores, tanto el Barroco (en el caso de Caravaggio, quien indudablemente fue una de las principales influencias de autores como Ribera o Velázquez) como en la literatura de finales del siglo XIX, ya que Poe fue la figura en la que tanto el decadentismo como el simbolismo se fijaron.

II. Los autores.

Caravaggio, nacido en 1571, creció absorbiendo las influencias de un Renacimiento tardío, prácticamente manierismo, que daba sus últimos coletazos a base de incipientes claroscuros y el uso de un naturalismo poco habitual en el Renacimiento inicial. Desde muy temprana edad, e influido por sus circunstancias personales (enfermedad, pérdida de su padre), así como por un carácter personal lleno de conflictos internos –se le solía acu-

3. Si bien la filosofía de Nietzsche ya se refiere a “Lo Apolíneo y lo Dionisiaco”, éste criticaba la teoría de las Ideas de Platón, al considerar que impone un mundo irreal e ilusorio (Apolíneo) frente a una dimensión tangible, casi primitiva, y, por extensión, más real (Dionisiaca). Sin embargo, la consideración semántica y conceptual que llevamos a cabo en el presente artículo no asocia el ideal dionisiaco a una belleza más terrenal que se confronta a una “ficción espiritual irreal”, si no que desde una perspectiva religiosa, antepone una visión *racionalista y perfecta - bajo parámetros matemáticos (Apolíneo) - a una visión más grotesca y quebradiza, a la par que intensa, del arte (Dionisiaca)*; así pues, se asocia precisamente esta concepción grotesca a un mayor misticismo debido que, en lo referente a la relación ‘*Arte – Espiritualidad*’, al contrario que en otros aspectos como la filosofía o la teología, en el mundo de la creatividad, la espiritualidad siempre ha estado asociada al conflicto interno y la crisis: en lo que al Arte se refiere, precisamente la estética Dionisiaca resulta (irónicamente) más espiritual: permite mostrar la pugna interna y la crisis de un mundo en decadencia que contrasta con un mundo más allá.

4. Entiéndase conflicto religioso, espiritual o creativo: no es lo mismo crear una obra en un momento en el que la fe se resquebraja o los valores políticos generan guerras que crear una obra cuando existe una estabilidad y una prosperidad económica).



Edgar Allan Poe
Daguerrotipo
 (1849)

sar de pendenciero y agresivo, además de inconformista—, cultivó un arte tenebrista en el que cada cuadro no era sino el reflejo de su yo interior. Para ello se valía de la realidad, y frente al idealismo con el que se solía pintar a las figuras y personajes bíblicos, él prefería utilizar a modelos de la calle, especialmente mendigos y prostitutas, de quienes no disimulaba sus arrugas, cortes, pies sucios y rostros curtidos. Además, para él la única forma de transmitir a través de la pintura era potenciando la psicología de los personajes que plasmaba, su dramatismo. Es por ello que su estilo fue tanto admirado como denostado, provocando, tanto por su personalidad polémica como por su arte, una legión de críticos, pero también de admiradores, entre quienes se encontraron autores como Ribera.

En cuanto a Edgar Allan Poe, se puede decir que su carácter y la forma en que este afectó a su obra y sus relaciones profesionales y sociales es similar al del pintor tenebrista. Procedente de una familia de intérpretes de teatro liberales, fue adoptado desde pequeño por un acaudalado hombre de negocios debido al fallecimiento de sus padres. Esto le granjeó una educación de altura en centros privados y la entrada en la Universidad de Virginia, pero su afición por la bebida y un carácter complicado causaron su expulsión. A partir de ese momento su vida sería una lucha por tratar de ser reconocido gracias a su obra, pero al mismo tiempo, un ir



José de Ribera
Martirio de san Bartolomé
 (1639)

y venir caótico, complejo, dramático, donde la enfermedad de su mujer, sus proyectos fallidos, el alcoholismo, las drogas y su fragilidad emocional marcarían una existencia breve pero intensa.

Como se puede comprobar, ambos autores parecen ser al mismo tiempo causa y ruptura con su época. Alimentados por los maestros previos a ellos, y siendo creadores muy marcados por su momento histórico, suponen una quiebra con los parámetros establecidos. Ambos fueron personas marcadas por un carácter complicado, en ocasiones perdidos en su búsqueda, que entraron en constante conflicto con su sociedad; usando sus obras como catalizador de sus demonios internos (no obstante, las crisis existenciales de Caravaggio o las inseguridades emocionales de Poe son el pilar básico para crear piezas tan únicas), ambos autores renovaron el arte en el que se involucran, tanto la pintura como la literatura, pero pagando el precio de sus propias vidas. A causa de todo ello, murieron relativamente jóvenes, con una obra escasa, pero pasando a la historia como el puente entre dos épocas o movimientos: Caravaggio fue el mayor exponente del tenebrismo que terminó de romper con el clasicismo renacentista y caló profundamente en la pintura barroca; y a Poe se le considera no solo el mayor exponente del romanticismo oscuro, sino además uno de los renovadores de la narrativa y la poesía modernas.

III. Las épocas.

Obviamente, si hemos analizado por encima a los dos autores interconectados, es también importante explicar los movimientos artísticos que trajeron consigo. Al fin y al cabo, el presente artículo no solo buscar exponer una interconexión conceptual entre Caravaggio y Poe, sino que además trata de mostrar cómo también existe una relación entre el arte del Barroco (especialmente el español) y la literatura romántica y sus descendientes: el decadentismo y parte del simbolismo.

¿Qué se entiende por Barroco? Es un movimiento que surgió a finales del siglo XVI y principios del XVII como renovación y reacción ante una cultura y un arte puramente clasicistas. Es muy difícil, incluso imposible, remarcar una línea geográfica, temporal y conceptual que abarque el concepto de “Barroco”, pues realmente es más un conjunto de características definidas por el uso de claroscuros, la quiebra con las formas geométricas estandarizadas, un absoluto simbolismo metafórico de cada pieza y cada figura, una mayor ornamentación (mal juzgada como ‘exceso’⁵) y la utilización del arte como expresión creativa de un sentimiento de fatalidad y dramatismo inherente a la época y a la influencia religiosa y existencial.

Nacido en gran medida como consecuencia del manierismo y el Tenebrismo, el Barroco huía del antropocentrismo y la racionalidad clasicista y ofrecía una visión que, a través del naturalismo, mostraba enseñanzas didáctico-morales (utilizando representaciones bíblicas y mitológicas), así como retratos a caballo entre lo teatral y lo quebradizo. Todas las obras simbolizaban la época en la que los autores vivían, una época de guerras religiosas, desigualdades sociales y pobreza. Una época absolutamente influida por la Reforma y Contrarreforma, el poder político de las monarquías cada vez más absolutas y unas brechas sociales incrementadas por una tremenda pobreza.

Autores como el antes mencionado Caravaggio excavaban en la psicología rota de los personajes que le rodeaban, creando así un sentimiento casi grotesco a través de unos cuadros que, sin embargo, reflejaban la realidad más dura (la utilización de mendigos, tendencia nacida con Caravaggio, fue una constante en los pintores barrocos). Otros autores, como Ribera, utilizaban el simbolismo religioso para expresar el declive del mundo que les rodeaba y exponer, mediante enseñanzas o simples retratos fatalistas,

5. Para el presente artículo, así como para cualquier otro trabajo en el que se hable del Barroco, es muy importante no confundir la percepción que se tiene del Rococó con el Arte Barroco, donde la utilización de claroscuros y la irregularidad de las composiciones no busca abrumar al espectador, si no hacerle sentir de un modo más físico. La idea que se ha dado al Barroco de “recargado” (ya que el propio término proviene de un vocablo de origen portugués (*barróco*), cuyo femenino denominaba a las perlas que tenían alguna deformidad) se sustenta más en la concepción arquitectónica que pictórica.



Caravaggio
David vencedor de Goliat
 (1599)

la condena a la que las personas estaban atadas: el ser humano ya no solo no era el centro del universo, sino que había demostrado ser destructivo, frágil. Y solo aspirando a otros mundos (El Cielo) podía liberarse.

Todo esto aderezado con el hecho de que la muerte, provocada por guerras y enfermedades, bañaba todo con el sentimiento inherente de que el fin, de un modo u otro, siempre estaba cerca: el ideal renacentista y clasicista se había quebrado, había sido sustituido por un *Memento Mori* absoluto, y el ser humano debía soportar con austeridad el dolor al que estaba condenado.

Algo similar sucede con el Romanticismo, contextualizado históricamente dentro del marco del siglo XIX y que fue el entorno en el que se desarrolló la literatura gótica. Tras el crecimiento intelectual y social del Neoclasicismo y la Era de las Luces, el mundo se enfrentó a una serie de circunstancias que demostraron cómo la equidad social y el desarrollo eran insostenibles. Por un lado, el nacimiento de la Revolución Industrial provocó una brecha social y económica casi irreversible; por otro lado, las guerras nacionalistas, la caída de la religiosidad y la espiritualidad como refugio y el derrumbe de los cimientos intelectuales que pretendían crear una civilización educada y formada, les demos-

traron a los autores de la época que el mundo era un lugar sombrío, injusto, cruel, incluso sucio y trastornado. La enfermedad, la represión social y las desigualdades llevaron a creadores como Poe o los poetas decadentistas a buscar mundos y épocas pasadas en las que refugiarse; ahora bien, dada la caída e insostenibilidad de las creencias religiosas y la fe (aún sólida en la sociedad, pero mucho más quebradiza en artistas e intelectuales), estos autores no tuvieron más remedio que recurrir a mundos ficticios, a veces incluso a civilizaciones inexistentes o pertenecientes a épocas teóricamente doradas, para poder huir de una realidad que resulta opresiva, gris, mediocre, ruin. Ellos ya no tienen El Cielo, pero tienen el pasado y su propio mundo.

IV. Rasgos comunes.

¿Qué caracteriza a Edgar A. Poe como autor? ¿En qué sentido difiere de otros poetas y escritores de su momento o incluso previos? De entrada, le caracteriza la ruptura con los modelos anteriores. No solo cambia el contenido, más brutal y crudo, a la par que más simbólico, sino que poco a poco fue quebrando las formas, llegando a una prosa poética que le permitía recrear sus lugares soñados a través de las metáforas, pero siendo absolutamente tangible en sus texturas y descripciones.

Otro aspecto que es importante reseñar es la renovación del género literario a través de textos mucho más cortos y con un lenguaje más directo, así como absolutamente simbólico –se buscaba hacer sentir casi tanto como hacer comprender; además, estos textos se caracterizaron por el uso de una temática mucho más escabrosa, un lenguaje más explícito–, aunque conservando una tremenda elegancia y unos marcos de referencia que oscilaban entre la dura y fea realidad alternada con mundos oníricos y poéticamente bellos; en definitiva, se trató de una literatura que con un lenguaje sencillo y conceptual rompía las fronteras. Ya no era una literatura puramente expositiva, sino una representación de la psique más retorcida y hermosa a la vez. Al igual que el arte manierista siglos atrás, lo relevante no solo era la escena, sino la escena vista a través de los ojos del autor y de los personajes que la protagonizaban: ya no había una frontera clara entre lo interno y lo externo.

Ahora bien, ¿qué conexiones existieron entre ambos autores? Como hemos comprobado, hablamos de dos personas complejas y, a su manera, conflictivas. Conflictivas no tanto (o no solo) por su relación con el entorno y su sociedad, sino también por su brecha interna, sus inseguridades, sus batallas personales. Hablamos de dos autores propensos a la violencia y la depresión, incapaces de seguir unas pautas creativas preestablecidas tiempo atrás, no solo por un gusto personal o una visión conceptual que les lleva más allá, sino por una necesidad casi instintiva que les obliga a romper, rasgar y buscar aun autodestruyéndose en el camino. Su obra, en ambos casos, refleja mucho más su propia personalidad que lo habitual en los autores que les rodeaban: si



Rafael Sanzio
La escuela de Atenas
 (1510-1512)

bien los pintores contemporáneos a Caravaggio o los autores del siglo XIX solían aportar (como casi todos los artistas) su visión personal, en estos dos autores la implicación psicológica y emocional existente con su obra es tal que no se puede separar como creadores de piezas. Parecen protagonizar cada uno de sus cuadros o relatos, y utilizan su obra como catarsis para liberarse de sus demonios internos. Demonios que, en ambos casos, parecen estar relacionados con una balanza entre una inseguridad tremenda en su propia capacidad y su moral (ambos se llegaron a ver a sí mismos como monstruos, como seres terribles) y una necesidad de renacimiento y expiación.

Ejemplo claro de esto es la identificación que el pintor italiano llevó a cabo durante dos etapas muy marcadas de su existencia con dos figuras claves de la Biblia: Juan Bautista y Goliath. Se ve a sí mismo como un Santo y un Monstruo al mismo tiempo, de modo que existe un profundo debate entre dos extremos dentro de su propia personalidad, y eso lo expresaba en su obra marcando claramente una línea general que caracterizaría en gran parte al propio Barroco: santos y monstruos dentro y fuera de la propia obra. Tanto el artista como el mundo que le rodea (quizás, precisamente, condicionado por ese mundo que le rodea) es hijo de Dios e hijo del Demonio al mismo tiempo.

De la misma manera, Poe siempre se estigmatizó por la muerte de las mujeres de su vida, en parte culpándose a sí mismo y considerándose víctima y verdugo de una existencia llena de dolor, vacío, pena y melancolía. Una vida de recuerdos y dedos acusadores que plasmó en textos como su famoso poema "El Cuervo" o incluso en relatos como "El Corazón Delator" o "La Caída de la Casa Usher". En todo momento, además, creaba una simbiosis particular de elementos religiosos, paganos, románticos y casi místicos, pero en cierto modo desacralizando todo más allá de la propia Muerte, único Dios al que Poe realmente consideraba. Esto, obviamente, influyó de manera poderosa en autores posteriores, y se puede decir que uno de los poetas que más se vio cicatrizado por la sombra de Poe y que también más rasgos compartía con el pintor italiano, fue Baudelaire.

Baudelaire utilizaba constantemente una simbología religiosa de formas muy similares a los pintores barrocos, un camino que en ciertos aspectos había iniciado Poe (aunque este se vio más influido por la estética religiosa medieval): constantes referencias a efigies de pecadores, la utilización de la figura de la Virgen María como representación de todas las mujeres, incluso referencias claras al triunfo del Cristianismo ("El Mal Monje") o la iconografía del Becerro de Oro y Salomé para representar etapas de su vida⁶. ¿Por qué? Porque Baudelaire, como Poe o Caravaggio, también se veía a sí mismo, y veía a todos los poetas, como seres que "nacieron malditos" (pecado original) pero aspiran a lo más alto. El propio autor se reflejaba a sí mismo como serpiente que aspira a ser ángel en el poema "Bendición" ("Cuando (...) el poeta aparece (...) espantada su madre / ¡Ah, que no haya parido un nido de víboras"). Pero esto no es exclusivo de Baudelaire: Balzac o Vigny trataron el mismo tema, inspirados casi todos en las figuras castigadas de Poe. Asimismo, tanto para este mismo autor como para los decadentistas o los mismos barrocos, toda mujer era la Virgen María y María Magdalena a la vez. Madre creadora y súcubo destructor; una vez más, la dicotomía oscilante entre el más absoluto de los males y la más absoluta de las purzas rige el debate constante, tanto interno como externo.

Todo esto, especialmente en los casos de Caravaggio y Edgar A. Poe, generó obras mucho más sombrías de lo habitual en autores de su época; obras llenas de contraluces y donde la fuerza de cada personaje es mucho mayor de lo que suele ser. Se trata de dos autores conocidos por haber publicado/pintado poco, pero donde cada pieza es única, como una baldosa en una larga sesión de autoanálisis e introspección: no buscan solo expresar lo que sienten, sino que desgarran el papel o el lienzo por pura necesidad. Una violencia dura, a veces no explícita pero siempre doloroso-

6. Aún así, autores como Baudelaire y Poe (que escribió poemas como el "Himno Católico", donde declara que 'María, Madre de Dios, será siempre protectora mía') recurren a la religión no solo como simbolismo, si no incluso como refugio. Incluso Rimbaud, en sus Iluminaciones, declaró 'soy el Santo orando en la terraza, cuando los animales pacíficos pacen hasta el mar de Palestina'.



*Ilustración para
Los Cantos de Maldoror de
Isidoro Ducasse*

sa y real, invade todas sus obras aun hablando de belleza o amor. Parecen concebir el mundo como un lugar de conflicto en el que no encuentran su lugar, y por ello existe una interconexión entre la pureza más absoluta y la agresividad, o más bien violencia, en cada matiz.

Del mismo modo, los movimientos que surgieron posteriormente, en gran medida influidos por estos autores (aunque no se puede considerar que Caravaggio sea en absoluto el padre exclusivo del Barroco, sí ha sido uno de los elementos influenciadores más grandes en las escuelas españolas), también comparten rasgos comunes. En primer lugar, sobra decir que visual y estéticamente ambos movimientos se rigen por unas pautas similares: combinación de elegancia y decadencia; contraluces y claroscuros que reflejan tanto el mundo que les rodea como el estado mental de los personajes que retratan y, en gran medida, el propio estado anímico y personal del autor; escenas teatrales, casi artificiosas, plagadas de elementos simbólicos y metafóricos en el caso del Barroco, etc.

¿Y qué hay detrás de toda esta combinación de elementos estéticos y visuales? Se podría decir que se esconde una realidad tangible y social que impregna ambos movimientos: la vida, como el mundo que les rodea, es un camino de espinas (a veces doloroso, a veces lleno de

engañosos placeres carnales) a través del cual han de viajar como si de una catarsis se tratase, o del que han de huir, recurriendo a la espiritualidad poética y el pasado por parte de los autores románticos o a la religiosidad por parte de los pintores barrocos. En ambos casos, la consideración del ser humano es la de un ser frágil, y por ello tanto unos como otros muestran a todos los personajes, de una condición u otra, como decaídos y supeditados al inevitable final. Los pintores barrocos, como puede verse en el caso de Ribera y su *San Pedro el Ermitaño* o su retrato de Demócrito, no dudan en plasmar incluso a Santos y filósofos (quienes actuarían como modelos a seguir dentro de este paradigma reflexivo y espiritual) como personajes decrepitos, envueltos en muerte (la calavera que siempre está junto a San Pedro el Ermitaño, o incluso otros santos reflejados en la pintura) y rodeados de harapos. Otro ejemplo claro sería el modo en el que Velázquez plasma al mismo dios de la guerra, Ares, como un soldado de mediana edad venido a menos: nadie está a salvo. Ni dioses ni héroes. La Muerte a todos alcanza.

Asimismo, los personajes del romanticismo oscuro, como el Señor Valdemar de Poe –que podría perfectamente ser una figura salida de un retrato barroco–, o los personajes que surgen tras cada página de *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont, no dejan de ser pellejos, carne y denigración, siempre conservando un extraño e inevitable punto de dignidad. También observamos cómo, en todos los casos, los personajes representados siempre se contraponen a la visión idealizada, sólida y luminosa que en el Clasicismo y Neoclasicismo se realizaba de filósofos y artistas. En estas épocas la figura parecía haber vencido a la propia muerte, y se vanagloriaba de haber traspasado la frontera del tiempo gracias a la inmortalidad de su obra y su pensamiento; sin embargo, tanto en el arte barroco como en la literatura gótica nadie escapa a la Muerte. Nada escapa a la fatalidad.

Reflejo de ello es también el gusto de ambos movimientos por las escenificaciones casi teatrales ambientadas entre ruinas, que se enmarcan en una naturaleza salvaje; ruinas que actúan como un icono simbólico: el triunfo del tiempo, de la naturaleza, frente a la pequeñez del ser humano; el fracaso de la civilización. El ser humano, como todo cuanto le rodea, es caduco; todo pasa, no hay permanencia, así que el artista busca algo más grande, abstracto, puro, espiritual. Además, ambos movimientos, especialmente el romanticismo oscuro, utilizan escenarios degradados, rotos y quebradizos, reflejo de un pasado glorioso que se perdió (“La Caída de la Casa Usher”, por ejemplo), mostrando así esa inevitabilidad que nos iguala a todos, ricos y pobres, y que refleja lo fútil de la riqueza, la gloria y la fama. De nuevo, el *Memento Mori*.

Se podría decir que, en líneas generales, la utilización de este tipo de personajes y escenarios son configuraciones metafóricas que sirven para expresar el fracaso y el vacío del desarrollo y la civilización: la inmoralidad, la derrota frente al tiempo y la naturaleza, la degradación, la muerte, la injusticia, los monstruos. Frente al ideal racionalista,

antropocéntrico y optimista del Renacimiento y la Ilustración, se opone un mundo quebradizo que los artistas barrocos y los poetas góticos exponen. Un mundo que, mediante figuras simbólicas y escenarios casi artificiosos, en el fondo refleja una realidad mucho más tangible y cierta que la que anterior.

Una característica común es también que, frente a la linealidad racional y burguesa de épocas anteriores, el Barroco y el Romanticismo se debaten en conflicto. Oscilan “entre un mundo sombrío de tinieblas y de hielos, y otro solar de luces y ardores” (Mariano Baquero Goyanes). Eso denota la característica más relevante y diferenciadora: la emocionalidad, el conflicto, la duda, la lucha, los extremos. Y esto se refleja tanto a nivel interno como externo en la obra de los artistas.

También es interesante revisar la fascinación que ambos autores, así como ambos movimientos, más que ningún otro (hasta el siglo XX con el Expresionismo alemán y Murnau), han tenido hacia las figuras grotescas y los seres marginados. Sea a través de la famosa *Magdalena Ventura (la mujer barbuda)* de Ribera, los mendigos de Caravaggio, las figuras ebrias de Velázquez o los enanos de la corte que tantos pintores representaban, o sea a través de los propios autorretratos que Poe, y posteriormente los poetas malditos, llevaban a cabo de sí mismos, así como sus personajes –retomamos otra vez más los violadores, psicópatas y marginados que surgen en *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont, o los asesinos y locos que tanto obsesionaban a Poe–, para los creadores de ambas épocas las figuras burlescas, rotas y alejadas de la sociedad resultan mucho más representativas del mundo que les rodea. En una sociedad muy lejos de ser ideal, estos personajes son quienes han comprendido, en su más pura esencia, la realidad que les envuelve. Muchos no lo han escogido, pero son los auténticos protagonistas: no son parodias porque, al nacer como tal, han alcanzado una dignidad que ni guerreros, ni filósofos, ni santos, ni políticos, pueden comprender. Dentro de un mundo que es un teatro en sí mismo (y aquí podríamos extendernos incluso a la literatura barroca) son los personajes grotescos los que más sentido tienen, pues no se engañan a sí mismos con alhajas, corazas y oro, materiales y bienes que no les servirán de nada ante la inevitable muerte que tanto obsesiona a pintores barrocos y poetas románticos.

Pero, llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿Hay una conexión real entre Caravaggio y Poe? ¿Existe una influencia directa de la Pintura Barroca sobre el Romanticismo oscuro? ¿O las conexiones se producen por las oscilaciones históricas, por características sociales comunes que llevan a un mundo creativo? Es difícil de responder a esa pregunta, pues al tratarse los poetas románticos de artistas complejos, a veces incluso enigmáticos, sus influencias completas quedan diluidas en el tiempo. Sabemos que miraron al pasado, desde el arte clásico y la mitología hasta la Biblia (algo muy reseñable en Baudelaire), los parajes del Medievo o incluso las idealizadas figuras renacentistas que ellos tergiversaban, pero todo esto lo sabemos tangencialmente como conclusio-

nes de sus obras, de modo que la única certeza es que tanto los pintores barrocos como los poetas malditos llegaron a conclusiones similares más allá de las influencias formales. Como si de una corriente casi subconsciente se tratase, ambos autores, así como ambos movimientos, decidieron que no podían seguir plasmando un mundo bello, pues ese mundo bello no existía, ni fuera ni dentro de ellos.

Referencias Bibliográficas:

- Baquero Goyanes, Mariano. *Barroco y Romanticismo (Dos Ensayos)*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Recurso electrónico.
- Bustamante García, Agustín. *Introducción al arte español: El siglo XVII. Clasicismo y Barroco*. Madrid: Silex Ediciones, 1993.
- Martino, Pierre. *Parnaso y Simbolismo*. Buenos Aires: El Ateneo, 1948.
- Schmidt , A.M. *La Literatura Simbolista*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1960.
- Duchase, Isidore, *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Alizanza Editorial, 2009.
- Lewis, Matthew Gregory. *El Monje*. Madrid: Valdemar, 2009.
- Allan Poe, Edgar. *Poesía completa*. Madrid: Hiperión, 2000.
- Baudelaire, Charles. *Las Flores del Mal*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Rimbaud, Arthur. *Una Temporada en el Infierno / Iluminaciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Bourget, Paul. *Baudelaire y otros estudios críticos*. Paul Bourget Córdoba: Del. Copista, 2008.
- Löwy, Michel y Sayre, Robert. *Rebelión y melancolía. El romanticismo como contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina, 2008.
- Varios Autores. *Antología del decadentismo, 1880-1900: perversión, neurastenia y anarquía en Francia*. Buenos Aires: Caja negra, 2007.
- Pérez Sánchez, Adolfo. *La Pintura Barroca en España, 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Gombrich, E.H. *La Historia del Arte*. Londres: Phaidon, 2008.

