

El estilo barroco de un pensador español del siglo xvii. Las implicaciones del Barroco en el pensamiento político de Diego Saavedra Fajardo

The Baroque Style of a 17th-Century Spanish Thinker: The Implications of the Baroque in the Political Thought of Diego Saavedra Fajardo

Ramón de Meer Cañón

<https://orcid.org/0000-0003-0062-4836>

Universidad Francisco de Vitoria

ESPAÑA

ramon.demeer@ufv.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 13.2, 2025, pp. 467-492]

Recibido: 22-07-2024 / Aceptado: 31-12-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.02.31>

Resumen. Diego Saavedra Fajardo, afamado diplomático de la primera mitad del siglo xvii y autor de numerosas obras de pensamiento político, ha sido en múltiples ocasiones denominado «barroco». El calificativo, no obstante, se usa meramente como apelativo temporal, pues pretende definir al autor únicamente por el periodo histórico en que desarrolla su actividad. El presente artículo, teniendo en cuenta las particularidades del pensamiento de Saavedra, y abordándolo desde la lectura pormenorizada de sus obras y su correspondencia, realiza un estudio de su estilo para determinar si el apelativo «barroco» se adecúa a la naturaleza de sus escritos y pensamiento político. A través de un análisis de la historia y significación del concepto, extraemos su definición y la aplicamos sistemáticamente a las características de Saavedra y su estilo.

Palabras clave. Saavedra; Barroco; belleza; símbolo; ausencia; sacramento.

Abstract. Diego Saavedra Fajardo is a famous diplomat from the first half of the 17th century, author of numerous works of political thought, and who has been called «baroque» on many occasions. The adjective, however, is used merely as a temporal appellation, since it seeks to define an author only by the historical period in which he develops his activity. This article, taking into account the particularities of Saavedra's thought, and approaching it from a detailed reading of his works and his correspondence, carries out a study of his style to determine if the appellation «baroque» is appropriate to the nature of his works and political thought. Through an analysis of the history and significance of the concept, we extract its definition and systematically apply it to Saavedra's characteristics and style.

Keywords. Saavedra; Baroque; Beauty; Symbol; Absence; Sacrament.

1. INTRODUCCIÓN

Los estudiosos coinciden en que Diego Saavedra Fajardo, aunque comúnmente conocido como diplomático de Felipe IV¹, ni es especialmente partidario de su propio oficio², ni debe ser reducido a esta actividad práctica. Por el contrario, a quien lo aborda deseando conocer lo esencial de su vida y carrera, se le recomienda principalmente su faceta de escritor: en palabras de Aldea Vaquero, «la figura de don Diego Saavedra Fajardo destaca hoy más por su pensamiento como escritor que por su acción como diplomático»³.

Muchos son los autores que comparten este juicio. Ayala destaca su eclecticismo y flexibilidad literaria, «hasta el punto de que no hay obra suya que no pueda valer como un ejemplo más —y, por supuesto, muy notable— de algún género cultivado antes de él hasta el cansancio»⁴. Algunos han llevado esta figura del Saavedra literato hasta el extremo: en un afán por encumbrarle, Fraga Iribarne, Tierno Galván y Jover Zamora le incluyen en la denominada generación «penúltima», a la par que Quevedo o Velázquez⁵. González Palencia llega a decir que Saavedra es la cúspide y perfecta encarnación del escritor político:

Hasta su tiempo no había llegado a surgir el libro típico, de aceptación universal y unánime [...]. Era necesaria la conjunción del hombre versado en las disciplinas de la Política y del Derecho, concedor de los libros y del fondo doctrinal [...], con el político experto en las lides del gobierno y de la diplomacia; el que supiera y conociera profundamente la raíz hispana de nuestra tradición en todos los aspectos de nuestra cultura política [...]. Este hombre fue don Diego Saavedra Fajardo⁶.

1. Ver Fraga Iribarne, 1955, p. 16; Jover Zamora, 1949, p. 235; o Rosa de Gea, 2010, p. 246.

2. «... más dañosos que útiles son al público sosiego» (*Empresas*, p. 598, Empresa LXXXIV). Las obras de Saavedra se citarán por su nombre acertado, distinguiendo en la bibliografía las referencias.

3. Aldea Vaquero, 1976, p. 28.

4. Ayala García-Duarte, 2001, p. 13.

5. Fraga Iribarne, 1955, p. 90, nota 174.

6. González Palencia, 1946, p. 152.

Ahora bien, Menéndez y Pelayo describe a Saavedra como mucho mejor literato que pensador político⁷; y García de Diego opina que «lo admirable no es la masa de la obra, sino la elaboración»⁸. Coincide Rosa de Gea: «Saavedra Fajardo no era ni un gran filósofo ni un gran pensador, tal vez tuvo el talento literario suficiente para expresarse con una belleza que no pasó desapercibida a quienes habían de leerle con avidez en Europa»⁹. Si lo elogiado es el estilo, categorizado como barroco, estudiar a Saavedra nos obliga a adentrarnos en él.

2. LO «BARROCO»: CATEGORÍA EQUÍVOCA

¿Qué implica un estilo barroco? Barroco es una categoría equívoca, que parece incluir tanto «los ejercicios de Loyola, la pintura de Rembrandt y el Greco, las fiestas de Rubens y el ascetismo de Felipe de Champagne, la fuga bachiana, [...] la matemática de Leibniz, la ética de Spinoza»¹⁰. Su origen etimológico no es esclarecedor: «García de Diego [...] hace proceder el vocablo “del port. Barroco” que a su vez quiere decir “piedra irregular”¹¹; Corominas por su parte encuentra en la palabra española la adopción del francés *baroque*, que resultó de haberse fusionado el nombre escolástico de una figura de silogismo con el adjetivo aplicado a la perla irregular procedente del portugués»¹². Tampoco lo es el juicio artístico: autores como Burckhardt, Riegl o Wölfflin lo tratan con benevolencia¹³; mientras que Pérez Galdós o Clarín lo presentan como sinónimo de recargado¹⁴, Menéndez Pidal de decadente¹⁵, Ortega como «el reino de la confusión y del mal gusto»¹⁶, y Américo Castro como «extravagante»¹⁷. Hay quienes lo vinculan a «lo deforme, extraño e irregular [...], con la glorificación del artificio y la profusión sin medida del ornamento; con el gusto por el rodeo y lo laberíntico»¹⁸; o sencillamente a «complejidad formal y, por ende, conceptual»¹⁹. Tampoco faltan especialistas que lo consideran una técnica de propaganda habsbúrgica²⁰, como «dirigismo conservador»²¹ o «vector de justificación del orden social»²².

7. Menéndez y Pelayo, 1940, pp. 271-273.

8. García de Diego, 1927, p. 36. Añade que «Hay que convenir en que es el mérito literario lo que avalora esencialmente este libro» (p. 48).

9. Rosa de Gea, 2010, p. 20.

10. Lezama Lima, 1993, p. 79.

11. García de Diego, 1954, pp. 102a y 619b.

12. Abad Nebot, 1990, p. 237.

13. Sánchez, 2020, pp. 445-446.

14. Abad Nebot, 1990, p. 237.

15. Menéndez Pidal, 1899, p. 17.

16. Ortega y Gasset, 1966, p. 403.

17. Castro, 1956, p. 383.

18. Martínez Matías, 2020, p. 1.

19. Rodríguez de la Flor, 2021, p. 19.

20. Varela Ortega, 2019, p. 64.

21. Abad Nebot, 1990, p. 228.

22. Pérez Tapias, 2023, p. 136.

Existe además un debate sobre su circunscripción temporal. Eugenio D'Ors defiende un uso generalista del vocablo, como interpretación transhistórica de un estilo opuesto a lo clásico²³. Asumiendo que los momentos históricos del Renacimiento y Barroco pueden asimilarse a otros de la historia, d'Ors los plantea como pleamares y bajamares de dos espíritus que son «una constante histórica»: a veces conocidos como romanticismo y clasicismo, como enfrentamiento entre lo dinámico y lo estático²⁴, o como dionisiaco y apolíneo²⁵; implicarían que existe una manera de ser barroca, «una forma espiritual constante [...] estilo de cultura [que] permanece a través de la épocas y permite infinitas posibilidades de repetición»²⁶. D'Ors lo denomina eón²⁷, «que obedece a una constante humana»²⁸, compuesta por características como la concordia panteísta con lo natural²⁹, «el caos, la pasión, lo femenino, el *éthos*, la barbarie o la excepción»³⁰. A esta forma de vida barroca se le podrá añadir, por descontado, un «filosofar barroco-atemporal»³¹.

El Barroco como categoría supratemporal es lo que permite a autores como Echeverría o Lima aplicarlo a una descripción de la América hispana. Aunque circunscriben lo barroco a un espacio geográfico, lo transforman en un universal descriptivo de la realidad americana como «expresión de una modernidad alternativa»³², como «actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la modernidad»³³. Si el barroco es tan ecléctico, es normal que Pérez Tapias lo aplique a la posmodernidad³⁴, o que Deleuze afirme que somos «barrocos-neobarrocos»³⁵.

Frente a la concepción pura de d'Ors, y las aplicaciones hispanoamericanas o posmodernas, Maravall va a defender que el Barroco es una estructura histórica³⁶, lo que conlleva «una profunda crítica del formalismo instrumental por haber elevado al rango de esencia aquello que no era más que un efecto de superficie»³⁷. Maravall renuncia expresamente a servirse «del término "barroco" para designar conceptos morfológicos o estilísticos, repetibles en culturas cronológicamente y geográficamente apartadas»³⁸, llegando a proponer sustituirlo por «el siglo xvii»³⁹, más neutro que «Siglo de Oro»⁴⁰. Aunque Maravall «considera el Barroco como

23. Aullón de Haro, 2004, p. 21.

24. Hansen, 2004, p. 112.

25. d'Ors, 1993, pp. 64-69 y 79.

26. Sánchez, 2020, p. 453.

27. d'Ors, 1993, p. 63.

28. Rosa de Gea, 2010, p. 32.

29. d'Ors, 1993, p. 77.

30. Martínez Matías, 2020, p. 4.

31. Castignani, 2020, p. 22.

32. Ramaglia, 2019, p. 227.

33. Echeverría, 2000, p. 15.

34. Pérez Tapias, 2023, pp. 139-140.

35. Torres Ornelas, 2024, p. 212.

36. Maravall, 2023, p. 56.

37. Castignani, 2020, pp. 29-30. Referencia a Maravall, 2023, p. 518.

38. Maravall, 2023, p. 62.

39. Maravall, 2023, p. 65.

40. Capítulo «El concepto de Siglo de Oro», en Blecua Perdices, 2006.

una cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora»⁴¹, aportando al concepto una marcadísima intencionalidad propagandística como lenguaje de poder⁴²; lo central es la imposibilidad de comprender el Barroco fuera de las coordenadas del xvii, coincidiendo con Weisbach en que «el barroco constituye una respuesta peculiar a un estado de cosas concreto e irrepetible»⁴³. Schubart lo plasma muy bellamente al defender que el barroco «es un Renacimiento del gótico, una protesta vibrante contra las innovaciones prometeicas»⁴⁴ del xv y xvi. Un gótico consciente, en oposición al gótico medieval que, por su categoría instintiva y la falta de oposición, no llega a formarse un concepto de sí mismo. Frente al arte renacentista, el Barroco busca recuperar el misticismo y simbolismo común que comparten el románico y el gótico, así como la razón teológica medieval⁴⁵. Sería la réplica cultural consciente al antropocentrismo renacentista y la ruptura protestante⁴⁶.

El problema de la tesis de d'Ors, como ya señalara Maravall, es que permite descubrir barrocos desde el antiguo Egipto a la presente América⁴⁷, lo que conlleva un riesgo de devaluación de la etiqueta, consolidando ciertos estereotipos como el barroco como decadencia⁴⁸ o paganismo⁴⁹. Sin embargo, un excesivo historicismo puede llevarnos a atribuir al Barroco todo lo que acontece en esa época. Con Rodríguez de la Flor, hay que afirmar que el Barroco no solamente se encuentra circunscrito temporalmente, sino también filosóficamente⁵⁰. Por eso algunas de las características de la época, como el voluntarismo, el neoestoicismo o el tacitismo, la duda cartesiana⁵¹ o el pesimismo trágico⁵², son fenómenos insuficientes para explicar el Barroco⁵³, pues o son meras coincidencias temporales contradictorias, o reducen la complejidad del momento a sus consecuencias, como la decadencia⁵⁴

41. Ujaldón, 2020, p. 221.

42. Maravall, 2023, p. 216.

43. Sánchez, 2020, p. 447.

44. Schubart, 1946, p. 66.

45. Martínez Matías, 2020, p. 3.

46. Schubart, 1946, p. 67.

47. Maravall, 2023, p. 64.

48. Castignani, 2020, p. 28; y Tapié, 1961, pp. 12-13.

49. Sánchez, 2020, p. 463.

50. Rodríguez de la Flor, 1999 y 2023, p. 44.

51. Castignani, 2020, pp. 54-55. Castignani defiende que Descartes es barroco en tanto es crítica del Renacimiento, duda total de lo anterior. «Barroco» significa aquí mera reacción, sin contenido por sí mismo: todo lo posterior al xv sería barroco, sin distinción. Sin embargo, que la teoría cartesiana tenga su origen en un *topos* barroco como el *somnium vitae* o el *theatrum mundi* no implica que su contenido coincida con la causa de los *topoi*. Tales lugares comunes no son fundamento u origen del Barroco, sino su consecuencia cultural, y podrán ser usados por otras tendencias, como el racionalismo, sin por ello vincularse entre sí.

52. Fraga Iribarne, 1955, p. 41; y Chiampi, 2000, pp. 36-41.

53. De la Higuera, 2022, p. 1231.

54. Ujaldón, 2020, p. 217; y Rodríguez de la Flor, 2023, p. 29, nota 35.

o el teatro del mundo⁵⁵. Frente a ello, buscando construir una definición integral del fenómeno, proponemos tres cualidades troncales del Barroco que sí son compatibles entre sí: su cosmovisión unitaria del mundo; el recurso estilístico a la analogía y al sacramento; y la primacía de la pedagogía.

3. LA DEFINICIÓN DEL «BARROCO»: TRES CARACTERÍSTICAS ESENCIALES

En primer lugar, siguiendo a Tierno Galván, solo podemos comprender la cultura barroca como la expresión cultural de un catolicismo, primordialmente español, solo ante la Modernidad⁵⁶. El Barroco choca con las características filosóficas de la época⁵⁷, hasta el punto de configurar una «modernidad-otra»⁵⁸, «ethos de resistencia»⁵⁹ o «primer modo de ser modernos»⁶⁰. Así, su esencia es alternativa, un «intento de situarse en un nuevo mundo reciclando los restos del naufragio del viejo»⁶¹. Conserva una comprensión del mundo como simbiosis de naturaleza y gracia⁶², para seguir viviendo «con la misma familiaridad lo mundanal y lo celeste»⁶³ según un «criterio de la *unicidad*»⁶⁴.

Por eso el arte barroco tiende a crear unidades⁶⁵, de manera que «lo contrario, lo opuesto y, en definitiva, *lo distante* se unifica, pero solo a nivel de su retórica. Todo bajo el lema, que es al mismo tiempo evangelizador y, también, político: *Pluribus in unum*»⁶⁶. Se combina una «infinitezación del mundo»⁶⁷, una quiebra de la estabilidad del cosmos medieval, con una «unidad orgánica de la diferencia»⁶⁸. Como defiende Pérez Tapias, se busca recuperar la unidad perdida del Medievo a través de la multiplicidad⁶⁹, entroncando así con el concepto de pliegue infinito de Deleuze como rasgo propio del Barroco⁷⁰. Esta complejidad se convierte en seña de identidad, provocando que algunos lo definan como exceso, paroxismo o dilapidación, como «cultura hiperexpresiva (hasta la histeria formal y gongorina o, mejor: churrigueresca)»⁷¹. Sin embargo, identificar el Barroco con su efecto es puro formalismo: es confundir medios con fines, y los accidentes con sustancia⁷². Lo

55. Castignani, 2020, p. 46; y González, 2003.

56. Tierno Galván, 1984, p. 34.

57. De la Higuera, 2022, p. 1233.

58. Sáez Rueda, 2022.

59. Echeverría, 2000, p. 47.

60. Pérez Tapias, 2023, p. 130.

61. Pérez Tapias, 2022, p. 1392.

62. Tierno Galván, 1954-1955, p. 124.

63. Tierno Galván, 1954-1955, pp. 118-119.

64. Tierno Galván, 1954-1955, pp. 110-111.

65. Rodríguez de la Flor, 2021, p. 18.

66. Rodríguez de la Flor, 2021, p. 35.

67. Sáez Rueda, 2022, p. 1260.

68. Sáez Rueda, 2022, pp. 1267-1268.

69. Pérez Tapias, 2023, p. 131.

70. Torres Ornelas, 2024, p. 210; y Agüera Fernández, 2023, p. 62.

71. Rodríguez de la Flor, 2023, p. 24.

72. Castignani, 2020, pp. 56-57.

esencial no es la infinidad de pliegues, sino el infinito unificador al que refieren: «la pluralidad diferencial de perspectivas conforma un todo orgánico, un todo que, sin embargo, no puede ser confundido con una realidad total presente o representable, pues remite al infinito ausente»⁷³.

Por eso Rosa de Gea describe la esencia del Barroco como «un mundo de ausencias»⁷⁴, estructurado, como explica Lacan, por un constante ejercicio de desentrañar un alma oculta a través de la cualidad manifestativa de los cuerpos⁷⁵. Como apuntara Rodríguez de la Flor, a través de ellos «alcanzamos a ver un destello de la eternidad, [...] únicamente en cuanto este se ve metafóricamente encarnado en las cosas y casos»⁷⁶. Ese destello es precisamente Dios, un Infinito que, siendo fundamento del mundo, se sustrae. Es a la vez cimienta y *absconditus*: «Lo divino es reconocido como presente en todo y ausente al unísono, "tan escondido y tan manifiesto"»⁷⁷. De esta forma, señala Sáez Rueda, «lo más sólido e íntimo del ser finito» le es extraño, lejano, «una trans-mundaneidad [...] que opera allí, en el fondo del mundo, como una real sustracción activa y operante»⁷⁸.

También Foucault señala que el conocer barroco es un conocer ausencias, y como tal, implica una huida de la similitud, animando a la sospecha de lo excesivamente evidente⁷⁹. Hay quien ve en este elemento un oscurantismo u ocultismo, un empeño por dificultar el entendimiento de las cosas sencillas⁸⁰. Pfandl, por ejemplo, dice de los «jeroglíficos barrocos, que encierran a la vez contenido ideológico y enseñanza, [...] sentido enigmático y oscuridad»⁸¹. Sin embargo, frente a esta acusación, Hansen niega la asociación entre barroco e informalidad, y con más ímpetu todavía la relación entre barroco e irracionalidad⁸². Algunos autores apuntan en este periodo a una postergación de la razón⁸³, «episodio psicótico»⁸⁴; lo que Marcel Gauchet denomina «una trascendencia inaccesible»⁸⁵; que, según d'Ors, «desea fundamentalmente la humillación de la razón»⁸⁶. Al igual que Lima, Sarduy o Lacan, lo relacionan con una irracionalidad cercana al *horror vacui*, con

73. Sáez Rueda, 2022, p. 1273.

74. Rosa de Gea, 2010, p. 50.

75. Lacan, 1972-1973, p. 140.

76. Rodríguez de la Flor, 2021, p. 24.

77. Sáez Rueda, 2023, pp. 97-98.

78. Sáez Rueda, 2023, pp. 98-99.

79. Foucault, 1968, pp. 57-58.

80. «El Barroco [...] implica un estilo artificioso propio de un gabinete de cifra. Género emblemático, culteranismo, conceptismo, son procedimientos cuidadosamente ideados para dificultar el entendimiento de las cosas sencillas. Don Luis de Góngora, tan luminoso maestro de oscuridades, decía en una de sus cartas que el entendimiento "tanto quedará más deleitado en cuanto obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la oscuridad, asimilaciones a su concepto"» (Murillo Ferrol, 1989, p. 14).

81. Pfandl, 1933, p. 256.

82. Hansen, 2004, pp. 113-114.

83. Rodríguez de la Flor, 2021, p. 20.

84. Deleuze, 1989, p. 91.

85. Sáez Rueda, 2023, p. 99.

86. d'Ors, 1993, p. 81.

una falta de un *logos* ordenador⁸⁷. Sin embargo, esta acusación de ocultismo o irracionalidad se resuelve con la referencia al símbolo. Ante el riesgo gnóstico, el Barroco defiende que la ilusión es algo: como apunta Deleuze, «lo propio del barroco no es caer en la ilusión ni salir de ella, lo propio del barroco es realizar algo en la ilusión misma, o comunicarle una presencia espiritual que vuelva dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva»⁸⁸. Lo visible puede ser valorado, precisamente en tanto lo invisible subyacente es cognoscible a través suyo: lo trascendente es accesible a través del pliegue, de la materia. La analogía con lo sacramental es evidente: «Operación [...] mediante la cual lo real consigue reflectar lo extrareal»⁸⁹.

Por eso, en segundo lugar, el Barroco estaría caracterizado por lo simbólico. No solamente supone una reivindicación contra la iconoclastia, un «amor a lo recargado y fastuoso, como nota característica frente a la severidad y desnudez de la Reforma»⁹⁰; sino que revela una defensa del principio doctrinal católico más dañado en el xvi: la gracia sacramental⁹¹. El Barroco es símil del sacramento, como recordatorio de que el signo visible es valioso en tanto esconde, encarna y protege una gracia invisible. Torres Ornelas ve en el Barroco una correlación o tensión entre interior y exterior, fachada y celda, lo interno y lo externo⁹². Sin embargo, este careo constante «no se da entre dos planos separados, como podrían ser los dos mundos platónicos, sino entre dos pisos de una misma estructura»⁹³. Esta unidad es propia del sacramento, como presencia: «La doctrina cristiana de la encarnación permitió entender la imagen [...] dotada de una "presencia real", según el modelo eucarístico, que "presentificaría" sin representar [...]. Ello explica que la imagen se convirtiera en el operador fundamental del dispositivo barroco de refundamentación ontológica del mundo»⁹⁴.

El sacramento es reiteración de la Encarnación del Verbo: igual que Cristo ha hecho corpóreo lo espiritual y visible lo invisible; así el Barroco es «escenificación teatral del infinito»⁹⁵, y puede ser resumido con el oxímoron de «tener un invisible ante los ojos»⁹⁶. De nuevo puede recurrirse al pliegue de Deleuze como manifestación sacramental, en tanto se describe como «movimiento bajo el cual se presenta lo no presentable»⁹⁷, en que la materia se convierte en condición de posibilidad del infinito replegado⁹⁸, y lo mundano conforma «un entramado oculto de sentido cuya clave interpretativa reside en el infinito ausente»⁹⁹. De ahí que las artes barrocas

87. Martínez Matías, 2020, p. 5.

88. Deleuze, 1989, p. 160.

89. Rodríguez de la Flor, 2021, pp. 24-25.

90. Sebastián López, 1985, p. 14.

91. De la Higuera, 2022, p. 1238.

92. Torres Ornelas, 2024, p. 212. Cita a Deleuze, 2006, pp. 173-174.

93. Agüera Fernández, 2023, pp. 60-61.

94. De la Higuera, 2022, p. 1243.

95. Trías, 2001, p. 167.

96. De la Higuera, 2022, p. 1244.

97. Agüera Fernández, 2023, p. 78.

98. Torres Ornelas, 2023, p. 85.

99. Sáez Rueda, 2023, p. 100.

aparenten mero recargamiento. Esta exuberancia como valor estético, acompañada de un sentido último oculto, revela una dualidad material y espiritual¹⁰⁰. Lo barroco acontece como un híbrido, entre la exaltación de lo carnal como medio, y la importancia última y prioritaria de lo trascendente: aparente contradicción que es clara referencia a la dualidad visible-invisible de la comprensión sacramental de la vida cristiana.

Ahora bien, contra lo que afirman algunos autores, la imagen barroca no solamente representa, sino que hace acontecer el infinito¹⁰¹. De lo contrario, «la ambigüedad del dispositivo figural es enorme». Perder de vista el sacramento como clave interpretativa implica errar en la comprensión de la condición de lo material: como el Barroco ha buscado la «recuperación del mundo a partir de su fundamento [Dios] contribuye sin quererlo al vaciamiento ontológico moderno [la nada]»¹⁰²; de tal manera que una secularización del Barroco implica necesariamente un nihilismo. El problema de la nihilidad barroca sucede cuando «lo ornamental deja de ser un medio y se transforma en un fin [...]. En la obra de arte barroca se desdibujan los límites entre los elementos esenciales y accesorios; [...] lo ornamental que se termina convirtiendo en protagónico»¹⁰³. De la Higuera, siguiendo a Nancy, defiende que el nihilismo moderno es el sucesor natural de un cristianismo monoteísta que ha secularizado la realidad natural, y de un Dios que se ha vaciado en su acto redentor¹⁰⁴. Obvia con ello que la *kenosis* divina está vinculada a una deificación del hombre, pero solamente en tanto Dios se ha hecho hombre. El perfeccionamiento de la realidad en la visión beatífica, habilitado por este hombre-Dios, Cristo, resuelve el riesgo de nihilidad: «el mundo es leído desde la infinitud trascendente, pero, inversamente, esta abre en lo mundano un infinito inmanente [...] *ausencia operante*, una ausencia creativa que genera en el mundo una apertura profundamente infinita de relaciones diferenciales, al mismo tiempo que inyecta en el héroe barroco un anhelo de eternidad»¹⁰⁵. Es solamente cuando eliminamos el infinito trascendente que el infinito inmanente arroja al mundo a la locura nihilista.

Por último, la atribución de la categoría de barroco a todo arte equivalente al dionisiaco nietzscheano¹⁰⁶ provoca una devaluación del término: olvidando el fondo, queda solo la expresión formal, que desprovista de su sentido último es mero enrevesamiento, o rococó. Por el contrario, el verdadero Barroco se vuelca en lo formal en orden a la transmisión efectiva de un mensaje. El embellecimiento de la verdad es una preocupación pedagógica¹⁰⁷, un prerrequisito para ser transmitible de la manera más indeleble posible¹⁰⁸: «la verdad se nos ha revelado hasta aquí

100. Hansen, 2004, p. 114.

101. Sáez Rueda, 2023, pp. 100-101.

102. De la Higuera, 2022, p. 1239.

103. Ramaglia, 2019, p. 228.

104. De la Higuera, 2022, p. 1234.

105. Sáez Rueda, 2022, p. 1266.

106. Sánchez, 2020, pp. 458-460; y d'Ors, 1993, pp. 96-100.

107. Murillo Ferrol, 1989, p. 30.

108. Maravall, 1997, pp. 45 y 53-54.

dependiente de la estética»¹⁰⁹. Esta cualidad didáctica de la imagen, su capacidad de «atar mundos»¹¹⁰, justifica su proliferación¹¹¹, enlazada con la verdad: «Hay que vestir la verdad, adornarla con las galas del ingenio para que resulte más atrayente, para que sea más fácil la decisión de la voluntad hacia ella [...]: aprovéchense los valores estéticos en la educación si queremos que los conceptos queden más profundamente grabados en la memoria»¹¹². Nos encontramos ante un estilo en que prima la eficacia del mensaje sobre su completitud, sobre la coherencia y exhaustividad del pensamiento teórico. Esto permea todas las realidades sociales y políticas¹¹³, convirtiendo lo bello en el medio más efectivo para trasladar las verdades fundamentales y cohesionadoras de la comunidad política¹¹⁴.

4. IMPACTO DEL ESTILO BARROCO EN LA CULTURA HISPÁNICA DEL XVII

De la suma de simbolismo y función didáctica emerge una importante consecuencia para el arte y la literatura barrocas: una primacía de lo concreto frente al reino escolástico de lo abstracto. Frente al desarrollo filosófico, nuestra literatura político-moral del XVII «acude a jeroglíficos, emblemas y empresas que ofrecen al lector la gran plasticidad de las representaciones gráficas»¹¹⁵. Esta «adopción de esquemas multipolares»¹¹⁶ es una superabundancia, un «malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje»¹¹⁷. Maravall usa a Velázquez como ejemplo perfecto de quien plasma individualidades, del artista barroco que, «frente a la belleza femenina genérica [...] trata de captar la gracia singular de una muchacha a la que conoce»¹¹⁸, haciendo tan humanas y comunes las figuras de sus temas religiosos, que se confundirán con mundanos.

Sin embargo, esta mundanidad es solo aparente, pues remite a una verdad que no aparece, a una «presencia de la ausencia»¹¹⁹. Es lo que Foucault percibe en el cuadro de *Las Meninas* de Velázquez, en que lo esencial, lo contemplado por el pintor, es invisible a los ojos, presente solamente bajo las especies de un lienzo al revés y un espejo, pero presente realmente:

Fija un punto invisible, pero que nosotros, los espectadores, nos podemos asignar fácilmente ya que este punto somos nosotros mismos: nuestro cuerpo, nuestro rostro, nuestros ojos. Así, pues, el espectáculo que él contempla es dos veces invisible; porque no está representado en el espacio del cuadro y porque se

109. Sáez Rueda, 2022, p. 1274.

110. Rodríguez de la Flor, 2021, p. 19.

111. Rosa de Gea, 2010, p. 63.

112. Alonso-Fueyo, 1949, p. 155.

113. «La visión barroca no se limita pues a una estética, ni siquiera a una determinada teoría de la representación, sino que implica toda una apuesta epistemológica» (Castignani, 2020, pp. 70-71).

114. Dowling, 1957, pp. 63-64.

115. Alonso-Fueyo, 1949, p. 155.

116. d'Ors, 1993, p. 85.

117. Sarduy, 1987, p. 209.

118. Maravall, 1960, pp. 119 y 124-125.

119. Sáez Rueda, 2022, p. 1280.

sitúa justo en este punto ciego, en este recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos. Y sin embargo, ¿cómo podríamos evitar ver esta invisibilidad que está bajo nuestros ojos, ya que tiene en el cuadro mismo su equivalente sensible, su figura sellada?¹²⁰

Del mismo modo que lo invisible en *Las Meninas* es el centro neurálgico del cuadro, en ese espejo en que se hacen presentes Felipe IV y su esposa¹²¹; así lo central a la realidad es el infinito que esconde, como en el sacramento de la Eucaristía las especies de pan y vino median entre sustancia humana y divina. Como explica Sáez Rueda, «la pertenencia al mundo se hace inseparable de la experiencia de lo ausente-necesario que se retiró a lo celeste pero que, paradójicamente, *insiste* en la entraña misma de la realidad finita»¹²².

También Saavedra escribe de lo particular para encarnar sus ideas políticas abstractas. De ahí su gusto por las empresas y la historia, común a la literatura político-pedagógica de la época¹²³. Como la empresa, dibujo y mote que dan pie a un texto reflexivo, «la historia puede ser entendida como una representación, porque queda fijada en la imaginación por medio de las figuras»¹²⁴. No es una ciencia exacta, o una búsqueda crítica de la veracidad de los hechos pasados, sino una plasmación de las verdades que el pueblo vive y cree: es una reflexión filosófica vivencial y compartida¹²⁵. Como explica Cabrera de Córdoba, la historia «no es escribir las cosas para que no se olviden [...] sino para que enseñen a vivir con la experiencia, maestra muda que hacen los particulares que perfeccionan a la prudencia»¹²⁶. Saavedra recoge esta definición: «Por ella se gobierna la posteridad en los ejemplos que ha de imitar o huir, y de ella saca máximas y documentos la política para el gobierno de los reinos»¹²⁷; y a ello consagra su *Corona Gótica*: «ningún maestro mejor de los príncipes que la Historia»¹²⁸.

120. Foucault, 1968, p. 14.

121. Foucault, 1968, p. 23.

122. Sáez Rueda, 2023, p. 102.

123. Juan de Mariana (*De rege et Regis institutione*), Pedro de Ribadeneyra (*Tratado de la religión y virtudes que debe tener el príncipe cristiano para gobernar y conservar sus Estados, contra lo que Nicolás Maquiavelo y los políticos de estos tiempos enseñan*), Francisco de Quevedo (*Política de Dios y gobierno de Cristo*), Juan Márquez (*Gobernador cristiano*), Antonio de Guevara (*Relox de príncipes y Aviso de privados y doctrina de cortesanos*), Furió Ceriol (*Del consejo y consejeros del príncipe*), Cristóbal de Benavente (*Advertencias para reyes, príncipes y embajadores*), Fernández Otero (*El maestro del príncipe*), o Juan de Santa María (*Tratado de república y policía cristiana para reyes y príncipes*).

124. Rosa de Gea, 2010, pp. 63-64.

125. «En la época en que escribía Saavedra y para fortuna de la obra literaria, ya que no de la científica, no se había hecho todavía el portentoso descubrimiento del arte filosófico-crítico-histórico. La Historia no era más, bien considerado, que uno de tantos géneros poéticos o literarios, muchas veces semejante a un poema heroico. [...] todas las fábulas y milagros con que los antiguos, recibiendo de la tradición y de buena fe creyéndolos, adornaron sus históricas narraciones bizarras» (Fuster y Tejera, 1884, p. LIX).

126. Cabrera de Córdoba, *De historia, para entenderla y escribirla*, fol. 19.

127. *Corona Gótica*, p. 800 (Alarico).

128. *Corona Gótica*, p. 706 («Al lector»).

Por eso en el siglo xvii la historia funciona en ocasiones como sustitutivo del conocimiento metafísico del ser humano¹²⁹. Fraga Iribarne lo interpreta erróneamente como una disociación epistemológica teórico-práctica en Saavedra¹³⁰, cuando debe de comprenderse desde un punto de vista puramente pedagógico¹³¹. La historia no es necesariamente la negación de la filosofía, sino la recuperación práctica de lo concreto, un medio didáctico para alcanzar el lejano abstracto. Toda la obra de Saavedra está traspasada por esta «gran importancia el valor ejemplar del caso concreto [...]. De esta forma, lo que pretende es encontrar un asidero, un soporte fáctico a sus formulaciones teóricas»¹³².

Por todo ello, su pensamiento político es profundamente barroco: traslada las ideas sacramentalmente. El relato aparentemente indiscriminado de hechos históricos, máximas prudenciales y personajes ilustres encarna un mensaje filosófico que hay que entresacar, sin que aparezca explícito en casi ningún momento. Como en Cervantes, en palabras de Foucault, «las más mínimas analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo»¹³³.

5. IDENTIFICACIÓN DEL ESTILO BARROCO EN LAS OBRAS DE SAAVEDRA

Desde esta aproximación, lo barroco en Saavedra gira en torno a tres ejes sustanciales. Primero, la condición de pliegue, sacramental, de la majestad: una imagen extrínseca y pública, que vehicula y augura un poder en quien la esgrime. Segundo, su método de definición sacramental: la enunciación y explicación de lo que significa el poder regio a través de imágenes. Tercero, el sentido pedagógico de su método¹³⁴.

La majestad es sinónimo de imagen regia, una ostentación diseñada para transmitir la superioridad del oficio real: reviste al príncipe como mostración de su preeminencia. Tiene origen divino¹³⁵, pues como todo en el Barroco «estaba escrita de arriba a abajo»¹³⁶. Este es su sentido de pliegue: lo mostrado remite entre bam-

129. Rosa de Gea, 2010, p. 29.

130. Fraga Iribarne, 1955, p. 631.

131. Alonso-Fueyo, 1949, p. 47.

132. Segura Ortega, 1984, p. 76.

133. Foucault, 1968, p. 54.

134. «Propongo a V. A. la Idea de un príncipe político cristiano, representada con el buril y con la pluma para que por los ojos y por los oídos —instrumentos del saber— quede más informado el ánimo de V. A. en la sciencia de reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa» (*Empresas*, p. 160, «Al Príncipe N. S.»); «En la *Idea de un príncipe político-cristiano* presenté a V. A. la teórica de la razón de estado, y agora ofrezco la práctica, advertida en la vida de los señores reyes godos de España y de los que sucedieron a ellos en Asturias, en León y en Castilla [...]. Con esto en pocas palabras podrá V. A. [...] aprender en sus experiencias y acciones [...]. En ellos se ha de mirar para el conocimiento cierto de sí mismo» (*Corona Gótica*, p. 705, «Al Príncipe N. S.»).

135. *Corona Gótica*, pp. 771-772 (Turismundo), 823 y 832 (Gesaleico y Amalarico) y 961 (Flavio Chindasvinto); *Corona Gótica (Continuación)*, p. 1102 (don Fernando el Magno).

136. Foucault, 1968, pp. 47-48.

balinas a lo infinito, pero sin llegar a agotarlo. Siendo «sagrado el oficio de reinar»¹³⁷, se atribuye a los príncipes «una oculta divinidad»¹³⁸, lo que proporciona a la majestad las características de primacía, publicidad y efectividad. La primera implica una elevación fundada en la virtud¹³⁹ o características físicas de superioridad, como la belleza¹⁴⁰. Ejemplos hay en Ordoño I y Alfonso III: «su estatura levantada y su rostro varonilmente hermoso sustentaban la majestad del ceptro»¹⁴¹. Como «casi siempre a un corazón augusto acompaña una augusta presencia»¹⁴², «en algunas naciones el más hermoso juzgaron más digno del Imperio»¹⁴³. De esta forma, la majestad se asocia con la armonía¹⁴⁴, que recuerda al príncipe la necesaria proporción entre partes de una comunidad política o en los repartos justos.

En segundo lugar, lo mayestático es perceptible: en la belleza es obvia la intermediación sensible, como lo es también en el resto de símbolos de majestad. Tenemos, por ejemplo, las insignias reales como demostraciones extrínsecas de realeza¹⁴⁵, representando las virtudes regias. Siendo el rey hispánico medieval un rey reconquistador, por encima de toda otra insignia está la espada¹⁴⁶. Tenemos además las que del pueblo recibieron los primeros reyes de la Historia, «cuya mano [...] honraron con el ceptro, y cuyas sienas ciñeron con la corona en señal de majestad y de la potestad suprema que le habían concedido»¹⁴⁷. Es interesante el mensaje implícito en cada insignia: para Saavedra, el cetro representa la monarquía goda electiva¹⁴⁸, y la corona las cristianas hereditarias¹⁴⁹. Esto revela la antigüedad de la monarquía goda¹⁵⁰, y su cercanía al caudillo militar y al pastor, siendo el cetro una representación de la espada¹⁵¹ y del cayado¹⁵². El trono, como insignia, representa en Saavedra la estabilidad: no aparece mientras los visigodos son arrianos, y solamente cuando se convierten y pasan a ser reyes de godos y españoles indistintamente se empieza hablar de trono, siendo la primera mención cuando Fla-

137. *Corona Gótica*, pp. 842-843 (Teudiselo).

138. *Empresas*, pp. 375-376 (XLV). Reiterado en *Introducciones*, p. 1243.

139. *Empresas*, pp. 303 (XXIX) y 459 (LVIII); *Introducciones*, p. 1252.

140. *Introducciones*, p. 1243; *Empresas*, pp. 181 (III) y 348 (XXXIX); *Corona Gótica*, pp. 881 (Flavio Recaredo) y 916 (Liuva).

141. *Corona Gótica (Continuación)*, pp. 1086 (don Alonso el Magno) y 1082 (don Ordoño Primero).

142. *Empresas*, p. 182 (III).

143. *Introducciones*, p. 1243.

144. «... desta arpa del reino resulta la majestad, la cual es una armonía nacida de las cuerdas del pueblo y aprobada del cielo» (*Empresas*, p. 485, LXI). Reiterado en *Empresas*, p. 493 (LXIII).

145. López Poza, 2011, p. 73.

146. *Empresas*, pp. 587-588 (LXXXII).

147. *Empresas*, p. 264 (XXI).

148. *Corona Gótica*, pp. 856 y 878 (Luiva, Leovigildo y Hermenegildo) y 920 (Witerico y Gundemaro).

149. *Corona Gótica (Continuación)*, p. 1070 (don Alfonso el Católico), 1071 (don Fruela el Primero), 1081 (don Ordoño Primero), 1078 (don Ramiro Primero), 1089 (don Ramiro Tercero), 1092 (don Bermudo el Segundo) y 1112 (don Alonso de León).

150. «... en el océano de la sangre real de los godos se descubren desde muy lejos en los horizontes de la antigüedad muchos ceptros de la nobilísima familia de los Baltos» (*Corona Gótica*, p. 707, «Al lector»).

151. *Corona Gótica*, pp. 757 (Teodoro), 819 (Gesaleico y Amalarico) y 856 (Luiva, Leovigildo y Hermenegildo).

152. *Empresas*, p. 512 (LXVII); *Corona Gótica*, pp. 802-803 (Alarico) y 980 (Wamba).

vio Chintila ordena «que de allí adelante los que fuesen elegidos por reyes jurasen, antes de sentarse en el trono real, que guardarían la religión católica»¹⁵³. A estas insignias apoyan las vestiduras¹⁵⁴, el uso de la púrpura¹⁵⁵, el boato en el servicio¹⁵⁶, o demostraciones públicas de grandeza¹⁵⁷. Incluso la pompa funeral se orienta a este objetivo, no «por vanidad de los príncipes, sino por [...] el respeto que se debe a la majestad»¹⁵⁸. En definitiva, «Lo suntuoso [...], el lustre y grandeza de la corte y las demás ostentaciones públicas, acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad»¹⁵⁹.

Todas estas características, como el pliegue, evocan lo supremo y remiten a lo trascendente. Lo mayestático lleva aparejada una cierta máscara de estable imperturbabilidad¹⁶⁰; pues «los súbditos desprecian el gobierno de los que son sus iguales»¹⁶¹. Las mismas insignias se justifican en la creación de una distinción visible: «introdujo Leovigildo el ceptro, la diadema y el manto real, para que entre los demás se señalase la majestad y fuese más venerable; porque el respeto nace de la diferencia y de la admiración»¹⁶². Por el contrario, «muchas veces en Francia se atrevió el hierro a la majestad real, demasíadamente comunicable a todos»¹⁶³.

En ese sentido, Saavedra aboga por una lejanía que apoye la majestad¹⁶⁴: «desde lejos es mayor la reverencia»¹⁶⁵ y «Lo que no se ve se venera más»¹⁶⁶. Sin embargo, recomienda también que la majestad sea siempre visible: «los vasallos y los enemigos internos y externos se atrevieron a perder el respeto a la majestad real, escondida en los retretes»¹⁶⁷; e incluso condena que la «pompa engendra soberbia, y la soberbia ira»¹⁶⁸. Si el príncipe es una figura pública, es imprescindible su contacto con la comunidad que gobierna¹⁶⁹; pues el gobernante que busca las sombras, «más parece asesino que príncipe»¹⁷⁰. Para resolver la dicotomía, se propone un justo medio aristotélico: «conservando la autoridad, aficione; que parezca

153. *Corona Gótica*, p. 951 (Flavio Chintila).

154. *Empresas*, p. 314 (XXXI).

155. *Corona Gótica*, p. 909 (Flavio Recaredo).

156. *Carta a S. M. del 2 de junio de 1644*, p. 1393.

157. *Introducciones*, p. 1245.

158. *Empresas*, p. 678 (CI).

159. *Empresas*, p. 315 (XXXI).

160. *Empresas*, pp. 323-324 (XXXIII) y 543 (LXXII); *Corona Gótica*, pp. 789 (Teodorico II) y 920 (Witerico y Gundemaro).

161. *Empresas*, p. 672 (C).

162. *Corona Gótica*, p. 864 (Luiva, Leovigildo y Hermenegildo).

163. *Introducciones*, p. 1255.

164. *Empresas*, p. 204 (VIII); *Corona Gótica*, p. 1013 (Flavio Egica).

165. *Empresas*, p. 490 (LXII).

166. *Empresas*, p. 351 (XXXIX).

167. *Corona Gótica (Continuación)*, p. 1090 (don Ramiro el Tercero). Reiterado en p. 1106 (don Alonso el Noble y don Fernando); *Empresas*, pp. 193-194 (VI), 202 (VII) y 350 (XXXIX); *Introducciones*, pp. 1254-1256.

168. *Empresas*, p. 203 (VIII).

169. *Respuesta al Manifiesto de Francia*, p. 223.

170. *Empresas*, p. 274 (XXII).

augusto, no desabrido; que cause veneración, no miedo; que anime y no desespere; bañado siempre de un decoro risueño y agradable y acompañado de palabras benignas»¹⁷¹.

Esta contradicción en que se apoya la majestad, imposible equilibrio entre lo visible y lo invisible, es sustancialmente barroca. Pero es a través de esta contradicción como se justifica la majestad, porque permite la armonización de contrarios del mismo modo que el pliegue aúna lo presente y ausente. Esta conjugación de extremos concilia al hombre corriente que encarna la majestad con la superioridad de la realeza: «Los extremos en lo uno y en lo otro siempre son peligrosos, y los sabrá templar quien en sus acciones y proceder se acordare que es príncipe y que es hombre»¹⁷². Del mismo modo que el sacramento resuelve la dualidad entre lo visible y lo invisible, la majestad la resuelve entre hombre falible y príncipe.

Tercero, la superioridad visible es efectiva. Provoca una obediencia y reconocimiento de lo invisible, la autoridad, con efectos directos en la vida política: «en la majestad real no hay más fuerza que el respeto, el cual nace de la admiración y del temor, y de ambos la obediencia»¹⁷³. Y es que, en momentos de crisis¹⁷⁴, «la majestad fácilmente se señorea de los ánimos del pueblo. Cierta fuerza secreta puso en ella la Naturaleza, que obra maravillosos efectos»¹⁷⁵, pues como «fuerza oculta de la majestad real»¹⁷⁶ la visualización por parte del pueblo de la preeminencia de su cabeza ejerce de poderoso persuasor, mayor incluso que la *potestas* fáctica, como en los ejemplos históricos de Suintila ante los gascones¹⁷⁷, o León Magno ante Atila¹⁷⁸. Así, la majestad funda en lo avasallador de la superioridad la posibilidad de un gobierno efectivo. Es un sentimiento que el propio autor experimenta: al entrar en la *República literaria*, ve que «estaba retratando al rey Filipe Cuarto Diego Velázquez, con tan airoso movimiento y tal expresión de lo majestuoso y augusto de su rostro, que en mí se turbó el respeto y le incliné la rodilla y los ojos»¹⁷⁹. La majestad, como imagen pública de superioridad, no solamente representa, sino que ejerce un poder efectivo. Es, al modo sacramental, algo visible que signa una invisible y positiva *auctoritas*.

171. *Introducciones*, p. 1255. Reiterado en *Empresas*, p. 348 (XXXIX).

172. *Empresas*, p. 351 (XXXIX).

173. *Empresas*, p. 313 (XXXI). Reiterado en p. 363 (XLII).

174. *Introducciones*, pp. 1252-1253; *Empresas*, p. 547 (LXXIII); *Corona Gótica (Continuación)*, p. 1083 (don Alonso el Magno).

175. *Empresas*, p. 547 (LXXIII).

176. *Introducciones*, pp. 1252-1253.

177. *Corona Gótica*, p. 937 (Flavio Suintila y Rechimiro).

178. *Corona Gótica*, pp. 774-775 (Turismundo).

179. *República literaria*, p. 1143.

Segundo, como barroco, su estilo «resbaladizo, laberíntico, y hasta cierto punto enigmático»¹⁸⁰ hace de su obra un jeroglífico, que Rosa de Gea compara con la técnica pictórica de la anamorfosis¹⁸¹, de forma que solo desde una perspectiva filosófica muy concreta es comprensible y armónica la totalidad de la obra. Aisladas las referencias, Saavedra es a la vez absolutista y pactista, un entregado entusiasta del derecho divino de los reyes y un defensor del tiranicidio, un moderno y un clásico, un tacitista y un maquiavélico, un católico y un europeo. Este tortuoso recorrido «no indica, ciertamente, que un autor no tenga líneas básicas en su pensamiento. Solo quiere decir que hay que buscarlas por toda su obra y unir las»¹⁸². Ese entresacar fue el objetivo de la tesis doctoral del autor de este artículo¹⁸³: «la tarea del lector es una tarea de hermeneuta [...]. Leer es leer lo que está oculto»¹⁸⁴. Deben comprenderse desde este punto de vista las aparentes contradicciones, el discurso velado y el estilo circular de tratar los temas; como ejercicios de desentrañamiento.

Por ello, es característico de su estilo que, en lugar de ofrecernos definiciones diáfanas, vehicule fenómenos complejos e invisibles como la realeza, el poder, la república o el bien común a través de imágenes visibles. Muchas de ellas aprovechan la figura de Cristo para explicar el silencio del rey¹⁸⁵, su sacerdocio¹⁸⁶, su vocación de servicio¹⁸⁷, o su sufrimiento, con el Huerto de los Olivos¹⁸⁸ o la Corona de Espinas: «significamos [*la monarquía*] en la corona hermosa y apacible a la vista, y llena de espinas [...]. No hay en la corona perla, que no sea sudor. No hay rubí, que no sea sangre»¹⁸⁹. Usa el ejemplo del toisón como cordero inmolado, pues «víctima es el príncipe, ofrecida a los trabajos y peligros por el beneficio común de sus vasallos»¹⁹⁰; o la púrpura, como «símbolo de la sangre que ha de derramar por el pueblo»¹⁹¹. Se utilizan comparativas específicas con milagros de Cristo¹⁹², Dios creador¹⁹³, legislador en el Sinaí¹⁹⁴, o el rol de receptor de la propiciación¹⁹⁵. También funciones humanas naturales, como la de padre¹⁹⁶, llamando así a varios reyes

180. Rosa de Gea, 2010, p. 21.

181. «Pintura o dibujo que ofrece a la vista una imagen deforme y confusa, o regular y acabada, según desde donde se la mire» (DRAE).

182. Dowling, 1957, p. 63.

183. De Meer Cañón, 2023.

184. Rosa de Gea, 2010, pp. 21-22.

185. *Empresas*, p. 220 (XI).

186. *Empresas*, pp. 241 (XVI) y 247-248 (XVIII).

187. *Empresas*, p. 260 (XX). Referencia a Mateo, 20, 28.

188. *Empresas*, p. 275 (XXII).

189. *Empresas*, p. 258 (XX). Reiterado en p. 234 (XIV).

190. *Empresas*, p. 347 (XXXIX).

191. *Empresas*, p. 259 (XX).

192. *Empresas*, pp. 416 (L) y 605 (LXXXVI). Ambas referencias a la piscina de Siloé.

193. *Empresas*, pp. 447 (LVI) y 452 (LVII).

194. *Empresas*, p. 490 (LXII).

195. *Corona Gótica*, pp. 785 (Teodorico II) y 822 (Gesaleico y Amalarico).

196. *Empresas*, pp. 190-191 (V), 224 (XII), 260 (XX), 275 (XXII), 344-345 (XXXVIII), 350 (XXXIX), 358 (XLI), 359 (XLI), 456 (LVII), 526 (LXIX) y 550 (LXXIII); *Introducciones*, pp. 1228 y 1234; *Locuras de Europa*, p. 428; *Respuesta al Manifiesto de Francia*, p. 226; *Relación de la Jornada a Borgoña*, p. 1339.

buenos¹⁹⁷; o la de abuelo¹⁹⁸: el rey es padre de sus vasallos y de la patria¹⁹⁹ antes que caudillo o gestor. También se usan otros roles humanos, relacionados con la dirección, como maestro, director de coro, o capitán o piloto de la república entendida como nave; con la curación, como médico, boticario, cirujano, o alquimista; o con la generación, como jardinero, labrador, o pastor²⁰⁰.

Asimismo, elementos de la naturaleza sirven para vehicular la definición abstracta de la realeza. En los animales encontramos representadas las virtudes regias, «porque quien enseña en ellos es el mismo Autor de las cosas»²⁰¹: el avestruz o el águila, el azor, el ave fénix, la abeja o la hormiga, el amoroso pelícano, la culebra, la araña, el camello, el león o la raposa, el lobo o el perro²⁰². También en fenómenos naturales como el rocío, la nieve o la escarcha, con la montaña, el árbol, la rosa, el manantial, el río, o el golfo tempestuoso²⁰³. Especialmente visual es la comparativa con los astros, como el Sol y sus características definitorias²⁰⁴. También con la

197. *Corona Gótica*, pp. 823 y 827 (Gesaleico y Amalarico), 881 (Flavio Recaredo), 936-937 (Flavio Suintila y Rechimiro) y 1022 (Flavio Witiza), antes de su tiranía.

198. *Corona Gótica*, p. 824 (Gesaleico y Amalarico).

199. *Empresas*, pp. 679 (CI) y 647 (XCVI).

200. Maestro, *Empresas*, pp. 362-363 (XLII); director de coro, pp. 228 (XIII), 276 (XXII), 317 (XXXI), 487 (LXI) y 494-495 (LXIII); *Corona Gótica*, pp. 828 (Gesaleico y Amalarico) y 899 (Flavio Recaredo); capitán o piloto, *Empresas*, pp. 160, 228-229 (XIII), 258-259 (XX), 265 (XXI), 284 (XXIV), 299-301 y 324 (XXVIII), 329 (XXXIV), 334 (XXXVI), 336-337 (XXXVI), 338 (XXXVII), 411 (L), 452 (LVII), 605 (LXXXVI), 661 (XCIX), 668 y 672-673 (C) y 675 (CI); *Corona Gótica*, pp. 828 (Gesaleico y Amalarico), 883 (Flavio Recaredo), 922 (Witerico y Gundemaro) y 936 (Flavio Suintila y Rechimiro); *Corona Gótica (Continuación)*, p. 1071 (don Fruela el I.º); *Introducciones*, p. 1225; *Locuras de Europa*, p. 420; *Suspiros de Francia*, p. 26; médico, *Empresas*, pp. 160, 204 (VIII), 259 (XX), 301 (XXVIII), 306-307 (XXX), 318 (XXXII), 350 (XXXIX), 360 (XLI), 502-503 (LXV), 545 (LXXIII) y 553 (LXXIV); *Corona Gótica*, pp. 789-790 (Eurico) y 821-822 (Gesaleico y Amalarico); *Indispositione*, pp. 117 y 126-127; *Relación de la Jornada a Borgoña*, pp. 1338-1339; *Carta de un holandés*, pp. 361-362; boticario, *Empresas*, pp. 363 (XLII), 448 (LVI) y 583 (LXXXI); cirujano, pp. 395 (XLVIII) y 548 (LXXIII); *Corona Gótica*, p. 980 (Wamba); alquimista, *Empresas*, p. 277 (XXIII); jardinero, pp. 461-462 (LVIII); *Introducciones*, p. 1229; labrador, *Empresas*, pp. 504 (LXVI) y 540-541 (LXXI); *Corona Gótica*, pp. 995 (Wamba) y 1063 (don Rodrigo); *República literaria*, p. 1152, nota 9; *Locuras de Europa*, p. 406; o pastor, *Empresas*, pp. 512-513 (LXVII) y 605 (LXXXVI); *Corona Gótica*, p. 980 (Wamba).

201. *Empresas*, p. 365 (XLIII).

202. Avestruz o águila, *Empresas*, pp. 275 (XXII) y 654 (XCVII); *Corona Gótica*, p. 753 (Teodoredo); azor, *Empresas*, p. 350 (XXXIX); ave fénix, p. 670 (C); abeja, pp. 342 (XXXVIII), 362 (XLII), 381-382 (XLVI), 488 (LXII) y 607 (LXXXVI); *Corona Gótica*, pp. 714 (Alarico) y 953 (Flavio Chintila); *Introducciones*, p. 1235; hormiga, *Empresas*, pp. 538-539 (LXXI); *República literaria*, p. 1184; pelícano, *Empresas*, p. 359 (XLI); culebra, pp. 370 (XLIV) y 397 (XLVIII); araña, pp. 431-432 (LIII); *Corona Gótica*, p. 957 (Flavio Chindasvinto); camello, *Empresas*, p. 451 (LVII); león, pp. 374-375 (XLV); *República literaria*, p. 1171; raposa, *Empresas*, pp. 365-367 (XLIII); lobo o perro, *Corona Gótica*, p. 862 (Luiva, Leovigildo y Hermenegildo).

203. Rocío, nieve o escarcha, *Empresas*, pp. 276 (XXII) y 404 (L); montaña, pp. 260-261 (XX), 352-354 (XL), 404 (L) y 537 (LXXI); *Corona Gótica*, pp. 848 (Ágila y Atanagildo) y 862 (Luiva, Leovigildo y Hermenegildo); árbol, *Empresas*, pp. 243 (XVII), 281 (XXIII), 330 (XXXIV), 435 (LIV) y 670 (C); *Corona Gótica*, p. 878 (Luiva, Leovigildo y Hermenegildo); rosa, *Empresas*, p. 503 (LXV); manantial, pp. 460 (LVIII) y 567 (LXXVIII); río, pp. 545 (LXXIII) y 621 (XC); *Corona Gótica*, p. 1033 (don Rodrigo); golfo, *Empresas*, pp. 561 (LXXVI) y 675 (CI).

204. *Empresas*, p. 564 (LXXVII). Su grandeza, p. 194 (VI); *Corona Gótica*, p. 948 (Sisenando); fuerza, *Empresas*, p. 210 (IX); delegación, pp. 224-225 (XII), 401 (XLIX) y 435-436 (LIV); *Introducciones*, p. 1247;

Luna, reflejo de la luz solar divina, o planetas, estrellas, la aurora, o el cielo²⁰⁵. Sirve a su vez para explicar la delegación del poder regio, entendiendo a los ministros como lunas, planetas, estrellas, o como espejos de la luz solar del príncipe²⁰⁶. También encontramos ejemplos en torno a objetos como el escudo, carro de guerra, reloj, imán, espejo, instrumento musical o campana; o el cetro como antorcha o vela²⁰⁷: «Todas las cosas animadas o inanimadas son hojas deste gran libro del mundo, obra de la Naturaleza, donde la divina Sabiduría escribió todas las ciencias, para que nos enseñasen y amonestasen a obrar»²⁰⁸.

Finalmente, queriendo trasladar Saavedra una concepción corporativa de la *res publica*, contra el naciente mecanicismo de la Modernidad, es común el uso de las partes del cuerpo: el rey es presentado como cabeza²⁰⁹, ojos²¹⁰, sangre²¹¹ o alma de la república («Alma es el príncipe de su república»²¹², «Siendo el príncipe corazón de su estado»²¹³, y «Corazón y alma, dijo el Rey don Alonso el Sabio, que era de la república el Rey»²¹⁴), de las leyes²¹⁵ y del gobierno²¹⁶. Es muy curioso cómo la

superioridad, *Empresas*, p. 247 (XVIII); *Introducciones*, p. 1235; fecundidad, *Empresas*, p. 281 (XXIII); luminosidad, p. 238 (XV); servicio a los hombres, pp. 604-605 (LXXXVI); *Corona Gótica*, pp. 827-828 (Gesaleico y Amalarico); estabilidad, *Corona Gótica (Continuación)*, pp. 1077-1078 (don Ramiro Primero); equidad, *Empresas*, p. 635 (XCIV); movilidad, p. 679 (CI); *Introducciones*, pp. 1244-1245; cercanía, *Corona Gótica*, p. 980 (Wamba); ejemplaridad, *Introducciones*, p. 1245; o súbditos como girasoles, *Empresas*, p. 228 (XIII).

205. Luna, *Empresas*, pp. 227 (XIII) y 248 (XVIII); *Corona Gótica*, p. 1031 (don Rodrigo); *República literaria*, pp. 1165-1166; planetas, *Empresas*, p. 249 (XVIII); estrellas, p. 238 (XV); aurora, p. 354 (XL); o cielo, *Introducciones*, p. 1234.

206. Lunas, *Empresas*, p. 401 (XLIX); planetas, p. 441 (LV); estrellas, p. 463 (LVIII); o espejos, p. 561 (LXXVI).

207. Escudo, *Empresas*, pp. 260 (XX) y 588 (LXXXII); carro de guerra, p. 497 (LXIV); reloj, pp. 450-456 (LVII); imán, pp. 401 (XLIX), 608 (LXXXVI) y 613 (LXXXVIII); espejo, pp. 229 (XIII), 269 (XXI), 322 y 326 (XXXIII) y 393 (XLVIII); *Corona Gótica*, pp. 705 y 889 (Flavio Recaredo); instrumento musical, *Empresas*, pp. 218-219 (XI) y 487 (LXI); campana, p. 577 (LXXX); antorcha, pp. 255-256 (XIX), 237 (XV) y 459-460 (LVIII); *Corona Gótica*, pp. 791 (Eurico) y 908 (Flavio Recaredo); o vela, p. 956 (Tulga); *Locuras de Europa*, p. 429.

208. *Empresas*, p. 365 (XLIII).

209. *Empresas*, pp. 212 (IX), 255 (XIX), 260 (XX), 316 (XXXI), 342 (XXXVIII), 452 (LVII), 462 (LVIII), 506 (LXVI) y 534 (LXX); *Corona Gótica*, pp. 830 (Gesaleico y Amalarico), 868 (Luiva, Leovigildo y Hermenegildo), 965 (Flavio Recesvinto), 984 (Wamba) y 1034 (don Rodrigo); *República literaria*, pp. 1155 y 1165; *Introducciones*, pp. 1235 y 1239; *Locuras de Europa*, p. 403; *Relación de la Jornada a Borgoña*, pp. 1334-1335.

210. *Empresas*, p. 612 (LXXXVII).

211. *Empresas*, pp. 547 (LXXIII) y 591 (LXXXII).

212. *Empresas*, p. 452 (LVII).

213. *Empresas*, p. 280 (XXIII). Reiterado en pp. 308 (XXX), 440 (LV), 485 (LXI) y 548 (LXXIII); *Corona Gótica*, p. 979 (Wamba); *Introducciones*, p. 1235; *Indispositione*, pp. 117-118; *Carta de un holandés*, p. 367.

214. *Empresas*, p. 264 (XXI). Se reitera en pp. 299 (XXVIII), 332 (XXXV), 505 (LXVI) y 533 (LXX); *Introducciones*, pp. 1227 y 1234; *Respuesta al Manifiesto de Francia*, p. 223.

215. *Empresas*, pp. 271 (XXII) y 384 (XLVII).

216. *Empresas*, p. 447 (LVI).

calificación corporal de la república no se limita a los escritos literarios de Saavedra, sino que permea los escritos oficiales y correspondencia del diplomático, como al hablar de los esguízanos²¹⁷ o Flandes²¹⁸.

Por último, el carácter barroco de Saavedra se muestra en su propósito pedagógico respecto del príncipe, que se resume en un estilo práctico y experiencial. Pudiera parecer que lo recargado del estilo, o lo confuso de algunas explicaciones es contrario a este objetivo. Sin embargo, Rosa de Gea apunta magistralmente cómo la revolución antidibujística de pintores barrocos como Navarrete el Mudo y Diego Velázquez es análoga al estilo de Saavedra: «[Se caracteriza por] la asimilación de las formas clásicas junto al gusto por el tortuoso desenvolvimiento, como en una columna salomónica la madera se retuerce sin olvidar sin embargo el punto al que debe remitir. Este carácter híbrido es, precisamente, lo que tiene de barroco nuestro autor [Saavedra]»²¹⁹. ¿Cuál es la razón última de esta propensión a lo enigmático? Lejos de responder a un ocultismo o velado gnosticismo, apunta a una revalorización de la analogía como recurso gnoseológico, como comprensión de la realidad a través de su nexo con Dios. Es imitación de la pedagogía divina, expresada en las prefiguraciones veterotestamentarias. Saavedra apunta que «a nadie podrá parecer poco grave el asunto de las Empresas, pues fue Dios autor dellas. La sierpe de metal (*Num.* cap. 21), la zarza encendida (*Exod.* cap.5), el vellochino de Gedeón (*Judic.* cap. 6), el león de Sansón (*Judic.* cap. 14), las vestiduras del Sacerdote (*Exod.* cap. 28), los requiebros del Esposo (*Cant. Cantic.*), ¿qué son sino Empresas?»²²⁰; una explicación muy similar a la de Juan de Orozco²²¹.

Por eso es común el exceso de analogías entre lo divino y lo político; porque es un estilo imbuido de la «vivencia de la concepción medieval de las cosas como "vestigios de Dios", huellas divinas donde Dios se nos hace patente; las cosas interesan en cuanto medios para vislumbrar el rostro del Señor»²²². La Monarquía Hispánica es «una verdadera selva de símbolos»²²³, y como dice Orozco en sus *Emblemas morales*,

217. «... rota la unión que es el alma del Cuerpo Helvético, quedaría sin vida» (*Propuesta a la Dieta en Lucerna*, p. 325); «... la concordia del Cuerpo Helvético, que es el alma que le sustenta vivo» (*Noticias del Tratado de neutralidad*, p. 345).

218. «Repartidos los miembros, no puede estar el cuerpo tan robusto» (*Consulta del Consejo de Estado del 13 de abril de 1634*, p. 1309); «... la enfermedad de Flandes penetra al corazón de la monarquía» (*Propuesta de paz al Conde-Duque*, p. 192).

219. Rosa de Gea, 2010, p. 20.

220. *Empresas*, p. 167 («Al lector»).

221. «... supieron maravillosamente aprovecharse de las figuras y semejanzas, de que vemos estar llena la Sagrada Escritura. Y conforme a esto la invención de estas que llamamos emblemas, empresas, y símbolos, y que en realidad son jeroglíficos y sagradas letras, gran antigüedad tienen, y por esto se debe tenerlas en mucho» (Orozco, *Emblemas morales*, lib. I, cap. I, fols. 11-12).

222. Murillo Ferrol, 1989, p. 27.

223. Rodríguez de la Flor, 2021, p. 37.

Como las cosas todas, representando en sí la virtud divina que en ellas resplandece, nos llevan a la consideración del Autor del universo y en esto recrean el alma, así la pintura de las mismas cosas en la razón de semejanza también nos lleva y recrea, de manera que algunas veces lo que es natural no da tanto contento como lo que se ve con propiedad imitado²²⁴.

Es muy similar a la explicación del propio Saavedra: «la pintura, arte émula de la Naturaleza y remedo de las obras de Dios»²²⁵. La función pedagógica del *pulchrum* queda encarnada en el lema de la empresa V, «Deleitando enseña»: «aprovechar la fuerza del ejemplo, histórico o fingido, para convencer de una idea y añadirle, duplicando su valor, la enérgica acción convincente o captadora mejor, de la plasticidad de las representaciones gráficas»²²⁶. El uso de la empresa en Saavedra²²⁷ es análogo a lo sacramental precisamente porque, como la Eucaristía, desprovee al signo visible de su esencia para hacer de lo sustancial aquello que es invisible. En las *Empresas*, el recurso pictórico no es el elemento principal²²⁸. Como explica Dowling, «en la obra de Saavedra el elemento gráfico servía sencillamente como punto de partida para un ensayo de tema moral o político»²²⁹, en contraste con la precedencia que suele tener la representación gráfica en otros autores.

Esta prioridad del mensaje subyacente se muestra en dos indicios recurrentes. Por un lado, a diferencia de la emblemática, la imagen funciona como mero exordio introductorio del tema, sin poner el acento primordial en el desentrañamiento de significados ocultos en el jeroglífico. La imagen ocupa solamente escasas líneas iniciales en cada empresa, que rápidamente dan paso a otras reflexiones. Por otro, «Saavedra utiliza empresas que no eran suyas, aunque en algunas ocasiones les otorgue un significado diverso»²³⁰. Como demuestra García de Diego²³¹, es numeroso el reciclaje tanto de imágenes como de lemas, siendo la apropiación tan absoluta que no

224. Orozco, *Emblemas morales*, lib. I, cap. I, fol. 9.

225. *República literaria*, p. 1142.

226. Maravall, 1997, p. 58.

227. Para profundizar, Maldonado de Guevara y Andrés, 1949.

228. Segura Ortega, 1984, p. 77.

229. Dowling, 1957, pp. 60-61.

230. Segura Ortega, 1984, p. 75.

231. «El tema de la Empresa *ad omnia* del niño que, como la tabla sin pintar, está dispuesto a recibir cualquier formación, es idéntico al del Emblema 91 de Covarrubias, "*formas fingetur in omnes*" ("el tierno niño es como la cera"). El tema del coral hermoso y fuerte (Empresa III) está ya moralizado en Covarrubias (Emblema 41). El de la cultura y las armas (Emp. IV), "*non solum armis*", es el mismo de Hadriano Junio (Embl. 13), de Schoonhovie (Embl. 71) y de Bruck (Embl. 8). El tema de la envidia (Empresa IX), con diversos símbolos, está tratado en Boissardo (Embl. 19), en Bruck (9), en Antonio de Borgoña (41), en Hadriano Junio (9) y en varios emblemas de Camerario y Schoonhovie. La Empresa XXVI, "*in hoc signo*", no sólo en el fondo, sino en la representación, es idéntica al emblema 283 de Covarrubias, "*in hoc signo vinces*". El emblema del caballo de Troya pasando la muralla (Emp. XXVII) es el mismo Emblema 9 de Soto. En el Emblema 209 de Covarrubias, "*quae sunt, quae fuerunt quae mox ventura*", se ha inspirado Saavedra para su Empresa XXVIII, tomando su mismo mote. La Empresa XXXIV, "*Ferendum et sperandum*", del rosal que con el tiempo ha de dar rosas, recuerda el Emblema 86 de Driderio, cuyo lema es "*en attendant le temps, les roses florissent...*". Citado por González Palencia, 1943, pp. 64-65.

se preocupa Saavedra por citar su origen²³². No duda en reconocer en sus *Empresas* que: «También a algunos pensamientos y preceptos políticos, que si no en el tiempo, en la invención fueron hijos propios, les hallé después padres, y los señalé a la margen, respetando lo venerable de la antigüedad»²³³. Esta apropiación de emblemas ajenos revela la poca importancia de la imagen respecto del contenido: la prioridad se encuentra en el mensaje y no en el medio empleado para transmitirlo. Éste debe ser bello para ser pedagógico, pero no porque la belleza se busque por sí misma.

6. CONCLUSIÓN

El análisis estilístico de Diego Saavedra Fajardo debe observar, como criterio subyacente, que el fondo configura y moldea la forma. Es la misión pedagógica, ilustrativa y facilitadora la que obliga a Saavedra a usar un estilo que vehicule efectivamente su especial concepto de poder regio y comunidad política. Ese estilo, caracterizado por una visión integrada del mundo propia del catolicismo, una primacía de la pedagogía en beneficio de un mensaje, y el recurso estilístico a la analogía y al símbolo; es el Barroco.

Explicados al comienzo de nuestro artículo los distintos elementos del Barroco, como el pliegue, la simbiosis de naturaleza y gracia, el mundo de ausencias, la complejidad de un universo de concretos y su unicidad, o la prioridad de la imagen y el símbolo; el sacramento es el concepto que los aúna todos con sentido. Saavedra teje su teoría política en torno al él, engendrando un producto barroco en una mente todavía medieval²³⁴. El continente (sus obras) funciona internamente alrededor de signos visibles de enseñanzas veladas, y el contenido (su concepto de príncipe) explica la majestad desde la sacramentalidad, desde la imagen pública de superioridad institucional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abad Nebot, Francisco, «Semiótica y "Barroco": un concepto y una palabra», *Epos. Revista de filología*, 6, 1990, pp. 225-242.

Agüera Fernández, Ignacio, «El "ethos" barroco como pliegue. Operatividad y función estratégica del concepto filosófico de Barroco», en *El Barroco y nosotros*, ed. Inmaculada Hoyos y Pablo Pérez, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2023, pp. 51-82.

Aldea Vaquero, Quintín, «Introducción», en Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 7-46.

Alonso-Fueyo, Sabino, *Saavedra Fajardo: el hombre y su filosofía*, Valencia, Editorial Guerri, 1949.

232. Puede comprobarse en las pp. 8 (II), 17 (III), 25 (IV), 58 (IX), 174 (XXVI), 180 (XXVII), 187 (XXVIII, cita a Virgilio, pero no a Covarrubias) y 230 (XXXIV) de la edición original (Múnich, 1642).

233. *Empresas*, p. 167 («Al lector»).

234. Pfandl, 1933, p. 592.

- Aullón de Haro, Pedro, «La ideación barroca», en *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 21-58.
- Ayala García-Duarte, Francisco, *El pensamiento vivo de Saavedra Fajardo. Estudio y selección de las «Empresas políticas»*, Barcelona, Ediciones Península, 2001 [1941].
- Blecua Perdices, Alberto, *Signos viejos y nuevos*, Barcelona, Crítica, 2006.
- Cabrera de Córdoba, Luis, *De historia, para entenderla y escribirla*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Castignani, Hugo, «Del concepto del barroco en Filosofía», en *Filosofías del Barroco*, ed. Moisés González y Hugo Castignani, Madrid, Tecnos, 2020, pp. 19-72.
- Castro, Américo, «Las complicaciones del arte barroco», en *Semblanzas y estudios españoles*, ed. Juan Marichal, Princeton / Madrid, Ínsula, 1956, pp. 383-390.
- Chiampi, Irleamar, *Barroco y Modernidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- d'Ors, Eugenio, *Lo barroco*, Madrid, Tecnos, 1993.
- De Meer Cañón, Ramón, *El concepto del poder del príncipe en Diego de Saavedra Fajardo*, tesis doctoral, Pozuelo de Alarcón (Madrid), Universidad Francisco de Vitoria, 2023.
- Deleuze, Gilles, *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.
- Deleuze, Gilles, *El Leibniz de Deleuze. Exasperación de la filosofía*, Buenos Aires, Cactus, 2006.
- Dowling, John, *El pensamiento político-filosófico de Saavedra Fajardo. Posturas del siglo xvii ante la decadencia y conservación de monarquías*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1957.
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era, 2000.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo xxi, 1968.
- Fraga Iribarne, Manuel, *Don Diego de Saavedra y Fajardo y la diplomacia de su época*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1955.
- Fuster, Enrique Fulgencio, y José Pío Tejera, *Saavedra Fajardo: sus pensamientos, sus poesías, sus opúsculos*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1884.
- García de Diego, Vicente, «Prólogo», en Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano*, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1927, vol. I, pp. 9-58.
- García de Diego, Vicente, *Diccionario Etimológico Español e Hispánico*, Madrid, SAETA, 1954.
- González, José María, «La cultura del Barroco. Figuras e ironías de la identidad», *Devenires*, 4, 7, 2003, pp. 117-154.

- González Palencia, Ángel, «Las *Empresas políticas* de D. Diego Saavedra Fajardo», *Revista Nacional de Educación*, 32-33, 1943, pp. 54-69.
- González Palencia, Ángel, «Estudio preliminar», en Diego Saavedra Fajardo, *Obras completas*, Madrid, M. Aguilar, 1946, pp. 9-141.
- Hansen, João Adolfo, «Notas sobre el "Barroco"», *Revista de Filología*, 22, 2004, pp. 111-131.
- Higuera, Javier de la, «La imagen barroca y la representación moderna», *Pensamiento*, 78, 300, 2022, pp. 1231-1257.
- Jover Zamora, José María, *1635. Historia de una polémica y semblanza de una generación*, Madrid, CSIC, 1949.
- Lacan, Jacques, «Del Barroco», en *El seminario (20)*, ed. Jacques-Alain Miller, Buenos Aires / México / Barcelona, Paidós, 1972-1973, pp. 127-141.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- López Poza, Sagrario, «Signos visuales de identidad en el Siglo de Oro», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, ed. Antonio Azaustre y Santiago Fernández, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidade de Santiago de Compostela, 2011, pp. 61-94.
- Maldonado de Guevara y Andrés, Francisco, «Emblemática y política. La obra de Saavedra Fajardo», *Revista de Estudios Políticos*, 43, 1949, pp. 15-80.
- Maravall, José Antonio, *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.
- Maravall, José Antonio, *Teoría del Estado en España en el siglo xvii*, Madrid, CEC, 1997.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Madrid, Fundación Telefónica, 2023.
- Martínez Matías, Paloma, «El Barroco y lo barroco en la filosofía contemporánea: problemas y perspectivas», *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de la Ideas*, 14, 2020, pp. 1-7.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Antología de prosistas castellanos*, Madrid, Imprenta de la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, 1899.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, en *Obras completas*, vol. II, Madrid, CSIC, 1940.
- Murillo Ferrol, Francisco, *Saavedra Fajardo y la política del Barroco*, Madrid, CEC, 1989.
- Orozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, por Juan de la Cuesta, 1589.

- Ortega y Gasset, José, «La voluntad del Barroco», en *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 403-406.
- Pérez Tapias, José Antonio, «El ethos barroco y el pensamiento crítico sobre la razón de Estado en el Barroco hispano», *Pensamiento*, 78, 300, 2022, pp. 1391-1412.
- Pérez Tapias, José Antonio, «Ethos barroco y potencial utópico de la transmodernidad», en *Utopías y distopías en el pensamiento iberoamericano*, ed. Cristina Hermida, Madrid, Dykinson, 2023, pp. 127-146.
- Pfandl, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933.
- Ramaglia, Dante, «Dos teorías críticas acerca de la modernidad en el contexto latinoamericano: Bolívar Echeverría y Enrique Dussel», *Las Torres de Lucca*, 8, 15, 2019, pp. 215-244.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, «Barroco. La cultura de un Imperio», en *Horizontes del Barroco: la cultura de un imperio*, ed. María de los Ángeles Fernández, Carme López, Yolanda Fernández e Inmaculada Rodríguez, Santiago de Compostela, Enredars Publicaciones, 2021, pp. 13-38.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, «Barroco reload», en *El Barroco y nosotros*, ed. Inmaculada Hoyos y Pablo Pérez, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2023, pp. 21-50.
- Rosa de Gea, Belén, *Res publica y poder: Saavedra Fajardo y los dilemas del mundo hispánico*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Carta de un holandés a otro ministro de aquellos estados*, en *Rariora et minora*, ed. José Luis Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, 2008, pp. 361-369.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Corona Gótica, Castellana y Austriaca*, en *Obras completas*, ed. Ángel González Palencia, Madrid, M. Aguilar, 1946, pp. 703-1128.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, en *Obras completas*, ed. Ángel González Palencia, Madrid, M. Aguilar, 1946, pp. 157-695.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Indispositione generale della Monarchia di Spagna*, en *Rariora et minora*, ed. José Luis Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, 2008, pp. 117-141.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Introducciones a la política y razón de Estado del Rey Católico don Fernando*, en *Obras completas*, ed. Ángel González Palencia, Madrid, M. Aguilar, 1946, pp. 1224-1256.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Locuras de Europa*, en *Rariora et minora*, ed. José Luis Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, 2008, pp. 401-434.

- Saavedra Fajardo, Diego, *Noticias del Tratado de neutralidad entre el Condado y Ducado de Borgoña*, en *Rariora et minora*, ed. José Luis Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, 2008, pp. 335-351.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Propuesta de paz al Conde-duque de Olivares*, en Tibor Monostori, *Saavedra Fajardo y el mito de la diplomacia ingeniosa*, Madrid, Guillermo Escolar Editor, 2021, pp. 190-192.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Propuesta del Sr. Don Diego Saavedra a la Dieta de Cantones Católicos en Lucerna*, en *Rariora et minora*, ed. José Luis Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, 2008, pp. 323-326.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Relación de la Jornada al Condado de Borgoña*, en *Rariora et minora*, ed. José Luis Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, 2008, pp. 289-302.
- Saavedra Fajardo, Diego, *República literaria*, en *Obras completas*, ed. Ángel González Palencia, Madrid, M. Aguilar, 1946, pp. 1136-1191.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Respuesta al manifiesto de Francia*, en *Rariora et minora*, ed. José Luis Villacañas, Murcia, Tres Fronteras, 2008, pp. 215-249.
- Saavedra Fajardo, Diego, *Suspiros de Francia*, en Sònia Boadas Cabarrocas, «Un manuscrito inédito de *Suspiros de Francia* de Saavedra Fajardo», *Murgetana*, 122, 2010, pp. 9-36.
- Sáez Rueda, Luis, «Verdad y diferencia en el Barroco hispano como "modernidad-otra"», *Pensamiento*, 78, 300, 2022, pp. 1259-1282.
- Sáez Rueda, Luis, «Despresencia y erraticidad. La espectralidad del Barroco y sus formas contemporáneas», en *El Barroco y nosotros*, ed. Inmaculada Hoyos y Pablo Pérez, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2023, pp. 95-124.
- Sánchez, Antonio, «Eugenio d'Ors y el espíritu barroco», en *Filosofías del Barroco*, ed. Moisés González y Hugo Castignani, Madrid, Tecnos, 2020, pp. 445-463.
- Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Schubart, Walter, *Europa y el alma de Oriente*, Madrid, Studium de Cultura, 1946.
- Sebastián López, Santiago, *Contrarreforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1985.
- Segura Ortega, Manuel, *La filosofía jurídica y política en las «Empresas» de Saavedra Fajardo*, Murcia, Cajamurcia, 1984.
- Tapié, Victor-Lucien, *Le baroque*, París, PUF, 1961.
- Tierno Galván, Enrique, «Notas sobre el Barroco», *Anales de la Universidad de Murcia*, 13.1, 1954-1955, pp. 109-129.
- Tierno Galván, Enrique, «Saavedra Fajardo, teórico y ciudadano del Estado barroco», *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 86, 1984, pp. 33-41.

- Torres Ornelas, Sonia, «Pliegues y gotas de acontecimientos», en *El Barroco y nosotros*, ed. Inmaculada Hoyos y Pablo Pérez, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2023, pp. 83-94.
- Torres Ornelas, Sonia, «Gilles Deleuze. Elemento formal del Barroco», *Éndoxa: Series Filosóficas*, 53, 2024, pp. 209-220.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001.
- Ujaldón, Enrique, «Comprender a Saavedra Fajardo», en *Filosofías del Barroco*, ed. Moisés González y Hugo Castignani, Madrid, Tecnos, 2020, pp. 214-235.
- Varela Ortega, José, *España. Un relato de grandeza y odio*, Barcelona, Editorial Planeta, 2019.