

010672
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

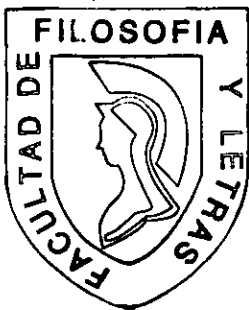
LA ALEGORIA EN LA LITERATURA HISPANICA DEL BARROCO

T E S I S

Que para optar al grado de
MAESTRO EN LETRAS
(LITERATURA ESPAÑOLA)

present a

Sigmund Jádmar Méndez Bañuelos



Asesor: Dr. Aurelio González Pérez

México, D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

273978

1999



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

En el siglo VI a. C. da comienzo, en Grecia, la historia de la filosofía occidental. En ella, el pensamiento se afirma y se indaga a sí mismo, y se extraña de las otras formas de conocimiento creadas por la conciencia. La vía privilegiada del saber ha sido, hasta entonces, la religiosa, vinculada indisolublemente al arte y, en particular, a la poesía. Los grandes poemas de la India o China, de Egipto o las culturas de Asia menor, son de materia mítico-religiosa. El *mythos* es la palabra sagrada que une a los hombres con los dioses; dota al mundo del hombre de un sentido superior. Y son los poetas, Homero y Hesíodo, como señaló Heródoto, quienes regalaron sus dioses a los griegos. En las epopeyas homéricas estaba concentrado el acervo sapiencial del pueblo helénico, no sólo en su contenido mitológico, sino en las más diversas fórmulas de la vida social y práctica. Sin embargo, el *logos* filosófico se erigió pronto como un estricto censor de la supuesta validez del conocimiento antiguo. Severo fue con los poetas Heráclito, y, como sabemos, Platón, "el poeta de la filosofía", llevó a cabo una abierta descalificación de la poesía, que no es más, como dirá Dante dieciséis siglos más tarde, una *bella menzogna*, hermosa, sí, pero mentira al fin. ¿Puede aceptar la conciencia, en nombre de la belleza, un discurso vacío de sentido, o acaso, que despliega una falsa significación? El cuestionamiento de Platón, con todo su carácter polémico, posee el valor de plantear, de manera decidida, un punto fundamental, ineludible en todo acercamiento crítico a una creación imaginaria: el problema de su significado, la pregunta sobre la *verdad* de la obra de arte literaria.

La alegoría nace como una estrategia de defensa frente a los ataques dirigidos, desde el *logos*, a la poesía y la misteriosa significación del *mythos*.

Esta apología se origina en el interior mismo del *logos*: en la filología y la propia reflexión filosófica de neoplatónicos y estoicos. Tras el tejido imaginario de la creación poética existe un fondo de verdad; un significado yace oculto bajo sus ropajes ficcionales. Este sentido disfrazado, el alegórico, tiene que ser descubierto por el pensamiento a través de un acto hermenéutico. La validez de la poesía trata de ser salvada en este proceso de interpretación, que muestra la riqueza semántica del discurso artístico, en el cual se reconoce la posibilidad comunicativa de la verdad por medio de una seductora belleza formal. A través de la reflexión sobre el valor significativo de la poesía, la alegoría fue incorporada a la preceptiva alejandrina, y de ahí dio con facilidad su salto a los manuales de retórica. Pasó más tarde a formar parte de las prolijas clasificaciones de la *elocutio* en los tratadistas latinos, mostrándose así como un ámbito doble en el que se funden la exégesis y la retórica (dualidad inherente no sólo a toda obra literaria, sino, en rigor, a todo acto discursivo).

Paralelamente a este proceso, dentro de la propia creación poética existe una evolución que llevará a la alegoría a convertirse en una manera singular de construcción imaginaria. En la literatura de la Antigüedad tardía, los poetas comienzan a introducir marcas de sentido dentro del propio discurso de ficción; los personajes poseen una determinación semántica que hace patente su particular condición significativa; después de las divinidades abstractas en la épica de Estacio, veremos pronto, en la novela helenística y latina, personajes que son, al mismo tiempo que pobladores "reales" del mundo ficcional, entidades portadoras de significado; son, además de hombres y mujeres, encarnaciones de fuerzas universales o del alma. Esa es su contextura alegórica, su *otro significado*.

Con el triunfo del cristianismo, en Occidente queda abierta la esfera de la subjetividad; el alma se revela, en san Pablo o san Agustín, como un mundo lleno de poderosas fuerzas que pugnan entre sí. Para la religión cristiana, la dimensión real es la de la interioridad, el alma como escenario de una batalla cósmica entre los poderes divinos y diabólicos. El propio agonismo mundano es visto desde la perspectiva de lo interior. Por eso, el arte de la Edad Media será, fundamentalmente, un arte alegórico; verá, en el libro del mundo, las señalizaciones de sentidos espirituales. Asimismo, desplegará en su representación las potencias interiores figuradas, las cuales interactúan con los objetos exteriores en un mismo plano de realidad, realidad, por supuesto, vivida como espiritual. Junto con este proceso de desarrollo de una nueva forma de construcción artística (en la cual se halla siempre la mediación exegética de un sentido moral o religioso), se da el propio desarrollo de la dimensión hermenéutica de la alegoría. La Biblia, el texto *summa* del sentido, establece complejas redes semánticas dentro de su propio ámbito textual, los hechos de la realidad histórica como signos del *Liber mundi*, el camino del alma por la vida terrena y sus peligros, y el destino trasmundano de los hombres. A través de la alegoría, su capacidad de apuntar un "otro" significado y de encauzar y limitar el trabajo de la interpretación, se ofrecía la posibilidad de mantener un orden intelectual entre los distintos elementos que componían, en la visión medieval, la vida del hombre, con base en el centro mismo del sentido: el texto sagrado. Asimismo, la capacidad asimilativa de la alegoría como instrumento hermenéutico, hizo posible aceptar la relativa pertinencia del acervo literario de la Antigüedad clásica (el único con el que contaba la Europa de la Alta Edad Media), y que suponía una herencia intelectual y artística, aunque problemática, irrenunciable. La cierta flexibilidad, a la vez que la claridad

normativa de los principios con los cuales se desarrollaba el trabajo exegético, convirtió a la alegoría en un instrumento fundamental para el mantenimiento del edificio ideológico medieval y sus creaciones artísticas.

Durante el Renacimiento, la alegoría conserva del todo su operatividad ideológica. Con el creciente interés por las obras de los autores grecolatinos, se hizo posible la asimilación plena en el arte y el pensamiento de la época de los modelos clásicos en un horizonte cultural aún fundamentalmente cristiano. Asimismo, sirvió para incorporar elementos de otras tradiciones, como las interpretaciones esotéricas de los hieroglíficos egipcios. La gran tradición emblemática, que nace en el siglo XVI, es muestra de la activa presencia de la alegoría en el arte de la época. Sin ésta, es imposible entender tanto las artes plásticas o la literatura de este período histórico, de Ariosto a Spenser. La preeminencia de lo antiguo en el gusto renacentista radica no sólo en su belleza formal, sino también en la riqueza conceptual que el artista y el pensador reconocían en el arte clásico a través de las claves que provee la interpretación alegórica.

El Barroco es el último período del primado de la concepción grecolatina y cristiana en Occidente. Pone, por tanto, punto final a un dilatado horizonte gnoseológico, al tiempo que es bisagra epistémica de uno nuevo. La síntesis que del arte clásico y cristiano ha llevado a cabo el Renacimiento, llega en el siglo XVII a sus últimas consecuencias formales y conceptuales. La alegoría, con la enérgica reafirmación del poder real y eclesiástico (particularmente en España), y el primado de la retórica como *regina animarum*, conserva su funcionalidad ideológica y aparece como un elemento fundamental para comprender diversas manifestaciones del arte de la época. La estética del Barroco, aficionada a lo oscuro y lo difícil, encontró en la alegoría, en el velamen de la verdad y el ejercicio ingenioso

que implicaba su revelación, una forma ideal de construcción imaginaria. A ello se añade el imperioso impulso sintético del arte de la época, período final, como se ha señalado, de una visión del mundo, al tiempo que el momento de apertura de la conciencia europea a un nuevo horizonte epistémico, tensiones que dan a las obras alegóricas del Barroco su particular signatura.

El Barroco puede ser contemplado, de esta forma, como el momento final del arte alegórico occidental, entendido éste como una manera de concebir e interpretar el arte a través de una más o menos estable codificación de figuras y herramientas hermenéuticas. Al hablar de alegoría, se está utilizando un complejo concepto en el que se ven involucrados numerosos contenidos, que varían a través de los distintos momentos por los que ha atravesado, reformulando su significación, a lo largo de la literatura y el pensamiento occidentales. En un estudio sobre sus realizaciones particulares en la literatura del XVII, se debe tener en cuenta esta diversidad conceptual desarrollada en el tiempo (antes del Barroco, así como las polémicas en torno a ella que llegan hasta nuestros días y que condicionan nuestra visión sobre la literatura alegórica), a la vez que considerar la funcionalidad del término como elemento constitutivo de una larga tradición cultural a la que la literatura barroca rinde tributo y frente a la cual reacciona recomponiendo su herencia en innovadoras creaciones imaginarias. La alegoría se desplaza a través de la Antigüedad clásica, la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, cargándose de diversos valores ideológicos y cumpliendo funciones distintas a lo largo del desarrollo de la cultura europea; al mismo tiempo, sirve como un hilo de continuidad, como un módulo literario y hermenéutico que se desplaza a lo largo del tiempo y compone así una constante que señala la existencia de una tradición

cultural. Es uno de los elementos que le dan a Occidente, dentro de su diversidad histórica, su fisonomía como civilización.

En este trabajo se intenta indagar la presencia de la alegoría, con sus múltiples facetas conceptuales, en varias obras de la literatura en lengua castellana del siglo XVII. Mi intención es mostrar de qué manera trabaja el complejo concepto de alegoría en obras literarias particulares, atendiendo a la naturaleza hermenéutica, retórica y estética de este término clave en la historia de la literatura europea. El ámbito del Barroco es idóneo para realizar esta exploración, por el aludido carácter sintético que posee con respecto de una larga y profunda corriente de pensamiento e imaginación que viene desde los tiempos homéricos. El Barroco hispánico, quizás el más fecundo de los barrocos europeos en cuanto a creaciones literarias, resulta un escenario ideal para indagar los últimos avatares de esta forma de creación verbal, y los numerosos problemas en ella involucrados: las relaciones entre estética y epistemología, hermenéutica y retórica, literatura y artes plásticas, tradición e innovación. De esta forma, y a manera de introducción general, se inicia esta exploración planteando algunas de las cuestiones involucradas en la definición misma del concepto de alegoría, su desarrollo histórico, y la diversidad de factores que la convierten en un término fundamental para comprender, no sólo la literatura, sino el desarrollo mismo del pensamiento y el arte de Occidente desde la Grecia clásica

I. LA ALEGORÍA

1. Problemática de la delimitación del concepto

Como en otros territorios de las llamadas “ciencias del espíritu”, el estudio de la literatura se ve en la necesidad de desarrollar su labor con instrumentales inciertos y a través de parajes cenagosos y categorías ambiguas, como lo es, en primera instancia, el propio concepto de literatura. Quien pretenda vérselas con términos como “tragedia” o “*kátharsis*”, deberá ascender una empinada cuesta desde los pasajes de la *Poética* de Aristóteles y los tratadistas del Renacimiento, hasta llegar a las numerosas reflexiones actuales; o bien, aquel que investigue qué es una metáfora podrá encontrarse con las más de ciento veinte definiciones que algún investigador reciente tiene registradas. No es aventurado suponer que tales intentos conduzcan más al desconcierto que a la claridad. En “tan remotos asuntos”, para usar una expresión de Gracián, no queda sino contentarse con una aproximación, con una ignorancia prolija que, en las excepciones felices, puede llamarse “docta”, aunque su asunto sea más trivial que el de las altas especulaciones del Cusano.

“Alegoría” es una de esas nociones que dentro de la teoría y la crítica de la literatura implica discusiones centenarias. Como dice una estudiosa norteamericana, “is a palimpsest overwritten with centuries of theoretical discourses”.¹ Sobre un mismo pergamino han escrito los sofistas y Platón, los gramáticos alejandrinos y los estoicos, neopitagóricos y neoplatónicos, los exégetas judaicos y cristianos, Quintiliano y Marciano Capella, Prudencio y san Agustín, san Isidoro y Beda, Bernardo Silvestre y santo

¹ Deborah L. Madsen, *Rereading Allegory. A Narrative Approach to Genre*, Nueva York, St. Martin, 1994, pág. 29.

Tomás de Aquino, Dante y Chaucer, el hermetismo y el Humanismo renacentistas, Quevedo y Bunyan, los neoclásicos y los románticos, Goethe y Schopenhauer, así como diversos autores contemporáneos como Walter Benjamin y Paul de Man. El censo no es sólo sorprendente por abarcar, prácticamente, la historia entera de la cultura occidental, sino por incluir en él a poetas, filósofos, teólogos, así como críticos literarios. Esto nos anuncia ya la vastedad del horizonte que comprende y la variedad de textos, marcas y tachaduras que la componen, trazados desde múltiples posiciones y perspectivas, que hacen de la alegoría un centro de discusiones no sólo estéticas, sino éticas, religiosas, de antropología y, aun, de metafísica del lenguaje. Pero la lista de autores puede simplificarse en dos grupos principales: el de los artistas y el de los pensadores (aunque, en no pocos casos, el autor en cuestión sea ambas cosas). Esto muestra a la alegoría como una entidad doble, que es creación literaria al tiempo que indagación interpretativa, como un Jano verbal que dice por uno de sus rostros historias de la imaginación mientras que, por el otro, enuncia discursos críticos.

Sobre esta dualidad esencial de la alegoría, considerada como forma de la literatura y como exégesis, trataremos de señalar, más adelante, algunas características generales. Es útil tomar en cuenta, de manera inicial, el atisbo que ofrecen algunas definiciones, las cuales ponen en evidencia esa condición doble que la caracteriza. Escojo, casi al azar, tres textos: el de un gramático griego, un enciclopedista medieval y el de un tratadista del siglo XVIII. Un griego podía remitirse, de forma inmediata, a los componentes de la palabra para explicar su significado: *ἄλλος ἀγορεύειν*, "decir públicamente otra cosa". De esta forma, Heráclito el rétor (¿siglo I d. C.?) pudo afirmar:

su mismo nombre, elegido con enorme precisión, expresa casi lo que es en esencia esta palabra. Se llama alegoría una figura que consiste en hablar de una cosa, pero que en realidad se refiere a otra distinta de la que menciona.²

Unos cinco siglos más tarde, san Isidoro consignará en sus *Etimologías*, uno de los libros más consultados durante la Edad Media, una definición muy cercana: “Allegoria est alieniloquium. Aliud enim sonat, et aliud intellegitur” [“Alegoría es ‘otro discurso’ (o ‘discurso de lo otro’). De hecho dice una cosa, y otra es significada”: *Etymologiarum sive originum* I, xxxvii, 22].³ Por otra parte, podemos atender a la descripción que propuso, en un texto de 1741, Johann Jakob Bodmer:

Die Allegorie ist demnach eine doppelsinnige Schreibart, welche auf einmal zween Sinne mit sich führet, einer ist geheim, verborgen, allegorisch, der andere ist bloß äußerlich und historisch. Für beyde muß der Allegorist auf einmal besorgt seyn, wenn er in einem fehlt, ist das gantze Werck verdorben.⁴

[La alegoría es, por consiguiente, una escritura de doble significado, que lleva a la vez consigo dos sentidos; uno es secreto, oculto, alegórico, y el otro es sólo exterior e histórico. Por ambos a la vez debe el alegorista preocuparse; cuando falla en uno, toda la obra está viciada.]

Estas tres definiciones apuntan, fundamentalmente, a una misma dirección, señalada ya por la etimología: se trata de una forma discursiva que implica una diferencia entre la expresión y el significado que ésta designa; la alegoría supone el acto de comunicar un sentido oculto a través de un medio que le es, en primera instancia, ajeno. El texto articula un primer nivel, directo, de relaciones convencionales entre significado y

² Heráclito, *Alegorías de Homero*, Madrid, Gredos, 1989, pág. 37. Esta conocida definición tiene antecedentes muy próximos, en, por ejemplo, el retórico Trifón (siglo I d. C.): Αλληγορια εστι λογος ετερον μεν τι δηλων, ετερον δε εννοιαν παριστανων καθ’ ομοιωσιν επι το πλειστον (α. Ο. 193, 8) [La alegoría es un discurso que manifiesta una cosa, y otro concepto que, lo más frecuentemente, establece por semejanza] Cit. por Reinhart Hahn, *Die Allegorie in der antiken Rhetorik* (tesis doctoral), Tubinga, Eberhard-Karls-Universität, 1967, pág. 17.

³ Cito por la ed. de W. M. Lindsay, Oxford, Clarendon, 1989, t. I.

⁴ *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter* (1741). Cit. por Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 4ª ed. revisada, 1997, págs. 31-2.

significante, y utilizando éste, impone una tachadura sobre aquél, que viene a constituir su "otro significado", el alegórico. Es, de tal forma, un "bivio semiótico", en el cual, si bien se mantiene, a nivel de la enunciación, el sendero del significado literal, lleva a su vez a efecto una obliteración de esta vía, para dar lugar a un nuevo pasaje de sentido, que es señalado como su auténtica meta semántica. Pero, de manera más precisa, debe decirse que, en la alegoría, se utiliza un signo, en su unidad de significado/significante, como el significante de un nuevo signo, el alegórico. Pues no se emplea la palabra, en el nivel literal del texto, sólo en su forma, sino también en su contenido. La palabra "peregrinación" sólo puede funcionar como alegoría de "vida" a través de su propia dimensión semántica; la acción de peregrinaje de un lugar a otro alegoriza el desplazamiento vital en el tiempo desde el nacimiento hasta la muerte. Un signo, en su totalidad, adquiere, en la singular construcción sémica de la alegoría, un significado diferente, al cual se une a través de un vínculo analógico.

En este punto estriba la singularidad de la alegoría como creación discursiva. Sin embargo, las definiciones citadas pertenecen, en rigor, a órdenes, si bien interconectados, claramente diferenciables. Por una parte, la orientación de Heráclito el rétor es interpretativa: su texto se inscribe dentro de la corriente de los exégetas alegóricos de Homero, que buscaban mostrar que los mitos del poeta ocultan en su interior la más profunda sabiduría. En segundo lugar, el comentario de san Isidoro pertenece a la sección xxxvii del segundo libro de sus *Etimologías*, dedicada a los tropos; esto es, su ámbito es retórico y repite el concepto habitual en los tratadistas latinos, en particular, Quintiliano. Finalmente, el apunte de Bodmer está incluido en un libro que versa sobre los "cuadros de los poetas", vinculado con la emblemática del Barroco. Al señalar que deben de ser trabajadas las

dos dimensiones de la alegoría, tanto la externa como la interior, está planteando un problema estético que le es inherente. Estos son, quizás, los tres niveles principales por los que se desplaza el concepto: la alegoría como hermenéutica, como forma retórica y como creación artística.⁵ En torno a ellos, y a otros problemas vinculados con la introducción al tema central de este trabajo, giran las páginas siguientes.

2. Alegoría y símbolo

Es indudable que una de las principales dificultades que se presentan al tratar el tema de la alegoría estriba en su vinculación y su deslinde de términos como metáfora, emblema, enigma, mito y, quizás de manera sobresaliente, el concepto de símbolo. Su confrontación con este último es la más extensamente comentada en los dos últimos siglos. En realidad, tal y como la conocemos, es herencia de poetas y pensadores del Romanticismo. Como recuerda Gadamer, Winckelmann utilizaba ambas palabras como sinónimos, cosa que de hecho sucede “en toda la literatura estética del siglo XVIII”.⁶ En la década final de ese siglo se da la caracterización de ambos conceptos como opuestos, proceso que ha sido

⁵ Varios son los criterios que pueden seguirse para el estudio de alegoría. Pueden tenerse en cuenta, de acuerdo con la entrada del clásico *Thesaurus*, una división general, de carácter histórico, entre la exégesis mítica pagana y la exégesis bíblica cristiana. Luego ésta es dividida en tres categorías distintas: “1) alegoría als Form (Ausdruck), 2) -als Inhalt (Bedeutung), 3) -als Deutung (Allegorese)”. Cit. por Reinhart Hahn, *op. cit.*, pág. 160. A este respecto debe decirse que, si bien el cambio de la interpretación alegórica entre el mundo antiguo y la Edad Media cristiana implica una modificación substancial en cuanto al valor histórico privilegiado por la interpretación figural de la Biblia, los vínculos entre ambas son grandes y sus diferencias no son tan notables fuera de la exégesis del texto sagrado. Asimismo, la cuestión de forma y contenido se encuentra en toda indagación alegórica, y el problema de la alegoría como expresión (*Ausdruck*), está de hecho presente en tratadistas y creadores alegóricos de la Antigüedad tardía. Su condición hermenéutica (*Allegorese*) se halla en sus orígenes mismos, en el siglo VI a. C. El problema del contenido es inherente a todas sus dimensiones, que en este trabajo se delimitan, en un primer momento, en la dualidad fundamental expresión/ interpretación.

⁶ *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1993, t. I, pág. 109.

estudiado prolijamente y del que puede hallarse una síntesis convincente en un capítulo del libro de Tzvetan Todorov *Teorías del símbolo*.⁷ Principalmente a Goethe se debe la distinción categórica de alegoría y símbolo, que fue elaborada en su intercambio epistolar con Schiller y en un trabajo conjunto con el historiador Heinrich Meyer. En un artículo titulado *Sobre los objetos de las artes figurativas*, escrito en 1797, es establecida de la manera siguiente:

Los objetos estarán determinados por un sentimiento profundo que, cuando es puro y natural, coincidirá con los objetos mejores y más elevados con existir sólo por sí mismos y sin embargo son significativos en lo más hondo de ellos mismos, a causa del ideal que siempre implica una generalidad. Si lo simbólico indica otra cosa además de la representación, siempre lo hará de manera indirecta [...] Ahora también existen obras de arte que brillan por la razón, el rasgo de ingenio, la galantería, y entre ellas clasificamos también todas las obras alegóricas, es de estas últimas de donde debemos esperar lo menos bueno, porque destruyen igualmente el interés por la representación misma y, por así decirlo, rechazan el espíritu en sí mismo y apartan de su mirada lo que está verdaderamente representado. Lo alegórico se distingue de lo simbólico porque este último designa indirectamente y aquél directamente.⁸

En textos posteriores, Goethe abundará sobre estas diferencias, y adscribirá a la alegoría un proceso que va de lo general a lo particular, mientras que el símbolo opera de manera inversa, de lo particular a lo general. Más tarde, parece eliminar tal divergencia, al señalar a ambos una marcha triple, particular-general-particular, aunque establece que éste sirve para la expresión de Ideas (representaciones trascendentales dadas a la conciencia a través de la intuición), mientras que aquélla comunica conceptos, esto es, su valor es puramente intelectual.

Otros románticos alemanes confirmarán la oposición con criterios similares a los de Goethe. Schelling insistirá en la intransitividad del símbolo, que define como “una imagen cuyo objeto no sólo significa la idea,

⁷ Caracas, Monte Ávila, 1993, 3ª ed., cap. VI, 3: Símbolo y alegoría, págs. 279-309.

⁸ Cit. por Todorov, *Ibidem*, pág. 280.

sino que es la idea *misma*", frente a la alegoría, en la cual "lo particular sólo *significa* lo general".⁹ Por su parte, Wilhelm von Humboldt destaca de ésta su carácter arbitrario. A través de tales concepciones, la alegoría queda caracterizada por su valor intelectual, abstracto y arbitrario, que va de lo general a lo particular y que supone un medio y, como tal, desechable, una vez que ha permitido alcanzar la significación a la que apunta. Frente a ella, el símbolo es intuitivo, singular y necesario, se presenta primero sólo en su valor individual para luego develar su sentido universal, e implica no solamente la designación de una idea, sino su propia manifestación, su *parousía*: la idea es en el símbolo.

El distingo romántico ha sido confirmado por diferentes autores. En el siglo XX, ha sido retomado y continuado por los miembros de la Escuela de Eranos. Por ejemplo, Henry Corbin señala que la alegoría es

una operación racional que no implica el paso a otro plano del ser, ni a otro nivel de conciencia, de lo que muy bien podría ser conocido de otra manera. El símbolo propone un plano de conciencia que no es el de la evidencia racional; es la "cifra" de un misterio, el único medio de expresar lo que no puede ser aprehendido de otra forma; nunca es "explicado" de una vez por todas, sino que debe ser continuamente descifrado, lo mismo que una partitura musical nunca es descifrada para siempre, sino que sugiere una ejecución siempre nueva.¹⁰

Dentro de la misma corriente de la hermenéutica gnóstica de Eranos se ubica la concepción de Gilbert Durand, el cual establece tres niveles de conocimiento indirecto (que en algo recuerdan las tres formas de representación de Schelling: esquemática, alegórica y simbólica): el signo, que es arbitrario y convencional; la alegoría, que trata de representar lo abstracto a través de figuras, proceso que conlleva una superación de la pura arbitrariedad del signo lingüístico saussuriano (por lo que la llama

⁹ *Ibidem*, págs. 292-93.

¹⁰ *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn' Arabi*, Barcelona, Destino, 1993, pág. 26.

“signo detallado”); y el símbolo, que es mediación de un contenido trascendente, y que tiene un carácter de infinitud semántica. La base de la distinción entre estos dos últimos se halla muy próxima a la de los románticos. De acuerdo con la exposición que de aquélla hace Luis Garagalza:

El *símbolo* sería precisamente el inverso de la alegoría. Mientras que la alegoría parte de una idea para llegar a ilustrarla en una figura, el símbolo es 'de por sí *figura*, y como tal, *fuerza*, entre otras cosas, *de ideas*' [...]¹¹

La alegoría es, en la concepción durandiana, un punto medio entre el signo convencional y el símbolo, el cual, en su condición de mediador necesario entre lo finito y lo infinito, es la forma de expresión y conocimiento más alta, tal y como lo fuera para los pensadores del Romanticismo.

Es necesario ubicar la crítica romántica a la alegoría dentro de su contexto histórico para valorar los límites de su operatividad. Las formas de la alegoría y el emblematismo barrocos han perdido entonces el vigor de su impulso original, y se prolongan como formas vacías que pueblan fantasmalmente buena parte del arte plástico y la poesía del siglo XVIII. En ese siglo, en el que se gesta una ruptura histórica en la cultura occidental y la tradición clásica y cristiana que ha imperado en ella, se vive el *interregno* del clasicismo intelectualista en el que la alegoría —y, de hecho, el arte todo, con la excepción feliz de la música— se ve en gran parte reducida a la abstracción y a la imitación automática de los modelos. El didactismo impera en la literatura y el arte de la época, que hace de la alegoría uno de sus instrumentos preferidos. El hieratismo de las imágenes petrifica la poesía y mueve a inteligencias como la de Lessing a refutar, en su *Laocoonte*, el *ut pictura poesis* horaciano. La reacción romántica está por arribar, la cual instaura, en la emergencia plena de una individualidad

fortalecida, la estética de la vivencia. Hasta ese momento, y sin dejar de estimar la fuerza inventiva individual, lo que ha imperado es el conjunto de criterios convencionales de una estética colectiva. Ahora, lo que dominará es el poder creador de un hombre eminente, el genio, al cual se le revela y funda el sentido profundo de la existencia a través de su propia interioridad. Gadamer explica con claridad este proceso:

La alegoría no es con toda seguridad cosa exclusiva del genio. Reposo sobre tradiciones muy firmes, y posee siempre un significado determinado y reconocible que no se opone en modo alguno a la comprensión racional en conceptos; todo lo contrario, tanto el concepto como el asunto de la alegoría están estrechamente vinculados con la dogmática: con la racionalización de lo mítico (como ocurrió en la ilustración griega) o con la interpretación cristiana de la sagrada Escritura hacia una doctrina unitaria (así en la patristica), y finalmente con la reconciliación de la tradición cristiana y la cultura antigua que subyace al arte y a la literatura de los nuevos pueblos y cuya última forma mundial fue el barroco. La ruptura de esta tradición fue también el fin de la alegoría. En el momento en que la esencia del arte se aparta de todo vínculo dogmático y pudo definirse por la producción inconsciente del genio, la alegoría tenía que volverse estéticamente dudosa.¹²

La crítica romántica emerge así en ese fundamental punto de ruptura del arte y la cultura en general de Occidente. El surgimiento y desarrollo de la alegoría se ubican a su vez en otros momentos cruciales: el choque de la palabra antigua, el *mythos*, con el *logos*, que inicia en el siglo VI a. C., en Grecia; y, más tarde, la caída del mundo antiguo, el triunfo de la nueva religión y la inmersión en la esfera de la subjetividad del arte cristiano.

Es claro que las concepciones de Goethe o de Durand, sin perder validez en su contexto, no funcionan para explicar las ideas que sobre la alegoría existen desde la Antigüedad hasta la época barroca. Tales perspectivas han prevalecido en el criterio de muchos estudiosos, cuya

¹¹ *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990, pág. 50. La cita de Garagalza es de la obra de Duran *L'Imagination symbolique*, pág. 11.

¹² *Verdad y método, op. cit.*, pág. 119.

crítica, según comenta Northrop Frye "is often apt to treat all allegory as though it were naive allegory, or the translation of ideas into images", la cual pertenece "chiefly to educational literature on an elementary level: *schoolroom* moralities, devotional exempla, local pageants, and the like".¹³ No es necesario insistir en el hecho de que el concepto romántico y sus continuaciones no sirven a la hora de tratar las parábolas de Cristo o de Buda, las ideaciones de Platón, o las creaciones de Prudencio, Alain de Lille, Chaucer, Dante, Calderón o Gracián.

Es por eso que Walter Benjamin señala, en las páginas que dedica a la alegoría en el *Tauerspiel* barroco, el "insostenible modo moderno de hablar de la alegoría y el símbolo".¹⁴ Benjamin vio con lucidez la inconveniencia de utilizar esos criterios a la hora de considerar el arte Barroco, y tomó por tanto como punto de partida las reflexiones de otros autores, como Creuzer, Solger y Görres, de fecha no muy distante de las de Goethe, pero que toman un rumbo distinto. Frente a la concepción negativa de la alegoría hay que recordar que fue exaltada por Friedrich Schlegel, para quien "toda belleza es alegórica". En la exposición de Creuzer se introduce como elemento diferencial su contextura temporal (retomada por Benjamin). Según resume Todorov, la diferencia estriba en que "la alegoría es sucesiva, el símbolo simultáneo".¹⁵ De acuerdo con Creuzer:

Una idea se abre en el símbolo en un momento y por completo, y llega a todas las fuerzas de nuestra alma [...] La alegoría nos hace respetar y seguir la marcha del pensamiento oculto en la imagen. En un caso la totalidad instantánea; en el otro, la progresión en una serie de momentos.¹⁶

¹³ *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University, 1973, pág. 90.

¹⁴ *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pág. 154.

¹⁵ *Op. cit.*, pág. 303.

¹⁶ *Cit. por Todorov, ibidem*, pág. 303.

Por su parte, Solger defiende los dos modos artísticos y destaca las cualidades de la alegoría, que "puede aprehender el objeto real como puro pensamiento, sin perderlo como objeto".¹⁷ Para Solger, los dos comparten características generales, como la categoría del devenir, pero en la una verá la actividad revestida de materia (esto es, la propia acción del espíritu que cobra cuerpo en la imagen), mientras que en el otro se da el proceso inverso. En aquélla, sin embargo, existe una mayor tensión de la dualidad, pues el espíritu se ve obligado a expresarse en una forma inadecuada, punto en el que Benjamin abundará. Para éste, resulta iluminadora una "magnífica observación" de Görres:

No me tomo muy en serio la distinción entre símbolo en cuanto ser y la alegoría en cuanto significación [...] Podemos darnos perfectamente por satisfechos con la explicación según la cual el símbolo es el signo de las ideas (autárquico, compacto, siempre igual a sí mismo) y la alegoría una réplica de dichas ideas: una réplica dramáticamente móvil y fluyente que progresa de modo sucesivo, acompañando al tiempo en su discurrir. El símbolo y la alegoría son el uno al otro lo que la naturaleza misma, grandiosa y potente de las montañas y las plantas es a la historia humana, que progresa con la vida".¹⁸

Con base en las ideas de Görres y Creuzer, Benjamin afirma:

La relación entre el símbolo y la alegoría se puede definir y formular persuasivamente a la luz de la decisiva categoría del tiempo, cuya introducción en este campo de la semiótica constituye el gran hallazgo de estos pensadores románticos. Mientras que el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del observador como pasaje primordial petrificado.¹⁹

El símbolo supone la momentánea manifestación, en los objetos del mundo natural, de un resplandor de la Idea (de carácter ascensional que, como en

¹⁷ Cit. por Todorov, *Ibidem*, pág. 307.

¹⁸ Cit. por Benjamin, *op. cit.*, pág. 158.

el neoplatonismo renacentista, conlleva la recuperación ontológica de la materia como emanación del *vouç* original). Su presente aparece, según quiere Benjamin, "a la luz de la redención", mostrando su fuente metafísica. La alegoría, por su parte, se vincula con la historia, con el proceso autoconsciente del hombre en el mundo, y adquiere, en cierto sentido, el carácter de "espejo móvil de lo eterno", para usar la célebre frase platónica. En su interior, hay una fuerte tensión dialéctica entre movilidad y hieratismo, entre imágenes y palabras que fluyen. En el río del tiempo se refleja lo intemporal, así como en la corriente verbal se pretende aprisionar los momentos en su condición singular e irrepetible. Sólo ella revela la autorreflexividad del espíritu frente a la materia que ha sido marcada por él; el carácter arqueológico que muestra en el Barroco, apuntado por Benjamin, nos remite a la idea hegeliana de la contemplación del arte como una caminata entre ruinas, que sólo vuelven a la vida con el soplo del espíritu, así como la alegoría abre su significación en el movimiento de la acción interpretativa. Las imágenes yertas son animadas por el trabajo del contemplador, que las reconoce como señalizaciones de un proceso interno. Su carácter negativo, la alegoría, según indica Benjamin, como rostro de la muerte, implica un trabajo interior, el abismamiento del espíritu en la nada de significación para hallar, en ella, la vida del sentido.

El símbolo nos remite a la plenitud de la imagen viviente. Su perennidad está conectada con la novedad y frescura inacabables de la naturaleza. Por su parte, la alegoría es historia, es una sucesión de cuadros significativos en un cauce temporal; es un proceso en el que cada momento particular debe sucumbir para formar parte de una totalidad de significado. En ella, el instante, que, como vio Goethe, quiere ser eterno, emite una luminiscencia breve, fijada en la corriente de imágenes; su carácter universal, necesario, se ve acompañado por el reflejo consciente de su

¹⁹ *Ibidem*, págs. 158-9.

finitud, de *ser pasado*. Para utilizar una frase de Octavio Paz, aquí “todo se pone en pie para caer mejor”. Su plenitud efímera cumple con la misión de mostrar lo profundo; su contenido es abismal.

A esta oposición, basada en tensiones que surgen con el encuentro de lo eterno y lo temporal, la forma y la idea, uno ofrecido como conciliación, la otra como encuentro agonístico, hay que añadir otro aspecto, vinculado con ellas y que nos remite al origen de ambas palabras. En él puede verse, si se quiere, la diferencia fundamental, que muestra cómo, inicialmente, pertenecen a esferas distintas. A este respecto, Gadamer explica:

Sin duda los dos conceptos no tienen en un principio nada que ver el uno con el otro. En su origen la alegoría forma parte de la esfera del hablar, del *logos*, y es una figura retórica o hermenéutica. En vez de decir lo que realmente se quiere significar se dice algo distinto y más inmediatamente aprehensible, pero de manera que, a pesar de todo esto permita comprender aquello otro. En cambio, el símbolo no está restringido a la esfera del *logos*, pues no plantea en virtud de su significado una referencia a un significado distinto, sino que es su propio ser sensible el que tiene “significado” [...] Evidentemente se da el nombre de símbolo a aquello que vale no sólo por su contenido sino por su capacidad de ser mostrado, esto es, aquello que es un documento en el que se reconocen los miembros de una comunidad; ya aparezca como símbolo religioso o en sentido profano, ya se trate de una señal, de una credencial o de una palabra redentora, el significado del *symbolon* reposa en cualquier caso en su presencia, y sólo gana su función representadora por la actualidad de su ser mostrado o dicho.²⁰

El ámbito de la alegoría es, de este modo, esencialmente verbal; es una forma del *logos*. En cambio *symbolon* (de *συν* + *βαλλειν*, “colocar, echar conjuntamente”, en el sentido de contraseña, distintivo, insignia), como la medalla dividida en dos partes, tiene una referencialidad directa a una presencia física, a una imagen. Por eso lo simbólico implica una relación inmediata de mundo y significado. Un objeto, un animal, un fenómeno de la naturaleza, conllevan la manifestación misma de un sentido oculto que encarna en él y que, como quiere Creuzer, se nos muestra

instantáneamente. Sin embargo, su relación con la alegoría se hará prontamente estrecha. Como apunta Gadamer, el horizonte de ambos es, fundamentalmente, religioso; además, el término *symbolon* adquirirá, sobre todo en los neoplatónicos y su intersección con el cristianismo, el carácter hermenéutico de lo alegórico. A su vez, los dos parten de una premisa básica: "no es posible conocer lo divino más que a partir de lo sensible".²¹ Con la introducción del término "símbolo" a la esfera del *logos*, presente ya en los primeros tiempos de la era cristiana, dará lugar a su asimilación en ella, de manera que será perfectamente natural para un crítico contemporáneo como Todorov hablar de un simbolismo lingüístico. Es por esto que el deslinde de estas categorías es de una enorme dificultad, y si quizás no sea pertinente adoptar la actitud de Görres y su no tomarse muy en serio la distinción de ambas, si es necesario asumirla con mucha cautela, tomando siempre en cuenta la evolución histórica de los conceptos y los diferentes matices que adquieren en ella, divergencias, identificaciones y contrastes. Sin embargo, cabe destacar las principales características de la alegoría, señaladas por Creuzer, Solger, Görres, Benjamin y Gadamer, que apuntan a una misma dirección: su carácter sucesivo, que fluye en el tiempo, y que nos remite a su origen verbal; pertenece a la literatura como *ars temporis*. El símbolo manifiesta en sí mismo su significado; por su parte, la alegoría no es solo presencia revelada, sino también construcción, no tiene en ella un objeto un valor sólo paradigmático, sino que implica una *taxis*, un orden dispuesto en el tiempo. Involucra, por tanto, no solo una morfología, sino también una sintaxis, una organización de elementos que van configurando, en su reunión, una unidad formal y de sentido más vasta. Debe ser tenida, por tanto, como una construcción retórica.

²⁰ *Verdad y método, op. cit.*, pág. 110.

²¹ *Ibidem*, pág. 111.

3. El concepto retórico

A partir de la condición de la alegoría como fenómeno discursivo, la retórica clásica recogió pronto el término y lo incluyó tanto en sus reflexiones de carácter estilístico como en las intrincadas clasificaciones de tropos y figuras de la *elocutio*. En el primer aspecto, tenemos, por ejemplo, un comentario breve en la obra de Demetrio *Sobre el estilo*:

La alegoría es también algo sublime y sobre todo en las amenazas, como aquella de Dionisio: "Las cigarras os cantarán desde la tierra". Si hubiera dicho simplemente que el arrasaría la tierra locría, se hubiera mostrado más irascible, pero también más vulgar. Ahora ha usado la alegoría como un velo para sus palabras. Porque lo que se insinúa es más temible, pues uno empleará una cosa, el otro otra, para interpretarlo, pero lo que es claro y evidente es natural que no se le preste atención, como a los hombres que se despojan de sus vestiduras.

Por eso los misterios son revelados en forma alegórica, para causar estremecimiento y temor, como si estuvieran en la oscuridad y la noche. En efecto, la alegoría a la oscuridad y a la noche.²²

Para Demetrio, la alegoría es una forma de refinamiento verbal, por eso la incluye entre los elementos que conviene al estilo elevado. En una consideración semejante, Hermógenes dirá que "los tratamientos alegóricos, si se mantienen, hacen el estilo solemne" (*Sobre las formas del estilo* I, II, 1, 246).²³ Dionisio temple su ira, la sublima, podríamos decir hoy, para transformarla en una expresión oblicua, que potencia el vigor de su amenaza. Ha manifestado indirectamente su intención de arrasar la tierra locría, posponiendo su real sentido, que yace en la frase alegórica como una fiera a punto de saltar, así como a las palabras seguirá el cumplimiento de su promesa destructora. La idea del velamen, vinculada, como hace ver Demetrio, con el misterio religioso, cumple el fin de acrecentar el efecto de la expresión con el trabajo del intérprete, que debe rasgar el velo de

²² *Sobre el estilo* (II, 99-101), Madrid, Gredos, 1979, pág. 61.

²³ Madrid, Gredos, 1993, pág. 131.

palabras para encontrar lo que yace tras ellas, y que en este caso, sale de inmediato a su encuentro, como la espada de Hamlet atraviesa a Polonio tras el tapiz donde escuchaba. Es una forma de ocultamiento, y por eso se relaciona con “la oscuridad y la noche”. A su vez, por esta razón, Demetrio recomendará, como muchos otros rétores, su uso prudente para evitar que “nuestro lenguaje [...] se convierta en un enigma” (II, 102).²⁴

En los tratados latinos de retórica, la alegoría suele aparecer clasificada inmediatamente después de la metáfora y, de esta forma, vinculada a ella de manera estrecha. En la *Retórica a Herenio*, es designada como *permutatio*; Cicerón la llama *inversio*. La definición que aquélla da es la siguiente: “La alegoría es una manera de hablar que indica formalmente una cosa y conceptualmente otra. Se divide en tres categorías: *comparación*, *referencia* y *contraste*” (IV, 34, 46). La primera de ellas consiste en utilizar “varias metáforas que comparten una misma expresión”; el segundo “establece alguna similitud con una persona, lugar o cosa con la intención de amplificar o minimizar”; la tercera no es otra que la *ironía*. Próxima a esta descripción está la ofrecida por Quintiliano (*Institutio oratoria*, VIII, 6, 44):

Allegoria, quam inuersionem interpretantur, aut aliud uerbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium. Prius fit genus plerumque continuatis translationibus, ut

'O nauis, referent in mare te noui
fluctus: o quid agis? Fortiter occupa
portum'.

totusque ille Horati locus, quo nauem pro re publica, fluctus et tempestates pro bellis ciuilibus, portum pro pace atque concordia dicit.²⁵

[La alegoría, que es traducida como “inversión”, muestra en unas palabras, otro significado, a veces opuesto. Primero se compone una larga serie de metáforas continuas, como

²⁴ *Op. cit.*, pág. 61.

²⁵ M. Fabi Quintilliani, *Institutionis oratoriae*, ed. de M. Winterbottom, Oxford, Clarendon, 1970, t. II, pág. 472.

'O nave, nuevas olas te arrastran
al mar: ¿qué haces? Ocupa con fuerza
el puerto.

y todo el pasaje de Horacio, en el cual dice nave por república, olas y tempestades por guerra civil, y puerto por paz y concordia.]

La alegoría está sostenida por continuas metáforas (“continuatis translationibus”), que se ordenan, como en la “nave del Estado” de Horacio (que proviene de Alceo), en un sistema relacional de significación. De manera aún más explícita, dirá más adelante Quintiliano: “ἀλληγοριαν facit continua μεταφορα” (IX, 2, 46).²⁶ Tal nexos se fundamenta en la “teoría de la substitución”, que viene de Aristóteles, para la cual la metáfora implica poner una palabra en lugar de otra (a diferencia de la teoría de la interacción”, que supone la coincidencia de dos órdenes de la realidad en una misma expresión). A través de la “teoría de la substitución” se llegó, en el siglo XVIII, a usar alegoría y metáfora como sinónimos; y en un estudio muy reciente, se llama “fabulística” a la alegoría grecolatina, al buscar la substitución de un significado por otro, que es el que debe ser finalmente aprehendido (una lección, principalmente, moral), y se le identifica con la metáfora.²⁷ La diferencia que establece entre una y otra la retórica clásica parece radicar, de manera principal, en la extensión: la alegoría es un constructo de metáforas. Sin embargo, hay que establecer sus diferencias con base en otros criterios. Como explica Kurz, “Bei Metaphern sind wörtliche und metaphorische Elemente syntaktisch miteinander verknüpft” [En la metáfora están los elementos metafórico y literal sintácticamente relacionados uno con otro.]²⁸ En la alegoría, en cambio, el vínculo no se establece formalmente sino hasta un segundo momento, en el acto interpretativo. De acuerdo con Kurz: “Bei der Metapher liegt eine

²⁶ *Ibidem*, págs. 498-499.

²⁷ Deborah L. Madsen, *op. cit.*, pág. 35.

²⁸ *Op. cit.*, pág. 33.

Bedeutungsverschmelzung vor, bei der Allegorie eher ein Bedeutungssprung" ["En la metáfora existe una fusión de significados, en la alegoría más bien un salto de significado.]²⁹ En una, la conjunción de dos significados aparece, desde su enunciación, manifiesta en una interrelación tanto sintáctica como semántica; en ésta, se encuentra abierta la posibilidad de transitar por ella hasta que el intérprete adivina, que el camino del discurso literal está bordeando un abismo de significación y que su exégesis obliga a un salto hacia la otra orilla. Según comenta Umberto Eco, "es típico de la alegoría soportar una lectura literal". Cuando accedemos al plano alegórico, es que las demás imágenes descritas "adquieren un régimen metafórico".³⁰

Lausberg incluye a la alegoría entre los tropos de pensamiento, que implican la sustitución (*inmutatio*) "de un pensamiento por otro pensamiento";³¹ de manera específica, en los tropos por salto, y la define así:

La *allegoria* ([...] *inversio*, ἀλληγορία) es la metáfora continuada [...] como tropo de pensamiento [...] y consiste en la sustitución del pensamiento indicado por otro que está en relación de semejanza [...] con aquél.³²

El concepto incluye al *enigma* como una "alegoría cerrada en sí, cuyo pensamiento indicado es difícil de reconocer",³³ y un tipo de alegoría simbólica que "supone una participación real alumbrada" por ella y la reconoce como un principio de interpretación. Asimismo, se menciona como una de sus variantes, la personificación (*prosopopoeia*).³⁴ En estos intentos puede verse la dificultad que supone incluir la alegoría entre las figuras o

²⁹ *Ibidem*, pág. 33.

³⁰ *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, pág. 162.

³¹ *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica inglesa y alemana*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 209.

³² *Ibidem*, pág. 212.

³³ *Ibidem*, pág. 213.

³⁴ *Ibidem*, pág. 214.

tropos retóricos. Funciona, sí, mientras se considera como un particular proceso discursivo; pero termina por ser insuficiente cuando se abre a otros de sus aspectos, su contextura hermenéutica y su condición de vasto constructo verbal. Las traslaciones del significado se suceden una tras otra, rompen con, los límites de la frase o el párrafo y se extienden a una obra entera, sus componentes narrativos, orbes temáticos y mecanismos de recepción. Su ámbito es macrotextual; pertenece más bien a la lingüística textual, a la tematología y a la genología. La retórica nos ofrece una visión limitada, la de las células que en millares componen un organismo textual. Ya Sainstbury, a propósito de Quintiliano, había advertido los límites de la aproximación retórica:

Quintilian is perhaps not exactly the writer from whom we should expect a thoroughly satisfactory treatment of this great subject —a subject which, for more than metaphor, escapes the state of a mere rhetorical ticket, and challenges that of a real literary quality or kind.³⁵

4. Alegoría e interpretación

Según hemos apuntado, el concepto de alegoría involucra tanto la creación de discursos como el acto de interpretarlos. La retórica nos da un atisbo de su primera faceta. El salto hacia el campo hermenéutico es un movimiento que, en general, forma parte de todo proceso de codificación y descodificación de un texto y, en particular, de un constructo alegórico. Debemos partir de la idea de la unidad de ambas operaciones, señalada ya por Schleiermacher, fundador de la hermenéutica general: "El vínculo entre la retórica y la hermenéutica consiste en el hecho de que todo acto de

³⁵ George Sainstbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe, from the Earliest Times to the Present Day, I: Classical and Mediaeval Criticism*, Edinburgh and London, William Blackwood & Sons, 1934, págs. 300-1.

comprensión es la inversión de un acto de palabra”,³⁶ lo que hace afirmar a Todorov la solidaridad, válida en todo momento, de simbolismo (o alegoricidad) e interpretación.³⁷ En el caso de alegoría, puede utilizarse el término “alegoresis” (al. *Allegorese*) para referirse específicamente a su función exegética, frente a la de creación discursiva, designada con el término tradicional.

Desde sus definiciones más antiguas, el término alegoría remite por necesidad a un trabajo a realizar por el intérprete. Dice una cosa, pero significa otra, y esa otra significación debe ser encontrada por el receptor bajo la red de palabras. Según recuerda Plutarco en su tratado *Cómo debe el joven escuchar la poesía* (4, 9, E), la palabra alegoría vino a sustituir otro concepto, el “significado profundo” ο υπονοια, que sólo puede alcanzarse a través de una indagación en lo hondo del discurso.³⁸ Si este proceso de inmersión o develamiento hermenéutico se manifiesta como algo que le es inherente, debe decirse que, de manera inversa, las teorías de la interpretación se sostienen, por llamarlo de algún modo, de un presupuesto alegórico. Como expone Sainstbury: “in the finer sorts of literature, at any rate, the apprehension of some sort of allegory, of some sort of double meaning is almost a necessity”.³⁹ El hecho de que toda la carga significativa de un texto no le sea revelada al receptor de manera inmediata, supone la presencia de una pluralidad semántica en un conjunto de palabras, las cuales, además de su sentido directo, están diciendo, a la vez, otra cosa. Esta relación entre alegoría y hermenéutica ha sido aceptada por críticos como Northrop Frye, René Wellek o Fredric Jameson. Éste último afirma:

³⁶ Cit. por Tzvetan Todorov, *Simbolismo e interpretación*, Caracas, Monte Ávila, 1992, 2ª ed., pág. 20.

³⁷ *Ibidem*, pág. 20.

³⁸ En *Obras morales y de costumbres (Moralia)*, Madrid, Gredos, 1992, t. I, pág. 105.

³⁹ *Op. cit.*, págs. 10-11.

La interpretación se entiende aquí como un acto esencialmente alegórico que consiste en reescribir un texto dado en términos de un código maestro interpretativo particular.⁴⁰

La exégesis alegórica implica ese ejercicio de reescritura, de reconstrucción del significado a través de un conjunto de claves para la interpretación.

En la Antigüedad, la alegoresis aplicada a la literatura, particularmente, a los poemas homéricos, está vinculada con formas muy antiguas de interpretación de carácter religioso y profético, como era la búsqueda del sentido de la revelación oracular u onírica. Las palabras de la Pitia o las imágenes premonitorias de los sueños, mandadas por los dioses, manifestaban la realidad de una manera misteriosa, y obligaban al hombre a la inquisición de su significado oculto. En el caso de los sueños, la onirocrítica se abocaba a dilucidar las figuraciones que poseían ese contenido secreto. Así, Artemidoro de Daldis (s. II d. C.), en su tratado sobre *La interpretación de los sueños*, distingue, frente a los sueños directos, los que tienen un carácter simbólico, los cuales "son unos sueños que indican unas cosas por medio de otras, ya que en ellos el alma expresa algo enigmáticamente en virtud de su propia naturaleza".⁴¹ Estos son, por supuesto, los que precisan de la labor de un intérprete. En una época muy posterior, pero con un criterio no muy distinto al expresado en esas líneas por Artemidoro, Freud instaurará el modo moderno de interpretación onírica.

Del siglo VI a. C. datan las primeras lecturas alegóricas de la *Ilíada* y la *Odisea*. Homero se había convertido, de acuerdo con el señalamiento platónico, en el "educador de Grecia". Hombres dedicados a la enseñanza, estudiosos de la obra del poeta, buscaron en diversos pasajes significaciones ocultas, que mostraban la sabiduría de Homero. Pero de este mismo período data la crítica de los filósofos. Jenófanes, Pitágoras y

⁴⁰ *Documentos de cultura, documentos de barbarie. Lo narrativo como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989, pág. 11.

⁴¹ Madrid, Gredos, 1989, pág. 76.

Heráclito condenaron la impiedad o falsía de los relatos míticos de Homero y Hesíodo. De esta forma, pareciere que las interpretaciones alegóricas de los rétores buscaban realizar una apología del poeta frente a los ataques de la filosofía, de manera que, como dice Curtius, “Die Homerallégorie folgt der Homerkritik der Vorsokratiker auf dem Fuße”⁴² [La alegoresis de Homero pisaba los talones a la crítica homérica de los presocráticos.] Sin embargo, no hay pruebas suficientes para fundamentar el surgimiento de la alegoresis homérica como reacción defensiva en contra de la censura filosófica. De acuerdo con J. Tate:

If I am right, it follows that allegorical interpretation was in its very first germs positive, not defensive, in its aims; that is to say it was practised in order to make more explicit the doctrines which the students of the poets believed to be actually contained in the poet's words, and not simply to defended the poets against censure.⁴³

Por su parte, Jean Pépin se abstiene de señalar a una u otra primacía cronológica.⁴⁴ La crítica filosófica contra el poeta continúa en los siglos V y IV, cuyo punto más eminente es, por supuesto, Platón, quien además rechaza las formas de alegoresis homérica. De manera posterior, como se verá en Heráclito el rétor, la lectura alegórica será explícitamente presentada como una defensa del poeta frente a las invectivas de los filósofos.

El ejemplo más antiguo de exégesis alegórica en Occidente, al parecer, es el que proporciona el rétor Teágenes de Regio (s. VI a. C.). Teágenes utilizó la alegoresis para explicar uno de los pasajes más polémicos de la *Iliada*: el combate de los dioses (canto XX), del cual aún

⁴² Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tubinga y Basilea, 1993, 11ª ed., pág. 211.

⁴³ “On the History of Allegorism”, *Classical Quarterly*, 28 (1934), pág. 107. Cit. por José Domínguez Caparrós, *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid, Gredos, 1993, pág. 28.

⁴⁴ *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, París, Études Augustiniennes, 1973, pág. 93. Cit. por Domínguez Caparrós, *ibidem*, pág. 29.

Longino dirá que constituye “en verdad una imagen terrible, y si no es interpretada como una alegoría, absolutamente impía y carente de justa medida”.⁴⁵ Teágenes vio en él una especie de “alegoría física”: el combate representa la lucha de los elementos (Apolo, el fuego; Poseidón, el agua, etc.) También aplicó la “alegoría moral” (Atenea representa la reflexión; Afrodita, el deseo). En el primero de los ejemplos, bien puede suponerse que apareciese, a los ojos del intérprete y sin existir una crítica ajena, la necesidad de explicar un pasaje que entra en contradicción con un presupuesto teológico (la perfección de los dioses hace imposible que riñan entre ellos); pero como Homero es un “poeta divino”, como lo nombra el propio Platón, el “gran hierofante del cielo y de los dioses”, según lo llama Heráclito el rétor, un respetuoso y dedicado lector del poeta se ve en la necesidad de recurrir a la alegoresis. Si bien los resultados de algunos de estos intentos resultan más producto del esfuerzo imaginativo del intérprete, —que estará siempre presente en tales actos exegéticos, y que merecerán la censura de Vico al decir que “los *Mitólogos* parecen venir a ser los *Poetas*, pues tan diversas cosas fingen acerca de las Fábulas”⁴⁶—, otros ejercicios, como los arriba citados, permiten el más o menos fácil ensamblaje entre el texto poético y el interpretativo. El segundo de los ejemplos de Teágenes evidencia un proceso interior de la religión antigua al identificar una cualidad representativa para cada dios, que se halla a medio camino de las personificaciones alegóricas, desarrolladas plenamente en Prudencio, y que encuentran otro punto de su evolución en las divinidades abstractas del helenismo y del panteón romano.

De este modo, la interpretación de Homero y los mitos antiguos se desarrolla propiamente durante la ilustración griega: “Es ist [dice Curtius] der Aufstand des Logos gegen Mythos —aber auch gegen die Poesie” [Es la

⁴⁵ *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, pág. 162.

⁴⁶ *Ciencia Nueva*, México, El Colegio de México, 1941, t. I, pág. 21.

rebelión del *logos* contra el *mythos*, pero también contra la poesía”.] Mito y poesía están íntimamente unidos en Grecia, la cultura, como dijo Hegel, de “la religión del arte”. Tanto las apologías como los juicios condenatorios se inscriben en el asalto del *logos*, la nueva palabra filosófico-científica, al *mythos*, la antigua palabra religioso-poética. La validez de éste no puede sustentarse ya en sí misma, sino que es aprobada o descalificada en el tribunal de la razón. Es el *logos* el que construye el nuevo texto interpretativo, la nueva construcción de significado, sobre la vieja ciudadela mítica. Ante esa pérdida de valor del *mythos* para la nueva forma de conciencia, sólo quedan como vías posibles su negación o la asimilación al *logos*. El carácter agonístico de esta división entre dos formas de pensamiento se ve reflejado a plenitud en Platón, que vive escindido entre la condena contra la poesía y la alegoresis homérica y la veneración del misterio del mito y la creación de memorables alegorías filosóficas.

La alegoresis fue utilizada, durante el siglo V, tanto por sofistas como filósofos y rétores como Anaxágoras, Demócrito y Metrodoro de Lámpsaco. En siglos posteriores, fueron los estoicos (Zenón, Cleantes, Crisipo, entre otros), quienes más intensamente la pusieron en práctica, junto con pitagóricos y neplatónicos. A estos últimos pertenecen los principales intérpretes homéricos cuyas obras han llegado hasta nosotros, y que se ubican temporalmente entre los siglos I a. C. y III d. C., como Heráclito el rétor, Porfirio, Cornuto y el Pseudo Plutarco. Las principales formas de exégesis que instrumentaron son las siguientes: a) *física*, que ve las figuras homéricas y sus acciones como figuraciones de las leyes del mundo natural; b) *moral*, que afirma que los poemas representan en forma mítica la virtud; c) *mística*, que ve en ellos expresados los secretos del mundo suprasensible (los dioses neoplatónicos); y d) *histórica*, que supone que los

mitos remiten a un hecho del pasado.⁴⁷ Por otra parte, puede realizarse una lectura alegórica a un pasaje de la obra o a todo su orbe temático. Por ejemplo, la descripción del “antro de las ninfas” de la *Odisea* motiva una exégesis específica realizada por Porfirio (que se basa en Numenio y Cronio). Esta parte del texto, “repleto de oscuridades”, pero que no se trata de una “ficción al azar”,⁴⁸ encierra un contenido alegórico-místico: la gruta es imagen del cosmos, con entradas al mundo superior e inferior, en la que aparecen las almas, que tejen sus cuerpos para encarnarse. Por otro lado, se adjudica también un valor alegórico a todo el poema homérico. Heráclito señala:

Si alguien quiere examinar de cerca el viaje de Odiseo, encontrará que se trata por completo de una alegoría. Al presentar Homero, en efecto, al héroe como un instrumento de todas las virtudes, se sirve de éste para enseñar filosóficamente la sabiduría, puesto que Odiseo odia los vicios, que hacen estragos en la vida de los hombres (*Alegorías*, 70, 11-2).⁴⁹

De manera semejante, Porfirio (*El antro...*, 34) afirma que: “Ulises para Homero en la *Odisea* simboliza al hombre que atraviesa las sucesivas etapas de la generación hasta volver entre los que están libres de toda agitación de las olas e ignoran el mar”.⁵⁰

La práctica del alegorismo se extiende a través de la decadencia de la civilización grecolatina y su mitología, en su intento de establecer el acuerdo entre *mythos* y *logos*, poesía y filosofía, hasta el propio siglo V d. C., donde vemos realizar a Proclo, en su comentario a la *República*, la reconciliación de Homero y Platón, como uno de los actos finales del espíritu que animó al mundo antiguo. Sin embargo, la historia de la alegoría como exégesis y como creación artística no termina ahí, sino que, por el contrario, se

⁴⁷ Vid. Enrique Ángel Ramos Jurado, “Introducción” a Pseudo Plutarco, *Sobre la vida y la poesía de Homero*, Madrid, Gredos, 1989, págs. 18-9.

⁴⁸ *El antro de las ninfas de la Odisea*, Madrid, Gredos, 1989, pág. 221.

⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 141.

convierte en una de las formas, por no decir, la forma fundamental, de escritura y lectura, sobre la cual se sostiene el edificio ideológico de la Edad Media. Así como la conciencia ilustrada helénica la utilizó para conservar la coherencia entre sus creencias mitológicas y éticas, cuando el culto de los viejos dioses le era aún indispensable, la Europa que surgía la necesitó para conciliar y cohesionar la antigua palabra con la nueva palabra cristiana. Por una parte, en el *corpus biblicum* era indispensable esclarecer la continuidad del Antiguo y el Nuevo Testamento. Por la otra, la necesaria subsistencia de numerosas enseñanzas, artísticas, filosóficas, científicas, de los clásicos grecolatinos, a cuyo legado no se podía renunciar, obligó a allanar las vías para su incorporación. La impiedad de los antiguos textos se neutralizaba si se entendían como alegorías; las grandes inteligencias del pasado han puesto un significado verdadero en sus obras, al que han llegado a través de la razón natural, y que no contradicen, al menos en parte, la esencia de la doctrina cristiana.

Por supuesto, anterior a la alegoresis cristiana está también la tradición hebraica del *midrash*, y su señalización de múltiples significados en el libro sagrado. En el cristianismo, la necesidad de leer alegóricamente el Antiguo Testamento se suponía establecida por el propio Cristo, que se aplicó a sí mismo diversos pasajes de aquél; y, de manera directa, justificada por un comentario de san Pablo (Epístola a los Gálatas IV, 21 y ss), en el cual se dice:

Porque está escrito que Abraham tuvo dos hijos, uno de la sierva y otro de la libre. Pero el de la sierva nació según la carne; el de la libre, en virtud de la promesa. Lo cual tiene un sentido alegórico. Esas dos mujeres son los dos testamentos: el uno, que procede del monte Sinaí, engendra para la servidumbre. Esta es Agar. El monte Sinaí se halla en Arabia y corresponde a la Jerusalén actual, que es esclava con sus hijos. Pero la Jerusalén de arriba es libre: ésta es nuestra madre [...] ⁵¹

⁵⁰ *Op. cit.*, pág. 246.

⁵¹ Cito por la versión de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, Madrid, BAC, 1978, págs. 1261-2.

Este texto es citado por Orígenes en su *Contra Celso* (IV, 44), libro que testimonia las disputas entre cristianos y paganos sobre la pertinencia de las aplicaciones de la alegoresis a los textos de sus respectivas tradiciones. En la búsqueda de correspondencia entre los dos testamentos, surge una forma peculiar de la exégesis cristiana: la tipología, que establece la continuidad semiótica entre el texto (el Nuevo Testamento) y un pre-texto alegórico (el Antiguo Testamento). La correlación entre uno y otro estaba fundamentada en la idea de Dios como autor tanto de la Biblia como del *Liber mundi*. Cristo había advertido: "No penséis que he venido a abrogar la Ley o los Profetas; no he venido a abrogarla, sino a consumarla" (Mateo V, 17); suponía la consumación de la antigua Ley. De acuerdo con Auerbach, "la interpretación figural establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume".⁵² De esta forma, los hechos y los hombres que aparecen en el Antiguo Testamento poseen, además de su carácter histórico singular, un significado que es plenamente revelado en Cristo y sus acciones. Así, en la tipología patrística Cristo es el *antitypus* de Adán, que es su *typus*, *figura*, *umbra*, *imago*, etc.; Eva es figura de la Iglesia.⁵³ La tipología no se limitó sólo a la literatura veterotestamentaria, sino que también fue aplicada a figuras mitológicas: Orfeo o Heracles, en su descenso a los infiernos, como *typus* de Cristo, y, según apunta Auerbach, hasta personajes del ciclo legendario bretón, como Galaad.⁵⁴ De igual manera, la dialéctica alegórica de texto y pre-texto aparece en la literatura medieval en, por ejemplo, la *Divina commedia*, cuyo pre-texto es la *Eneida* de Virgilio.

⁵² Erich Auerbach, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998, pág. 99.

⁵³ *Ibid.* Kurz, *op. cit.*, págs. 41-5.

⁵⁴ *Op. cit.*, pág. 115.

Las primeras manifestaciones cristianas se ubican en el alegorismo de Alejandría con Filón, el gnóstico Valentín y san Clemente. Tertuliano fue partidario de una interpretación figural de la Biblia, en el que trataba de privilegiarse la contextura histórica del texto sagrado, lo realidad singular de los hechos del Antiguo Testamento, cuyo sentido es cumplido plenamente en las acciones de Cristo, y, en su futura segunda venida. Por su parte, Orígenes privilegió la exégesis de carácter moral, en mayor sintonía con las formas de alegoresis pagana. Ambas corrientes persistieron en el pensamiento medieval, y trataron de ser armonizadas dentro de una jerarquización hermenéutica estable. De tales intentos encontramos un primer esbozo en el tratado *Del Génesis a la letra* de san Agustín, en el cual aparecen definidos cuatro niveles de interpretación:

De cuatro modos distintos exponen algunos tratadistas la ley; sus nombres pueden enunciarse en griego y explicarse y definirse en latín, según la historia, la alegoría, la anagogía y la etiología. Explicamos las cosas según la historia, cuando se narran los hechos ejecutados, sean divinos o humanos. Conforme a la alegoría, cuando los hechos y dichos se llaman figuradamente. Se exponen en sentido analógico cuando se demuestra la conformidad entre los pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento. Y según la etiología cuando se dan las causas o se dice el porqué de los hechos y dichos (2, 5).⁵⁵

A través de la literatura patristica se fue desarrollando la exégesis bíblica hasta llegar a la clasificación canónica de los cuatro sentidos, que aparece consignada en santo Tomás (*Suma de teología* I, I, 10):

El autor de la Sagrada Escritura es Dios. Y Dios puede no sólo adecuar la palabra a su significación, cosa que, por lo demás, puede hacer el hombre, sino también adecuar el mismo contenido. Así, de la misma forma que en todas las ciencias los términos expresan algo, lo propio de la ciencia sagrada es que el contenido de lo expresado por los términos a su vez significa algo. Así, pues, el primer significado de un término corresponde al primer sentido citado, al histórico o literal. Y el contenido de lo expresado por un término, a su vez, significa algo. Este último

⁵⁵ Cit. por José Domínguez Caparrós, *op. cit.*, pág. 166.

significado corresponde al sentido espiritual, que supone el literal y en él se fundamenta. Este sentido espiritual se divide en tres. Como dice el Apóstol en la carta a los Hebr. 7, 19, la Antigua Ley es figura de la Nueva; y esta misma Nueva Ley es figura de la futura gloria, como dice Dionisio en *Ecclesiastica Hierarchia*. También en la Nueva Ley todo lo que ha tenido lugar en la cabeza es signo de lo que nosotros debemos hacer. Así, pues, lo que en Antigua Ley figura la Nueva y corresponde al *sentido alegórico*; lo que ha tenido lugar en Cristo o que va referido a Cristo, y que es signo de lo que nosotros debemos hacer, corresponde al *sentido moral*; lo que es figura de la eterna gloria, corresponde al *sentido anagógico*.⁵⁶

Esta clasificación en cuatro órdenes de significado, el *literal* (o histórico) y *espiritual* (alegórico), el cual a su vez se divide en *alegórico* (o tipológico), *moral* (o tropológico) y *anagógico*, fue la que prevaleció en la Edad Media, difundida por textos como el de santo Tomás de Aquino, o bien, el famoso dístico didáctico:

Littera gesta docet, quid credas allegoria,
Moralis quid agas, quo tendas anagogia.⁵⁷
[La letra enseña los hechos, que creer la alegoría
el moral lo que hay que hacer, do aspirar la anagogía.]

En tal división hay que subrayar los niveles del término alegoría. Por una parte, en el sentido más amplio, se contrapone al plano literal o histórico, significando la existencia de un contenido oculto, de carácter espiritual. Por la otra, se le identifica con una de las clases que abarca, designando con su nombre la exégesis tipológica.

Como hemos dicho, la alegoresis no se limitó a la Escritura, sino que fue empleada para explicar textos de la Antigüedad pagana. Así, Virgilio será comentado por Fulgencio, el primer gramático cristiano en emplear la exégesis alegórica a un poeta gentil. Ciertamente, Virgilio era el autor más propicio para la aplicación de tal lectura, de acuerdo con la imagen medieval

⁵⁶ *Suma de teología*, ed. dirigida por los Regentes de Estudios en las Provincias Dominicanas en España, Madrid, BAC, 1994, 7ª ed., t. I, pág. 99.

⁵⁷ Cit. por Robert Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, New Jersey, Princeton University, 1969, pág. 27.

del autor de la *Eneida* como “anunciador” de la fe de Cristo (particularmente por un pasaje de la *Égloga* IV), por lo que, como dice Curtius, “Biblische und virgilische Allegorese strömen im Mittelalter zusammen”.⁵⁸ Otro latino que fue interpretado a través de esta vía fue Ovidio, el cual fue tenido por poeta moral, y de ahí, “da Ovidio moralista à Ovidio christiano il passo doveva essere breve”.⁵⁹ De acuerdo con Schevill:

[...] the *Metamorphoses*, looked upon as an allegory of the mysteries of the true faith, could be read in school and convent without prejudice to the regular theological studies. In this way hidden meanings were found in Ovid, giving him, even with the Church, a certain unwarranted and illogical authority, which was to last through the Renaissance.⁶⁰

De esta forma, los poetas antiguos conservaron autoridad moral e intelectual durante la Edad Media. Sin embargo, los teólogos cristianos señalaron con precisión la diferencia entre sus textos y los sagrados. En aquéllos existe una *allegoria rhetorica, grammaticalis, literalis o in verbis*; mientras que en éstos existe una *allegoria theologica, spiritualis* o bien, *in factis*.⁶¹ Los poetas sólo pueden jugar con las palabras y aludir con ellas a un significado oculto a través del artificio retórico. En el caso único de la Biblia, cuyo autor es Dios, existen en ella significados *de hecho*, que portan valores mundanos y supramundanos. En los textos poéticos, la letra es suprimible; es sólo un medio para obtener una significación profunda oculta. En cambio, el texto de la Escritura, sus palabras, provienen de la divinidad, poseen consistencia ontológica dentro de un sistema absoluto de relaciones entre mundo sensible-moral-espiritual y trasmundo. La Biblia es letra y espíritu como Cristo es hombre y Dios, carne y sangre e infinitud. Es por

⁵⁸ *Op. cit.*, pág. 211.

⁵⁹ *Ovidio nel medioevo e nella tradizione popolare*, Sulmona, 1924, pág. 56. Cit. por Lester K. Born, “Ovid and Allegory”, *Speculum*, IX: 4 (1934), pág. 364.

⁶⁰ *Ovid and the Renaissance in Spain*, University of California, Publications in Modern Philology, IV, págs. 13-14. Cit. por Lester K. Born, *Ibidem*, pág. 365.

esto que la alegoría como forma artística se desarrolla a plenitud en el cristianismo, que permite sobre esta base onto-teológica, la *coincidentia oppositorum* de lo universal y lo particular, la imagen verbal y el contenido de la alegoría.

De esta forma, hay que señalar una diferencia histórica entre la alegoresis antigua y la de la Edad Media, al tiempo que su indudable continuidad. La innovación del cristianismo es, propiamente, la exégesis tipológica y su exigencia de preservar el valor tanto del *verbum* como de la *res*; ambas son creaciones de Dios, y su valor histórico se sustenta en la condición absoluta de su hacedor, que se manifiesta en todos los seres y momentos, en cada palabra y cada acto singular, como presente eterno. En la alegoresis pagana, el valor individual se pierde en favor de un contenido universal. Esto hace que, por ejemplo, Auerbach se esfuerce en deslindar el concepto de *figura* (como exégesis tipológica) de la alegoría en su sentido de interpretación moral (aunque, como se ha señalado, el término alegoría haya sido usado para englobar ambas), y que en un reciente estudio se apunte que aquélla supone "a new style of allegorism [...] a figural form that is the christian counterpart to classical fabulism".⁶² Esto es, sin duda, verdad; pero vale la pena hacer algunas precisiones. En primer lugar, Auerbach participa todavía de la valoración negativa de la alegoría, de manera que le parece un término incompatible con "la verdadera poesía";⁶³ preferirá, con esto, utilizar la interpretación figural para sus comentarios sobre la *Commedia*, en la cual, como señala la tipología, el contenido universal no cancela el carácter singular histórico de hechos, personas y palabras, sino que los carga con una más amplia significación en la cual se consuman. Sin embargo, debe señalarse que, por una parte, los alegoristas

⁶¹ Vid. Henry de Lubac, *Exégèse Médiévale, Les quatre sens de l'écriture*, vol: IV, Segunda parte II, París, Aubier, 1963, pág. 131.

⁶² *Op. cit.*, pág. 50.

⁶³ *Op. cit.*, pág. 119.

paganos no despojaban de toda contextura individual e histórica los poemas de Homero ("el gran hierofante del cielo y de los dioses", como lo llama Heráclito el rétor), cuyas palabras tienen un carácter sagrado, y a cuya fuente siempre hay que volver. Por otra parte, debe tomarse en cuenta la diferencia existente, apuntada ya, entre textos poéticos y textos bíblicos; a estos últimos se aplica propiamente la tipología, pues refieren hechos históricos, y más exactamente, de *historia sacra*. Las invenciones de un poeta singular no pueden equipararse a los hechos y las palabras escritas por Dios en la Biblia y el propio *Liber mundi*. El caso de la *Commedia* es realmente singular, pues, como algún crítico ha sugerido,⁶⁴ Dante parece imitar en ella la propia escritura de Dios, y su plan poético tiene contemplado, según se puede ver en la célebre epístola a Can Grande de la Scala, los cuatro niveles de la exégesis bíblica. Pero, aun dentro de la alegoresis mitológica, no puede perderse de vista que la alegoresis moral (a la que Auerbach constriñe el término de alegoría), no es única, sino que forma parte de un orden de niveles hermenéuticos que conviven y se despliegan dentro de un texto que conserva, a ojos de los intérpretes, una condición de sagrado. Esta forma de alegoría, dentro de un régimen de ficcionalidad, debe ser tomada muy en cuenta para entender tanto la creación como la exégesis alegórica de la Edad Media y el Renacimiento, según puede observarse en autores como Petrarca o Boccaccio.

Estas concepciones de la alegoresis implican una idea de la polisemia textual. Los exégetas bíblicos admiten la pluralidad semántica del libro sagrado. Sin embargo hay que considerar asimismo que la interpretación implica un ordenamiento y restricción de su potencialidad significativa. En este sentido, debe distinguirse de las semiosis ilimitadas, como la deriva hermética, en la cual, como explica Umberto Eco, se afirma una

⁶⁴ Charles S. Singleton, *Dante Studies*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University, 1954. Vid. Joseph Anthony Mazzeo, *Structure and Thought in the Paradiso*, Cornell University, 1960, págs. 34 y ss.

"interpretación infinita" en el interminable sistema de relaciones significativas del "gran texto del mundo", donde cada cosa alude a las demás, y que convierte toda entidad real o virtual en "fenómeno lingüístico y, al mismo tiempo, sustrae al lenguaje todo poder comunicativo".⁶⁵ Frente a ésta, la exégesis alegórica pone, como quiere Eco, una medida, un límite a la interpretación, y señala como pertinentes algunos niveles de significación. Es una característica, dentro de la alegoría literaria, hacer visibles las líneas que conducen el sentido principal (o algunos de ellos) del texto. En él aparecen varios niveles semánticos superpuestos, como un conjunto de imágenes significativas que se transparentan a través de la corriente de palabras.

5. Palabra e imagen

En la *Crítica de la razón pura*, Kant señala al tiempo y el espacio como base de todas las representaciones. No nos es posible pensar sino en esta dimensión dual; más allá de ella, si existe ese más allá, sólo es posible un no-pensamiento. Y el pensar implica a su vez un hecho verbal; palabra y razón son una misma cosa, son *logos*. El lenguaje es, por sí mismo, transcurrir, despliegue; y es, igualmente, un objeto, un fenómeno sensible, o bien, las cosas mismas, pronunciadas, según la Biblia o un poema del *Rig-Veda*, por la divinidad para la creación del universo. Quizás por esto, la literatura es tal vez el modo más vasto y flexible para mostrar la condición doble de la realidad, el espacio y el tiempo, la rotundidad física de hombres y objetos y su interminable movimiento, el peso todo del instante, la amplitud abismal de su fijeza y la pluralidad de su sucesión. Todo momento capturado por la literatura tiene ese carácter dual: es imagen y

⁶⁵ *Op. cit.*, págs. 53-4.

flujo de acciones y escenas; espacio en movimiento, tiempo petrificado, donde Aquiles está a punto siempre de dar alcance a Héctor, y siempre escuchamos y vemos rodar los dados verbales de Mallarmé.

No es mi intención hollar en este problema de la literatura, manifiesto plenamente en la poesía como feliz reunión del ritmo y la imagen, que nos hace pensar en la jerarquización hegeliana de las artes, donde la poesía puede ser vista como síntesis dialéctica entre artes plásticas y musicales. He hecho mención a él por tratarse de uno de los elementos que dan a la alegoría su contextura particular, La alegoría es un constructo retórico; pero es también imagen o escena. No es difícil que al hablar de ella nos venga a la mente una figura convencional, como las representaciones de la muerte o de la justicia. Puede tratarse, por supuesto, de alegorías vaciadas de su contenido imaginativo, tan yertas como la metáfora más trivial. Pero la creación alegórica animada, sin dejar de poseer esa fuerte iconicidad tiene, a su vez, la cualidad dinámica del pensamiento. Es palabra imaginativa, pensamiento figurado. Y supone una síntesis más: es una imagen abstracta, cuerpo e idea, representación que evidencia en sí misma su condición singular-universal. Es un centro de intersecciones de los orbes múltiples por los que se despliega el lenguaje, en el que muestra la operatividad de la conjunción entre pintura y poesía, cantada desde Simónides y que consagra y difunde el *ut pictura poesis* horaciano.

Esta reunión de poesía y pintura puede observarse en distintas manifestaciones de la representación alegórica. Quiero referirme, en primer lugar, a la *écfrasis* clásica, es decir, el ejercicio retórico que consiste en la descripción de una obra de arte. Desde sus ejemplos más antiguos, la *écfrasis*, en su reunión de discurso y formas plásticas, adquiere una contextura alegórica. El célebre pasaje de la *Ilíada* (XVIII, 478-608) en el que Homero describe el escudo de Aquiles, forjado por Hefesto, es la más

remota muestra en la literatura griega. La prolija pintura del trabajo del dios artesano, que

Hizo figurar en él la tierra, el cielo y el mar,
 el infatigable sol y la luna llena,
 así como todos los astros que coronan el firmamento [...]

 [*Iliada* XVIII, 483-85]⁶⁶

junto con una copiosa lista de imágenes, que incluyen convites, danzantes, mercados, ejércitos, dioses, campos, jornaleros, viñas, manadas, pistas de baile, etcétera, y que superan las posibilidades de espacio de la representación. De esta forma, dio pie para que los alegoristas buscasen en ella un sentido oculto. Heráclito el rétor interpreta el texto de la manera siguiente:

[...] en la magna y cosmogónica visión que se encuentra en los pasajes de la fabricación de las armas, Homero ha concentrado la génesis del universo. De donde surgieron los orígenes primeros del mundo, quien fue el artífice, cómo los diversos elementos se separaron del todo compacto que formaban, Homero lo explica con claros ejemplos, al forjar, con el escudo de Aquiles, una imagen del cosmos en su forma circular. [43, 1-2]⁶⁷

En la lectura de Heráclito, Hefesto es el demiurgo creador; su obra, el universo, está figurada alegóricamente en el escudo del mayor de los guerreros aqueos (el microcosmos armado con la imagen del macrocosmos). Esta famosa écfrasis homérica es antecedente de otros varios ejemplos en la literatura antigua. A Hesíodo se atribuye el *Escudo* de Heracles, poema de unos 500 versos dedicado a la descripción del arma del héroe, y al que se atribuye también un valor alegórico:

el poeta no ha querido describir aquí un escudo real sino que de algún modo debemos ver en sus figuras un simbolismo de la realidad

⁶⁶ Cito por la versión de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991, pág. 481.

⁶⁷ *Op. cit.*, pág. 105.

circundante del héroe. El autor muestra un gran interés por conectar el mundo del escudo con la misión pacificadora de Heracles.⁶⁸

En él se trata de mostrar a un Heracles, conforme con la concepción hesiódica, consciente de su misión trascendental como instrumento pacificador en el plan divino de Zeus. Asimismo, puede recordarse el escudo de Eneas, cantado por Virgilio (*Eneida* VIII, 626-731), el cual, según un investigador de la alegoría en el poeta latino, ve en él una relación con el escudo de Augusto, dedicado al César en enero del año 27 a. C., como imagen del valor, la clemencia, la justicia y la piedad.⁶⁹

Otro ejemplo de écfrasis podemos encontrarlo en el opúsculo de Luciano *No debe creerse con presteza en la calumnia*, en el cual el objeto artístico descrito es, en esta ocasión, una pintura de Apeles; he aquí un fragmento:

A la derecha aparece sentado un hombre de orejas descomunales, casi como las de Midas, extendiendo su mano a la Calumnia, mientras ésta aún a lo lejos se aproxima; en torno a éste permanecen en pie dos mujeres, a mi parecer la Ignorancia y la Sospecha. Por el otro lado avanza la Calumnia, mujer de extraordinaria belleza, aunque presa de ardor y excitación transparentando ira y furor, con una antorcha encendida en la izquierda y arrastrando con la diestra, de los cabellos, aun joven que alza sus manos al cielo e invoca a los dioses.⁷⁰

En la aparición de personificaciones, la pintura adquiere la contextura de la alegoría explícita, aunque queda abierta también la interpretación (que Luciano realiza señalando su valor relativo). Este tipo de descripciones se hicieron populares en la Antigüedad tardía. Del siglo III d. C., aproximadamente, data el catálogo de écfrasis de Filóstrato, que lleva por título *Eikonés* (Imágenes). A esta corriente de "traslaciones poéticas" (transposiciones intersemióticas) de obras plásticas puede sumarse la

⁶⁸ Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, "Introducción" al *Escudo* en Hesíodo, *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1990, pág. 171.

⁶⁹ J. Drew, *The Allegory of the Aeneid*, Oxford, 1927. Vid. Lester K. Born, "Ovid and Allegory", pág. 367.

famosa *Tabla de Cebes*, obra breve y singular que data de alrededor del siglo I d. C., cuyo texto mezcla la écfrasis de una tabla pintada y la *erotapókrisis* (serie de preguntas y respuestas con una finalidad pedagógica) que la explica como una alegoría de la vida desde su entrada hasta su salida, y cuya finalidad es enseñar la vía adecuada de acuerdo con una visión filosófica que reúne elementos platónicos y estoicos. Este texto fue publicado numerosas ocasiones durante los siglos XVI y XVII, acompañando el Manual de Epicteto, y fue quizás conocido y utilizado por Baltasar Gracián en *El Criticón*.

En los textos mencionados, la literatura adquiere una función pictórica, la palabra "pinta" un objeto, lo pone, imaginariamente, frente a nuestros ojos. Y las imágenes evocadas por el discurso ocultan y revelan su significado más allá de las visualizaciones verbales. Esta intersección entre pintura y poesía dará lugar, durante el Renacimiento y el Barroco, a la gran tradición emblemática, de la que se dará cuenta en el capítulo siguiente. Hay que señalar, por otra parte, la bidireccionalidad de esta conjunción de literatura y artes figurativas. La alegoría pictórica medieval, o de un Tiziano o un Rubens, supone la composición del cuadro de acuerdo con principios retóricos: debemos obtener, a través de un acto interpretativo, un discurso que yace en él, los contenidos ocultos tras las imágenes. Debe decirse, de manera general, que, aunque involucre la presencia de una representación plástica, el flujo del contenido de la alegoría sólo se da por mediación del lenguaje. Si bien la alegoría implica esta interacción de dos órdenes de representación, no quiere decir que este interjuego suceda sin una enérgica tensión y entraña, tanto para la pintura como para la literatura, varios peligros. Para la primera, al hacerse de contenidos verbales, portadores de conceptos, puede impregnarse de un frío intelectualismo en el que la imagen pierde vitalidad y se vuelve un simple medio a través del cual la

⁷⁰ Luciano, *Obras*, Madrid, Gredos, 1981, pág. 232.

interpretación se apropia del sentido alegórico. Para la literatura, el riesgo mayor radica en el hieratismo de las imágenes, cuando dejan de fluir dentro del discurso y éste se petrifica. Es por ello que Lessing desaprobó la vieja tradición que las vinculaba en su *Laocoonte*. Por su parte, Schopenhauer condenó el empleo de la alegoría para las artes plásticas, ya que, desde su punto de vista, la invasión de conceptos intelectuales les impedía cumplir con su misión de mostrar, intuitivamente, la idea. Sin embargo, aprueba su uso en la literatura, la cual, al utilizar palabras, maneja inevitablemente conceptos, los cuales funcionan aquí como elementos que colaboran en la revelación de la Idea, finalidad de todas las artes. Por un lado, el caso de Lessing nos remite al momento en el siglo XVIII en que el intelectualismo iluminista ha tomado la alegoría como un instrumento didáctico, y cuyo depósito de figuras convencionales, acumuladas a lo largo de siglos, aparecen de pronto como un obstáculo para la imaginación artística. Por el otro, la visión de Schopenhauer, orientada en parte por las concepciones románticas, señalaba la poca funcionalidad —cosa discutible— para la pintura, y su fundamental pertenencia al orbe de la literatura. El apunte de Schopenhauer tiene el valor de mostrar que es, sin duda, como acto discursivo, que debe tratar de explicarse la condición esencial de la alegoría.

6. *Metafísica de la expresión alegórica*

El modo de la expresión alegórica es indirecto, oblicuo. El sentido al que se busca aludir a través de ella yace debajo de un significado literal. A partir de esta premisa básica se plantea la pregunta sobre por qué se elige esta forma de ocultamiento-revelación como vía comunicativa. Este cuestionamiento puede ser respondido de maneras diversas, las cuales, a su vez, dan lugar a distintas argumentaciones para negar o afirmar su validez. Las razones sustentadas toman en cuenta tanto al objeto representado como la capacidad interpretativa de los receptores. Por un lado, puede afirmarse que el objeto al que se hace referencia no puede ser mostrado de forma directa, y sólo la conciencia puede acercarse a él de manera traslaticia, lo que implica tanto la imposibilidad de su representación plena en lo sensible como la incapacidad del hombre para ascender al concepto o idea trascendentales. La alegoría señala ese déficit entre idea y representación e idea e intérprete, y obliga al espíritu a cubrirlo a través de su actividad interior. En esta concepción, el discurso alegórico es indispensable para poner en marcha el proceso de conocimiento, el salto de la conciencia de lo decible a lo indecible. Frente a esta visión, que contempla a la alegoría como fundamentada en una necesidad expresiva radical, pues aquello que comunica no puede ser dicho de otra manera, se encuentran otras justificaciones, de carácter religioso, estético o didáctico. Puede suponerse que su función es poner a salvo las verdades profundas, lejos de la comprensión de los no-iniciados, que harían mal uso de ese conocimiento. Por otra parte, su empleo se fundamenta en una razón pedagógica: hacer más fácilmente inteligibles los conceptos abstractos, que son así aprehendidos con ayuda de figuras sensibles; o bien, para obligar a la inteligencia a la exégesis, de cuyos trabajos emerge agudizada y fortalecida (argumento usado por algunos barrocos, como Góngora).

Finalmente, se le admira cumpliendo una misión "ornamental", opinión sustentada por hombres como Máximo de Tiro, quien comparó los enigmas de Homero con las vestiduras de oro y plata que cubren las estatuas de los Misterios (*Orat. IV, III*).⁷¹ Esto es, la poesía vista como un bello velamen de la verdad, posición también asumida por Petrarca y Bocaccio.

De estas concepciones, la alegoría como recurso de preservación del misterio religioso, como herramienta didáctica o simple adorno, nace en gran medida su rechazo dentro de la estética moderna, a partir del Romanticismo. Una imagen satisfactoria de la alegoría sólo puede surgir, según ha visto Benjamin, como *expresión*, esto es, como manifestación discursiva necesaria. En rigor, debe decirse que toda alegoría artísticamente lograda tiene siempre ese carácter de inintercambiable; la representación alegórica obedece a una necesidad expresiva categórica por parte del poeta, o bien, del filósofo o el maestro religioso que la utiliza. Pero es necesario tomar en cuenta los otros puntos de vista, que se encuentran, en muchos casos, interconectados, y que poseen, dentro de sus divergencias y contradicciones, diferentes valores y rangos de validez en distintas obras y contextos históricos.

Teniendo presente, de manera principal, ese carácter necesario de la expresión alegórica, podemos poner un par de ejemplos del ámbito religioso y filosófico. Como se ha dicho antes, la esfera original de la alegoría es religiosa, hecho manifiesto en las disputaciones exegéticas en torno a los mitos de Homero y Hesíodo y la tradición hebraica del *midrash*. O bien, se puede pensar en las parábolas de los sermones de Buddha, como aquella célebre del hombre herido por una flecha, utilizada para expresar la inutilidad de las inquisiciones metafísicas para lograr la liberación. Por supuesto, el ejemplo inmediato para nosotros lo ofrece Cristo. De acuerdo con Orígenes, según la explicación dada por Domínguez Caparrós, la

⁷¹ Vid. *Alegorías de Homero, op. cit.*, pág. 35, n. 19.

parábola "es el discurso acerca de una acción como si hubiera ocurrido, que, sin embargo, no ha ocurrido según la letra, aunque podría llegar a ser, y tiene un significado traslaticio".⁷² Esto es, se trata de un relato verosímil con significación alegórica. La "razón de la parábola" aparece en Mateo XIII, 10-14:

Acercándose los discípulos, le dijeron: ¿Por qué les hablas en parábolas? Y les respondió diciendo: A vosotros os ha sido dado conocer los misterios del reino de los cielos; pero a éstos, no. Porque al que tiene, se le dará más y abundará; y al que no tiene, aun aquello que tiene le será quitado. Por esto les hablo en parábolas, porque viendo no ven y oyendo no oyen ni entienden; y se cumple con ellos la profecía de Isaías, que dice: "Cierto oiréis y no entenderéis, veréis y no conoceréis".⁷³

El uso de parábolas está fundamentado, según las palabras de Cristo, en la condición deficitaria de los hombres, el pueblo judío que tiene "endurecido" el corazón para comprender la verdad. Para ellos se escapa la revelación divina Cristo, y el recurso alegórico señala la incompreensión frente al misterio de su presencia. Para aquellos que "se han hecho duros de oídos, y han cerrado sus ojos", la verdad permanece oculta. La parábola, que encierra dentro de sí su auténtica significación, obliga a un movimiento de la conciencia similar al que el pueblo hebreo debe realizar frente a Cristo (reconocer en el hijo del carpintero José al Mesías hijo de Dios). De esta forma la alegoría está trazada como señalamiento de la ausencia de la comprensión, como marca enigmática de esa falta, así como impulso para el espíritu encaminado a la superación de esa deficiencia.

En el ámbito de la filosofía, Platón nos provee de varios elementos sobre la necesidad expresiva que subyace en el empleo del lenguaje indirecto. Aunque, como es sabido, Platón es el más célebre inquisidor de la validez de las figuraciones poéticas, así como de la alegoresis aplicada a

⁷² *Op. cit.*, pág. 148.

⁷³ *Ed. cit.*, pág. 1062.

ellas, es también uno de los pensadores de más fecunda imaginación, y recurría tanto a antiguos mitos como a metáforas o construcciones alegóricas que a través de él han tenido una feliz fortuna en la historia cultural de Occidente. En el *Político* (277 d) se lee: "Es difícil amigo mío, hacer comprensibles las cosas superiores sin una imagen sensible".⁷⁴ De esta forma, el uso de construcciones imaginarias, pródigo en los textos platónicos, es un recurso necesario para el conocimiento. Y aunque en algún momento se plantee su carácter provisional, como una manera imperfecta de saber con la que la razón debe conformarse mientras consigue una forma pura de pensamiento, queda privilegiada esta manera de conocimiento al relacionarse con la *hypothia*, la visión mística que suponía el máximo grado de revelación en las religiones místicas. Los mitos y alegorías platónicas aluden directamente a esa forma de sabiduría, y poseen, sin duda, una enorme carga significativa. Son puntos preñados de sentido en torno a los cuales se despliega la danza de la dialéctica socrática.

A partir de Platón podemos preguntarnos sobre la direccionalidad del movimiento de la conciencia en la creación alegórica, de lo general a lo particular o viceversa, que se plantearon los románticos. Para ello es útil el comentario de J. A. Stewart sobre la alegoría de la caverna:

I have called the "Cave" an Allegory. It certainly is an Allegory, and is offered as such together with its interpretation. But when a great poetic genius like Plato builds an Allegory, the edifice, while serving its immediate purpose as an Allegory, transcends that purpose. Plato sees the Cave and *makes us see it*, and there is much more to be seen there than the mere purpose of that allegory requires. Perhaps Plato, when he was at Syracuse, saw such a gallery in the stone quarries (there are such galleries still to be seen in the *Latomie* at Syracuse) lighted up with a fire, and the miners —it may be slaves or convicts in chains— working at the far end with their backs to the fire, while their shadows and the shadows of people and things behind them flitted on the walls. Be this as it may,

⁷⁴ Cit. por Josef Pieper, *Sobre los mitos platónicos*, Barcelona, Herder, 1984, pág. 22.

Plato's Cave is a mysterious place. We enter it wondering, and soon forget, in our wonder, that there is "another meaning".⁷⁵

Esta lectura sirve para aclarar varios equívocos. En primer término, nos hace ver lo difícil que es determinar, cuando estamos ante una pieza maestra de construcción alegórica, hasta que punto está sustentada en una experiencia real o en una figuración puramente imaginaria, y si la concepción de ésta ha sido motivada sólo para cumplir su misión comunicativa de un sentido universal oculto, o, al revés, es que éste ha sido descubierto y objetivado para la conciencia sólo a través de lo sensible. Aceptando esto, debe decirse que el criterio romántico de un proceso de lo individual a lo universal para el símbolo y de lo general a lo particular para la alegoría (abandonado al final por Goethe), no opera para definir la expresión alegórica, que puede obedecer a un camino inductivo o deductivo, o una síntesis de ambas operaciones. Asimismo, del texto de Stewart podemos extraer dos elementos fundamentales de la alegoría. Primero, en el que ya hemos insistido, involucra, desde su propia enunciación, la necesidad de un acto interpretativo; el texto puede incluir, tras la narración o descripción alegóricas, una exégesis del mismo, como sucede en las parábolas de Cristo, en Platón o en Prudencio (la misma señalización semántica que supone el empleo de nombres abstractos condiciona el trabajo interpretativo del lector). Lo propio de la alegoría es mostrar, de manera más o menos manifiesta, la existencia de ese otro nivel de significado (con excepción de la *tota allegoria*, que no incluye ninguna clave sobre su sentido oculto, y de la cual, si no posee un elemento paratextual que nos lo revele, pierde para los receptores su potencialidad alegórica). En segundo lugar, aparece, aunque sustentada en una convención, como creación individual. Frente al *mythos*, como lenguaje primigenio, regalo de la divinidad, la alegoría posee el carácter de invención

⁷⁵ *The Myths of Plato*, Great Britain, Centaur, 1970, pág. 245.

discursiva que evidencia en sí misma su aparencialidad, lo que hace que aparezca en "tout allegorisme une part d'artifice",⁷⁶ que es animado, sin embargo, por una fuerza secreta. Aquí, como explica C. S. Lewis, "the poet is free to invent",⁷⁷ se abre al poeta el mundo de la imaginación, la libertad artística que anima la *inventio* alegórica (la cual supondrá a su vez, por otra parte, el sometimiento a un armazón figural y temático). Y su capacidad evocadora no es menor a la del mito; de acuerdo con Stewart: "The vision wich Plato's 'Allegory' calls up is such as his great Myths call up; it is a vision wich fills us with amazement, not a pictorial illustration wich helps us to understand something".⁷⁸

Ahora bien, es necesario inquirir el viejo problema sobre hasta qué punto el objeto aludido en la alegoría es en ella, esto es, las relaciones entre ser y expresión. Recordemos que una de las cualidades por las que el símbolo es exaltado por la estética romántica o autores como Gilbert Durand es el hecho de que el símbolo conlleva una revelación de lo trascendente, una entidad que celebra la conciliación de los opuestos, lo individual y lo universal, el objeto y la idea. Lo espiritual es, de hecho, realidad presente en el símbolo. Por el contrario, la alegoría sólo significa; establece un vínculo con lo infinito que está a medio camino de lo arbitrario y lo necesario. Sin embargo, como hemos dicho, la alegoría obedece a una profunda necesidad expresiva, que sustenta, frente al símbolo, una validez inversa. El carácter triunfal, epifánico, del símbolo, que eleva a la materia y la reúne con el espíritu, tiene su opuesto ontológico en la alegoría, la cual no admite la expresión sensible como presencia misma de lo ideal, sino que obliga a su supresión, al abandono de lo finito para dirigir la vista a lo inefable. Niega así la identidad absoluta de forma y contenido, y tiene por

⁷⁶ Henri de Lubac, *op. cit.*, pág. 179.

⁷⁷ *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford-New York, Oxford University, 1988, pág. 56.

⁷⁸ *Op. cit.*, pág. 245-6.

esto una condición del lenguaje especulativo. Como explica Hegel, en la frase especulativa “vemos que la identidad del sujeto y el predicado no debe destruir la diferencia entre ellos [...] sino que su unidad debe brotar como una armonía”.⁷⁹ En la alegoría no se busca abolir la diferencia entre expresión literal y significado oculto, sino que, preservando su singularidad, se reúnen en la armonía de la construcción artística. Gadamer comenta el concepto hegeliano de idea especulativa, la cual aparece

Cuando la relación que se enuncia en ella no puede pensarse como atribución inequívoca de una determinación de un sujeto, de una propiedad a una cosa dada, sino que hay que pensarla como una relación refleja [...] ⁸⁰

que supone la afirmación de su carácter aparential, al tiempo que “no dice algo de algo, sino que representa la unidad del concepto”.⁸¹ No debe tomarse así como un mero vehículo, sino como unidad especulativa y hermenéutica de ambos órdenes de la representación (lo universal manifiesto en la interioridad que le sirve de espejo). Este carácter especular lo explica Calderón, en el auto *El verdadero dios Pan*, de la siguiente forma:

La alegoría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la tabla,
que el que está mirando a una
piense que está viendo ambas.⁸²

Su “elegancia”, como dice Calderón, esto es, su eficacia artística, radica en la conciliación de apariencia y significado, que sucede sin negar su

⁷⁹ *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 1994, pág. 41.

⁸⁰ *Op. cit.*, pág. 558.

⁸¹ *Ibidem*, pág. 559.

⁸² Cito por *Obras completas; III: Autos sacramentales*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967, 2ª ed., 1967, pág. 1242.

condición de "copia". Deberá incluir, finalmente, como sucede en los dramas y autos calderonianos, el sacrificio de lo aparente. Con ello cumple la exigencia de expresar "la autodestrucción dialéctica de la frase".⁸³ Esta autodestrucción es el sacrificio de lo finito y determinado que el discurso alegórico tiene en cuanto discurso. Esto es: expresando plenamente el acto de reconocimiento de lo individual en lo universal, recuerda al mismo tiempo la insatisfacción de la representación artística, aquello que *no* puede decir (motivo de alusión constante en el *Paradiso* de Dante), aquello que de hecho ella *no es*, y que sólo representa, que implica el acto en el que la imagen se rompe y cae en el abismo de significación para revelarlo plenamente.

7. El modo de representación

Es necesario considerar el escenario histórico en el que se desarrolla la alegoría como tipo artístico, que corresponde al período de la Antigüedad tardía y el surgimiento y triunfo del cristianismo. Este proceso ha sido explicado por C. S. Lewis, quien ha seguido sus pasos desde el triunfo en la esfera de la imaginación de las divinidades abstractas de los romanos sobre los antiguos dioses. Como se ha mencionado, desde la Ilustración griega, los mitos comienzan a perder su validez ético-religiosa, antes inherente a su condición de palabra inspirada por los mismos dioses, la cual tiene que ser refundada por la razón; las divinidades empiezan a adquirir el carácter de representaciones de fuerzas cósmicas o psicológicas. En el mundo latino, el espacio que media entre los inmortales y los hombres es ocupado por una gran variedad de entidades divinas y semidivinas. Se acrecienta así el número de dioses que tienen la condición de abstracciones personificadas,

⁸³ *Ibidem*, pág. 559.

como *Virtus, Pietas, Natura, Victoria, Fama, Fortuna*, etc. En un poema como la *Tebaida* de Estacio vemos que "Its gods are only abstractions and its abstractions, though confessedly belonging to the inner world, are almost gods".⁸⁴ Tales figuras parecen ser las que más entusiasmaban a Estacio, por lo que deben ser tenidas como altamente significativas para el hombre de aquellos siglos. De acuerdo con Curtius, tales "personifizierte Abstracta" son más que una moda, y deben ser valorados "como un componente de su mundo vivencial" ["einen Bestandteil ihrer Erlebniswelt..."]⁸⁵ La tradición mitológica pierde su poder de significación, y ahora las figuras que adquieren a los ojos de los poetas un mayor potencial expresivo son aquellas que reconocen en su propia experiencia interna. La dimensión subjetiva será propiamente explorada por el cristianismo, por san Pablo, y su autocontemplación interior del Pablo que hace el mal y el Pablo verdadero, el que busca el bien; y en los aventuramientos de san Agustín por los calabozos y los palacios del alma. Su testimonio, explica Lewis, "paints vividly for us the experience of the age in which allegory was born — experiences strangely analogous to those of the beginner in modern psychology".⁸⁶ En efecto, frente al arte griego, cuya dimensión es, como apuntó Spengler, la espacialidad pura y atemporal, y que, años antes, Nietzsche había estimado como pobre en cuanto a su penetración psicológica, el arte cristiano sondea la esfera íntima; su ámbito, como explicó Hegel, es el de la subjetividad. El triunfo de la alegoría está vinculado a esta conquista de la interioridad en el arte de Occidente.

Al abrirse este mundo ante la conciencia, la alegoría aparece como el modo de representación necesario de esa nueva realidad. Pues se está aún lejos de una literatura al modo plenamente psicológico del drama de Shakespeare, que puede capturar corrientes profundas que se agitan dentro

⁸⁴ C. S. Lewis, *op. cit.*, pág. 56.

⁸⁵ *Op. cit.*, pág. 112.

los hombres. La literatura busca, en los primeros tiempos de la era cristiana, la exteriorización de esas fuerzas interiores que se materializan e interactúan con las cosas del mundo en un mismo plano de realidad. Tienen, de esta forma, la consistencia del mundo interiorizado o de la interioridad desplegada en un mundo. Es así que se configura como un particular modo de representación, el de la subjetividad objetivada en imágenes. El artista trata de expresar, a través de una figura, las inasibles fuerzas del alma, acto que adquiere plenamente el carácter de creación frente a la pura imitación de la realidad externa. Ambos modos poseen una naturaleza distinta, que vienen a confluír en la obra de arte. Torquato Tasso hablará de la condición dual de la poesía heroica:

L'Heroica Poesia, quasi Animale, in cui due Nature si congiungano, d'Imitatione, e d'Allegoria, è composta, con quella alletta a sé gli animi, e gli orecchi de gli huomini e marauigliosamente gli diletta, con questa nella Virtù, ò nella scienza, o nell'una, e nell'altra gli amaestra [...] Ma l'imitatione riguarda l'attioni dell'uomo' che sono a i sensi esteriori sottoposte [...] L'Allegoria all'incontro rimira le passioni, e le opinioni, e i costumi, non solo in quanto essi apparino; ma principalmente nel lor essere intrinseco, e più oscuramente le significa con note, per così dire misteriose, e che solo da i conoscitori della Natura delle cose possono essere a pieno comprese.⁸⁷

Junto a la imitación, que recoge la variedad de formas del mundo sensible, corre en la poesía la corriente alegórica, que, más allá de lo aparental, holla el "ser intrínseco" de las cosas, su dimensión interior. La alegoría es la antístrofa de la *mímesis*; de su rítmica alternancia se compone la historia de la literatura de Occidente.

⁸⁶ *Op. cit.*, pág. 65.

⁸⁷ *Allegoria*, 1581, ed. Perchicino. *Cit.* por Wladyslaw Tatarkiewics, *Historia de la estética; III: La estética moderna 1400-1700*, Madrid, Akal, 1991, pág. 232.

8. La construcción alegórica

Con esta sección concluimos nuestro apresurado recorrido a través de las diferentes facetas que ofrece el proteico concepto de alegoría. Debemos detenernos en el que más nos interesa en una introducción a obras literarias particulares, y que es la alegoría entendida como un constructo de arte verbal. La consideración del símbolo, la relaciones entre palabra e imagen, y la alegoría vista como expresión y como modo de representación nos han permitido vislumbrar algunas de las características de esta forma discursiva, la tensión entre lo fijo y lo dinámico, lo decible y lo indecible, y la necesidad comunicativa que la anima y la configura como vía de objetivación de la interioridad. El concepto retórico mostraba asimismo sus límites y señalaba con ello el carácter de la alegoría como vasta arquitectura discursiva. Si volvemos a nuestra oposición inicial, la dualidad de texto creativo y texto exegético, Isis que habla y Hermes que interpreta, es momento de abordar la parte que más nos importa en este trabajo: la alegoría como constructo literario. En el análisis contemporáneo, el concepto es acogido por la categoría múltiple de género, la cual nace de la interacción de discurso y teoría. De acuerdo con Deborah L. Madsen, "the allegorical genre must be considered as both a linguistic category and a set of themes".⁸⁸ La indagación teórica reconoce en diversas obras una condición de pertenencia genérica a través de la señalización de similares estrategias textuales, el estilo, la composición retórica, el modo de representación, y una tipología de situaciones, escenarios, personajes y orbes temáticos.

En las páginas anteriores se han tratado varios de esos componentes propios de la alegoría. Debemos referirnos ahora a aquellos que la caracterizan como construcción ficticia, en particular, los personajes y los modelos argumentales y temáticos. Al hablar de personajes alegóricos,

⁸⁸ *Op. cit.*, pág. 32.

quizá lo primero que se venga a la mente sean las personificaciones, principios morales o fuerzas psicológicas figuradas en un animal, un ser humano o un ente fantástico. Sobre estas entidades debe decirse algunas cosas. En primer lugar, que no todas las personificaciones son, en rigor, alegóricas, sino que lo serán plenamente cuando “eine Differenz von Gestalt und Bedeutung auch für sie konstitutiv ist” [“una diferencia de percepción y significado le es también constitutiva”].⁸⁹ Tiene que darse esa posibilidad de una lectura literal y, a su vez, de la posterior aprehensión de la cosa significada. Por otra parte, hay que tener el relativo valor abstracto que poseen en el espacio ficticio de la obra literaria. “Ist ‘Liebe’ z. B. [se pregunta Kurz] abstrakt, konkret, anschaulich, unanschaulich?” [“¿Es el Amor, por ejemplo, abstracto o concreto, evidente o no evidente?”] ¿Es más “real” la Cariclea de Heliodoro que la *Fides* de Prudencio, la ascensión de Dante que las aventuras de Don Quijote? En un mundo ficticio, tales preguntas pierden sentido. De los personajes alegóricos debe decirse, como hace Angus Fletcher, que son “real enough”.⁹⁰ No todas las criaturas ficticias que habitan el mundo de la representación alegórica poseen, de manera inmediata, ese carácter de personificaciones. Hay, por supuesto, hombres y mujeres que se desenvuelven en el relato como tales, y que tienen, asimismo, esa diferencialidad entre percepción directa y significado: Virgilio que es el poeta antiguo y también la filosofía, o bien Beatriz, la mujer real y la encarnación de la teología en la *Commedia*. Pero tales personajes tienen una marca de su contenido oculto, que se manifiesta intra o paratextualmente (la carta de Dante dirigida al Can Grande de la Scala, por ejemplo). Puede hallarse en ésta una especie de determinación universal, como la responsabilidad en el cumplimiento de un destino encauza y constriñe las aspiraciones individuales del héroe de la *Eneida*. Son

⁸⁹ Gerhard Kurz, *op. cit.* pág. 58.

⁹⁰ *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca y Londres, Cornell University, 1975, pág. 32.

modelados, como quiere Angus Fletcher, por una especie de “agente demoníaco” que les confiere un carácter obsesivo, unilineal.⁹¹ Bajo el influjo de una especie de *daimon* socrático, obran de acuerdo con un principio universal. La presencia de tales elementos permiten reconocer una narración como una alegoría, aunque esto no se evidencie explícitamente en el texto. Por ejemplo, en las *Etiópicas* de Heliodoro:

A conception of intentional allegorical composition in which the author provides signposts for interpretation is useful for understanding the artistry of the *Ethiopica*. There is no precise one-to-one correspondence of characters and concepts, but repetitiveness of adventures and their complications indicate a dominance of theme characteristic of “naturalistic allegory”.⁹²

Una signatura fundamental del contenido que el personaje encierra, está en el nombre, al cual se vincula, desde tradiciones muy antiguas, la esencia misma del objeto o sujeto nombrados. Este modo de señalización del significado lo encontramos en el propio Heliodoro, en Apuleyo, y en otros muchas alegorías, antiguas y modernas, como *El Criticón* de Gracián.

Ahora bien, por lo que respecta a las acciones del relato, puede decirse que, en lugar de atender a un grupo de “tramas alegóricas”, lo que puede distinguirse es más bien un conjunto de modelos compuestos de escenas, situaciones y personajes que se vinculan de manera directa con su contenido temático. Estos modelos son, principalmente, de acuerdo con Kurz: “Der innere Kampf [...] das Streitgespräch, die Reise, die Pilgerfahrt, die Jagd, die Suche” [“El combate interior, el debate, el viaje, la peregrinación, la caza, la búsqueda...”]⁹³ Creo que es posible, de entre estos, destacar dos modelos principales: la lucha interior y el viaje o la peregrinación. Si se quiere, pueden verse ambos figurados en los poemas

⁹¹ *Ibidem*, pág. 40.

⁹² Carl C. Schlam, “Allegory in the *Ethiopica* of Heliodorus”, en B. P. Random, *Erotica Antiqua. Acta of International Conference on the Ancient Novel*, Bangor, 1977, pág. 73.

⁹³ *Op. cit.*, pág. 48.

con los cuales inicia la hermenéutica alegórica occidental: la *Ilíada* y la *Odisea*. Por una parte, el belicismo de la *Ilíada*, ya en el desarrollo general del poema, ya en escenas particulares, como el combate de los dioses del canto XX —uno de los primeros objetos de alegoresis— puede ser visto como el modelo de la “batalla por el alma”, que cristalizará en Prudencio con esa significación, en la *Psychomachia*, y que veremos repetido en numerosos textos de la Edad Media, como los que ilustran la lucha de los pecados capitales, los testimonios de Dante sobre el combate que se libra en su interior por Beatriz, o bien, en el siglo XVI, en aquel soneto de Baltasar del Alcázar que inicia “Cercada tengo el alma de contrarios...” Por otra parte, las aventuras de Odiseo, desde su estadía en la isla de Calipso hasta su retorno a Ítaca, adquiere, a partir de las interpretaciones neoplatónicas, la significación del viaje iniciático desde el mundo aparental hasta la “patria eterna” del alma. El modelo alegórico del viaje adquiere distintas formas medievales, como la *queste* del Grial, la peregrinación de la vida (como en el *Architrenius* de Johannes de Altavilla), o la ascensión trascendental en Alain de Lille o Dante, y reaparece en *The Faerie Queene* de Spenser, y en las grandes narraciones alegóricas del siglo XVII, como *The Pilgrim's Progress* de Bunyan, *Abenteuerlicher Simplicissimus* de Grimmelshausen, y *El Criticón* de Gracián. A partir de estos dos modelos fundamentales del género alegórico pueden señalarse sendos elementos que lo caracterizan: su condición agonística y su desarrollo dinámico, que a su vez contradicen su fijeza. De ellos se desprende que la situación fundamental expresada en la alegoría es un estado de conflicto e incompletud, que trata de resolverse a través de una transfiguración interior; posee así el carácter de transicional, que representa el paso de un estado a otro, de una realidad a otra (de la guerra a la concordia, de la ignorancia al conocimiento, del abismo a la gloria, de la vida temporal a la vida eterna, etc.)

Debe señalarse, por otro lado, que la alegoría puede ser utilizada de manera ocasional, como un recurso, y no como el plan maestro de la obra. Las primeras manifestaciones de ella tienen ese carácter de pasajes, por ejemplo, el diálogo entre Riqueza y Pobreza del *Trinummus* de Plauto, la *Fama* que aparece en el libro IV de la *Eneida*, o las divinidades abstractas del libro VI, o las ya mencionadas de Estacio en su *Tebaida*; o bien, en otro ámbito, el cuerpo como alegoría del Estado en Tito Livio (*Historia* II, 3), o la *Filosoffa* de la *Consolatio* de Boecio. Alegorías "completas" serán la *Psychomachia* de Prudencio o la caótica fabulación del *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, de Marciano Capella. El género alegórico se impone en la Edad Media y aparece en Bernardo Silvestre y Alain de Lille, en el *Roman de la Rose*, Dante y Petrarca, Chaucer o el Arcipreste de Hita. Su triunfo obedece a varios factores, entre los que se destacan la alegoría como representación de la interioridad, de las fuerzas invisibles, que priman en la concepción y vivencia del mundo de la Antigüedad tardía y del cristianismo; el hecho de significar la apertura de la letra poética, su "apariencia", a un contenido moral-religioso, indispensable para la visión del mundo dominante; y, finalmente, su capacidad de asimilación de elementos de distintos orbes culturales, como la vieja mitología, al sistema vigente de creencias, lo que permitía al artista cierta libertad en la *inventio* a la vez que preservaba la convención de los modelos y las formas de la interpretación. De esta forma, suponía un medio idóneo para permitir los vuelos de la imaginación al tiempo que funcionaba como un fundamental elemento de cohesión ideológica. Estas cualidades le permitirían perpetuar su operatividad durante el Renacimiento y el Barroco, como centro en el que confluyen lo antiguo y lo moderno, la convención y la invención, en el último período del primado de la tradición grecolatina y cristiana en la cultura de Occidente.

II. INTRODUCCIÓN A LA CONSTRUCCIÓN ALEGÓRICA EN LA LITERATURA DEL BARROCO

1. Panorámica de la alegoría en el Barroco

Como hemos visto en el capítulo precedente, la alegoría nace como forma hermenéutica en la Grecia clásica, es estudiada como un concepto retórico por teóricos helenísticos y latinos y se convierte plenamente en una forma de construcción artística con la disolución de la civilización antigua y el triunfo del cristianismo. Durante la Edad Media se desarrolla como un medio fundamental de exégesis y de creación discursiva, en el que se sustentaba el edificio cultural e ideológico de la época, y se conciliaban los elementos disímbolos que sustentaban su arquitectura: las tradiciones hebraica y grecolatina y la propia cosmovisión cristiana. La alegoría establecía un puente entre la lectura del Libro sagrado, la interpretación del mundo como *Liber Dei* y la presencia irrenunciable del patrimonio intelectual y artístico de la Antigüedad clásica. A través de ella, el conjunto de formas significativas de la cultura occidental se reunían en torno a un significado ético-trascendental, el centro mismo del sentido que implicaba la revelación cristiana. Para el desarrollo de las nuevas creaciones literarias, tanto en latín como en las nacientes lenguas nacionales, la herencia de los modelos clásicos suponía un referente indispensable para su propio sustento y desarrollo; las enseñanzas antiguas, bajo el cristal revelador de la alegoresis, mostraban su profundidad significativa y la pertinencia de su utilización en el nuevo orden ideológico. El poeta fabula y puede tomar, de los antiguos, materiales para su invención, debiendo idealmente supeditarse al canon de la verdad religiosa. En esta coexistencia de las letras divinas y humanas, que se hace más rico y libre hacia finales de la Baja Edad Media, tiene en el Renacimiento, como es sabido, un punto de conversión con el

primado de la palabra poética y de las enseñanzas de griegos y latinos. La alegoría se verá enriquecida por el apasionado rescate de la literatura y el arte antiguo, que dará origen, en el siglo XVI, a formas particulares de la construcción alegórica, heredadas después por la literatura y el arte del XVII.

Hay que tener presentes tales elementos para acercarnos al estudio del Barroco, cuyos componentes y tendencias antitéticas lo convierten en un período de difícil caracterización, sobre el que existen concepciones diversas y contradictorias. No es intención de este trabajo plantear aquí los diversos problemas que de ellas surgen. Sólo cabe señalar un aspecto paradójico de la idea de cultura barroca que me parece fundamental para entender la alegoría de esta época. Por una parte, numerosos críticos, como Weisbach o Spitzer, han señalado al arte del Barroco como esencialmente religioso, y particularmente católico, una afirmación de la cosmovisión medieval impulsada, ante la disolución de la unidad de la *Republica Christiana*, por la Contrarreforma. Por la otra, es visto como una continuación del Renacimiento, incluso, según lo llama José María Valverde, como un "Alto Renacimiento".¹ Ambas visiones poseen su parte de verdad, y, en su oposición, son complementarias. El Barroco puede ser simbolizado por una arquitectura que es mezcla de la iglesia cristiana medieval y del antiguo templo pagano; esta síntesis, que de hecho pertenece al Renacimiento, llega a sus límites formales y conceptuales en el arte del siglo XVII. Las naciones en las que se configuró prontamente una sólida organización económica y social, cada vez más secularizada, como Francia e Inglaterra, tenderán con más prontitud al clasicismo; en aquellas donde perdura el impulso doctrinal e institucional cristiano-católico o cruentas guerras, como España, Italia o Alemania, vivirán una tendencia "medievalizante". Pero el sello característico de la literatura del siglo XVII,

en tanto que último momento de la tradición grecolatina y cristiana como corriente ideológica dominante en Europa, es la agitada síntesis que antecede a su disolución. Las formas convencionales de la alegoría se fusionan en prolija reunión, al tiempo que se ven estremecidas, negadas y transfiguradas ante los embates del impulso de invención que trae la nueva edad histórica.

En el siglo XVII sucede un cambio epistémico en Occidente, la ruptura de la continuidad pensamiento-realidad, lenguaje-mundo, que había prevalecido hasta el Renacimiento. Abolida la divinidad como centro del sentido, la *coincidentia oppositorum* de Cusa en que las contradicciones de la realidad confluyen y se resuelven, la propia conciencia del hombre emerge como la fundadora del sentido. Es la exploración que realiza la razón cartesiana que se sustenta a sí misma y que luego regala e impone al caos exterior el orden por ella construido. El ritmo cósmico que sustenta la analogía, la semejanza que revela nexos ocultos entre objetos remotos y asegura la propia continuidad de la conciencia frente a lo cósmico (la inteligencia del hombre que imita la propia inteligencia divina), es fisurada y sustituida por la conciencia crítica. Todavía el Humanismo afirma la identidad de *litterae* y *res*. A partir del XVII, la palabra dejará de ser "sombra de las cosas" o "recuerdo del arquetipo", y se convertirá, plenamente, en forma convencional, mero *signum*. Concluido el primado del pensamiento analógico, la alegoría perderá su vitalidad y habrá de convertirse en mera ideación del intelecto que ha perdido su capacidad vinculante entre los órdenes de lo real y lo ideal.

Pero en las poéticas del Barroco perduran aún numerosos elementos de las teorías renacentistas y medievales. De gran relevancia es la herencia del Humanismo para comprender conceptos fundamentales de la estética literaria del siglo XVII, como el primado del ingenio, el concepto y el

¹ *El Barroco. Una visión de conjunto*, Barcelona, Montesinos, 1985, 3ª ed., pág. 9.

lenguaje metafórico, que deben ser tenidos muy en cuenta en un estudio sobre la alegoría barroca. Conforme con la tradición humanística, el ingenio es estimado por los principales tratadistas de la época, piénsese en Tesouro o Gracián, como la facultad creadora del hombre, fuente, según señaló Cicerón, del *ars inveniendi*.² A través de él, el poeta crea nuevas relaciones de significación, las cuales son expresadas en construcciones verbales que establecen vínculos analógicos entre las cosas.

Hay que destacar la singularidad de la concepción humanista de la poesía como creación ingeniosa, que ha sido estudiada por Ernesto Grassi.³ Frente a la filosofía escolástica medieval, el Humanismo implica una ruptura, un cambio que no se queda en el planteamiento de una antropología, sino que involucra una reformulación del problema del ser. En el filosofar de la Edad Media se parte de la cognición de la verdad, la aprehensión intelectual de la esencia del ente a través del concepto y la definición; la verdad es intemporal e inmutable, y sólo el que conoce este fundamento de todo puede aspirar al recto conocimiento. Por su parte, el Humanismo afirma el primado de la palabra, del *verbum* histórico y poético como fundador del sentido. Es la palabra poética, originaria y creadora, la que ilumina la vida humana e inicia la aventura histórica, la realidad, no inmutable, sino múltiple y cambiante del hoy, del *hic et nunc* del hombre. Es un filosofar en y sobre la vida, una *ratio vivendi*. La dinámica incesante del mundo, sus continuas transformaciones, obligan a la conciencia a recurrir, no a la definición racionalista, sino a la palabra poética, preñada de significaciones, que en su condición proteica muestra la multiplicidad del ser histórico. La guía del hombre se vuelve así, no un filosofar abstracto, sino el pensamiento imaginativo e ingenioso que enfrenta de manera flexible y penetrante el reto múltiple de la circunstancia vital. Es la afirmación del

² Marco Tulio Cicerón, *Tusc. Disputationes*, III, 2; *De finibus*, V, 18. Vid. Ernesto Grassi, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1993, pág. 68.

primum vivere de la tradición latina, que lleva a los humanistas a buscar la superación del dualismo filosofía-poesía a través de su vínculo esencial: la palabra, que es fundadora y llave de la historia.

Este desplazamiento del *verbum aeternum* a la palabra humana, la poesía como invención individual que responde a una circunstancia histórica concreta, pone las bases de la libertad inventiva que habrá de vivir la literatura a partir del siglo XVII. Dentro del Barroco, el primado de la palabra poética, afirmado por tratadistas alemanes, italianos y españoles, le abrirá nuevas posibilidades de creación. Pero esta apertura se da, todavía, dentro de un horizonte cultural aún no superado por la dialéctica histórica, y una estructura socio-política e ideológica conservadora. Así como las viejas formas de organización política, heredadas de la Edad Media, extienden su presencia temporal a través de nuevas estrategias de dominio, las formas de control ideológico tratan de ajustarse a esa nueva coyuntura. La alegoría tiene, dentro del discurso del poder, un carácter instrumental; forma parte de las herramientas didácticas que tratan de mantener la cohesión del orden cultural y social. Para los artistas supone, sin embargo, y como habremos de ver, un ámbito para la creación personal en el que puede manejarse un contra-discurso del sostenido por las esferas del poder. Este fenómeno debe entenderse dentro de un proceso más vasto, que implica un cambio fundamental en la forma de pensar y de escribir en Occidente, que sucede a partir del paso del centro unitario de la significación (la palabra divina) en el que se despliega la alegoresis y la creación alegórica, a la fundación del sentido que es fruto de una aventura de creación imaginaria individual. En manos de los escritores barrocos, la alegoría tiene no sólo la función sintetizadora de las antiguas concepciones que han sustentado el pensamiento y la imaginación de Europa durante varios siglos (las cuales siguen siendo, indefectiblemente, su propia herencia), sino que también

³ Me baso en el citado libro de Grassi para este breve comentario sobre el Humanismo.

opera como un ámbito ideal de invención (que, en su ocultamiento de significado funciona, como en Cervantes, Quevedo o Gracián, para llevar a cabo severas críticas a la sociedad de su tiempo). Sin embargo, en esa utilización libre de los procedimientos y modelos alegóricos por ingenios individuales, está el germen mismo de la fractura de creación alegórica y su paulatina disfuncionalización. A la postre, la invención individual prevalecerá sobre un código colectivo de imágenes y conceptos, y la alegoría, como ha sido conocida hasta ese momento, perderá su privilegiado sitio en el pensamiento y la literatura europeos.

Como se ha apuntado, la alegoría es vista por los tratadistas de la época como una creación del ingenio. La facultad ingeniosa, que busca expresar la condición proteica del mundo y el hombre, emplea el *concepto* como entidad pregnante del lenguaje en la que se establece un nudo analógico entre las cosas. Entre las diversas invenciones del ingenio — como los símiles, metáforas, metamorfosis, apólogos, enigmas, emblemas, etcétera—, la alegoría aparece como la más vasta estructura de sentido, producto, según la ya citada definición de Quintiliano, de un proceso de vinculaciones significativas a manera de una "metáfora continuada" (*De Institutione oratoria* IX, 2, 46). Muchos de los teóricos de poética de la época se atienen a la definición de Quintiliano y siguen esta idea de continuidad necesaria entre metáfora y alegoría. El lenguaje metafórico es el medio privilegiado para mostrar la realidad humana, siempre metamórfica, que es revelada en el vehículo polivalente del *verbum* histórico y poético. En la metáfora se hacen patentes los encubiertos vínculos que unen las cosas con las cosas, y el mundo con el lenguaje; es un entidad henchida de significación. Pero la metáfora se pone en movimiento y establece otros nexos más amplios, teje redes mayores de significación. Surge así la alegoría como una estructura más vasta en la que una serie de

“traslaciones” significativas conducen y delinear un constructo mayor de significado.

El ingenio, facultad “primaria” del hombre cuyo hacer se traduce en la construcción de metáforas y alegorías, sigue a la naturaleza. La alegoría es *υπονοια*, “significado encubierto”; pero la propia realidad es “alegórica”, pues guarda en ella sentidos ocultos. Dios, “Supremo Artífice”, como lo llama Gracián, habla por metáforas, y el poeta, que desde Escalígero (1561) es visto como un *alter deus*, imita a la divinidad-naturaleza co-creando la verdad, haciéndola patente en un arte sutil e ingenioso que muestra lo esencial. La poesía es colocada en el centro del saber del hombre por los humanistas; la retórica, como afirmó Lorenzo Valla, es entre las artes y ciencias “reina”. Y la labor creativa de la literatura, que añade nuevas realidades al mundo que son fruto de la actividad interior del espíritu, lleva a declarar la superioridad del arte sobre la misma naturaleza. Philip Sidney afirmará, en *The Defense of Poetry*, su casi ilimitada capacidad de invención:

Only the Poet disdeining to be tied to any such subjection, lifted up with the vigor of his own invention, doth grow in effect into an other nature: in making things either better than nature bringeth forth, or quite a new, forms such as never were in nature: as the Heroes, Demigods, Cyclop, Arynieres, Furies and such a like... Nature never set forth the earth in so rich tapestry as diverse Poets have done [...] Her world is brasen, the Poets only deliver a golden.⁴

Las creaciones imaginarias de la poesía nos regalan un mundo “de oro” frente al mundo de bronce de la realidad natural e histórica. El Poeta de *Timon of Athens* (I, i) dirá, de la pincelada del Pintor:

⁴ *Cit.*, por Wladyslaw Tatarkiewcs, *op. cit.*, págs. 389-390.

I will say of it,
It tutors nature. Artificial strife
Lives in these touches livelier than life.⁵

Otro testimonio lo encontramos en Góngora, quien dice, en el romance "Ilustre Ciudad famosa":

y a ver a tu sagrado templo
donde es vencida en mil partes
de la labor la materia,
Naturaleza del arte [...]⁶

Esta glorificación del arte llegará a su extremo en Gracián, como puede verse en *El Criticón* (I, 8), o en pasajes del *Oráculo manual*. Al decir de Tarkiewicz: "En el pasado, ningún escritor había mostrado tanta estima por el arte como lo hiciera Gracián. El arte era para él un complemento de la naturaleza, un segundo Creador que embellece a la naturaleza y a veces la supera [...]"⁷ En este endiosamiento del arte se desarrolló la alegoría de los siglos XVI y XVII como la más vasta creación de la facultad ingeniosa del hombre, en la cual se eleva y supera a la naturaleza.

Como se ha señalado, en el Barroco se revitalizan, al tiempo que se disuelven, las formas de la tradición alegórica occidental; es un período de síntesis y de clausura. El arte barroco tiene aún su horizonte en la tradición clásico-cristiana occidental, de la que toma los materiales para elaborar un arte singular, con el cuño inconfundible de esa edad histórica. La alegoría, sustentada en esa tradición y sus códigos, satisface la concepción barroca del mundo, su conservadurismo así como los impulsos de innovación (la dialéctica ruptura/ tradición que recorre la historia del arte en el Occidente

⁵ Cito por William Shakespeare, *The Complete Works*, ed. de Stanley Welles and Gary Taylor, Oxford, Clarendon, 1990, pág. 885.

⁶ Romance 22 (1586). *Romances*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 173.

⁷ *Op. cit.*, pág. 497.

moderno),⁸ que se reúnen en una tensa y profusa síntesis de contenidos que se agitan antes de su final dispersión. La alegoría se hace presente, como vía de ocultación-revelación de la realidad en las distintas artes barrocas: en la pintura (Caravaggio, Poussin, Rubens), en la arquitectura y la escultura (Borromini y Bernini), en el florecimiento de la emblemática, y en la música (Bach). Y es, por supuesto, un concepto fundamental para penetrar en la poética del Barroco. En el teatro alemán, francés y el español, en las novelas de Gracián, Bunyan o Grimmelshausen, en Góngora, Quevedo y los poetas metafísicos alemanes e ingleses, la alegoría aparece como un elemento clave en la construcción de la obra literaria.

No es extraño que la literatura barroca, aficionada a lo "oscuro" y lo "difícil", privilegiase a la alegoría como forma expresiva de ocultación/revelación de la realidad que necesitaba, tanto en el acto creador como en el interpretativo, de la sutil laboriosidad del ingenio. En la dialéctica de lo conservador/ lo innovador, ilustrada por la célebre *querelle des anciens et des modernes*, que se desarrolla en el arte y el pensamiento de los siglos XVII y XVIII, se vive tanto la continuidad como la reinterpretación (y los comienzos de su fractura) de la tradición alegórica occidental, desde las formas clásicas y las cristianas de la Edad Media hasta los descubrimientos

⁸ Por supuesto, esta dialéctica trasciende el horizonte cultural del Occidente moderno. Como explica Hans Robert Jauss, "[...] la autosuficiencia histórica con la que, desde la época carolingia, los *moderni* se han venido enfrentando a los *antiqui* en todos los "Renacimientos" de la literatura europea, puede convertirse también en una 'constante literaria' y aparecer para la historia de la cultura occidental tan natural y corriente como el cambio de generaciones en biología". *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pág. 15. En rigor, hay una sucesión de rupturas desde la Antigüedad clásica, como puede verse en el propio caso de Virgilio y su *aemulatio* al tiempo que "superación" de los modelos homéricos. La historia de la alegoría en Occidente está singularmente vinculada con esos momentos de ruptura histórica en los que se ve al mismo tiempo involucrada un acto de continuidad literaria y cultural: la ilustración helénica en el siglo V a. C. (que trata de rescatar la mitología homérica); el triunfo del cristianismo y sus esfuerzos de incorporación del legado del Antiguo Testamento y la Antigüedad pagana; el alegorismo del Renacimiento carolingio del siglo XII, con su gozosa autosuficiencia con respecto de los *antiqui*; el Humanismo renacentista, y su veneración de lo clásico; y el tenso sincretismo del Barroco, en el cual se debaten, enérgicamente, los impulsos de innovación y de continuidad de una tradición que se

(las interpretaciones herméticas de la escritura egipcia) e invenciones del Renacimiento. Este primado de lo alegórico se manifiesta de manera notable en la gran afición barroca por los *icones symbolicae*, las “imágenes simbólicas”, que en forma de emblemas, jeroglíficos y empresas pueblan el arte de este período histórico y le dan esa condición de, como dijo Herder, “edad emblemática”.

Esa es otra herencia del Renacimiento al Barroco. Del siglo XVI data un importante cuerpo de documentos que, ya re-descubiertos, como la *Hieroglyphica* de Horapolo, (posiblemente del siglo V d. C.), ya compuestos en esos años, como el *Emblematum liber* de Alciato (1531), la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano (1556), o la *Iconología* de Cesare Ripa (1593). Tales obras, en las que encontramos un catálogo de imágenes acompañadas de textos explicatorios, fueron asiduamente consultadas por los poetas y artistas plásticos de la época. Su éxito fue tal, que la cifra de obras de este género del siglo XVI al XVIII llega a los siete guarismos. En la emblemática renacentista y barroca se cristaliza una forma muy significativa de la alegoría occidental, que muestra nitidamente características que le son esenciales, como la reunión de imagen y palabra y de creación imaginaria y discurso interpretativo. El emblema está compuesto por un lema o mote, un *ikon* y un epigrama (por lo que se le conoce como *emblema triplex*), que integran un singular constructo semiótico, unión del lenguaje poético y del icónico en un todo de significación. De esta forma, el emblema implica el vínculo entre poesía y artes plásticas, que consagrara el célebre *ut pictura poesis* horaciano, y que es retomado por el Renacimiento y el Barroco (y que será repudiado más tarde en la disolución del Neoclasicismo a través de Lessing). Lo visual y lo discursivo se funden en este complejo semiótico que debe ser apprehendido por el receptor atendiendo a su doble naturaleza,

abrirá a un escenario histórico distinto tanto por su dimensión policultural como por su nueva conformación ideológica.

el "cuerpo" pictórico y el "alma" poética que lo conforman. El mote marca significativamente la imagen; el epigrama ensancha la corriente del sentido para luego apelar, de nueva cuenta, a lo icónico y su "elocuencia silenciosa". El emblema constituye una de las marcas distintivas del alegorismo renacentista y barroco y muestra sus características peculiares, su apego a la tradición moral y artística de la Antigüedad y el cristianismo, así como su re-escritura de las convenciones, su visión de la obra de arte como construcción retórica y de la poesía como creadora de imágenes significativas. Muestra a su vez la continuidad de la invención y la exégesis como momentos complementarios de la obra artística, autoconscientemente expresados en la creación alegórica.

Dentro de su contexto histórico, las corrientes que animan esta forma de la alegoría son el neoplatonismo (los *icones symbolicae* representan, según Ernst H. Gombrich, las ideas platónicas)⁹, y, vinculado con él, las concepciones del hermetismo humanista sobre la escritura por medio de imágenes, alimentada por la interpretación simbólica de los jeroglíficos egipcios (a partir, particularmente, del texto de Horapolo). Acerca de esta forma de escritura en el Renacimiento, Karl Ghilow comenta:

Siguiendo al artista y erudito Alberti, los humanistas empezaron a escribir con imágenes de cosas (*rebus*) en vez de con letras y así surgió a causa de los jeroglíficos enigmáticos la palabra "rebus", y las medallas, columnas, arcos triunfales y todos los demás concebibles objetos artísticos del Renacimiento se llenaron de tales inscripciones enigmáticas.¹⁰

La idea de los jeroglíficos como un código hermético que emplea las cosas mismas, como las letras tomadas del propio *liber mundi*, perduró, como es sabido, hasta Champollion. En el siglo XVII, Saavedra Fajardo, en su *Idea de un príncipe político cristiano en cien empresas*, expone la noción del

⁹ *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1994, pág. 214.

¹⁰ "Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance". Cit. por Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pág. 162.

conjunto de significaciones cifradas en los objetos de la naturaleza, sobre la que se apoyaba la visión humanista de los jeroglíficos:

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.¹¹

Puede recordarse, asimismo, lo que Quevedo dice con respecto de la sagrada escritura egipcia en su poema *Al pincel*:

Ya fue tiempo que hablaste,
y fuiste a los egipcios lengua muda.
Tu también enseñaste
en la primera edad, sencilla y ruda,
alta filosofía
en doctos jeroglíficos oscuros;
y los misterios puros
de ti la religión ciega aprendía.¹²

El prestigio de este misterioso código descansaba en su valor primigenio, arcano, vinculado con la exaltación renacentista de la Antigüedad y, de esta manera, se unió a las corrientes artísticas y religiosas de representación medievales para dar forma a la alegoría de los siglos XVI y XVII. La influencia de la emblemática en la literatura y las artes plásticas fue decisiva. Numerosas imágenes que aparecen en las obras de poetas, dramaturgos y novelistas tienen como fuente de inspiración un emblema; todavía en el siglo XVIII, Diderot dirá que la poesía es “un tissu d’hiéroglyphes entassés les uns sur les autres” y que “en ce sens [...] tout poésie est emblématique”.¹³ En el caso de las artes plásticas, es famoso el comentario de Emile Mâle sobre la *Iconología* de Ripa: “el libro de Ripa ha dado durante largo tiempo modelos de los que apenas se han desviado los

¹¹ Empresa XLIII; cito por la ed. de Ángel González Palencia, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1946, pág. 439.

¹² Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, México, Rei, 1990, pág. 530.

¹³ *Oeuvres complètes*, ed. de J. Assézat et M. Torneux, París, 1875-1877, I, pág. 347. Cit. por August Buck, “La emblemática”, en *Renacimiento y Barroco*, August Buck, ed., Madrid, Gredos, 1982, pág. 827.

artistas; con él [...] se puede comprender la mayoría de las alegorías de aquel tiempo".¹⁴

La afición de los siglos XVI y XVII por la emblemática posee, de manera evidente, una contextura arqueológica, que Benjamin ha destacado como característica fundamental del arte de la época. Lo alegórico, como forma de representación, adquiere la faz de lo que es *pasado*, lo ya superado por la conciencia, a lo cual ésta retorna a través del espejo petrificado de la alegoría. Su significado es, en efecto, un *otro significado* que sólo puede ser visto, desde el presente, como nostálgica contemplación. Y es siempre *lo otro*, pues en ella se mira la vida finita en su faceta negativa, en su no-ser, al tiempo que sirve, en el autosacrificio de la forma que se cancela a sí misma para mostrar esta verdad, la velada promesa de un *otro sentido* que se cumple en una distante esfera de significación. Por eso prima sobre el arte alegórico el sello de la muerte; es, para la conciencia, el espejo de aquello que fue y que no es más, o de lo otro que será, recuerdo de la indefectible finitud del instante actual. Cuando la dimensión trascendental sea cancelada por la razón ilustrada, la alegoría perderá su condición de medio de develamiento de la apariencia, y se afirmará así, plenamente, su faceta negativa, su carácter abismal como negación final del significado de la forma finita.

Finalizo estos breves apuntes recordando que, al emplear los términos alegoría, emblema, jeroglífico, símbolo, metáfora, empresa, divisa, etc., debemos tener presente que en muchas ocasiones eran utilizados unos y otros como sinónimos. En el *Gran Diccionario Universal Completo* de Johannes H. Zedler, de 1743, la entrada *Sinnbild* (símbolo) abarca los conceptos de símbolo, emblema, divisa y lema.; de igual forma procedía un

¹⁴ *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985, pág. 339.

erudito novohispano como Carlos de Sigüenza y Góngora a fines del XVII.¹⁵ Ya se ha mencionado que no existía una diferencia muy clara entre todas estas formas de la representación alegórica, o más exactamente, que las distinciones, si bien habían sido señaladas por los tratadistas, no habían tenido una difusión uniforme. A pesar de esto, vale la pena citar las precisiones que al respecto hace Claude François Menestrier en *Les recherches du blason* (1683):

5. 1. Les hieroglyphiques: images des choses sacrées, surnaturelles et divines. 2. Les symboles: images sensibles des choses naturelles et de leurs propriétés. 3. Les emblèmes: enseignements moraux, politiques et académiques. 4. Les devises qui représentent par images les entreprises de guerre, d'amour, de piété, d'étude, d'intrigue et de fortune. 5. Le blason et les généalogies qui représentent en images la naissance, la noblesse, les alliances, les emplois et les belles actions. 6. Les revers de jettons et des medailles qui représentent les grandes événements et les belles actions. 7. L'iconologie qui est la peinture des choses purement morales comme si elles étaient des personnes vivantes, comme l'honneur, la vertue, le plaisir.¹⁶

2. *Conceptos generales de la poética barroca*

Antes de pasar a nuestro estudio de obras particulares, vale la pena hacer una rápida revisión de algunos conceptos de la poética barroca, relacionados con las formas de construcción alegórica. Hay que aclarar, en primer término, que existen, en las diferentes literaturas europeas del siglo XVII, ideas distintas del ingenio, el concepto y la alegoría. Sin embargo, aún si no hallamos un conjunto unificado de estilos y teorías poéticas, sí encontramos una serie de elementos comunes a varias de ellas. Nuestro

¹⁵ Vid. Helga von Kügelgen, "Carlos de Sigüenza Y Góngora, su *Theatro de Virtudes Politicas que Constituyen a un Príncipe* y la estructura emblemática de unos tableros en el Arco de Triunfo", en *Juegos de ingenio y agudeza*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, pág. 153.

¹⁶ I. *Philosophie des images*. IV: Les images symboliques. *Cit.* por Tatarkiewicz, *op. cit.*, págs. 307-308.

punto de referencia fundamental es Baltasar Gracián, el cual, además de ser uno de los autores estudiados en este trabajo, es autor de la teoría poética más rica de la literatura española del siglo XVII, y quizás, como señala Parker, de toda Europa en ese periodo.¹⁷ De esta forma, un breve comentario sobre su teoría estética y literaria es necesario antes de iniciar nuestro recorrido por algunas obras de la literatura barroca castellana. Pero hay que tener presente que, para clarificar tales concepciones estéticas es necesario realizar un cuidadoso análisis comparativo —que queda aún por ser llevado a efecto— de las distintas poéticas europeas. Como puntos de referencia marginales, cabe comentar, antes de tratar brevemente las nociones gracianas de ingenio y alegoría, algunos otros ejemplos en teóricos y creadores de otras lenguas.

En las distintas literaturas del siglo XVII aparecen, con asiduidad, varios términos como el *ingenio* (*ingegno*, *sinnreich*), el *concepto* (*concetto*, *concept*, *Konzept*, etc.) y la *agudeza* (*acutezza*, *pointe*), etc. En la literatura italiana, Marino lleva a efecto una renovación poética que provocó escándalos y adhesiones entusiastas, y críticas más cautelosas y analíticas, como las de los llamados “barrocos moderados”, Pallavicino, Peregrini y Tesauro. Una palabra clave, en la poesía marinista es la *meraviglia* (asombro); el poeta busca provocar la sorpresa y el desconcierto del receptor. Este deseo de ser singular y sorprendente lo pone en busca de osadas imágenes y, a su tiempo, de nuevos temas. Esta búsqueda significa a su vez el triunfo de la metáfora, dislocada, extravagante, sorprendente. La metáfora, de acuerdo con Tesauro es un “miraculoso modo gli ti fà travedere l'un dentro all'altro”.¹⁸ Y la facultad que es capaz de ver esta relación entre los objetos es, precisamente, el ingenio. Según los críticos italianos, el

¹⁷ Vid. “Introducción a la edición española” de Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 1987, pág. 16.

discurso poético se desarrolla como una entidad independiente basada en el ingenio. Y aquí se hace necesario distinguir el *ingegno* de lo intelectual. Para Tesauro, el *intellecto* genera el discurso ordinario, basado en lo real; por su parte, el *ingegno* crea algo único, novedoso. De esta manera, el discurso metafórico es superior al del *intellecto*, pues este sólo ve las cosas "comuni, senza novità, senza ingegno & senza grazia".¹⁹ La metáfora, hija del ingenio, es la reina del discurso, es de las figuras "la piú Acuta", porque "penetra & investiga la piú astruse notioni per accoppiarle".²⁰ Y no sólo esto, sino que es el principio organizador de todos las artes. La metáfora triunfa por aportar algo completamente nuevo; el *ingegno* crea una inédita relación entre los objetos. Con base en ella, Tesauro explica las demás creaciones ingeniosas, como el símbolo, el cual "é una Metafora significativa, un concetto, per mezzo di alcuna Figura apparente".²¹

En la visión de los tratadistas italianos, el autor imita a Dios que es, según lo llama Tesauro, creador de metáforas. Pero la poéticas de Marino y de Tesauro tienen, de manera inmediata, un sentido secular y no religioso, pues no es que el hombre descubra el sistema de relaciones entre los objetos reales, sino que él inventa, con su propio hacer ingenioso, estos vínculos, sin indagar si se tratan o no de aquellos que se hallan establecidos en la propia naturaleza, el "Liber Dei". Es el hombre, el poeta, quien, a semejanza de Dios, crea para sí y para los demás hombres una visión del mundo que no es unívoca, sino múltiple. La verdad poética es ambigua, pues nace de una doble subjetividad: la del poeta y la del lector. La visión medieval del orden divino del mundo se rompe, y es ahora el hombre la fuente única de luz para sí mismo; el faro del ingenio, en los poetas, y de la

¹⁸ *Il Cannocchiale Aristotelico. O Sia Idea Delle Argutezze Heroiche Vulgarmente chiamate Imprese*, Venecia, 1655, pág. 311. Cit. por Eugenio Donato, "Tesauro's Poetics: Through the Looking Glass", *MLN*, 78 (1963), pág. 18.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 492; *id.*, pág. 19.

²⁰ *Ibidem*, pág. 496; *id.*, pág. 20.

²¹ *Cannocchiale Aristotelico*, 1655, pág. 424. Cit. por Tatarkiewicz, *op. cit.*, pág. 508.

razón, en los filósofos, es el que ilumina y compone un orden sobre el caos de lo exterior.

Si la poética del barroco italiano puede ser vista como una consecuencia lógica de las concepciones de los humanistas, declarando la independencia del ingenio humano de una verdad trascendental, la poética alemana mantiene en cambio, al parecer, un vínculo más estrecho con la cosmovisión religiosa de la Edad Media. El mundo es también considerado como un orden cubierto de tinieblas; las palabras, que no son aún vistas como separadas de las cosas, reflejan la armonía oculta de la realidad. Tales concepciones perduran en la metafísica neoaristotélica alemana del siglo XVII. El poeta busca lo universal y verdadero en la esencia real de las cosas, que existen en sí y para sí más allá del intelecto humano. Los universales no son creados por éste, sino que existen en las cosas y se actualizan en la actividad del espíritu. Entre los objetos existe una red de conexiones originarias, atadas en el plan divino del mundo. Es el concepto de *subtilitas*, la *sutileza* que “est optima et accurata rerum dispositio, ex affinitate et coniunctione earum orta”²² [“es la disposición excelente y exacta de las cosas, nacida de su afinidad y su conjunción.”] ‘Sutileza’ es el orden primigenio que Dios ha establecido en y entre los objetos. Y este concepto de sutileza se inscribe en el de *sinnreich*, “lo ingenioso, profundo, lleno de sentido”. *Sinnreich* es no sólo el orden oculto de las cosas, sino la totalidad misma unida en un sólo poema. El poeta intenta hacer patente el aura de lo “sinnreich” y con ello la verdad y perdurabilidad de las cosas; busca revelar el orden del mundo, hacerlo visible. A través de la analogía y las comparaciones, la poesía hace aparecer lo que debajo de la fugacidad y obscuridad del mundo yace, esto es, su armonía, el orden que permanece en el caos, la continuidad en el cambio, la unidad de la pluralidad. El tejido

²² Max Wundt, *Die deutsche Schulmetaphysik des 17. Jahrhunderts*, 1939. Cit. por Conrad Wiedemann, “Poesía barroca en Alemania”, en *Renacimiento y Barroco*, op. cit., pág. 644.

de relaciones que componen la alegoría cumple con esta función de develamiento de la realidad, que sólo es posible a través de la creación verbal imaginaria. Por eso, en panegíricos como el de Schottel, la dignidad del poeta se eleva por encima de la del filósofo o el científico.²³

Sin embargo, junto con esta visión triunfal de la poesía, lo que impera en el Barroco alemán, como en el español, es la conciencia del desengaño y el vacío de sentido. La alegoría, usada recurrentemente por poetas como Andreas Gryphius o Christian Hofmann von Hofmannswaldau, muestra la inanidad del mundo y hace voltear al hombre a lo eterno. En varios poemas, Gryphius utiliza la alegoría para señalar la dolorosa situación de la Alemania destrozada por la Guerra de los Treinta Años. Esta visión puede ser ilustrada a través de las líneas finales de uno de sus sonetos:

Der hohen Taten Ruhm muß wie ein Traum vergehn.
Soll denn das Spiel der Zeit, der leichte Mensch, bestehn?
Ach, was ist alles dies, was wir vor köstlich achten,

Als schlechte Nichtligkeit, als Schatten, Staub und Wind,
Als eine Wiesenblum, die man nicht wieder findt!
Noch will, was ewig ist, kein einig Mensch betrachten.

[Los altos hechos de la gloria tienen que huir como un sueño.
¿Debe entonces el hombre ligero soportar el drama del tiempo?
¡Ah, qué es todo esto, que estimamos como precioso

nada, sino mala vanidad, sombra, polvo y viento
el aroma de una flor, que nunca otra vez es encontrada.
Ahora quiero lo que eterno es, y a ningún hombre considerar
satisfecho.]²⁴

La alegoría en el Barroco opera como un acto de develamiento la inanidad del mundo. En el soneto de Gryphius, la conciencia reconoce como única verdad la honda insatisfacción que impera en el hombre al contemplar, a la vista del desengaño, el vacío de sentido, que todavía tratará de ser

²³ *Ibidem*. Vid. págs. 644-646.

recuperado, como en el drama de Calderón, a través de la alegoría trascendental cristiana.

En el Barroco español podremos encontrar, por una parte, la visión de la poesía como acto de invención individual —similar a la postura de los tratadistas italianos—, la cual se desprende de la concepción religiosa del tejido de significados esenciales implícitos en los objetos del mundo (como sucede en Góngora); el juego del ingenio se desentiende del problema ontológico de la expresión y se entrega a la escritura de vínculos significativos entre los objetos, validados por la conciencia. Por la otra, encontraremos, en Calderón, el intento más complejo y artística e intelectualmente logrado por revitalizar las formas de la alegoría cristiana, sustentando la verdad de las ficciones poéticas en el Dios cristiano, centro absoluto del sentido. Asimismo, puede mirarse en Gracián una postura que presenta una mayor polivalencia, la cual, hasta cierto punto, establece un puente entre las posiciones arriba esbozadas; en *El Criticón*, la alegoría se despliega en un plano puramente secular, para luego señalar su cancelación y su apertura a un inefable significado trascendental.

Paso ahora a señalar algunas de las ideas estéticas de Baltasar Gracián, cuya poética, como hemos apuntado, es clave para comprender la literatura española del Barroco. Debe señalarse que, en el caso de las concepción graciana de la poesía y de términos como agudeza, ingenio, concepto, etcétera, la crítica ha ofrecido interpretaciones diversas. Ciertamente, los propios textos de Gracián facilitan las más variadas lecturas porque evitan, las más de las veces, encerrar sus ideas en el cerco de una definición. La mayoría de los investigadores ven en el autor de la *Agudeza y arte de ingenio* solamente al creador de una de las principales poéticas, acaso la mayor, del siglo XVII; y un teórico, en lo fundamental, que mira sobre todo el aspecto intelectual de la poesía. De acuerdo con E.

²⁴ *Deutsche Dichtung des Barock*, ed. de Edgar Hederer, Carl Hanser, Munich, 1961, pág. 96.

Sarmiento, la *agudeza* es una facultad intelectual, en el sentido de punzante, filosa, incisiva. Y, conforme con lo que el propio Gracián plantea, la *Agudeza y arte del ingenio* aparece diferenciada de la lógica tradicional y de la retórica. El concepto va más allá de las figuras retóricas, aunque puede estar compuesto de ellas. Consiste "in the approximation of two elements for purposes of a prolonged comparision".²⁵ El concepto constituye un todo de significado. Su función esencial radica en establecer relaciones (reales, imaginadas, percibidas o inventadas), que constituyen la médula de todo arte. De acuerdo con T. E. May, el concepto "is pictured as a visible manifold of images with to some extent disparate relationships established simultaneously between them, by the use of tropes or of other words capable of bearing some kind of double meaning".²⁶ El ingenio es "el entendimiento funcionando artísticamente", y el concepto "es no un contenido abstracto, sino la figura total unificada en su aspecto significado".²⁷ Para May, el entendimiento produce el concepto y el ingenio la agudeza. Parker desarrolla tales concepciones, e intenta trazar una cierta continuidad en la concepción de *intelecto* de Cusa, como la facultad superior que "armoniza y sintetiza" y ve la *coincidentia oppositorum* que yace en Dios, y la filosofía de Bruno, como antecedentes posibles del ingenio graciano.

Por su parte, Emilio Hidalgo-Serna ha realizado una interpretación diferente que, en mi opinión, hace mayor justicia al pensamiento de Gracián. De acuerdo con Hidalgo-Serna, el pensamiento graciano no se limita sólo a una estética conceptista o a una moral práctica, sino que ofrece, ante todo, una forma singular de conocimiento. La meta primera del ingenio es filosófica: alcanzar "las dificultosas verdades". De esta manera, el ingenio, la

²⁵ E. Sarmiento, "Gracián *Agudeza y arte de ingenio*", *The Modern Language Review*, XXVII: 3 (1932), pág. 287.

²⁶ "Gracián *Idea of the concepto*", *HR*, XVIII: 1 (1950), pág. 15.

²⁷ *Ibidem*, pág. 16.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

facultad suprema del hombre, tiene esencialmente una función cognoscitiva. Según la lectura de Hidalgo-Serna, el ingenio es la

[...] facultad cognoscitiva y creativa, cuyo carácter específico es el de buscar y expresar la verdad. El ingenio, que forma parte de la capacidad creadora del hombre (*in-gegnio*, de *gigno* [engendrar, dar a luz]), constituye ante todo el origen del saber. En la obra de Gracián nos manifiesta siempre a partir de la realidad concreta o naturaleza en la que tiene sus raíces.²⁸

El ingenio se manifiesta en la natural curiosidad del hombre frente al mundo y ante sí mismo, y busca el sentido de las cosas a través de su acción creadora. Indaga la naturaleza, busca las relaciones entre los objetos, y cristaliza luego en sus propios conceptos. El ingenio es esta facultad creadora, la agudeza es la acción del ingenio, y los conceptos, el fruto del saber-hacer ingenioso. El ingenio “sol es deste mundo en cifra”, “la agudeza —explica Hidalgo-Serna— es la luz que irradia el ingenio ; los conceptos son sus rayos”.²⁹ De este modo, el ingenio no es solamente una facultad estética, sino, según éste crítico, “un nuevo método de conocimiento, un modo original e ingenioso de expresar la *aletheia* [...]”.³⁰ Y, asimismo, en el pensamiento ingenioso se incluye lo estético y lo moral práctico. Gracián distingue tres formas de agudeza (dentro de la “agudeza de artificio”): a) agudeza de concepto, b) agudeza verbal, y c) agudeza de acción. El concepto graciano exige la reunión de lo bello y lo verdadero. Por su parte, se halla ligado estrechamente a la vida de los hombres; el ingenio crea nuevas soluciones para situaciones objetivas igualmente nuevas. Frente a la razón abstracta, el pensador ingenioso filosofa sobre lo concreto y singular, sobre el *hic et nunc* del hombre. El ingenio parte de la naturaleza; pero no sólo discurre sobre ella, sino que también es creador; se alía a la naturaleza, y la continúa y complementa. Esta acción creadora del ingenio

²⁸ *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993, pág. 9.

²⁹ *Ibidem*, pág. 142.

³⁰ *Ibidem*, pág. 11.

se cumple en el concepto, que es acto de cognición y de creación en el cual el ingenio alcanza "su dimensión ontológica". El ingenio es en el concepto. Y realiza su ser en la "visión inmediata de las cosas";³¹ la realidad se muestra siempre nueva, y el ingenio lleva al hombre por la variedad infatigable del mundo iluminando el sentido de las cosas, las "agudezas objetivas" que están ya en los objetos mismos. La filosofía de Gracián es, ante todo, una filosofía de la relación. El ser del objeto sólo es alcanzable en los nexos que lo unen con los demás objetos; la verdad del ser es sólo en tanto ser-con-los-otros-seres. Este es el verdadero fin de los conceptos gracianos, que "son expresiones cognoscitivas de la *res* y no combinaciones o puro malabarismo estético". El concepto graciano se diferencia decididamente del de Aristóteles, cuyo concepto lógico es demostrativo: "sus conceptos únicamente expresan relaciones nuevas y reales que hacen patente el 'ser-tal' (*So-sein*) y el 'qué-es' (*Was-sein*) de las cosas particulares. Gracián aspira a mostrar, no a demostrar".³² El ingenio ilumina las concordancias ontológicas entre los seres, y se expresa como un acto creador al expresar estas relaciones en el lenguaje. La efectividad de su acción se da, por un lado, en la visión de esas relaciones y, por el otro, en su capacidad para recoger tales vínculos en el lenguaje y en la acción. El ingenio guía al hombre por la realidad en un proyecto unificador de lo cognoscitivo, lo estético y lo práctico. Como uno de los personajes de *El Criticón*, es el Descifrador del mundo. Como complemento, "corona" de la Naturaleza, el ingenio busca el perfeccionamiento del hombre, el que éste alcance el "ser persona". De esta forma, el pensamiento de Gracián no resulta sólo una indagación estética, sino una filosofía que tiene una vocación ascendente, que busca la elevación paulatina del hombre hacia la verdad, la belleza y el bien.

³¹ *Ibidem*, pág. 90.

³² *Ibidem*, pág. 141.

En Gracián se da una estética articulada, que sigue las huellas de las concepciones humanísticas, en la cual se afirma y muestra la relevancia conceptual del lenguaje poético. En un mundo unido por las conjunciones y disyunciones de la analogía, la palabra ingeniosa revela la realidad natural y la condición histórica del hombre. La poesía es substancialmente significativa, y, además de su condición estética, entraña un contenido epistemológico y un sentido ético. Por ello, la alegoría, como construcción imaginaria que involucra el despliegue sutil de un nivel o niveles de contenido, aparece como un modo fundamental de la creación literaria. Tal concepción, que Gracián ilustra en su tratado con cuantiosas ejemplificaciones, se realizará artísticamente en *El Criticón*, donde cada fracción de la existencia, cada *crisi* que enfrentan Andrenio y Critilo, se presenta como una encrucijada de sentido, un enigma que, con la brújula del ingenio, se convierte en una revelación, un momento vital en el cual el hombre avanza por el laberinto del mundo en el que se inventa y se sabe a sí mismo, y que queda capturado en la representación alegórica.

En la *Agudeza*, Gracián hace una referencia, negativa, del crítico alejandrino Aristarco, que refutó la validez de la interpretación alegórica de los poemas homéricos:

Son las voces, lo que las hojas en el árbol, y los conceptos el fruto. No fue paradoja, sino ignorancia, condenar todo concepto. Ni fue Aristarco sino monstruo, el que satirizó la agudeza, antípoda del ingenio, cuya mente debía ser el desierto del discurso. Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir, y tanto tiene de perfección, cuanto de sutileza, más cuando se junta lo realzado del estilo y lo remontado del corazón del concepto, hacen la obra cabal [...]³³

La unidad de voz y concepto es propia de las creaciones ingeniosas, las cuales no pueden quedarse en un mero aspecto formal; debe buscarse

³³ Discurso LX. Cito por la ed. de Evaristo Correa Calderón, *Obras completas*, Madrid, M. Aguilar, 1944, pág. 275.

siempre su dimensión significativa. La alegoría, como invención del ingenio, debe poseer un sustento epistemológico, un sentido ético, a la vez que una expresión estética. Ya fray Luis de Granada había señalado que “alegoria uero non solum docet, sed etiam flectit atque delectat” [“la alegoría no sólo enseña la verdad, sino también conmueve y deleita”].³⁴ Posee así, la condición gnoseológica, ética y estética del pensamiento ingenioso.

Gracián atribuye al concepto de “semejanza” el origen del sistema relacional que articula la alegoría. Así explica la “agudeza por semejanza” en el Discurso IX de su tratado:

La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa, tercer principio de la agudeza sin límite, porque de ella manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas y alegorías, metamorfosis, apodosos y otras innumerables diferencias de sutileza [...]

En este modo de conceptuar caréase el sujeto, no ya con sus adyacentes propios, sino con un término extraño, como imagen, que le exprime su ser o le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias y demás adjuntos; no todos, sino algunos, o los más principales.³⁵

En la alegoría se establece un procedimiento analógico entre dos términos, cuyos “adjuntos”, es decir, los atributos significativos de un objeto, sirven para “exprimir” o representar el ser del otro objeto significado. Nace así de la actividad del ingenio, que establece las paridades semánticas entre los “extremos” relacionados.

A la alegoría la incluye en “la agudeza compuesta, fingida en común”, que explica en Discurso LV. Para ello se vale, no de una definición, sino de una alegoría:

Era la Verdad esposa legítima del Entendimiento, pero la Mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo y derribarla de su trono. Para esto, ¿qué embustes no intentó?, ¿qué supercherías no hizo? Comenzó a

³⁴ *Ecclesiasticae Rhetoricae sine de ratione cancionandi libri*; Cit. por Manuel López Muñoz, “La alegoría en la teoría retórica de fray Luis de Granada: Tradición y modernidad”, en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid, 23-28 de septiembre de 1991), III, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Ediciones Clásicas, 1994, pág. 474.

³⁵ *Edic. cit.*, pág. 92.

desacreditarla de grosera, desaliñada, desabrida y necia: al contrario, a sí misma venderse por cortesana, discreta, bizarra y apacible, y si bien por naturaleza fea, procuró desmentir sus faltas con afeites. Echó por tercero al Gusto, con que en poco tiempo obró tanto, que tiranizó para sí el rey de las potencias. Viéndose la Verdad despreciada y aun perseguida, acogióse a la Agudeza, comunicóla su trabajo y consultóla su remedio. "Verdad amiga, dijo la Agudeza, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, mas, ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere, atormenta los ojos de una águila, de un lince, cuanto más que flaquean. Para esto inventamos los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir (y observadme bien esta lección, estimadme este consejo) que os hagáis política; vestíos al uso del mismo Engaño, disfrazaos de sus mismos arreos, que con esto yo os aseguro el remedio, y aun el vencimiento." Abrió los ojos la Verdad, dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquél sujeto lo que quiere condenar en éste, apunto en uno para dar en otro, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos y, por ingenioso circunloquio, viene siempre a parar en el punto de su intención".³⁶

Esta alegoría graciana de la alegoría es rica en sugerencias significativas. En el fondo de la construcción ingeniosa yace oculta la verdad, la cual se ha ataviado "a la usanza de la mentira" para gustar al entendimiento, aficionado a ella. La verdad, por sí misma, no es deleitable, sino amarga; es por eso que la Agudeza confecciona los ropajes que la hacen otra vez agradable a los hombres. La verdad no puede ser expresada directamente, sino que se revela de manera oblicua al entendimiento, a través de "ingenioso circunloquio". Es así que Gracián señala a las ficciones imaginarias esta fundamental misión cognoscitiva. Y, como apunta un poco más adelante:

El ordinario método de disfrazar la verdad para mejor insinuarla sin contraste, es el de las parábolas y alegorías; no han de ser muy largas ni muy continuas; alguna de cuando en cuando refresca el gusto y sale muy bien; si fuere moral, que tire al sublime desengaño.³⁷

³⁶ *Ibidem*, pág. 255.

³⁷ *Ibidem*, pág. 256.

El señalamiento sobre la moderación en el uso del discurso alegórico se halla en sintonía con el de los antiguos retóricos. En esta forma de la "agudeza compuesta", Gracián incluye de hecho una gran variedad de géneros, entendidos siempre, podemos decir nosotros, como grandes constructos de sentido, "alegóricos" en cuanto manifiestan una verdad encubierta por la ficción literaria:

A un mismo blanco de la filosófica verdad, asestaron todos los sabios, aunque por diferentes rumbos de la invención y agudeza. Homero con sus epopeyas, Esopo con sus fábulas, Séneca con sus sentencias, Ovidio con sus metamorfosis, Juvenal con sus sátiras, Pitágoras con sus enigmas, Luciano con sus diálogos, Alciato con sus emblemas, Erasmo con sus refranes, el Bocalino con sus alegorías y el príncipe don Manuel con sus cuentos. La semejanza es el fundamento de toda la invención fingida y la transmisión de lo mentido a lo verdadero es el alma de esta agudeza; propónesela fábula el emblema o alegoría y aplicase por la ajustada conveniencia.³⁸

De muchos de ellos echará mano Gracián para la construcción alegórica de *El Criticón*.

En el Discurso siguiente (LVI), abunda Gracián en los elementos distintivos de la alegoría:

Descúbrese ya el latísimo campo de las alegorías; afectado disfraz de la malicia, ordinaria capa del satirizar. Gran prueba es de su artificio el estar en todos tiempos tan validas. Consiste en la semejanza con que las virtudes y los vicios se introducen en metáfora de personas, y que hablan según el sujeto competente. Las cosas espirituales se pintan en figura de cosas materiales, con invención y traza de empeños y desempeños en el suceso.³⁹

Gracián relaciona a la alegoría con la sátira, y su intento de fustigar, veladamente, los comportamientos viciosos de los hombres; tal función

³⁸ *Ibidem*, pág. 257.

³⁹ *Ibidem*, pág. 260.

tendrá, de manera clara, en Quevedo y el propio Gracián. Comenta también su validez “universal”, usada “en todos tiempos” (a continuación recuerda la alegoría platónica del carro del alma, y cita los nombres de Petrarca, Dante, Trajano Boccalini, etcétera). Asimismo, apunta a una de las características principales del mundo desplegado en la alegoría: la representación material de fuerzas espirituales, las “personificaciones” u “objetivaciones” de potencias interiores que le dan a la construcción imaginaria de la alegoría su contextura particular.

Hasta aquí este breve apartado, que ha pretendido apuntar algunas de las características generales de la alegoría del Barroco. Pasamos ahora al comentario de obras específicas, todas ellas de la literatura en lengua española del siglo XVII. Se han dejado fuera textos de singular importancia, como son el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y la *República literaria* y las *Empresas* de Saavedra Fajardo. He confinado la selección a las obras de los más notables escritores del siglo XVII español: el *Quijote* de Cervantes, las *Soledades* de Góngora, los *Sueños* de Quevedo, *El Criticón* de Gracián y los autos sacramentales de Calderón. Con base en ellas puede plantearse, tanto en novela, poesía, sátira alegórica y drama religioso, aspectos fundamentales de la alegoría, como los problemas hermenéuticos en ella involucrados, la alegoresis como recurso apologético, las tensiones entre innovación y tradición, representación abstracta y realista, así como la síntesis y la subversión de las formas y contenidos canónicos de la alegoría clásica y cristiana. Al comentario de estos textos se añade un estudio sobre otra manifestación de la alegoría barroca: los arcos triunfales, a través de sus descripciones comentadas, que aquí se ilustran con dos ejemplos novohispanos: los arcos concebidos por sor Juana y Carlos de Sigüenza y Góngora para la entrada a la Ciudad de México del marqués de la Laguna, en 1680. Ese apartado permitirá plantear la problemática que implica la apertura de la alegoría europea y sus

metamorfosis en un nuevo horizonte cultural, como otro de los puntos de fractura de esta milenaria forma de exégesis y creación imaginaria de la literatura occidental. Para su estudio, se han agrupado las obras seleccionadas, bajo una consideración cronológica, en dos secciones distintas. En la primera de ellas se planteará más bien el problema de su dimensión hermenéutica. En la segunda, las obras comentadas se insertan, de manera plena, dentro de los métodos y estructuras propias de la construcción alegórica. Con ello será posible apreciar la evolución de la alegoría en el Barroco, en un camino que atraviesa sus distintas dimensiones, y que, en cierta manera, dentro de la *dispositio* crítica, reproduce el desarrollo histórico de la alegoría, de estrategia interpretativa a una forma singular de creación imaginaria.

III. ALEGORESIS Y ALEGORÍA EN OBRAS HISPÁNICAS (1605-1627)

En este capítulo se aborda el estudio de tres obras españolas del primer tercio del siglo XVII: el *Quijote* (1605, 1615), las *Soledades* de Góngora (con sus sucesivas fases de escritura, que van de 1612 a ¿1626?), y los *Sueños* de Quevedo (publicados en 1627). A primera vista, el punto problemático puede parecer la inclusión de la gran novela de Cervantes. ¿Alegoría en el *Quijote*? Como habrá de verse, su vinculación con ella se establece, por una parte, a través de la concepción de la función alegórica de la literatura del Humanismo renacentista (que, como bien se sabe, desde Américo Castro, es substrato fundamental del pensamiento cervantino); y, por la otra, y quizás de mayor relevancia, resulta de gran interés la vasta alegoresis desplegada en torno a la creación cervantina y el inmenso problema hermenéutico que plantea. Ningún otro libro, en las modernas literaturas europeas, tan propicio como el *Quijote* para estudiar la dimensión interpretativa de la alegoría, el acto exegético que trata de señalar un sentido, o niveles de sentido, dentro de un texto de ficción con huidizas marcas semánticas. Por lo que respecta a las *Soledades*, el debate sobre un posible sentido oculto detrás de la difícil escritura gongorina se encuentra en algunos señalamientos del propio poeta y de los tratadistas cercanos a él; en las vehementes apologías de la poesía de Góngora, la alegoría era uno de los argumentos utilizados, y halla eco, como se verá, en algunos críticos modernos. El caso de Quevedo es el más evidente de los tres: sus ficciones oníricas están estructuradas a partir de modelos alegóricos que provienen de la Edad Media. Pero en Quevedo, tales armazones imaginarios y conceptuales son reformulados por una incontenible vocación transfiguradora que los modifica substancialmente, e ilustra las tensiones

entre tradición e invención original que dan su sello particular al arte literario del siglo XVII.

1. La alegoría humanista y el reto hermenéutico del Quijote

En los poemas homéricos está el origen de la interpretación alegórica de Occidente. La *Ilíada* y la *Odisea* poseen una veta interminable de sugerencias significativas, que las hacen inagotables para las sucesivas generaciones de lectores. Desde los filósofos presocráticos y los rétores de los siglos VI y V, hasta lecturas alegóricas modernas, como la que Max Horkheimer y Theodor W. Adorno realizan en *La filosofía de la Ilustración*, Homero es para Occidente un inagotable surtidor de significaciones. La pregunta sobre el sentido, difícil en toda obra artística duradera, se ensancha al enfrentar una creación de la vastedad de la poesía homérica. La amplitud de esas obras, su fecundidad genésica de sentidos, hace más arduo, y a la vez ineludible, el cuestionamiento filosófico de su contenido. Estamos ante un orbe de tal magnitud que entraña sin duda una rica *Weltanschauung*, una concepción del mundo articulada y compleja; el poeta teje una vasta red signica que nos cubre y, como diría un filósofo neoplatónico, nos obliga a filosofar. Esto ocurre también con la *Commedia* de Dante, los dramas shakesperianos, el *Fausto* de Goethe. En estas obras hay, no obstante —y sin disminuir su complejidad— algunas marcas que permiten seguir ciertas líneas de sentido. En el caso de Dante tenemos, por ejemplo, los cuatro niveles codificados de la lectura alegórica medieval. Con otros indicios contamos en Goethe y en Shakespeare. Pero, frente al *Quijote* de Cervantes, estamos ante una obra altamente sugestiva y problemática. Como ha apuntado Ortega y Gasset, “más o menos, Shakespeare se explica a sí mismo”; pero, en el caso de la novela

cervantina puede afirmarse que "No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande y, sin embargo, no existe libro alguno en que hallemos menos anticipaciones, menos indicios para su interpretación".¹ Sólo un muy desprevenido lector puede dejar de reparar, al leer el *Quijote*, que está ante una de las más prodigiosas creaciones de la imaginación. Y, a su vez, al momento de indagar su contenido, aparece su enorme dificultad, el abismo significativo, sin asideros, al que alude Ortega y Gasset. Detrás del prodigio verbal e imaginativo de la historia de Don Quijote y Sancho puede intuirse, sin embargo, esa compleja visión del mundo que yace en la gran obra de arte, el poder creador de la literatura que nos devuelve, junto con las respuestas a nuestras inquisiciones, nuevas preguntas sobre el mundo, el hombre y la labor artística.

¿Existe, de esta forma, un tejido de significaciones ocultas en la obra de Cervantes, una construcción alegórica que corre en un nivel o niveles profundos, detrás de las acciones novelescas? Para tratar de aproximarse a una contestación a este difícil problema hermenéutico, debe realizarse, antes de pasar a contemplar algunas de las múltiples respuestas que la crítica ha dado al respecto, una revisión panorámica de la corriente de pensamiento en la que se inscribe la creación cervantina, y los modos en que dentro de ella era concebido el arte literario y sus posibilidades significativas. Como es bien sabido, para realizar esta aproximación hay que voltear la vista a la tradición del Humanismo renacentista. A ello apuntaban ya las indicaciones de Menéndez y Pelayo, y de Wilhelm Dilthey, para quien "mostrar que Cervantes había asimilado la cultura espiritual de su época sería la tarea inmediata".² A esta labor se abocó Américo Castro en *El pensamiento de Cervantes*, cuyos descubrimientos fueron vueltos a trabajar

¹ *Meditaciones del Quijote*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942, pág. 92.

² *Literatura y fantasía*, México, FCE, 1978, pág. 45.

por el propio Castro, y secundados, con diferentes perspectivas, en estudios como el de Marcel Bataillon. Sin embargo, a pesar de la encomiable labor de Castro, es claro que queda aún mucho por desentrañar sobre las relaciones entre el Humanismo y el pensamiento cervantino. Uno de los problemas fundamentales es, en primer término, el entender la significación de la filosofía humanista, de la que se tiene una imperfecta comprensión a partir, sobre todo, del relegamiento que de ella hizo el racionalismo idealista desde Descartes. Leer el Humanismo con esta perspectiva —en la que todavía era leído por el propio Castro— falsea, según ha visto Ernesto Grassi, la verdadera naturaleza de su pensamiento. Es posible indagar, a la luz de las concepciones humanísticas, explicadas por Grassi, el significado de la obra cervantina: el *Quijote* como expresión cimera de la palabra metafórica y metamórfica y del pensamiento ingenioso.

De acuerdo con Forthergill-Payne, existe una “una cierta coincidencia entre el creciente interés humanístico y las primeras tentativas de escribir alegorías en España”.³ De 1529 data una traducción prosificada del poema de Prudencio, por el bachiller Francisco Palomino, y el tema alegórico de la batalla del alma puede rastrearse en la Canción IV de Garcilaso, en Baltasar del Alcázar, en la *Recopilación en metro* de Diego Sánchez de Badajoz (1554), así como en el *Códice de autos viejos*.⁴ Es sobre todo el teatro, particularmente en el caso de los autos sacramentales, donde vemos aparecer figuras y escenas de contextura alegórica. A este respecto, debe recordarse que el propio Cervantes echó mano de ellas en sus obras dramáticas, y que en el “Prólogo al lector” de las *Ocho comedias y ocho entremeses* de 1615 declara (siendo en ello tan inexacto como en la

³ Louise Forthergill-Payne, “La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro)”, en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, eds, *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977), Toronto, University of Toronto, Department of Spanish and Portuguese, 1980, pág. 261.

⁴ *Ibidem*, pág. 261.

atribución que se hace a sí mismo de reducir las comedias a tres jornadas), que “fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro [...]”⁵ Figuras alegóricas en el teatro de Cervantes aparecen en, al menos, la *Numancia* (intervienen personificaciones del Duero, tres muchachos que representan riachuelos de Castilla, España, la Fama, Guerra, Enfermedad, Hambre), *Los tratos de Argel* (donde Ocasión y Necesidad tratan de mover los afectos del cautivo Aurelio) y *El rufián dichoso* (con el diálogo entre Curiosidad y Comedia al inicio de la Jornada II).

Pero otro es el caso del *Quijote*, texto cuya construcción es en extremo sutil y huidiza. Una manera de aproximarse a su posible alegoricidad la facilita el propio pensamiento humanista, y su concepción de la palabra poética como filosofía originaria. Hay, en España, ejemplos próximos cronológicamente a Cervantes. Así, López Pinciano, muy influido por el *Examen de ingenios* de Juan Huarte de San Juan, justifica el título de su tratado, de 1596, del siguiente modo: “[...] Philosophía Antigua, porq(ue) assí Máximo Tirio, filósofo platónico, a la Poética llama, y assí lo es realmente, y se vee al ojo q(ue) los philósophos más antiguos enseñaro(n) su philosophía co(n) imitaciones poéticas”.⁶ Por su parte, Suárez de Figueroa, en una adaptación española de 1605 de la *Piazza universale* de T. Garzoni, dice en el Disc. LV (“De los poetas y humanistas”): “El docto Estrabón [*Geografía*, I] hablando de ellos [los poetas] dice afirmar los antiguos ser la poesía una filosofía principal que nos enseña razones de vivir, costumbres, policía y nuestro verdadero regimiento”. Hay numerosos ejemplos que ilustran esta concepción humanista, que han sido

⁵ Cito por Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1985, pág. 92.

⁶ Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto “Miguel de Cervantes”, 1953, I, pág. 9. Cit. por Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pág. 37.

documentados por Curtius y otros críticos. En el propio Cervantes hay pasajes que señalan este vínculo entre poesía y filosofía (como en *El viaje del Parnaso*). En el *Quijote* se habla, en el diálogo de Don Quijote con don Diego de Miranda, del puesto principal que ocupa la poesía entre las ciencias:

La poesía, señor hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella [...] [II, 16]⁷

La palabra poética se halla así, en Cervantes, en el centro del saber del hombre.

Para apreciar el significado de la obra cervantina, para vislumbrar su verdadera potencialidad semántica, hay que tener en cuenta la rica concepción de la poesía de los humanistas. La palabra tiene un carácter transfigurador; a través de ella, el hombre se crea y se sabe a sí mismo. El hombre es en el lenguaje; al nombrar al mundo, lo hace suyo; con el lenguaje nace el mundo del hombre. Una cadena de palabras une al presente humano con el pasado, que asimismo extiende su ser hacia el futuro. Y se trata de una palabra creadora, metamórfica, un *decir* que es un *hacer* (poiein = hacer). Como Don Quijote, a través de la poesía los hombres, al decir de Coluccio Salutati (1331-1406), "fueron desviados de lo que ofrecen los sentidos, llegando a creerse algo que era lo contrario de lo que habían percibido con los ojos".⁸ Esto apartó al hombre de la *feritas*: lo hizo hombre. Y esto significa, en palabras de Bruno, ser un "agitador universal", una entidad dinámica que transforma la realidad. Alonso Quijano ha leído infatigablemente y ha sido transformado por la palabra en

⁷ Cito por Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1991, t. II, pág. 155.

⁸ C. Salutati, *De laboris Herculae*, 2 vols., Turici, 1951, I, pág. 8. Cit. por Ernesto Grassi, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1993, pág. 69.

Don Quijote; su viaje por la poesía, como decía Guarino de la lectura de Salustio, lo ha "inflamado y empujado a la acción". Este proceso puede ilustrarse con un comentario de Salutati:

Merced a la metáfora se puede pasar de la esfera que ofrecen los sentidos (*percipere*) y de lo que se mantiene presente por el recuerdo (*memoria*) a la del saber. Con ello se logra penetrar (*erumpere*) en una nueva realidad y se realiza la metamorfosis del hombre.⁹

Alonso Quijano realiza esta confrontación entre lo inmediato percibido por los sentidos (el insatisfactorio presente) y lo confronta con la memoria, los tesoros del pasado (la Edad de Oro, la idealidad caballerescas), y se ve así impelido a la acción; Alonso Quijano se transfigura y Don Quijote irrumpe entonces en el mundo para agitar la realidad y transformarla.

El *verbum* poético-histórico del humanismo implica la fusión entre la esfera contemplativa y la activa. La lectura que hace Cristoforo Landino de la *Eneida* arroja una conclusión igual a la que podemos obtener de la novela cervantina: tanto la historia de Eneas, como la de Don Quijote, apuntan a la unión indisoluble de la teoría y la praxis. Así, según expone Landino, sostiene Lorenzo de Medici: "Es imposible separar el alma del cuerpo y, por ello, la teoría de la praxis, tanto más cuanto que el hombre es ser social".¹⁰ Tal es la opinión de Nicolás de Cusa en sus diálogos del *Idyota*, donde afirma la primacía del saber activo sobre el puramente teórico. Alonso Quijano ha llevado una existencia inactiva, y su pasión caballerescas tiene como salida, en un primer momento, un impulso escritural: al leer la historia de Belianís, dejada inconclusa por su autor, "[...] muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra, como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y

⁹ *Ibidem*, pág. 68-9.

¹⁰ Cristoforo Landino, *Disputationes Camaldulenses*, Florencia, 1960, I, pág. 26 y ss. *Cit.* por E. Grassi, *op. cit.*, pág. 101.

continuos pensamientos no se lo estorbaran" (I, 1).¹¹ En Alonso Quijano late la insatisfacción en el quimérico mundo de las fantasías caballerescas y la necesidad de pasar a la acción, en el presente, el único sitio donde la promesa de lo ideal cumple su valor. Pues su vuelta al pasado está referida, necesariamente, al momento actual, en el sentido que la invención alegórica, como expresa Gracián, "habla de lo presente en lo pasado".

El paso de una esfera a otra, o más exactamente, la fusión de los tiempos con una intención de develamiento del estado presente de la realidad, se da a través de un disfraz alegórico, una mediación imaginaria por medio de la cual se manifiesta el *otro* sentido. Esto se hace posible a través de la locura, la *moria* a la que Erasmo atribuye un poder metafórico y metamórfico. La *moria* le regala a Alonso Quijano una *máscara*, la máscara quijotiana; esta transformación metafórica que obra la *moria* no destruye al hombre, sino que lo deja que "siga siendo lo que es, más aún, incluso se manifiesta a su través".¹² Aquí, la máscara es rostro; es *προσωπον*. Alonso Quijano el Bueno se manifiesta plenamente a través de la máscara de Don Quijote, máscara de palabras que teje la *moria*, y por medio de la cual se hace presente en el mundo la bondad activa de Quijano que, a la vista de los otros, es la locura, pero que encierra en sí misma, como la *moria* erasmiana, una secreta sabiduría. Su locura es una "sabia locura", en el sentido de aquellas palabras de Esquilo: "el parecer loco es el secreto de los sabios". Bajo esta vestidura, se asoma una escondida verdad, como la Verdad se viste, a través del ingenio, de los ropajes de la Mentira para seducir a los hombres, según la citada alegoría de Gracián.

Según señaló Heinrich Heine, Don Quijote puede ser visto como símbolo del poeta. Y, como tal, esta investido de la facultad vital y transfiguradora que le adscribe el Humanismo. De acuerdo con Albertino

¹¹ *Edic. cit.*, t. I, pág. 72-73.

¹² E. Grassi, *op. cit.*, pág. 150.

Mussato (1261-1329), "la función que atañe al poeta es hacer patente en todo momento el sentido del pasado que es decisivo para el futuro".¹³ Don Quijote confronta el ideal pasado de la Edad de Oro subrayando su necesidad y su sentido para el presente y, conforme apunta Mussato, como una visión que es decisiva para el futuro. La embestida quijotiana a la realidad tiene ese movimiento, dentro de la historia, hacia el futuro; señala la integridad del pasado humano como *memoria* y de lo porvenir como proyecto en la acción del presente. La acción histórica (figurada en el *Quijote*) y la creación poética (la escritura de Cervantes) muestran un contenido ético como inherente a la poesía que, de acuerdo con Giovanni Pontano (1426-1503), es la que primero "enseñó a ocuparse de los asuntos humanos, a tratar benévolamente a los justos y castigar a los inicuos".¹⁴ Su sentido no es extrahistórico, sino que es "lo abismal e insondable que se revela en la historia".¹⁵ La poesía tiene así una función justiciera, proyectada del pasado hacia el futuro y que cumple su realidad dentro de la historia.

Pero Cervantes no escribe ya en el tiempo de los humanistas, ni comparte del todo su confianza en el poder de las *litterae* para moldear al hombre y transformar la realidad. Como alegoría del poeta, en Don Quijote podemos ver representada la condición problemática y ambigua de los valores de la cultura humanista y medieval, y del propio lugar del arte en la sociedad moderna. La poesía, y la pasada idealidad que la acompaña, tiene un carácter extraño, ajeno al movimiento general de una sociedad que se ve inmersa cada vez más en su inmediatez material. Los quiméricos juegos de la poesía, su "trastocamiento" de la realidad, y el peligroso develamiento que en él va implicado, resulta ajeno a la mayoría de los hombres. El tránsito de Don Quijote, y su continua contradicción de lo "real", se

¹³ *Tragoediae duae, Eclogae et Fragmenta, Epistolae, Lugduni Batavorum*, [s.d.] Cit. por E. Grassi, pág. 34.

¹⁴ *Aegidius*, en *I Dialoghi*, Florencia, 1943, pág. 269. Cit. por E. Grassi, *op. cit.*, pág. 77.

¹⁵ *Ibidem*, id, pág. 77.

encuentra, de esta forma, problematizado siempre, en ambas direcciones, tanto en el de las propias acciones quijotianas como la contracorriente que encuentra en el mundo, y representado y equilibrado, artísticamente, por una mediación irónica.

A pesar del trabajo de numerosos críticos, queda aún mucho por determinar sobre la naturaleza del pensamiento cervantino. Una clave fundamental se encuentra en el concepto humanista del *ingenio*. Como hemos apuntado, en el Humanismo, el ingenio es señalado como la facultad originaria del hombre. Frente a la *ratio* de la escolástica, como pensamiento abstracto que busca atrapar en el concepto la esencia de la *res*, Leonardo Bruni (1370-1414) señalaba la primacía del ingenio que “pone al descubierto por medio de sus “agudezas” las relaciones, semejanzas y “similitudes” no deducibles racionalmente”;¹⁶ el ingenio penetra las cosas y las ilumina, por lo que es comparado por Bruni con el rayo. A diferencia de la *ratio*, que busca lo abstracto-universal, el ingenio penetra la circunstancia histórica, el contexto particular en el que se genera y, con su “agudeza”, halla las relaciones por las cuales muestra una situación concreta su significación. La multiplicidad de lo real histórico es expresada en el lenguaje poético del ingenio, que en una *copia verborum* manifiesta la riqueza de la realidad. En Juan Luis Vives encontramos a otro humanista que expone esta actividad inventiva del ingenio. El *ingenium* está estrechamente vinculado con la naturaleza; en su etimología (de *gignere*) se revela su relación con ésta (de *nasci*). Vives señala, siguiendo a Cicerón, al ingenio como potencia “arcaica”, esto es, originaria, del hombre;¹⁷ es, como la naturaleza, la facultad auténticamente creadora en el hombre; es la fuente de las *ars inveniendi*, cuyos descubrimientos son luego recogidos por la *ratio* y ordenados deductivamente. Pero es el *ingenium*, la potencia primordial, la

¹⁶ *Ibidem*, pág. 51.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 116.

que genera el conocimiento de lo inmediato, de la circunstancia actual del hombre. Asimismo, el *Morias enkomium* de Erasmo nace “como un juego ingenioso”, y la *moria* (*stultitia*) está vinculada al *ingenium*.¹⁸

La calificación que Cervantes hace de su personaje como “ingenioso hidalgo” adquiere un pleno sentido dentro de estas concepciones humanísticas del ingenio. El *Quijote* es el más vasto “juego ingenioso” de la literatura. El pensamiento de Cervantes, manifestado en la construcción de su novela y en hacer y decir de sus personajes (en particular Don Quijote y Sancho) sigue esta corriente del Humanismo. El caballero lleva el adjetivo de “ingenioso” pues es a través del ingenio que enfrenta los problemas, no abstractos, sino de su inmediatez histórica. Don Quijote se lanza al mundo con la brújula del ingenio para cumplir su función justiciera. No hay un trazo racionalmente determinado, sino que va y enfrenta la situación vital tal y como ésta se ofrece. Desde el apercebimiento de sus armas y la selección de los nombres (“músicos, peregrinos y significativos”) de su dama, su caballo y el suyo propio, Don Quijote salva las situaciones que va enfrentando con la inventiva ingeniosa.¹⁹ En cada episodio, el caballero establece las “semejanzas” y “similitudes” de su presente con el pasado y, en cada acción, dibujada satíricamente, pone al descubierto el auténtico sentido que ésta encierra; es un develamiento alegórico. Frente a la demanda quijotiana de alabar a Dulcinea, los mercaderes toledanos dejan ver su estrechez de miras y su indigencia espiritual; el suceso de los galeotes muestra, doblemente, la injusticia real y la ingratitud de los libertados; el encuentro con los pastores, su generosidad y sencillez, trae la

¹⁸ *Ibidem*, pág. 147.

¹⁹ El nombre mismo de “Quijote” puede tener un sentido irónico a partir del significado que tenía dicha parte de la armadura. Según se dice en el *Libro de buen amor*, “quixotes e canilleras son el santo sacramento/ que Dios fizo en paraiso: matrimonio e casamiento;/ casar los pobres menguados: dar a beber al sediento;/ assí contra luxuria avremos vencimiento” (1593). El quijote simboliza el matrimonio, y, por extensión, la castidad, virtud defendida por Don Quijote en numerosos pasajes, notablemente cómicos, de la novela cervantina. Cito por la edición de Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1973, pág. 591.

evocación de la Edad de Oro, cuya idea alienta los desatinos de Don Quijote; los vanos entretenimientos de los Duques hacen ver la corrupción de la clase noble, sucesos en los que se muestran “tan locos los burladores como los burlados”, etc. De igual manera que en su señor y maestro, el pensamiento ingenioso es la guía de Sancho Panza, que se hace patente, en particular, en su gobierno en Barataria. Cada problema que se presenta es resuelto intuitiva y creativamente por el gobernador, que llega, con agudeza, a la médula del asunto (así, en la disputa del sastre, la del prestamista y la de la mujer agraviada, etc.) La locura quijotiana y la simpleza de Sancho, la *insania* del caballero y la *stultitia* del escudero hacen ver, erasmianamente, el oculto sentido de los hombres y las cosas. La agudeza del ingenio cervantino penetra, como expuso Vives, hasta las profundidades de cada problema. Pero Cervantes no *demuestra* las cosas, a la manera del racionalismo, sino que las *muestra*, las hace aparecer ante nuestros ojos.

Cada circunstancia enfrentada por Don Quijote es objeto de un proceso de interpretación. Es, de-hecho, *un acto de alegoresis*. Don Quijote superpone a la situación del presente, por medio del ingenio como facultad relacional, un significado que extrae de sus lecturas. Aplica al momento actual un pre-texto en el que encuentra su sentido verdadero. Para Don Quijote, utilizando la expresión de *El Criticón*, el mundo se halla “cifrado”; la contracifra es tomada aquí de los libros de caballerías. En este sentido, el *Quijote* muestra la continuidad significativa de texto-realidad, *Liber mundi*-escritura, que ha prevalecido como soporte epistémico de Occidente hasta el siglo XVI, dentro del cual la alegoría misma como forma de pensamiento ha sido posible. En Don Quijote puede verse una alegoría irónica de la alegoresis, del intento de hallar redes de significación que unen al mundo y la escritura, las palabras y las cosas, en un tiempo en el que, como ha

explicado Foucault, comienza en Occidente el reinado de la razón y de la diferencia como principio fundamental de conocimiento.

En esta aplicación cervantina del ingenio y las formas ironizadas del pensamiento alegórico, la creación cervantina fluye componiendo, para usar la expresión de Leonardo Bruni, una *copia verborum*. Quiero plantear ahora, someramente, algunos elementos de la rica alegoresis que ha generado la gran creación cervantina. La novela, en sus lectores, como constructora de sentidos. El *Quijote* se abre a la circunstancia vital del receptor, que desde su posición histórica responde a la gran interrogante que comporta la obra cervantina como palabra en movimiento. Tenemos a la vista el texto que dice algo de manera inmediata; pero luego aparece, tras la superficie, la intuición de lo profundo. Algo hay detrás de la narración de las aventuras del caballero-loco y el escudero-simple. Los primeros en intuir esto fueron los románticos alemanes. Friedrich Schlegel y Schelling vieron en Cervantes el "Prinzip der romantischen Kunst-Mythologie".²⁰ Para Schelling, sus creaciones son "mitos eternos" ("ewige Mythen"). En efecto, la lectura del *Quijote* incita al lector a emprender una difícil demanda interpretativa sobre su significación. Se intuye, como en el caso de Homero dilucidaron los retóricos antiguos, una *hypónoia*, un "sentido subyacente" en el texto. Al adentrarse en el *Quijote*, el lector encuentra una huidiza alegoricidad en el movimiento giratorio de la palabra que desplaza el sentido hacia múltiples direcciones.

Debe señalarse que las técnicas de creación e interpretación alegóricas se hallan presentes en el pensamiento humanista. En Poliziano, las narraciones literarias tienen una función filosófica: "Fabullae [...] non rudimentum modo sed et instrumentum quandoque philosophiae sunt"²¹ [Las fábulas no son sólo un conocimiento elemental, sino también, algunas

²⁰ Werner Brüggemann, *Cervantes und die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Westfalen, Aschendorffsche, 1959, pág. 52.

veces, instrumento de la filosofía.] El filósofo es, siguiendo la indicación aristotélica, un *philomythos*. El mito, como una sintaxis de hechos y personajes que poseen un significado esencial del hombre, es utilizado por el filósofo para mostrar el ser. Esto vemos también en Erasmo, cuyo *Morias enkomiom* es un discurso "alegórico engarzado con metáforas".²² Y el *Quijote*, como construcción del pensamiento ingenioso, es un rico tejido metafórico, constructor de alegorías. La presencia del lenguaje alegórico aparece desde el escudo de la edición *princeps* del *Quijote*, que participa en este punto de la tradición emblemática del Renacimiento y el Barroco. En el caso de la edición del *Quijote*, vemos que el escudo y su lema, según la interpretación de Ludovik Osterc, implican "una alegoría pictórica que refleja, tanto en sus partes como en su conjunto, la significación de la alegoría poética".²³ La leyenda *Post tenebras spero lucem* y los elementos icónicos del escudo (la mano, el ave, la estola, el león, etc.) aluden a las condiciones de España, sumida en tinieblas y con los espíritus despiertos de algunos hombres a la espera de la luz. Otra posible alegoría histórica, también explicada por Osterc, es la que se oculta en la aventura de los dos ejércitos, que resultan dos manadas de ovejas y carneros (*Quijote*, I, 18), en donde bajo cada nombre estrafalario, acuñado ingeniosamente por Cervantes, se puede identificar una figura histórica; el enfrentamiento entre cristianos y musulmanes representan, crítica y alegóricamente, las guerras de la Edad Media. Otra lectura alegórica es la que realiza José de Armas sobre el episodio de la cueva de Montesinos, en el que se figura el "encantamiento del rey [Felipe III] por su ministro [el duque de Lerma]".²⁴

Conforme con la concepción graciana, en el pensamiento ingenioso existe una función gnoseológica a la vez que estética y práxica. Esto

²¹ *La selve e la strega*, Florencia, 1925. Cit. por Grassi, pág. 56.

²² Grassi, *Ibidem*, pág. 145.

²³ *El pensamiento social y político del Quijote*, México, UNAM, 1988, pág. 322.

²⁴ *El Quijote y su época*, Madrid/Buenos Aires, Renacimiento, 1915, pág. 105.

permite que, en la composición de alegorías, pueda tantearse este triple nivel de sentido. Quiero apuntar ahora las posibilidades de lectura del *Quijote* como evocador (creador) de estas tres niveles de contenido filosófico. La cuestión es, evidentemente, la aproximación hermenéutica al sentido global. El *Quijote* visto como alegoría epistémica, que encierra y devela el problema del conocimiento de la realidad; como alegoría estética, esto es, como representación autoconsciente de su condición de orbe literario; y, finalmente, como alegoría moral, en la que se encierra un significado sobre el hombre y su sitio frente a los otros en el espacio ético de la comunidad.²⁵

En primer lugar, está el carácter alegórico del *Quijote* sobre el problema del conocimiento. Aquí muestra la novela cervantina su gran fecundidad como generadora de resonancias semánticas. El *Quijote* está articulado por una poderosa dialéctica en la que luchan y se unen grandes fuerzas contradictorias: locura y razón, idealidad y realidad, lo subjetivo y lo objetivo, lo trágico y lo cómico, analogía e ironía. La realidad quijotiana es heraclíteica; la profunda armonía que produce su contemplación panorámica nace del tenso abrazo de los opuestos. Esta representación de la totalidad comprendida como una rítmica y dinámica reunión de conjunciones y disyunciones muestra su universalidad. El problema filosófico de lo ideal y lo real, que es, como ha expuesto Schopenhauer, el dilema esencial del pensamiento moderno, ha sido señalado repetidamente, desde los románticos, como uno de los contenidos principales del *Quijote*. Esta

²⁵ Un texto de la riqueza semántica del *Quijote* posibilita las más diversas lecturas; aquí me cifo a las posibilidades señaladas por la visión graciana del ingenio. De fecha reciente es la alegoresis religiosa que realiza Alicia Parodi de varios pasajes de la novela cervantina. Parodi explora esa vía interpretativa en el episodio del Cautivo, en la novela del *Curioso impertinente* y en el episodio de doña Clara y don Luis, y cree "que no sólo estos tres relatos están hilvanados por la idea cristiana sobre la creación y la escatología, sino que toda la historia de Don Quijote, responde a ella". Vid. La estructura alegórica del *Quijote* de 1605", en Giuseppe Grilli, ed., *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, 1995, pág. 434. Este estudio se centra en la parte primera del *Quijote*; y, como es bien sabido, pueden

dialéctica de lo real/lo ideal implica "la cuestión de distinguir lo que hay en nuestro conocimiento de objetivo y lo que hay de subjetivo".²⁶ La dialéctica subjetividad/objetividad es un problema que emerge con toda su fuerza desde el Renacimiento. El hombre, no Dios, es el centro del cosmos. Pero, sustentado sobre sí mismo, buscando en sí lo verdadero, se encuentra con el límite de su fundación individual del sentido: la subjetividad del otro. La realidad no descansa ya en la objetividad absoluta de lo divino, sino que es fruto de la interacción de las subjetividades. El hombre instauro el sentido con la palabra; pero no es una palabra unívoca, que tiene una sola fuente, sino la dinámica de múltiples voces. Es la polifonía de la novela; la realidad emerge del diálogo ingenioso de Sancho y Don Quijote. Esta nueva construcción plural del significado de las cosas queda magníficamente capturado en los vaivenes verbales del caballero y el escudero, que protagonizan los más memorables diálogos de la historia de la literatura. A un tiempo, Don Quijote como lector se yergue, junto con Fausto, como alegoría del problema hermenéutico. El debate sobre la interpretación de la realidad, prolongado por sus protagonistas a lo largo de la novela, pasa, con el ejercicio de la lectura, al receptor, que tiene que enfrentar el reto interpretativo que supone el *Quijote*.

Michel Foucault ha caracterizado a Don Quijote como metáfora epistémica del primado de la semejanza, que impera hasta el siglo XVI. En él, la unidad de las palabras y las cosas, del mundo y el lenguaje, implica un continuo de relaciones analógicas en el que cada cosa está comunicada rítmicamente con todo. Don Quijote, como "héroe de los Mismo", se ha "enajenado dentro de la analogía";²⁷ busca el vínculo de sus referentes

encontrase numerosas marcas en la Segunda Parte que parecen dar a Don Quijote la condición de *figura Christi*.

²⁶ Arthur Schopenhauer, "Esbozo de una historia de la doctrina de lo ideal y de lo real", en *Metafísica de lo bello*, Buenos Aires, Tor, 1941, pág. 92.

²⁷ *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1995, pág. 56.

librescos con el mundo, "lee el mundo para demostrar los libros".²⁸ Pero el triunfo de la razón, en el siglo XVII señala un cambio epistémico en el que no reina ahora la semejanza, sino su opuesto, la diferencia. Se yergue una nueva manera epistemológica de ver el mundo, la de la razón, la cual subraya la particularidad de cada cosa en el orden jerarquizado del mundo que ella construye para sí misma. Para la razón, el pensamiento analógico y metafórico aparece como lo negativo: la locura. Frente a la analogía que representa Don Quijote se levanta su opuesto, la conciencia de ruptura de la ironía. Momo, la crítica, que ha asomado en la obra de Alberti, aparece en Cervantes como un principio fundamental de su orbe poético. Ésta confrontación entre, por una parte, poesía y analogía, y, por la otra, crítica e ironía, establece una profunda dinámica que escapa a cualquier simplificación. La analogía es asolada por la ironía, abatida por su movimiento negativo, del que emerge, no obstante, enaltecida en cada triunfo espiritual de Don Quijote. A un tiempo, la analogía implica a su vez la crítica de la realidad, que muestra su tiesura y su limitación al ser confrontada con su opuesto. Prevalece, al fin, la ironía, conforme la entendían los románticos alemanes: como la superación de las afirmaciones y negaciones dialécticas de las fuerzas contradictorias de la realidad; la dualidad se funde, como quiere Octavio Paz, en una grieta: la sonrisa, que señala al tiempo un vacío y una reunión en la unidad en el acto de superación de la libertad del poeta.

Esta caída irónica de la analogía lleva directamente al otro ámbito de la alegoricidad quijotiana: el estético. La novela cervantina metaforiza la evolución del género épico, su salto del poema heroico a la novela. Como señalaba A. Castro, en el *Quijote* "las fantasías de los libros de caballerías se despeñan por la vertiente de la ironía".²⁹ Es, según señaló Ortega y

²⁸ *Ibidem*, pág. 54.

²⁹ *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972, pág. 80.

Gasset, "la caída del mito en el realismo". El mundo heroico de la épica y su orbe de elevada idealidad se despeñan en la realidad vulgar del nuevo orden burgués, el de "la prosa del mundo", según la célebre expresión hegeliana. La épica ha llegado a un límite histórico. La última gran epopeya de la literatura occidental será escrita en el siglo XVII: el *Paradise Lost*, de Milton; en el siglo XVIII se darán solamente intentos fallidos, como los de Voltaire y Goethe. El tránsito de Don Quijote, el héroe revestido con la armadura de la épica, señala el final de los ideales de la edad heroica, atraída al suelo de la realidad histórica. Es el *antitypus* alegórico e irónico de la figura medieval del caballero. El *Quijote* inaugura el nuevo gran subgénero de la narrativa mostrando en sí mismo el desarrollo de su transformación, en una historia que muestra la marcha de la envejecida épica en el mundo de la novela. La esfera elevada de la epopeya, la de las grandes individualidades de los héroes, se abre para incluir dentro de sí todas las clases sociales. Sancho Panza entra en escena. La novela cervantina implica, como ha dicho Ortega y Gasset, una reabsorción del ideal por la realidad. La idealidad, que se había afirmado como lo verdadero, se enfrenta ahora con su opuesto, la realidad objetiva. Este proceso implica juntamente, por supuesto, una pérdida y una ganancia. Se pierde la perfección de lo ideal; pero a cambio de la maltrecha armadura de Don Quijote ganamos un nuevo mundo: el de Sancho Panza.

Esta vocación totalizadora de la novela la mueve a incluirse, en su discurso, a sí misma. La ficción tiene que incluir a la ficción; y más: tiene que reconocerse a sí misma en su espejo interior, la literatura debe hacerse autoconsciente, saberse literatura y mostrar este reconocimiento en el marco mismo de la representación. La novela se erige así como género autoconsciente, crítica del mundo y del lenguaje, de lo real y de lo ideal, que luchan, dialogan y se transfiguran a sí mismas y a su opuesto en un ámbito

ficticio que se asume, como ha visto Carlos Fuentes, como crítico de sí mismo.³⁰

Junto a sus posibilidades significativas como alegoría epistémica o estética, está también la lección ética del *Quijote*. La novela encierra, sin duda, un profundo contenido moral. Así lo hace ver Cervantes, al apuntar que la misión quijotiana radica en restablecer el bien y la justicia en el mundo. Don Quijote representa la idealidad pasada, los valores humanistas y la virtud caballeresca, y lleva en sí la idea primigenia del pasado idílico, la Edad de Oro. Es símbolo humanista del hombre que afirma su libertad y su capacidad para transformar la realidad. Pero Don Quijote es un solo hombre que asume en sí el valor de lo universal; en este sentido, lleva en sí mismo el germen de su dialéctica negativa: su propia individualidad enfrentada contra el curso general del mundo. Don Quijote representa lo que Hegel ha definido como la conciencia virtuosa. La conciencia ha encontrado en sí misma el bien, que, sin embargo, contrasta con el mal del mundo; frente a aquella singularidad que es para sí, como "ley del corazón" (como esencia individual), se enfrenta el "orden del mundo violento que contradice la ley del corazón".³¹ Ella busca el bien universal de los otros, pero choca contra su movimiento general, pues no comparten esa vocación gozosa, sino que viven en la escisión y la lucha. Entonces, la conciencia virtuosa se vuelca contra el curso del mundo, y es derrotada, pues no implica un movimiento histórico general en el presente, sino que es la pura individualidad que se pretende ley en sí y para sí (la fortaleza de la individualidad del "yo sé quien soy" de Don Quijote). El *fatum* negativo se objetiva ante los ojos de Don Quijote a través de sus referentes imaginarios, como los encantadores, los cuales, al decir de Alfred Schutz, "en el subuniverso de Don Quijote

³⁰ Vid. *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1983.

³¹ *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, pág. 218.

desempeñan el papel de la causalidad y la motivación".³² En efecto, simbolizan lo general, la sucesión de hechos en los que se inserta la virtud individual, que al ser vividos como lo negativo, son el origen del movimiento rebelde de Don Quijote. Pues aquí la causalidad, la "áurea cadena" de Zeus, no se vive como lo realmente universal, sino como aquello negativo que tiene que ser superado por la conciencia.

De esta forma, Don Quijote es el caballero de la virtud, entendida ésta como la conciencia que afirma en sí la ley universal, pero que choca contra la corriente general, inversa a su individualidad virtuosa: el movimiento invertido del mundo. Como explica Hegel, "el fin que persigue la virtud es, pues invertir de nuevo el curso invertido del mundo y hacer brotar su esencia verdadera".³³ Su acción está validada por la conciencia interior, pero es refutada por la realidad del mundo en su proceso actual que es, en sí mismo, lo universal. El vencimiento de la conciencia virtuosa es inevitable; su triunfo individual sucede solamente en la "verdadera disciplina" que es el "sacrificio de la personalidad total".³⁴ Es la deposición de las armas, la negación de la individualidad infatuada y su entrega a lo verdaderamente universal. Don Quijote no caerá frente al Caballero de los Espejos, que posee un valor alegórico de lo individual, donde reina la conciencia virtuosa de Don Quijote. Su derrota sucede en su enfrentamiento con el Caballero de la Blanca Luna, el espejo cósmico, la imagen de lo universal frente a la cual todo hombre tiene que sucumbir. Su caída es, sin embargo, un reconocimiento de sus propios límites, una asunción del inevitable sacrificio frente a lo universal, que no es ya lo negativo, sino que es asumido positivamente y cuyo sentido último se deposita en la esfera trascendental. Bien lo dice Sancho: su señor regresa "vencedor de sí

³² "Don Quijote y el problema de la realidad", en *Estudios sobre teoría social*, Buenos Aires, Amorrortu, 1964, pág. 137.

³³ *Ibidem*, pág. 226.

³⁴ *Ibidem*, pág. 224.

mismo"; se arranca su máscara idealizada y emerge, de nueva cuenta, el hombre, Alonso Quijano el Bueno, que "da su espíritu" a lo universal. Es la asunción de humildad (*humilitas*) del ideal, su retorno a la tierra (*humus*), la vuelta a su condición de hombre (*homo*). Pero el movimiento de la conciencia virtuosa de Don Quijote en oposición al orden inverso de mundo conserva su momento positivo: el mostrar su miseria ética, la sociedad que aparece empequeñecida por el impulso positivo de las acciones de la conciencia virtuosa. Esto lo indica Hegel en su *Estética*:

La más profunda novela de Cervantes tiene ya la caballería como un pasado detrás de sí, que en consecuencia puede entrar en la prosa real y el presente de la vida sólo como ilusión aislada y quimérico desatino, aunque según sus grandes y nobles aspectos sobrepasa en parte lo insentido y lo subordinado de esta realidad prosaica y pone su insuficiencia de manera viviente ante nuestros ojos.³⁵

En efecto, la esencia universal de la idealidad de Don Quijote revela la miseria espiritual del mundo moderno: su movimiento a contracorriente cumple con la misión de evidenciar un *otro significado*, su valor frente a la interioridad: la insuficiencia de esa realidad y la insatisfacción radical de la parte esencial del hombre.

Pero la alegoría ética de la novela cervantina no se cumple en Don Quijote, sino que sólo se realiza plenamente en Sancho Panza. Podemos decir, entusiásticamente, con Herder: "Este es mi hombre [...] el más admirable de los gobernantes y legisladores [...]".³⁶ Esto habrá de verse, ciertamente, sobre todo en la *Segunda parte del Quijote*, donde se da la *aristéia*, la principalía de Sancho (anunciada, irónicamente, al comienzo de la tercera salida, cuando más son los rebuznos del rucio que los relinchos de Rocinante). En Don Quijote tenemos la conciencia interior del bien confrontada contra la realidad inversa; aunque es el suyo, de hecho, el

³⁵ *Estética*, 8 : *La poesía*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985, pág. 184.

³⁶ Cit. por J. J. A. Bertrand, *Cervantes en el país de Fausto*, Madrid, Cultura Hispánica, pág. 52.

contenido de lo esencial y universal, aparece frente a lo otro, la forma objetiva de la organización del mundo, como lo diferente, esto es, como lo subjetivo. En Sancho Panza hallamos un momento dialécticamente superior. El escudero se ha cargado de la idealidad de su amo; se ha investido de la alta moralidad de Don Quijote, transmitida en las memorables lecciones de ética-política con las que lo instruye antes de partir a su gobierno, enseñanza que el escudero une con su conciencia objetiva de lo exterior.³⁷ Conforme con la dialéctica del señor y el siervo, puede decirse que Don Quijote funciona a Sancho como espejo para llegar a la propia autoconsciencia, de manera que es el siervo el que verdaderamente conquista, a través de esa revelación de sí mismo en lo otro, la libertad; es la del siervo la conciencia auténticamente libre. Investido de la moral quijotiana, Sancho Panza se eleva a la esfera de la eticidad, en la cual se suprimen las unilateralidades y

[...] la libertad subjetiva se hace el querer racional universal en sí y por sí, el cual tiene su saber de sí y su disposición de ánimo en la conciencia de la subjetividad individual, pero su actuación y realidad inmediata y universal en la costumbre, en el *ethos*, por lo que es la libertad consciente de sí hecha naturaleza.³⁸

La elevación del caballero, que entrafía la división demencial entre Don Quijote y Alonso Quijano, pasa a Sancho sin trastocar su armonía profunda con la naturaleza de sí mismo frente al mundo, sin perturbar la integridad del yo. En Sancho pueden hallarse representadas las figuras que Hegel identifica con la substancia ética: la familia, la sociedad civil y el Estado. En efecto, Sancho Panza es modelo en los dos primeros ámbitos, y lo será

³⁷ En cierto sentido, esto avalaría la opinión de Agustín Basave de que, en la interacción de la pareja protagónica, puede hablarse más bien de una "quijotización" de Sancho Panza, y no de una "sanchificación" de Don Quijote. Si bien esta postura es discutible, creo que, sin embargo, el proceso fundamental es precisamente éste, el de la incorporación de la idealidad quijotiana a la visión de mundo de Sancho que lo completa y hace posible en él la superación dialéctica que implica su principalía en la *Segunda Parte del Quijote*. Vid. Agustín Basave Fernández del Valle, *Filosofía del Quijote*, México, Espasa-Calpe, 1988, págs. 127-8.

³⁸ Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, México, Porrúa, 1973, pág. 263.

también en el tercero, cuando aleccionado por su señor Don Quijote, impregnado de la idealidad primigenia, caballeresca y humanística, logre que la esencia del bien y de la justicia deje de ser la fuerza distinta del movimiento general del mundo, y haga que éste marche al compás de aquélla, en los siete días que duró el utópico gobierno del “gran gobernador Sancho Panza” en la insula Barataria.

Pocos libros han generado lecturas tan diversas y contradictorias como el *Quijote*. Aquí me he limitado a apuntar algunas posibilidades interpretativas con base en la triple funcionalidad, estética, ética y gnoseológica, de las creaciones ingeniosas. La alegoresis en torno al *Quijote* es tan vasta como la de los poemas homéricos, y se desplaza, como la instrumentada por los rétores antiguos, a través de niveles históricos, psicológicos, morales e incluso místicos. Va desde las opiniones de aquellos que ven en él sólo una función meramente hedonística (un libro de entretenimiento que cancela el género de la novela caballeresca), a las interpretaciones mítico-simbólicas de los románticos alemanes, la formalista de Schklovski, la estilística de Spitzer, las lecturas estético-literarias de Borges o Carlos Fuentes, las histórico-filosóficas de Castro o Foucault, las exégesis políticas de Herder o del soviético Derzhavin, la religiosa de Unamuno o las esotéricas de Nicolás Díaz de Benjumea. Como ninguna otra obra de la literatura del siglo XVII, la novela de Cervantes sirve para ejemplificar la dimensión hermenéutica de la alegoría literaria, y su casi inagotable capacidad para soportar nuevas estructuras de sentido sobre la base de su proteica arquitectura imaginaria.

2. *Marcas alegóricas en las Soledades de Góngora*

Como es sabido, la aparición de las *Soledades* dio lugar a un alud de elogios y repulsas, críticas y apologías que testimonian lo osado y novedoso de esta obra, una de las más difíciles de la historia de la literatura. La problematicidad del poema es múltiple. A nivel de la expresión, la trabajosa sintaxis, con sus hipérbatos y giros insólitos, y el uso de latinismos, provocaron de manera inmediata, en el asombro, censuras y celebraciones. Formalmente aparecía el primer gran escollo de la poesía gongorina, que conducía, por necesidad, al planteamiento del problema de su significación. La intrincada composición gongorina llevó a algunos a suponer en su poesía un puro juego de palabras, un mero alarde verbal; por su parte, las defensas de la obra de Góngora tuvieron que encarar, junto con las explicaciones sobre la construcción lingüística, el aspecto de su contenido. De las primeras lecturas de las *Soledades* data la conciencia del reto hermenéutico que el poema entraña.

Hacia éste punto dirigía Juan de Jáuregui, uno de los grandes cuestionadores de las *Soledades*, en su célebre *Antídoto*, la ofensiva de sus ataques, en señalamientos como los siguientes:

Bien podríamos no hablar de la obscuridad confusa i ciega de todas las *Soledades*, suponiéndola como cosa creída i vista de todos i tan conocida de el que más defiende a Vm. Pero caso es digno de ponderación que apenas ay período que nos descubra enteramente el intento de su autor. Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos i sentencias profundas, sería tolerable que dellas resultase la obscuridad; pero que diziendo puras frioleras, y hablando de gallos i gallinas y de pan i mançanas, con otras semejantes raterías, ser tanta la maraña i la dureça de el dezir, que las palabras solas de mi lenguaje castellano me confundan la inteligencia [...]

Este nuebo estilo de Vm. Es tan contrario al gusto de todos, que ningún esforçado ánimo ha podido leer quatro columnas de versos sin estrujada angustia de corazón [...] ¡y delante de Dios, que en muchas

partes de esta *Soledad* me he visto atormentado el entendimiento, i aun no sé si las acabo de rastrear!³⁹

Los cuestionamientos de Jáuregui atacan: a) la "obscuridad confusa" del poema; b) la banalidad del asunto, y c) la ininteligibilidad de numerosas de sus partes. Todo el pasaje acusa varias contradicciones, que fueron señaladas por los defensores de Góngora: Jáuregui afirma que ha entendido las *Soledades* y que le parece vulgar su contenido, y mal gastado el esfuerzo para encontrar cosa tan pobre en tan "confusa" obscuridad; pero, a un tiempo, reconoce que no es fácil precisar la intención del autor, y que no puede asegurar si acaso ha llegado al cabal entendimiento de muchas partes del poema.

Por otra parte, en defensas como la sostenida por Pedro Díaz de Rivas, hallamos varias apuntaciones sobre el aspecto del significado, troquelado cuidadosamente por el poeta en la forma peculiar de su arte. Así, señala la pertinencia del uso de constantes metáforas y tropos, como puede verse en los poemas "de los valientes Griegos y Latinos, como Homero, Píndaro, Virgilio y Horacio, cuyas obras están llenas de galas y atrevimientos [...]"; y, en el caso de Góngora, comenta el donaire con que hace uso de ellos, "en particular, se aprovecha con increíble gracia de la metáfora que llaman continuada o alegórica".⁴⁰ Un poco más adelante, el mismo Díaz de Rivas indica el profundo contenido que tiene la poesía: "los escritos de los Poetas suelen estar llenos de mucha filosofía, de fábulas ocultas y de historias, las cuales no podrá entender sino el que estuviere muy culto en toda lección".⁴¹ Esta visión de la poesía como contenedora de hondos significados, proviene, como hemos visto, del pensamiento del humanista. La encontramos en Dante, Petrarca y Boccaccio; para Albertino

³⁹ *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, en *Documentos gongorinos*, ed. de Eunice Joiner Gates, México, El Colegio de México, 1960, págs. 96-97.

⁴⁰ *Discursos apologéticos por el estilo del del Polyphemo y Soledades obras de Homero de Hespaña, D. Luis de Góngora y Argote*, en *Documentos gongorinos*, op. cit., págs. 47-48.

Mussato, la poesía es teología y una *altera philosophia*. Estas concepciones siguen en Leonardo Bruni, Poliziano, Salutati, Veronese, Vives y Erasmo. Para Lorenzo Valla, la retórica será la reina de la filosofía.

En la "Carta en respuesta" que Luis de Góngora escribe a la "Carta de un amigo" (obra, según Emilio Orozco Díaz, de Lope de Vega y/o un grupo de sus allegados), el poeta indica las intenciones que se encuentran tras la obscuridad de sus *Soledades*:

y si la obscuridad y estilo entrecado de Ovidio (que en lo *de Ponto* y en lo *de Tristibus* fue tan claro como se ve, y tan obscuro en las *Transformaciones*) , da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole (pues crece con cualquier acto de valor), alcance lo que así en la lectura superficial de sus versos no pudo entender, luego hace de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta. Eso mismo hallará V. m. en mis *Soledades*, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren [...]

Y, más adelante:

deleitabile [es...] pues si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y se midan con su contento, descubriendo lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho; demás que, como el fin de el entendimiento es hacer presa en verdades, que por eso no le satisface nada, si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de san Agustín: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleitado, cuanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto.⁴²

Góngora defiende su poema señalando que hay un contenido "misterioso" bajo su obscuridad; el ingenio del lector debe trabajar en el desciframiento de este tejido de palabras en busca de sentido, de manera que, en su inquisición, se robustezca y agudice y alcance luego, plenamente, el gozo de la revelación poética. No se trata, pues, de un estéril juego esteticista,

⁴¹ *Ibidem*, pág. 49.

sino de una compleja construcción verbal en la cual el ingenio del lector tiene que seguir las labores del poeta para superar así la "corteza" del poema, y cumplir su develamiento, actividad en la que el ingenio del receptor se esfuerza, se afina y se realiza. Esta noción del "velamen" con el que la poesía cubre a la verdad es muy antigua. Por ejemplo, Máximo de Tiro comparaba el revestimiento poético de los mitos en Homero con la vestidura de oro y plata y los peplos que cubrían a las estatuas de los Misterios (*Orat.*, IV, III). Homero cubre a los mitos de ropajes para hacer más bella la verdad.⁴³ A esta dirección apunta la nominación que Díaz de Rivas hace de Góngora como "Homero español". Pero la concepción de la poesía como "velamen", sostenida por Góngora en su carta, debe venirle al poeta de fuentes más próximas, como los poetas italianos renacentistas. Así, explica Petrarca en su *Oratio* que la poesía recubre la verdad con una envoltura (*velamen*): "sub velamine figmentorum, nunc fisica, nunc moralia, nunc hystorias comprehendisse"⁴⁴ [bajo el velamen de las representaciones se hallan envueltas materias ya físicas, ya morales, ya historias]; y en su poema *Africa*, utiliza la "nube" como imagen: "[...] amena et varia sub nube potest abscondere sese".⁴⁵ Por su parte, Bocaccio, en su *Genealogia deorum*, habla, como Góngora, de "corteza": "Si se le quita a la poesía el velo, la corteza, aparece a la vista la intención del escritor alegórico [*cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis*]. Si aparece, pues, algo excitante debajo del velo alegórico, no resulta ya la fábula algo sin provecho".⁴⁶ En esta corriente estética, que ve el poema como una "nube" de palabras, un velo o corteza que cubre lo verdadero, y que justifica así el trabajo de

⁴² En *Soledades*, ed. de John Beverley, México, REI, 1990, págs. 172-173.

⁴³ Heráclito, *Alegorías de Homero*, edic. cit., pág. 34, n. 19.

⁴⁴ *Oratio laudis poeticae*, ed. de C. Godi. La "Collatio laureationis" del Petrarca, en *Italia medioevale e umanistica*, XIII, 1970, pág. 14, 2. Cit. por Ernesto Grassi, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1993, pág. 41.

⁴⁵ *Africa*, IX, vs. 93-94. *Ibidem*, pág. 41.

⁴⁶ Giovanni Bocaccio, *Genealogia deorum gentilium*, ed. de P. G. Ricci, Milán/Nápoles, 1965, XIV, IX, pág. 958. Cit. por Grassi, *op. cit.*, pág. 42.

"develamiento" del lector, se halla inserta la contestación que Góngora hace a la censura de la obscuridad de su poesía.

Para aproximarse a la determinación de un sentido global de las *Soledades* hay, además de su dificultad constitutiva y la potencialidad polisemántica del discurso poético, una situación por demás problemática. Se trata de la inconclusión del poema. Y esto, entendido en dos aspectos distintos: por un lado, la *Soledad* segunda parece no estar terminada; Góngora se había detenido en el verso 936, a los que luego añadió, a petición de Chacón, las últimas 43 líneas para darle una forma más o menos conclusa. Pero, por otro lado, y este es el punto más dificultoso, está el hecho que, según varios testimonios de la época, Góngora había concebido como proyecto original escribir cuatro *Soledades*, de las cuales, por razones no determinadas, sólo llegó a componer dos —y la segunda, producto de un dilatado y trabajoso proceso escritural—. Esta es una cuestión de gran relevancia —descuidada, durante mucho tiempo, por la crítica—, pues, como bien apunta Robert Jammes, aunque se añadiesen un centenar de versos a la *Soledad* segunda, esto no podría "constituir de ninguna manera una conclusión del relato empezado con el naufragio del peregrino".⁴⁷ El mejor testimonio sobre el proyecto original de las *Soledades* es el de Díaz de Rivas, confidente del poeta, el cual dice, en su comentario al verso primero de la dedicatoria:

Dice que el argumento de su obra son los pasos de un peregrino en la soledad; éste pues es el firme tronco de la fábula, en quien se apoyan las demás circunstancias de ella, a quien intituló *Soledades* por el lugar donde sucedieron. La primera obra se intitula *La soledad de los campos*, y las personas que se introducen son pastores; La segunda *La soledad de las riberas*; la tercera, *La soledad de las selvas*, y la cuarta *La soledad de el yermo*. Dio pues por título el lugar donde sucedía el cuento, a imitación de gravísimos autores [...]⁴⁸

⁴⁷ "Introducción" a *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pág. 44.

⁴⁸ *Anotaciones y defensas a la primera Soledad*, ms. 3906, fo. 183. Cit. por R. Jammes, *op. cit.*, pág. 46.

Tal aserto es confirmado por el Abad de Rute, en su *Examen del Antídoto*. A esta división cuatripartita se le dio una explicación alegórica, que consigna Pellicer :

[...] su principal intención fue en cuatro *Soledades* describir las cuatro edades del hombre: en la primera, la juventud, con amores, prados, juegos, bodas y alegrías; en la segunda, la adolescencia, con pescas, cetrería, navegaciones; en la tercera, la virilidad, con monterías, cazas, prudencia y oeconómica; en la cuarta la senectud, y allí política y gobierno.⁴⁹

Esta lectura alegórica debe responder, como apunta Jammes, a los intentos de los apologistas de las *Soledades* por fundamentar su defensa a través de una explicación más o menos filosófica del poema. El tema alegórico de las edades del hombre viene desde la Antigüedad, y está presente en la literatura de la época —sin ir más lejos, lo encontraremos en *El Criticón* de Gracián—. Sin embargo, según comenta el gongorista francés, esta explicación no es convincente, aunque aún pueda tener, sobre todo en lo que toca a la *Soledad del yermo*, alguna parte de verdad.⁵⁰

Como primer hilo conductor del sentido tenemos, según la propia indicación de Díaz de Rivas, la marca escritural del título. El tema de la soledad es constante en la literatura del Barroco, y ha sido estudiado por críticos como Karl Vossler en su libro *La soledad en la poesía lírica española*. El tema viene, evidentemente, de muy lejos, pero antecedentes más o menos cercanos a Góngora los encontramos en Petrarca y su *De vita solitaria*, y un ensayo de Montaigne. Están también *La solitude* de Th. de Viau, o las novelas de Jerónimo Fernández de Mata (*Soledades* de 1639), y Cristóbal Lozano (*Soledades de la vida y desengaños del mundo*, 1662).⁵¹ En pintura, aparece desde Durero hasta Rembrandt; en filosofía, tenemos

⁴⁹ *Lecciones solemnes*, col. 523. Cit. por Robert Jammes, *op. cit.*, pág. 46.

⁵⁰ Vid. Robert Jammes, *op. cit.*, pág. 47.

⁵¹ Vid. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990, pág. 261.

las voces de Descartes y Pascal. Este fenómeno obedece a varios factores, como el fortalecimiento de la conciencia individual y la formación de las grandes ciudades, donde el hombre, uniformizado por la maquinaria social, vive rodeado por una multitud de rostros que no conoce y que también lo ignoran (esto es, lo que David Riesman llamó *la muchedumbre solitaria*). El sentimiento de soledad se incrementa en los períodos críticos, cuando la conciencia toma distancia del caos exterior y busca su soporte en sí misma. Como apunta un estudioso del tema, la reflexión sobre la soledad “se ha visto activada sobre todo, en los períodos históricos transicionales, cuando órdenes de cultura definidos pierden vigencia social, y se entra en fases escépticas, en las que, al menos para la mirada superficial, domina el pensamiento crítico y negativo”.⁵² Tal es la situación que hallamos en el siglo XVII, en particular, en España y su progresiva decadencia desde fines del siglo XVI.

En el caso de Góngora, inserto en este momento conflictivo de la sociedad española, hay que tomar en cuenta, conforme ha sido señalado por la crítica, un período de crisis personal y de reacción negativa contra la corte, defraudadas las aspiraciones que en ella tenía puestas, como un factor fundamental en la escritura de las *Soledades*. En este sentido, el poema se orienta en la tradición del *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de Antonio de Guevara; según veía Robert Jammes, “la ‘alabanza de aldea’ constituye el tema verdadero de las *Soledades*, el que la estructura de un extremo a otro”.⁵³ Se trata de contrastar el corrompido mundo de la corte con un sistema de valores representados a través de diferentes formas de la vida rústica. Esta oposición entre dos organizaciones sociales distintas y los valores que cada una representan (ambición, codicia, hipocresía vs. sencillez, honestidad, inocencia etc.) se da a lo largo del

⁵² Saturnino Álvarez Turiendo, *El hombre y su soledad. Una introducción a la ética*, Salamanca, Sígueme, 1983, pág. 10.

poema, en particular, en la *Soledad Primera*, en el discurso del peregrino a los pastores ("¡Oh bienaventurado/ albergue, a cualquier hora!", vss. 94-135) y la severísima crítica (realizada también por Quevedo en los *Sueños*) al descubrimiento y conquista de América que profiere el viejo grave "político serrano" ("¿Cuál tigre, la más fiera/ que clima infamó hircano[...]", vss. 362-502), en el que apunta expresamente, como motivación principal de la empresa colonizadora española, a la Codicia. De esta forma, Góngora señalaría su insatisfacción frente a la situación reinante en España, su inmoralidad y desmedida ambición, y su abandono de los ideales originarios que representan los pastores, labradores y pescadores que encuentra a lo largo del poema el peregrino. La soledad alegórica a la que alude el título sería la de la conciencia vigilante del poeta que se separa críticamente de su circunstancia social.

Puede representarse esta postura escindida de la conciencia frente al mundo con lo que Hegel llamó "el espíritu extrañado de sí mismo", que corresponde a la conciencia ilustrada: es "aquel espíritu cuyo sí mismo es lo absolutamente discreto [que] tiene su contenido frente a sí como una realidad igualmente dura, y el mundo tiene aquí la determinación de ser algo exterior, lo negativo de la autoconsciencia".⁵⁴ La conciencia se extraña del mundo edificado por la propia conciencia, esto es, la cultura como ámbito propio del hombre. Es entonces que busca su vuelta a lo opuesto, el origen de donde ha partido para levantar su propia morada, la fuente primaria de la naturaleza. Es la búsqueda de estados originarios del desarrollo humano, la vuelta nostálgica a sus principios históricos, a los que se entregarán, un siglo más tarde, hombres como Rousseau. Un atisbo de este proceso, propio del iluminismo dieciochesco, puede encontrarse en algunos autores barrocos (como en el inicio de *El Criticón*). Sin embargo, el reposo de la

⁵³ La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote, Madrid, Castalia, 1987, pág. 498.

⁵⁴ Fenomenología del espíritu, México, FCE, 1994, pág. 287.

conciencia no se cumple en esta vuelta al pasado. Lo propio del hombre es ser conciencia de sí mismo frente a la objetividad ajena de la naturaleza, que es, para el espíritu de la cultura, lo otro. Es así que el peregrino de las *Soledades* no halla más que un temporal consuelo en la representación de las viejas escenas rústicas, que pese a su aureola idílica, son para la conciencia extrañada imágenes de lo ya superado. El peregrino no se detiene con los hospitalarios pastores, ni con los labradores que encuentra; tiene que proseguir su viaje, su recorrido por lo anterior, desde el encuentro con los pastores que le evoca, como a Don Quijote, la Edad de Oro, para proseguir luego su marcha y recuperar para la conciencia sus anteriores figuras, de manera que su caminar revele el despliegue de la historicidad hasta el presente, y halle en el pasado, la edad idílica y su venturosa idealidad para señalar, críticamente, la indigencia espiritual de su tiempo. Esta puede ser señalada como la esencia de las fugas poéticas al pasado que tienen, no obstante, una función fundamental para el presente. De esta manera, según apunta Mauricio Molho, "el asombroso poema de Góngora [...] no es sino una historia mitológica, es decir alegórico-moral, de la humanidad barroca".⁵⁵

Junto a esta esfera de significado, el de la alegoría ético-histórica, hay otras posibilidades interpretativas. Una de ellas es la que apunta Antonio Vilanova en su estudio "El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora"⁵⁶. En este texto, Vilanova señala la condición arquetípica que tiene el personaje del peregrino:

[...] para lograr la fusión de [...] la soledad espiritual y de la soledad de la naturaleza, precisa recurrir a un personaje simbólico que, como arquetipo de la condición humana, reúna a la vez un sentimiento de desengaño y de nostalgia y un anhelo de fuga del mundo en busca de la soledad. Este personaje ya existente en la poesía italiana y española del Renacimiento,

⁵⁵ "Tientos para una teoría semántica gongorina", *MLN*, 105: 2 (1990), pág. 258.

⁵⁶ En *Estudios dedicados a Ramón Menéndez Pidal*, II, Madrid, 1951, págs. 421-460

como personificación alegórica del poeta enamorado, es el peregrino de amor.⁵⁷

Desde esta perspectiva, el poema adquiere una connotación alegórica existencial, y religiosa, de la condición solitaria del hombre frente al silencio cósmico, que horrorizaba a Pascal, y del difícil tránsito de la vida en el mundo. En este sentido, se relaciona, como ya apuntara Salcedo Coronel, con el soneto del propio Góngora "Descaminado, enfermo, peregrino" (1594) en el que se desarrolla una desencantada visión del amor engañoso, que oculta a la muerte, y que figura al hombre, como solía hacerlo la imaginación barroca, como un viajero enfermo. La vida misma se relaciona con un viaje y con la enfermedad, el padecer que implica el propio vivir. El amor sensual es un albergue engañoso; el que se acoge a él encuentra la muerte y, como diría Kierkegaard, la muerte más temible: la que se oculta bajo la máscara del mayor gozo. Esta imagen del desengañado trashumar de la conciencia solitaria se halla muy próximo a la simbología religiosa del peregrinar humano. Recuérdense que el peregrino es un

Símbolo religioso que corresponde a la situación terrenal del hombre que cumple su tiempo de pruebas para acceder al morir a la tierra prometida, al paraíso perdido. Este término designa al hombre que se siente extraño en el medio en que vive, donde no ésta sino de paso, en busca de la ciudad ideal. El símbolo no solamente expresa el carácter transitorio de toda situación, sino el desapego interior, con respecto al presente, y la vinculación con fines lejanos de naturaleza superior.⁵⁸

Varios de estos elementos son aplicables, ciertamente, al protagonista de las *Soledades*. La lectura de un nivel alegórico-religioso en el poema gongorino puede sustentarse en diferentes hechos: el amor cortés a la dama, embebido en platonismo, no descartaba una esfera trascendental (manifiesta en Dante, y en el propio *Quijote*, en el cual Cervantes, al decir de Unamuno, unió en Dulcinea a la mujer y la Gloria), como puede verse en

⁵⁷ Cit. por Emilio Orozco Díaz, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Cátedra, 1984, págs. 251-252.

⁵⁸ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1988, pág. 812.

textos desde la Edad Media hasta Quevedo; por otra parte, está la dimensión cósmico-mitológica que le da Góngora a su poema, en particular, en el inicio de la *Soledad* primera (cosa en que han reparado diferentes críticos; Robert Jammes señalaba, por ejemplo, el carácter iniciático del encuentro del peregrino y los cabreros); además, está la inclusión que hace el mismo poeta en su "Carta de respuesta" a Lope de Vega y su grupo de una referencia a san Agustín y la idea del alma que sólo se contenta con la verdad primera, esto es, Dios —y que resulta, en apariencia, desconcertante en ese contexto—. Sin embargo, hay que admitir, con John Beverley, que en el peregrino de las *Soledades* prevalece su carácter profano. Para Beverley :

Este personaje no pretende representar el arquetipo paulino, tan difundido en la alegoría didáctica del barroco, del alma cristiana como peregrino en el mundo de las ilusiones. Es un héroe secular, un producto de la propia situación del poeta en cuanto hidalgo declasado, regionalista, andaluz y , por consiguiente, exiliado interno; es decir, un solitario que busca refugio en la soledad de la naturaleza primitiva y de formaciones sociales naturales.⁵⁹

El poema de Góngora tiene una orientación fundamentalmente histórica y concreta, que alude a la situación particular del poeta frente a la sociedad de su tiempo, aunque en su amplitud significativa tenga resonancias en el tema de la soledad constitutiva del hombre, esto es, su soledad en cuanto ser-hombre, y que, a un tiempo, posibilite también un sentido asimilable a la visión religiosa del problema de la soledad.

Según ha apuntado Beverley, "las *Soledades* se encierran dentro de un mito ascendente y otro descendente".⁶⁰ Por una parte, está la oposición, que se establece entre las dos partes del poema, del mito de Europa y el de Proserpina. Una, robada por Zeus, es amada por un principio celeste; la otra, raptada por Hades, se convierte en la mujer del señor del inframundo.

⁵⁹ "Introducción" a las *Soledades*, México, REI, 1990, pág. 32.

Entre estas dos tendencias, la ascensional y la descendente, la celeste y la telúrica, se establece el marco mitológico en el cual se mueve el peregrino. En éste se funden tres figuras míticas: Ganimedes, Cadmo e Ícaro. La simbología de Ganimedes y Cadmo funcionan particularmente en la *Soledad* primera. Por una parte, Ganimedes es el hermoso joven raptado por el águila de Zeus y conducido al Olimpo, donde es el copero del padre de los dioses; posee así el carácter ascensional de Europa. Por otra parte, Cadmo es el hermano de Europa, que emprende la búsqueda de su hermana, empresa estéril que, por órdenes del Oráculo de Delfos, trueca por la fundación de una ciudad; a Cadmo se le dará por esposa a la diosa Harmonía. Este símbolo mitológico del tránsito del hombre hacia la instauración de una ciudad —centro del orden—, emparentado con el de otros buscadores —Eneas u Odiseo— y su desposamiento con Harmonía, subraya la naturaleza del protagonista de las *Soledades* como “peregrino de amor” y sus futuros esponsales señalan la posible conclusión del poema, a la vez que resalta el carácter significativo de su marcha itinerante en busca de una organización social ideal y originaria. Pero también está el mito de Ícaro y su caída, cuya alusión aparece en el discurso del peregrino en la *Soledad* segunda, en el que se indica como origen de su trashumancia a un amor inarmónico y atrevido, que ha producido su caída (vss. 116-171). Esta red de alusiones mitológicas y su simbología muestran que, como afirma Molho, “no hay en las *Soledades* ente semántico que no sea asimismo simbólico”.⁶¹ Molho ha indicado otros dos elementos simbólicos fundamentales que cierran, respectivamente, sendas partes del poema: uno, Venus, el amor, que prepara el lecho nupcial de los esposos en la boda pastoril al final de la *Soledad* primera; y, en la segunda, Ascátafo, el delator de Perséfone convertido en búho, que cierra alegóricamente el poema con

⁶⁰ *Ibidem*, pág. 60. Vid. “*Soledad Primera*, lines 1-61”, en *MLN*, 88: 2 (1973), págs. 233-248.

⁶¹ *Op. cit.*, pág. 250.

una imagen de la muerte. La interpretación de Beverley y la de Molho se complementan: en la *Soledad* primera prevalece el simbolismo ascendente y amoroso (Europa, Ganimedes, Venus); en la *Soledad* segunda, impera la imagen de la caída (Ícaro, Perséfone) y de la muerte (Ascálafo). Las contraposiciones ascensión/caída, vida/muerte, establecen la dialéctica significativa del poema y su unidad. La obra inicia en la “estación florida”, la primavera, donde la hija de Démeter vuelve del Hades para renovar la vida, y en cuyo simbolismo general se inscribe el “segundo nacimiento” simbólico del mar —de donde ha surgido Venus— del peregrino. En la segunda *Soledad* se presenta alegóricamente Ascálafo, el delator de Perséfone, que recuerda que la diosa debe volver a la región infernal, que a la vida sucede inevitablemente la muerte.

La lectura de Molho se sustenta en la iteratividad sémica de la muerte en la *Soledad* segunda, que se hace presente en la venatoria náutica y en la de cetrería, y esta última, en tanto que la cacería es emblema de la guerra, se asocia también con la muerte. Además está la pintura del mundo rústico, con el contacto con el castillo principesco, que se aleja de los idealizados cuadros de la *Soledad* primera, y del inicio de la segunda. A esto hay que añadir la anterior lectura de Molho sobre el vínculo soledad/silva, caminar del peregrino/decir del poeta. La conclusión del poema es iluminada por el soneto titulado “Alegoría de la primera de sus *Soledades*”, que, según Pellicer, “fue escrito para contestar a las críticas hechas a la *Soledad* segunda”:

Restituye a tu mudo horror divino,
amiga Soledad, el pie sagrado,
que captiva lisonja es del poblado
en hierros breves pájaro ladino.

Prudente cónsul, de las selvas digno,
de impedimentos busca desatado
tu claustro verde, en valle profanado
de fiera menos que de peregrino.

¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desvíos aconseja!

Endeche el siempre amado esposo muerto
con voz doliente, que tan sorda oreja
tiene la soledad como el desierto.⁶²

En él, el poeta pide a su poema, representado por las figuras del "prudente cónsul" (el Polión de la égloga virgiliana, cuya prudencia hace renacer la Edad de Oro), y un ave, retorne a la soledad de las selvas, mientras la tortolita del Romancero, sobre la encina eterna del ideal poético, canta con voz doliente esta vuelta de la poesía al silencio. Como explica Molho, "el poeta solitario sigue su ejemplo, encerrándose en su silencio altivo, decididamente sordo a todas críticas (*sorda oreja*), que enmudecen antes de llegar a su oído como los susurros en el silencio de la selva".⁶³ Las violentas críticas a las *Soledades* mueven al poeta a tornarse a un orgulloso mutismo.

En esta lectura alegórica que hace Góngora de su poema se manifiesta otro nivel interpretativo de las *Soledades*: el de la alegoría de la poesía. Las *Soledades*, "magna lección de poesía", alegorizan el propio hacer del poeta lírico, que captura la realidad y la impregna de su vivencia subjetiva, y nos la vuelve transfigurada en realidad íntima, donde los objetos no se alejan, sino que son revelados por el poeta, emergiendo límpidos y cristalinos de la corriente interior de la subjetividad. Las *Soledades* alegorizan la propia condición metafórica de la poesía, su *translatio* de un punto a otro enlazando distintas estancias de realidad; son metáfora de la metaforicidad, y, como tal, en ellas prevalecen las dos características principales que Aristóteles le atribuía: la claridad (*to saphés*) y la extrañeza

⁶² *Sonetos completos*, ed. de Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969, pág. 234.

⁶³ *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977, pág. 75.

(*to xenikón*) (*Retórica*, III 2, 1405a8-9). Y, al final, tenemos la vuelta al silencio, el vuelo de retorno de la poesía al abismo de donde ha nacido. Este retorno al silencio originario del ser se enlaza con la presencia final de Ascálafo como símbolo de la muerte. Esta conclusión negativa resumiría la visión alegórica de la circunstancia de la época barroca española y su hundimiento, y supondría la completud significativa de las *Soledades*. Al final tenemos tres contenidos: ruptura del mundo idílico, el silencio y la muerte. De acuerdo con Molho: "La obra enuncia pues, como conjunto *métricamente abierto y semánticamente concluso*. La conclusión semántica no se marca en la estructura métrica, por lo que la secuencia errática de la silva, programada como *non stop*, se corta de pronto como la vida misma, por la intervención del operador semántico: la muerte".⁶⁴ La poesía se calla y la alegoría se hunde en sí misma y se revela como la muerte; la alegoría, implicada, como quiere Walter Benjamin, en la temporalidad, muestra al final su figura esencial, la muerte, revelando el carácter abismal de su significación.

Sin embargo, contra la hipótesis de Molho sobre el carácter "semánticamente concluso" de las *Soledades* se yergue una incuestionable objeción: la presencia probable de un proyecto mayor de cuatro *Soledades*, y el hecho evidente, apuntado por Jammes, de que la historia del peregrino no queda concluida en la *Soledad* segunda. Hay que decir que la parte compuesta por Góngora tiene una sustentable unidad semántica —termina donde su creador decidió suspenderla, y esto es ya, por sí mismo, significativo—, que el poeta pudo apurar por un cambio de perspectiva o del plan original, o la renuncia definitiva a dar término al poema por motivos que desconocemos. No contamos, desde luego, sino con este texto, por lo que un intento de reconstrucción mayor del sentido, con base en algo inexistente, no puede darse sino en el terreno de las conjeturas. Pero esta

⁶⁴ "Tientos para una teoría...", *op. cit.*, pág. 259.

operación, dados los indicios existentes, no puede ser abandonada por la crítica. Una importante hipótesis ha sido aportada recientemente por Robert Jammes (impelido, quizás, por la conclusión sombría que arroja la tesis de Molho). Para dilucidar hacia donde podría dirigirse el proyecto gongorino en su continuación contamos, por un lado, con las indicaciones de Díaz de Rivas, el Abad de Rute y Pellicer ; y, por la otra, con materiales del mismo poeta, como el romance "Cuatro o seis desnudos hombros", de la significativa fecha de 1614, cuando la elaboración de las *Soledades* está en proceso. Este romance ilumina su posible conclusión. El peregrino llegaría, según el señalamiento de Díaz de Rivas, a la *Soledad del yermo*, donde lo veríamos convertido en "ermitaño de amor". Ahí, sería encontrado por un mensajero, que lo busca desde hace un mes para entregarle una misiva con el perdón de su dama. El mar, al que elocuentemente había cantado agradecido, le vuelve la vida al peregrino y lo rescata del mundo de la soledad; dice Jammes:

¿Desenlace feliz? ¡Claro! ¿Cómo podía el optimista Góngora imaginar un desenlace que no fuera feliz? Y, sin embargo, en el último verso del romance, con su fórmula restrictiva [señas de serenidad/ si al arco de Amor se cree], puede sugerir alguna inquietud. Si está aplacada la ira de la divinidad que el peregrino adora, el arco que anunciaba el nuevo pacto no es el arco iris de la Biblia: es el "arco de Amor" (puesto que de amor, y sólo de amor, se trata), y ya se sabe cuán poco de fiar son los favores de Cupido...A ésta nota de incertidumbre, añádese la inseguridad que implica —que hubiera implicado— la vuelta (lógica) del peregrino a la Corte, a sus proyectos, a sus ambiciones. Es ésta última perspectiva la que, a mi parecer, podría justificar en parte la curiosa indicación de Pellicer, que asignaba a esta cuarta *Soledad* el tema de "política y gobierno".⁶⁵

Hay que añadir a esto, reforzando la hipótesis de Jammes, que Díaz de Rivas señaló que las *Soledades* podrían reducirse, por su materia "a aquel género de Poema de que estaría la *Historia ethiópica* de Heliodoro si se

⁶⁵ "Introducción", *op. cit.*, pág. 58.

redujera a versos”.⁶⁶ Esto es, el tema de la novela helenística, que tiene su origen en la *Odisea* de Homero: un largo viaje que implica la separación de los amantes y su feliz reunión al final de la narración. Este hecho pondría fin a la soledad del peregrino, que radica en su incompletud amorosa. El peregrino, según su discurso de la *Soledad* segunda, ha puesto sus intentos muy alto, la desmesura de sus pretensiones ha dado lugar a su caída, registrada por “los anales diáfanos del viento”, con el rechazo de la dama. Durante su larga peregrinación, como “ascesis” purgativa de la falta que supone su osado intento, ha sucedido que el desdén, no “arrepentido tarde” (vs. 153), como preveía sombríamente el despreciado amante, ablanda al fin su rigor, restableciendo la armonía interior del protagonista y haciendo posible su retorno al mundo al que pertenece, la corte. Vuelta que, como deja entrever Góngora en el romance, no cierra en su conclusión positiva la presencia de un catalizador crítico y negativo (como la figura terrible de Orlando, que se asoma al final del idilio del romance “En un pastoral albergue”), la “sierpe escondida” de las agitaciones y la ambición cortesanas que se oculta tras la bienaventurada promesa de Amor.

La marcha del peregrino queda trunca, como el propio trabajo de la exégesis alegórica. Al abrirse el texto a su horizonte para-textual, las posibilidades semánticas de las *Soledades* son enriquecidas y problematizadas por los señalamientos que nos ofrecen los tratadistas de la época. La indagación del sentido de la alegoría gongorina tiene que lidiar con esta paradójica clausura/apertura del texto, su inconclusión aparente con respecto de un proyecto inicial y la certeza irrefutable del abandono voluntario del poeta en un punto que establece una cierta unidad significativa. A la problematicidad inherente a la ardua construcción retórica de Góngora se aúna este movimiento pendular entre decir y no-decir, la fecunda dialéctica de la palabra y el silencio. El sentido final queda

⁶⁶ *Discursos apologéticos...*, op. cit., pág. 52.

pospuesto; es un otro significado que se continúa en la labor hermenéutica del lector y su decisión de seguir una u otra de las vías que quedan abiertas para el peregrinaje interpretativo.

3. La alegoría satírica de los Sueños de Quevedo

Si el *Quijote*, o bien, las *Soledades* de Góngora, se relacionan con el género alegórico fundamentalmente a partir del reto hermenéutico que plantea su rica pluralidad semántica (que puede estar alimentada por sugerencias intra o paratextuales), los *Sueños* de Quevedo evidencian un vínculo más estrecho. Sus temas y escenarios, el Juicio Final, el Infierno, el develamiento de la realidad mundana y la muerte, forman parte del conjunto doctrinal de las "postrimerías" y provienen directamente del pensamiento y la imaginería medievales. Y su tratamiento, desarrollado como experiencia onírica, refuerza la contextura alegórica de estas narraciones. Aprovechando la ambigüedad del sueño, su carácter doble de "ilusión" y de misterioso portador de verdades, Quevedo despliega un juego discursivo singular, tanto por sus caprichos imaginarios como por sus audacias retóricas que sirven para mostrar su visión del mundo y del lenguaje, transida por el conflicto, centro de tensiones en el que la tradición alegórica occidental se recompone y se fragmenta en una insólita creación discursiva.⁶⁷

Las narraciones que se desarrollan en un marco onírico tienen una fuerte índole alegórico-moral, piénsese en el *Somnium Scipionis* de Cicerón

⁶⁷ La importante presencia de la alegoría en la obra de Quevedo es algo que puede observarse en su poesía. En el caso de los sonetos, Marie Roig Miranda ha mostrado la notable recurrencia de la alegoría: "J'ai relevé 384 allégories dans les 502 sonnets de Quevedo analysés, c'est-à-dire en moyenne à peu près deux chaque trois sonnets". *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, pág. 257.

(*De re publica* IV, 9), en el sueño que enmarca el *Infierno de enamorados* del Marqués de Santillana, diversos relatos orientales, en la *República literaria* de Saavedra Fajardo, o bien, en el siglo, XIX el poema del húngaro Imre Mádach *La tragedia del hombre*. El sueño ha sido visto, tanto por antiguas tradiciones como por la moderna psicología, como un relato portador de un significado oculto, que trata de ser dilucidado por el maestro de onirocrítica o por el psicoanalista en un acto interpretativo. En el siglo XVII, en las obras de Shakespeare y Calderón, en el sueño mismo se mira una imagen significativa de la vida del hombre. Como dice Shakespeare en *The Tempest*:

[...] We are such stuff
as dreams are made on, and our little life
is rounded with a sleep [...]

[IV, i, 156-8]

El mundo se desrealiza. El orden universal parece romperse, y en la grieta de la cosmovisión occidental se adivina un vacío de sentido. La vida humana no es más que, como dirá Calderón, "una sombra, una ficción". Esta vivencia de la falsía radical de la realidad mundana es resuelta en el dramaturgo barroco, a través de la alegoría trascendental cristiana. El no-sentido de la existencia humana es absorbido y transfigurado en el misterioso plan divino que la sustenta y su sentido absoluto. Cuando el hombre mira y asume su propia nada, puede hacer descansar, como Segismundo o el Fernando de *El príncipe constante*, la carga de su profunda insatisfacción en la trascendencia. Otro es el caso de los *Sueños*, en donde asistimos a la interacción formal y conceptual de ambos orbes, el terreno y el trascendental, la *mimesis* y la alegoría, con una solución muy distinta. Es una colisión en la que ambos órdenes resultan degradados. Si bien el marco alegórico-trascendental, la muerte, el Juicio Final, el infierno, sirve para poner al desnudo, de la manera más implacable, la interminable

mercadería de las vilezas humanas, al mismo tiempo, toda la negatividad portada por los ejemplos que zahiere sin piedad la pluma del satírico inunda el trasmundo y lo convierte en un orbe caótico y sin sentido, espejo crítico que deforma al máximo sus figuras para mostrar su torcimiento moral, la miseria ética, social y política de la España del siglo XVII.

Debe aclararse, en primer lugar, que los relatos quevedianos no son netamente alegóricos, sino que participan, de manera substancial, de un género literario muy próximo a la alegoría: la sátira. El punto de contacto entre una y otra se facilita por su mutua vocación pedagógica. En la literatura clásica, la sátira, que Quintiliano reclamaba como invención original de los latinos, tenía una intención crítico-moral a la vez que lúdica y de entretenimiento, consagrada en el célebre "deleitar aprovechando" horaciano, al que Quevedo se adhiere en varias ocasiones en los *Sueños*. Se trata de fustigar, por medio del humor, la burla y la ironía, actitudes viciosas de los contemporáneos. De esta forma, establece un nexo directo con la realidad inmediata del escritor satírico. Esta referencialidad directa al contexto histórico del autor va en dirección inversa de la búsqueda alegórica de lo universal, de la verdad transhistórica. En este sentido, los *Sueños* de Quevedo pueden ser vistos, según ha señalado Franz Walter Müller, como una síntesis entre realismo y alegoría: "El incentivo estético [dice] de los *Sueños* consiste precisamente en esta dialéctica del alegorismo y el realismo modernos, en su recíproca penetración, cuyo equivalente estilístico es el mundo grotescamente fantástico del sueño".⁶⁸ Hay, sí, una intersección entre el mundo ideal y abstracto de la alegoría y las minuciosidad realista de la sátira. Ambos géneros se conectan en los siglos XVI, en, por ejemplo, el *Moiras enkomion* de Erasmo o en las moralidades:

⁶⁸ "Alegoría y realismo en los *Sueños* de Quevedo", en *Francisco de Quevedo*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pág. 226.

the English and Scottish Renaissance and Reformation, brought allegory and satyre creatively together in the morality play, wich in turn, and partly as a consequence, developed into poetic and realistic drama of Elizabethan and Jacobean England.⁶⁹

Como puede verse en Marlowe o en Shakespeare. En el caso de la literatura española, la novela picaresca es representante de este realismo que se fundirá con algunos principios de la ficción alegórica en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. El *Quijote*, como hemos visto, representa, de la manera más compleja y contradictoria, esta colisión entre lo ideal y lo real, entre la analogía que funda la alegoría y la visión de ruptura del realismo crítico. Los *Sueños* son un escenario no menos conflictivo de esta pugna. Aquí también asistimos, como en el *Quijote*, a la caída de lo ideal en lo real. Las grandes construcciones alegóricas descienden a la condición abyecta del mundo y, con-fundidas ambas, fluyen en la corriente de sentido sin-sentido del sueño.

La pluma del satírico, manejada como un pincel y como un bisturí, realiza la pintura a la vez que la disección moral de la sociedad de su tiempo. Es un acto de representación y de develamiento. En Quevedo, esta anatomía crítica se plantea, de manera típicamente alegórica, como un acto de revelación: el paso de la apariencia a la realidad, de la mentira de los sentidos a la verdad alcanzada por los ojos de la inteligencia. Esta operación aparece de forma particularmente nítida en *El mundo por dentro*, donde se dan los discursos paralelos del personaje-narrador y del Desengaño como alegoría hermenéutica de la doble vía de interpretación del mundo que es dada a los hombres. La búsqueda del escritor satírico de mostrar, en implacable burla, la maldad de la naturaleza humana, el engaño en el que vive y en el que finalmente se abisma. El punto de vista que asume la voz crítica busca tomar distancia del objeto de su acción. En el *Icaromenipo* de Luciano, el protagonista vuela hasta la luna para observar

⁶⁹ John MacQueen, *Allegory*, Londres y Nueva York, Methuen, 1987, pág. 71.

desde ahí la locura del mundo. En una atalaya similar de hecho se coloca la perspectiva autoral de un Juvenal o un Voltaire. En el caso de Quevedo, al narrador le es permitido mirar algo, a través del sueño, a lo que todavía es extraño, la muerte, el Juicio Final, el infierno. Estos espejos alegóricos le permiten mostrar la realidad a la luz de la conciencia moral en toda su falsedad y su apariencia. La alegoría refleja la interioridad torcida de los hombres que se fusiona grotescamente con la exterioridad mundana. El extrañamiento que tiene la conciencia desengañada de la realidad social y material se revela en un gélido desapego, que puede sentirse en el "interés frío" que Sedlmayr señala en el desfile de figuras de Bruegel.⁷⁰ En Quevedo hay una actitud más agitada y contradictoria; a veces la fría distancia se convierte en desprecio y encono violento contra la mezquindad humana. Al decir de José María Valverde, "En cierto modo, Quevedo queda como el James Joyce del Barroco español: tan desintegrador como éste, pero con una ferocidad despectiva que es sólo suya".⁷¹ En los *Sueños*, la carcajada se convierte en un rictus; la condición monstruosa y absurda de la vida humana es apenas salvada por la lúdica del ingenio y la verdad revelada por el desengaño. El saber no es aquí, salvación, sino abismo, develamiento del hombre que es "embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz".⁷² La apariencia es retorcida, fragmentada, destruida por una despiadada maquinaria retórica cuyo fin es mostrar su esencia, esto es, su nadeidad.

Existe, en el discurso alegórico, una cierta unidireccionalidad semántica; hay una línea de sentido, o bien, algunas líneas que pretenden contener la ambigüedad significativa y conducir, en cauces controlados, el o

⁷⁰ Vid. Susana Frentzel Beyme, en "Ejemplaridad de la figura humana en *Los sueños* de Quevedo", en *El sueño y su representación en el Barroco español*, ed. de Dinko Cvitanovic, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, s.f., pág. 143.

⁷¹ *El Barroco; una visión de conjunto*, Barcelona, Montesinos, 1985, 3ª ed., pág. 60.

⁷² *El alguacil endemoniado*. Cito por la ed. de James O. Crosby, *Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993, pág. 160.

los sentidos principales. El impulso principal de la escritura de Quevedo en los *Sueños* es la sistemática disgregación de las figuras representadas para mostrar su condición negativa, falaz y ridícula. El anteojo deformador de la sátira cumple la función alegórica de la revelación de la naturaleza auténtica de los hombres y las cosas: su índole desfigurada y corrompida, que se mantiene oculta a los ojos de la conciencia. En un mundo donde la calle principal es la Hipocresía, los seres humanos se vuelven, para sí mismos y para los otros, máscaras vacías, actores que son víctimas de su propio fingimiento estratégico, que los deshumaniza, los convierte en objetos. Esta cosificación de los hombres es tema repetido en Quevedo, en sus sonetos satíricos, donde, por ejemplo, la mujer, despojada de sus vestidos y afeites, deja en el lecho al marido con media esposa; o bien, en el *Marco Bruto*, donde dice del guerrero que se sustenta sólo en las armas: "Quien va desnudo de sí y armado de hierros, es hombre con armas, cuando ellas son armas sin hombre".⁷³ El hombre pierde su alma, y la armadura pelea vacía. En el sueño del *Infierno*, se lleva al extremo esta cosificación; puede recordarse la galería de Lucifer: "sólo diré que tal galería ni tan bien adornada no se ha visto en el mundo, porque toda estaba colgada de emperadores y reyes vivos, como acá muertos";⁷⁴ y más adelante, en el camarín del señor infernal, donde:

Había pipotes de médicos y muchísimos cronistas (lindas piezas, aduladores de molde y con licencia). Y en las cuatro esquinas por hachas estaban ardiendo cuatro malos pesquisidores. Y todas los poyatas llenas de vírgenes hocicadas, doncellas penadas como tenazas.

Esta grotesca decoración de la mansión de Lucifer, compuesta por almas de condenados, lleva al límite la repulsiva metamorfosis en objetos, que alegoriza la pérdida radical de su *humanitas*. Si el hombre se cosifica, su

⁷³ En *Obras completas, II: Obras en prosa*, ed. de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1958, pág. 829.

realidad se vuelve, plenamente, infernal. Este ambiente de degradación moral y metafísica impera en el mundo representado en los *Sueños*. Como apunta Dinko Cvitanovic, "El submundo infernal se superpone a todos los otros mundos posibles, y el grotesco esencial de sus paisajes y personajes proporciona una visión del mundo".⁷⁵ Esta imagen de un orbe caótico poblado por hombres y mujeres desalmados parece ubicar la cosmovisión quevediana de estas obras en la corriente general que viene del siglo XVI, época en la que, según señala George Minois, el infierno se desborda sobre la tierra.⁷⁶ El ideal cae en lo real, pero éste también se precipita en lo infra-ideal. La realidad es el infierno.

Esta negatividad señala la dirección general de la alegoría quevediana. Un discurso abrasivo que corroe y desrealiza la escena del mundo y muestra lo que ésta esconde, su nada. Pero la alegoricidad se cumple plenamente al hacer que ésta corriente negadora vuelva sobre sí misma. En primer lugar, debe decirse que el discurso alegórico pierde la seguridad del trazo en el delineamiento del sentido que poseen las construcciones imaginarias medievales. El juego de voces (los vaivenes dialécticos del narrador y el Desengaño), la aparente ligereza (la actitud relajada del personaje central), el absurdo (el diablo que dice verdades), diluye y dispersa el sentido, como en los diálogos de Don Quijote y Sancho, en diversas direcciones. El propio hecho de ser visiones oníricas las despoja de total credibilidad y les confiere, como señala Crosby, un carácter "perspectivista".⁷⁷ Estos elementos funcionan como principios críticos que tensan y vitalizan la creación textual quevediana. El movimiento negativo de su escritura se vuelve sobre el lector, a quien llama, en el sueño

⁷⁴ *Edic. cit.*, pág. 264.

⁷⁵ "Hipótesis sobre la significación del sueño en Quevedo, Calderón y Shakespeare", en *El sueño y su representación en el Barroco español*, *op. cit.*, pág. 28.

⁷⁶ *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1991, pág. 253 y ss.

⁷⁷ *Edic. cit.*, pág. 299, n. 86.

del *Infierno*, "endemoniado e infernal", y al autor mismo, que se autocoloca, en el prólogo a *El mundo por de dentro*, en el vacío del sentido:

Otros hay (y en éstos, que son los peores, entro yo), que no saben nada, ni quieren saber nada, ni creen que sepan nada y dicen de todos que no saben nada, y todos dicen de ellos lo mismo, y nadie miente.⁷⁸

El discurso develador del sentido del mundo nace de un centro vacío, de un no-saber. En él, la negatividad se repliega en sí misma, y cumple así la condición especular y autodestructora del lenguaje alegórico.

La movilidad y el proteísmo de la alegoría quevediana se manifiestan de diversas maneras. Hay que tomar en cuenta la diferencia que la separa de los modelos imaginarios heredados de la Edad Media sobre los que se construye. Baste la comparación del infierno de Quevedo con el de la *Commedia* dantesca para advertir que, como señala Müller, falta en aquél la construcción arquitectónico-simbólica del trasmundo medieval.⁷⁹ Aunque vagamente retoma la idea del infierno dispuesto verticalmente en círculos concéntricos, y parece concluir en sintonía con el orden dantesco (hacia el final del infierno están los peores hombres: Judas, Mahoma y Lutero y, por supuesto, el recinto de Lucifer) el descenso se desarrolla de una manera caótica, en el que suceden sin orden alguno los distintos grupos tipificados por su ocupación (sastres, escribanos, poetas, etcétera) o un vicio o falta específicos (hipocresía, avaricia, adulterio, etcétera). Por momentos semeja, más que un *descensus ad infernos*, una despreocupada caminata por los barrios diversos, diferenciados por el oficio de sus habitantes, de una ciudad populosa. Los demonios son los alguaciles de la *Civitas diaboli* en la que la sociedad moderna se ha convertido, tal y como aparece en la imagen reveladora y transfiguradora de la alegoría satírica. Por otro lado, hay que señalar otro elemento que acentúa y hace patente la distancia entre el rigor

⁷⁸ *Edi. cit.*, pág. 275.

⁷⁹ *Op. cit.*, pág. 275.

compositivo de la alegoría medieval y el caos carnavalesco de los *Sueños*: la falta de un guía espiritual que muestre el orden y el sentido de la visión. Virgilio, "sabio gentil que todo supo", y luego Beatrice, conducen los pasos de Dante por los mundos desconocidos de lo suprasensible. En el sueño del *Infierno*, se menciona la guía del Ángel de la Guarda, que desaparece cuando el narrador entra al averno; de igual manera, en el *Sueño de la Muerte*, la propia figura alegórica de la Muerte sale pronto de la escena. Todo queda entonces en la mirada del narrador, que se desplaza, sin plan alguno, atento sólo a lo que ve, a lo largo de la procesión de figuras. En realidad, puede decirse que hay casi una total despreocupación por el espacio en que los personajes aparecen; son éstos los que sustraen la atención del relator. La excepción más notable es el sitio que alberga a Lucifer, donde el escenario, como se ha visto, está compuesto de hombres y mujeres grotescamente cosificados. Es claro que no existe en Quevedo una esmerada composición arquitectural porque carece, a diferencia de Dante, de la confianza en el edificio armonioso de una teología cuidadosamente edificada, como la tomasiana y, de hecho, porque estos textos no poseen, de manera principal, una intención teológica, la cual estructura también con solidez marmórea la alegoría de Calderón. Las motivaciones de Quevedo son principalmente éticas, la indignación, la burla y la furia del moralista, las cuales son alimentadas, en un substrato más hondo, por la tensión existencial, metafísica, del hombre frente a la locura del mundo, la inanidad de la vida y la incontestable certeza de la muerte.

A Quevedo los grandes marcos alegóricos le permiten desplegar su punzante crítica ética, política y social en una más profunda dimensión significativa. La unión de la alegoría y el realismo satírico enriquece expresiva y conceptualmente la dinámica de lo particular/lo universal que, como hemos dicho, es de importancia esencial en la construcción alegórica. Es de notar que, aunque Quevedo echa mano de estrategias "realistas", al

realizar la minuciosa y maliciosa observación de los defectos que encuentra en los blancos de sus ataques, el resultado pertenece no menos por ello al ámbito de lo propiamente ficcional y de la abstracción alegórica. La acumulación de recursos retóricos, metáforas, símiles, sinécdoques, metonimias, hipérboles, convierte al sujeto en una entidad puramente verbal. La realidad es literalmente arrollada y transformada por la maquinaria escritural quevediana. Su pluma, furiosamente transfiguradora, toca hombre y objetos y los desrealiza, los vuelve fantasmales pobladores de una ficción monstruosa, revelaciones del carácter pesadillesco de la existencia humana.

Pueden ponerse numerosos ejemplos. Piénsese en la descripción de los médicos en el *Sueño de la Muerte*:

Fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas, que con gualdrapos negros parecían tumbas con orejas; el paso divertido y torpe y desigual, de manera que los dueños venían encima con maretas y algunos vaivenes de aserradores: la vista asquerosa de puro pasar los ojos por orinales y servicios: las bocas emboscadas en barbas, que apenas se hallaba un braco; sayos con resabios de vaqueros y guantes en infusión, doblados como los que curan; sortijón en el pulgar de piedra tan grande que cuando toma el pulso, pronostica al enfermo la losa. Eran éstos gran número, y todos venían chorreando platicantes, que cursando en lacayos y tratando más con las mulas que con los doctores, se gradúan de médicos.⁸⁰

Debe señalarse que la acumulación de elementos obtenidos a través de la anatomía realista es utilizada para componer, no retratos individuales, sino representaciones genéricas de las conductas pecaminosas o de las profesiones y sus achaques morales. Son, en este sentido, tan abstractas e "irreales" como las personificaciones de la Culpa o la Gracia en los autos calderonianos.

⁸⁰ *Ibid.*, pág. 266.

Pero esta enérgica acción "ficcionalizadora" cumple su sentido en tanto que se halla referida a la realidad. No es ni una apuesta por lo trascendental ni un mero juego retórico. La ficción alegórica es una flecha oblicua, que retorna al mundo y al hombre de donde proviene. Si el discurso posee la relativa autosuficiencia de la creación literaria, retiene a su vez su inmediata funcionalidad comunicativa, el impulso primario del lenguaje como entidad social, que revela las preocupaciones ideológicas de Quevedo frente a su tiempo. Puede afirmarse, como hace Müller, que los *Sueños* son "el más afilado ataque contra todo el sistema político-social que jamás se escribiera en el período de declive de la monarquía española".⁸¹ Crosby ha puesto atención en diversos ataques contra la ideología dominante, que Quevedo encubrió a través de un doble discurso: "No será difícil imaginar que en la España represiva de los Felipes, un satírico expresaría directamente la ideología oficial y simultáneamente, de manera indirecta, burlesca e irónica, la verdad tal y como la veía y la entendía él".⁸² El discurso alegórico puede funcionar, en un medio ideológicamente represivo, como vía para expresar ideas subversivas, tanto de índole política como religiosa. El sutil encubrimiento del sentido permitía tanto a Cervantes como a Quevedo el expresar, en textos de copiosa fecundidad semántica, su visión crítica del mundo y el hombre.

Dentro de las grandes estructuras significativas en las que se despliega el genio verbal de Quevedo, las estrategias realistas de la sátira se fusionan con los procedimientos imaginarios de la ficción alegórica. Puede decirse que Quevedo utiliza algunos modelos de la alegoría medieval para volcar en ellos su fecundo ingenio crítico. Son, de esta forma, alegorías moldeadas conforme con una intención satírica. Junto a los tipos sociales o figuras históricas representativas, los orbes oníricos quevedianos están

⁸¹ *Op. cit.*, pág. 224.

⁸² "Prólogo" a la *edic. cit.*, pág. 29.

poblados por numerosas personificaciones, muchas de ellas inspiradas directamente en las alegorías medievales. En el *Sueño del Juicio* encontramos figuras tópicas como la Locura, con su corte de poetas, valientes, músicos y enamorados; o bien, el Milagro, las Desgracias, las Pestes, las Pesadumbres, etcétera. Pero hallamos también personificados objetos, como los Mármoles, obedientes al llamado del ángel; los Huesos dispersos que buscan reunirse para formar a un hombre; y el caso singular en el que el narrador vio:

a un avariento que estaba preguntando a uno (que por haber sido embalsamado y estar lejos de sus tripas, no hablaba, que aún no habían llegado), si habían de resucitar aquel día todos los enterrados, ¿resucitarían unos Bolsones suyos?⁸³

Paralelamente a la "cosificación de los hombres, aparece el proceso inverso de personificación de los objetos; esta operación, realizada por boca de un hombre vicioso, un avaro, va encaminada a mostrar el mismo fenómeno de corrupción moral, que implica una perversión radical de la *humanitas*. Los hombres valen como objetos, y los objetos, como hombres. Quevedo utiliza las convenciones alegóricas y las moldea conforme con su plan intelectual y su siempre sorprendente invención; aquéllas se muestran con un sentido inédito. Por ejemplo, el tópico del bivio de la vida, que se remonta al símbolo pitagórico de la Y (recordado por Erasmo en el *Enchiridion*), al libro X de la *República*, y a la idea cristiana de los dos caminos que conducen, uno al infierno y el otro al paraíso. Pero en la caminata quevediana, los límites entre las sendas de la virtud y la del pecado parecen siempre difusos (pues la óptica que se adopta es la del pecado), y hay vagos y misteriosos pasadizos entre una y otra. Y existe, además, un fantasmal camino que aparenta ser el del bien, pero que en realidad es el de un vicio que Quevedo fustiga constante y severamente: la hipocresía. El protagonista relata:

⁸³ *Edic. cit.*, pág. 126.

Vi una senda por donde iban los hombres de la misma suerte que los buenos, y desde lejos parecía que iban con los mismos. Y llegando que hube cerca, vi que iban entre los otros. Éstos me dijeron que eran los hipócritas, gente en quien el mundo, la penitencia, el ayuno y la mortificación, que en otros son mercancía del cielo, es noviciado del infierno.⁸⁴

El hipócrita, el que quería engañar a todos, sucumbe al final frente al engaño del mundo que se disuelve para dar lugar a la punición trasmundana.

El arribo a la morada infernal sucede como una revelación sorpresiva: "y fue de ver que nadie en todo el camino dijo 'Al infierno vamos', y todos estando en él dijeron muy espantados '¡En el infierno estamos!' [...]" Este es sin duda el tema central de los *Sueños*: el engaño del mundo y el doloroso e inevitable desencanto. La dialéctica apariencias/realidad, ocultación/revelación, establece la principal dinámica conceptual de la obra. La hipocresía es el vicio emblemático de la condición torcida del hombre y el mundo. La realidad sensible miente al hombre; bajo sus seductores ropajes yace la nada, la muerte. La visión de Quevedo puede ejemplificarse a través de este verso de Hofmannswaldau, de su soneto "Die Welt": "Was ist die Lust der Welt? Nichte als ein Fastnachtsspiel" ["¿Qué es el placer del mundo? Nada, sino una pieza de carnaval".] El hombre huye de sí mismo, crea máscaras y disfraces para comerciar falsas mercancías con los otros en, para decirlo con Gracián, "la feria de todo el mundo". En el *Alguacil endemoniado* el Licenciado Calabrés es descrito como "uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos: por defuera blanqueados y llenos de molduras, y por dentro pudrición y gusanos".⁸⁵ En un mundo invertido por el engaño, no un hombre, sino un demonio, que habla a través del alguacil poseso, es el que revela la falsía del hombre y recuerda el recto sendero al

⁸⁴ *Ibidem*, pág. 198.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 160.

sacerdote venal Calabrés. El "otro significado", el alegórico, es revelado por una otredad negativa, la demoníaca, en cuyo acto discursivo, al tiempo que muestra la mentira extremada de los hombres (el mundo está tan corrompido que en él sólo un diablo dice verdades), se cancela a sí misma en el absurdo de que el bien provenga del mal; esta incoherencia lógica, que fortalece el efecto demoledor de la sátira, conduce así a la autosupresión, en este caso negativa, de la alegoría, que se hunde en el sentido del sin-sentido.

La ficción alegórica que posee una estructura más rígida es, sin duda, *El mundo por de dentro*, en el cual el doble discurso de ocultación-revelación está dado a través del diálogo del narrador y el viejo que personifica al Desengaño. Pueden citarse, para ilustrar esta sistemática alternancia de discurso del engaño/discurso del desengaño, el pasaje de la descripción de una mujer hermosa:

Quien no ama con todos sus sentidos una mujer hermosa, no estima a la naturaleza su mayor cuidado y su mejor obra. Dichoso es el que halla tal ocasión, y sabio el que la goza. ¡Qué sentido no descansa en la belleza de una mujer que nació para amada del hombre! De todas las cosas del mundo aparta y olvida su amor correspondido; teniéndolo todo en poco y tratándole con desprecio. ¡Qué ojos tan hermosos honestamente! ¡Qué mirar tan cauteloso y prevenido en los descuidos de una alma libre! ¡Qué cejas tan negras, esforzando recíprocamente la blancura de la frente! ¡Qué mejillas donde la sangre mezclada con la leche engendra lo rosado que admira! ¡Qué cuello! ¡Qué manos! ¡Qué talla! Todas son causas de perdición y juntamente disculpa del que se pierde por ellas. ¿Qué más le queda que decir a la edad y al apetito!

Dijo el viejo:

—Trabajo tienes si con cada cosa que ves haces esto. Triste fue tu vida, no naciste sino para admirado. Hasta ahora te juzgaba ciego, y ahora veo que también eres loco; y echo de ver que hasta ahora no sabes para lo que Dios te dio los ojos ni cuál es su oficio. Ellos han de ver y la razón ha de juzgar y elegir: al revés lo haces, o nada haces, que es peor [...]

¿Viste esa visión, que acostándose fea se hizo hermosa ella a sí misma? ¿Y haces extremos grandes? Pues sábetete que las mujeres lo primero que se visten en despertando es una cara, una garganta y unas manos, y luego las sayas. Todo cuanto en ella ves es tienda y no natural. ¿Ves el cabello? Pues comprado es y no criado. Las cejas tienen más de ahumadas que de negras, y si como se hace las cejas se hiciese las narices, no las tuviera. Los dientes que ves y la boca era, de puro negra, un tintero, y a puros polvos se ha vuelto salvadera. La cera de los oídos se ha pasado a los labios y cada uno es una candelilla. ¿Las

manos? Pues lo que parece blanco es untado. ¡Qué cosa es ver a una mujer que ha de salir a otro día a que la vean, echarse la noche antes en adobo y verlas acostar las caras hechas confines de pasas, y a la mañana irse pintando sobre lo vivo como quieren! ¡Qué es ver una fea o una vieja querer, como el marqués de Villena, salir de nuevo de una redoma!⁸⁶

Después de la idealizada pintura del narrador, el "engaño por los ojos", viene el feroz develamiento realizado por el Desengaño, el cual, como quiere Carlos Serrano, realiza una operación "desconstructora", en la que "dépouillée de tous ses éléments, la femme cesse purement d'exister, elle s'évanouit".⁸⁷ Esto recuerda la escena tópica del develamiento de la muerte bajo la forma de una mujer en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, o bien, en *El mágico prodigioso* de Calderón, cuando el esqueleto que se ocultaba tras la Figura de Justina vuela por los aires revelando "Así, Cipriano son/ todas las glorias del mundo" (III, 2549-50). A la mirada del Desengaño, la mujer, al igual que todos los tesoros mundanos, se desvanece. Sin embargo, hay una importante diferencia entre los ejemplos de los dramas religiosos y el texto de Quevedo. En aquéllos, el Mundo (y su inseparable figura: el Diablo) seduce al hombre con sus hermosos engaños; en éste, es el hombre, o bien, la mujer, quien teje el manto aparential en el que pierde a los otros y a sí mismo. El hombre se hace uno con su máscara; cuando el desengaño y la muerte se la arranca, sólo queda una sombra, nada. En este mundo desprovisto de substancia, embeleco todo, el lenguaje pierde su poder referencial; más bien, pareciere que los objetos prosperan, para parafrasear la frase spinoziana, no en su ser, sino en su apariencia. Los objetos se sustraen del orden intelectual del lenguaje y su vocación ascensional, según la doctrina platónica, hacia el arquetipo. La realidad se abisma y el ojo despierto contempla su caída desde una atalaya de palabras. Aún de una manera más radical que el *Quijote*, los *Sueños* de

⁸⁶ *Ibidem*, págs. 298 y ss.

⁸⁷ "Signe et allégorie dans *El mundo por de dentro* de Quevedo", *Les Langues Néolatines*, 70: 218 (1976), pág. 7.

Quevedo muestran "la crise du signe, la rupture du lien de la chose et de son nom".⁸⁸ La realidad, desenmascarada por el desengaño, se pierde frente a la mirada desoladora de una conciencia sustentada por el lenguaje.

Este primado de la palabra sobre el objeto, la acción del lenguaje que vuelve sobre sí mismo, se pone de manifiesto en las alegorías verbales que pueblan el *Sueño de la Muerte*. Esta ficción pone fin a la serie de visiones oníricas de Quevedo; la ilusión de la vida termina para el hombre, como dice Segismundo, "viendo que ha de despertar/ en el sueño de la muerte". Tema central en la obra quevediana, es significativo que estas revelaciones del sueño terminen en este punto, la desilusión/disolución del hombre, y que esto lleve, asimismo, a una *Visita de los chistes*, un carnaval del lenguaje. En primer lugar, debe mencionarse la originalidad de la representación de la Muerte. Frente al pálido estereotipo medieval del esqueleto y la guadaña, Quevedo crea una imagen sugestiva por su complejidad y ambivalencia. He aquí el pasaje de su aparición:

En esto entró una que parecía mujer muy galana, y llena de coronas y de cetros y hoces y abarcas y chapines y tiaras y caperuzas y mitras y monteras y brocados y pellejos y seda y oro y garrotes y diamantes y terrones y guijarros y perlas. Y un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda y de todos colores, por el un lado era moza y por el otro vieja; unas veces venía despacio y otras aprisa, y parecía que estaba lejos y estaba cerca, y cuando pensé que comenzaba a entrar, estaba ya en mi cabecera.⁸⁹

La ambigüedad de la alegoría quevediana trata de abarcar a la Muerte en su dualidad y su contradicción (hermosa/fea, dormida/desperta, joven/vieja, veloz/tarda, por todos esperada e inesperada siempre), y es antecedente inmediato de la figura descrita por Gracián en la parte final de *El Criticón*.

La Muerte que sirve como guía en su propio reino, es pronto olvidada para dar lugar al desfile de refranes personificados, los cuales portan, como

⁸⁸ *Ibidem*, pág. 28.

⁸⁹ *Edic. cit.*, pág. 329.

dice Müller, el “peso idiomático de las figuras nacionales [y son...] síntoma de la decadencia nacional, inercia hecha lenguaje”;⁹⁰ la originalidad de la invención alegórica se evidencia en estas figuras:

Con tal irrupción de crítica realista del idioma nacional en el ámbito de la alegoría, salta Quevedo las tradicionales barreras de ésta removiendo y reduciendo al mismo tiempo la abstracta universalidad, común a toda Europa, de la personificación de conceptos morales y religiosos, en beneficio de una figuración más concreta y circunstancial.⁹¹

En el mundo de sombras de la muerte, las palabras, a través de la taumaturgia verbal de Quevedo, se encarnan, tienen alma y boca y hablan por sí mismas. Las palabras tienen voz y reclaman al hombre su perversión de la verdad y el sentido, su traición al lenguaje. El ingenio de Quevedo, con su gran autoconsciencia lingüística, nos regala, en el desfile de refranes, una escena memorable: la disputa entre el narrador (esta vez, el autor mismo) y Diego Moreno, prototipo del cornudo, personaje de entremeses quevedianos. Al encontrarse con él, dice el narrador indignado: “Infame, ¿pues tú hablas? La muerte no tiene honra pues consiente que éste ande aquí, que le he hecho yo entremés”.⁹² El violento diálogo entre ambos va subiendo de tono hasta terminar en reyerta callejera:

[...] Al mundo voy sólo a escribir de día y de noche entremeses de tu vida.
—¡No irás esta vez!— dijo, y asímonos a bocados. Y a la grita y ruido que traíamos, después de un vuelco que di en la cama, diciendo, “¡Válgame el diablo! ¡Ahora te enojas? [propia condición de cornudos, enojarse después de muertos],....⁹³

Con esta sorprendente intuición, que se adelanta casi en tres siglos a Unamuno y Pirandello, concluyen las visiones oníricas de Quevedo. La disputa entre autor y personaje es alegoría de la lucha, apasionada y violenta, del escritor y el lenguaje. A través de la figura de Diego Moreno, el

⁹⁰ *Op. cit.*, pág. 232.

⁹¹ *Ibidem*, pág. 235.

⁹² *Edic. cit.*, pág. 398.

⁹³ *Ibidem*, pág. 402.

comudo, el sentido traicionado, la ficción literaria se hace autoconsciente y mira desafiante a su creador. En el reino de la muerte, mansión del silencio, la palabra vuelve a la vida y continúa, más allá de su autor, la inagotable generación de significados de la literatura, su capacidad de emitir siempre, en el mismo discurso, una nueva fulguración de sentido.

IV. LA ALEGORÍA EN OBRAS HISPÁNICAS (1630-1680)

Los textos hasta aquí estudiados mantienen, hasta cierto punto, una relación tangencial con las formas de construcción alegórica. El *Quijote* permite, fundamentalmente, una indagación de su dimensión hermenéutica. Algo semejante sucede con las *Soledades* de Góngora, las cuales, sin embargo, evidencian, con señalizaciones más notorias, la presencia de un plan alegórico concebido por el autor. El caso de los *Sueños* nos remite a una forma compleja de creación literaria, donde los modelos imaginarios de la alegoría medieval son reformulados y transgredidos por la intencionalidad satírica y el genio verbal de Quevedo. Las obras que estudiaremos en este capítulo, como habremos de ver, pertenecen totalmente a la forma genérica de la alegoría. Tanto *El Criticón* de Gracián (1651, 1653, 1657), como los autos sacramentales de Calderón (cuya producción se extiende desde 1630 hasta 1681), o bien, dos arcos triunfales novohispanos (1680) que comentaremos, utilizan, en su dimensión ética, religiosa o política, modelos y los procedimientos que provienen de la tradición alegórica medieval y renacentista. El Barroco avanza, y las obras literarias establecen síntesis cada vez más acabadas de los complejos elementos involucrados en la construcción alegórica (y toda la carga histórica e ideológica que trae consigo); son los momentos finales de esta forma del pensamiento y la imaginación en la literatura occidental.

1. El laberinto alegórico de *El Criticón*

A través de los *Sueños* de Quevedo nos hemos acercado a una manifestación más típicamente alegórica dentro de la literatura del Barroco hispánico. La alegoría determina intrínsecamente la construcción imaginaria y retórica de sus ficciones oníricas, aunque esté de hecho modelada por la intención satírica que encauza su escritura en esos textos. Al pasar ahora a *El Criticón* de Baltasar Gracián, nos hallamos frente a un ámbito que, como el de los autos sacramentales de Calderón, es plenamente alegórico. Es decir: tanto el plan general de la obra, como numerosas de sus estrategias particulares, incluso, la visión de mundo que la sustenta, parten del acervo múltiple de la tradición alegórica occidental y los varios temas en ella involucrados, su contextura hermenéutica y retórica, su fusión de palabra e imagen, la interpenetración de lo subjetivo y lo objetivo, lo decible y lo indecible. *El Criticón* de Gracián es la gran *summa allegorica* de la narrativa del siglo XVII. Pero supone también, como habremos de ver, aunque de un modo distinto al de Quevedo, un punto de ruptura y transgresión de la alegoría como recurso de cohesión ideológico instrumentado por el cristianismo. En Gracián la tradición está al servicio de un ingenio individual; en él, los recursos convencionales son retomados, problematizados y transfigurados en la construcción de un edificio ficcional único.

La singularidad de *El Criticón* se pone de manifiesto desde los intentos por determinar las fuentes en las que se inspira y el género al que pertenece. Vale la pena citar la célebre explicación del propio Gracián, incluida en la advertencia al lector de la Parte I:

He procurado juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención, lo picante de la sátira con lo dulce de la épica, por más que el rígido Gracián lo censure juguete de la traça en su más sutil que provechosa *Arte de ingenio*. En cada uno de los autores de buen genio he atendido a imitar lo que siempre me agradó: las alegorías de Homero, las

ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Heliodoro, las moralidades del Ariosto, las crisis del Boquelino y las moralidades de Barcalayo. Si lo avré conseguido, siquiera en sombras, tú lo has de juzgar.¹

En mayor o menor medida, puede sentirse la presencia de estos autores en *El Criticón*. Pero, como el propio Gracián apunta, ha tomado sólo esto o aquello de diversos autores; la pregunta es sobre qué estructura genérica ha adosado todos esos elementos. La designación más fácil y convencional es la de novela, a la que se debe añadir, necesariamente, el adjetivo de "alegórica". Sin embargo, ya E. Correa Calderón había señalado la poca pertinencia de tal designación: "[...] más que una novela propiamente dicho, es una serie de cuadros sucesivos a los que dan cierta unidad los personajes centrales [...]"² Fernando Lázaro Carreter propone llamarla "epopeya menipea"; utiliza el término "epopeya" siguiendo al propio Gracián, que emplea el término para obras en prosa y verso (así como López Pinciano incluye a las *Etiópicas* de Heliodoro como muestra excelente del género épico), y agrupa, junto a Homero, Virgilio y Heliodoro, a Mateo Alemán y su *Atalaya de la vida humana* (el *Guzmán de Alfarache*).³ De acuerdo con Lázaro Carreter:

[...] *El Criticón* se presenta como una epopeya de grandes dimensiones, que enseña a los hombres el camino de la inmortalidad, rebosante de géneros menores, antiguos y modernos, que pululan por ella con desconcierto genial. Es consecuencia, me parece del espíritu menipeo que los humanistas, y al frente de ellos Erasmo, habían rescatado de la Antigüedad para la Europa renacentista.⁴

Las características atribuidas a la narración menipea antigua, señaladas por Bajtin (desapego de toda constricción histórica, peripecias e

¹ Cito por Baltasar Gracián, *El Criticón*, ed. crítica y comentada por Manuel Romera Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1938, t. I, págs. 97-98.

² Baltasar Gracián. *Su vida y su obra*. Madrid, Gredos, pág. 193.

³ *Agudeza y arte de ingenio*, Discurso LVI, *Edic. cit.*, pág. 259.

imaginaciones audaces, mezcla de simbolismo y representación naturalista, uso de fantasía experimental), resultan aplicables a *El Criticón*.⁵ Esa estrategia sincrética y totalizante de fabulación es una de sus características fundamentales, y bien puede ser inscrita, como ha apuntado Lázaro Carreter, dentro de la tradición menipea de la antigüedad tardía retomada por el Humanismo renacentista. Lo que resulta discutible es el empleo de la categoría de "epopeya", ateniéndose a las clasificaciones del siglo XVII, cuando en aquélla se trataba de incluir a las narraciones extensas. Ni a las *Etiópicas* de Heliodoro ni a las numerosas imitaciones de ella, como el *Persiles* de Cervantes, o bien, de acuerdo con los criterios de Gracián, al *Guzmán de Alfarache*, los llamamos hoy "epopeyas", sino novelas. La resistencia de Correa Calderón a utilizar la categoría de novela para la obra graciana está sustentada en la a veces desdibujada ilación narrativa de las acciones (así como las diversas "interferencias" discursivas que se hallan constantemente intercaladas); pero esto no se soluciona utilizando el término epopeya, que se caracteriza, según señaló Aristóteles, por la unidad de acción, respetada por los grandes modelos épicos de la Antigüedad. De esta forma, creo que no resulta más inexacto designar a *El Criticón*, en lugar de epopeya, "novela menipea".

No es tema de este estudio el determinar la condición genérica de la obra graciana. Sólo se efectuarán, más adelante, algunos señalamientos indirectos a este respecto, vinculados con el intento de precisar la peculiaridad de *El Criticón* como construcción alegórica. Dentro de la *inventio* y la *dispositio* de la obra, aparecen diversos elementos, tanto en las líneas generales de la obra como en pasajes o recursos particulares, que están tomados de fuentes tan diversas como la épica clásica, la novela bizantina, el diálogo lucianesco o del humanismo renacentista o la novela

⁴ "El género literario de "El Criticón", en *Gracián y su época. Actas, ponencias y comunicaciones*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1986, pág. 85.

picaresca. Numerosos son los pre-textos alegóricos de Gracián, no sólo los ya mencionados en las citas anteriores, sino fuentes voluntariamente calladas por el autor, como es el caso de Cervantes, que pudo inspirar, conforme apuntara Coster, las figuras del Vano y el Poltrón de la Crisi VII de la III Parte;⁶ y, según confirma un estudio reciente, "Cervantes es uno de los mayores 'pre-textos' de la obra de Gracián".⁷

A la lista de los múltiples pre-textos de *El Criticón* deseo añadir un título más, que me parece evidente: la *Tabla de Cebes*, a la que hemos hecho alusión en el capítulo inicial de este trabajo. La *Tabla de Cebes* (¿siglo I d. C.?) es un texto alegórico en el que dos forasteros llevan una ofrenda al templo de Crono, donde miran una enigmática tabla pintada; un anciano les explica que se trata de una representación alegórica de la vida del hombre, desde el nacimiento hasta la muerte, y la lucha contra los vicios y la búsqueda de las virtudes. Junto a la écfrasis de la tabla, se desarrolla una forma de discurso dialogado, la *erotapókrisis*, de "fines fundamentalmente didácticos y pedagógicos, en este género literario la materia se presenta en forma de preguntas y respuestas [...]",⁸ diálogos que tienen por finalidad, como los que abundantemente aparecen en *El Criticón*, emitir un juicio (*krisis*) sobre un problema moral. La obra gozó de gran popularidad en la España de los siglos XVI al XVIII;⁹ existen dos traducciones españolas del siglo XVI, y otras dos del XVII, una de ellas accesible a Gracián, la de Gonzálo Correas, publicada en Salamanca (1630) junto con la *Ortografía kastellana nueva i perfeta*, como

⁶ *Ibidem*, págs. 85-86.

⁷ Adolphe Coster, *Baltasar Gracián*, en *RH*, XXIX (1913), pág. 534.

⁸ Ceferino Peralta, "La ocultación de Cervantes en Baltasar Gracián", en *Gracián y su época*, op. cit., pág. 137. En varios ejemplos, Peralta establece nexos que me parecen bastante dudosos. Con todo, el artículo pone de manifiesto la indudable presencia de Cervantes en la obra graciana.

⁹ Paloma Ortiz García, "Introducción" a la *Tabla de Cebes*, Madrid, Gredos, 1995, pág. 14.

⁹ Vid. J. M. Ruiz Gito, "Olvido y actualidad de un texto griego en España: la 'Tabla de Cebes'", *Estudios Clásicos*, XXXV: 104 (1993), págs. 49-63.

muestra del sistema ortográfico propuesto por Correas.¹⁰ La influencia de la *Tabla* en *El Criticón* puede observarse, si se quiere, en el plan general de la obra graciana. Pero me limitaré a apuntar dos pasajes del texto griego en los que muy bien pudo inspirarse Gracián para sendas alegorías de su obra. El primero es este:

V. Ves, dixo, xunto á la puerta un trono puesto, en éste lugar por donde pasa la xente, sobre el kual está sentada una muxer afeitada la kara, i ke pareze ke persuade, i ke tiene en la mano un zierito vaso? E. Bien la veo, pero kien es ésta? Le dixen. V. Llamase, dize, la Falazia, la ke haze errar á los ombres. E. I pues ké haze ésta? Le dixen. V. Da a beber de su virtud a los ke entran en la vida. E. I ké bebida es ésta? V. Error, dixo, é inoranzia. E. I despues ke se haze? V. Aviendo bevido ésta bevida entran en la vida. E. Por ventura pues todos beven el error, ó no? V. Todos beven, dixo, enpero unos mas, i otros menos. Demas de esto no ves dentro de la puerta una multitud de muxeres ramerias, ke tienen varias maneras de formas? E. Bien las veo. V. Estas pues se llaman las opiniones, i las afziones, i deleiytes. Kuando entra pues la multitud korren éstas allá, i se abrazan kon kada uno, i despues se los llevan. E. I adonde se los llevan? V. Unas, dixo, adonde se salven, i otras adonde perezkan por kausa de la Falazia. E. O varon afortunado, i kuan peligrosa bevida es esa ke dizes? V. I todas ellas, dixo, les prometen ke los llevaran á kosas mui buenas, i a una vida bienaventurada, i provechosa. Pero ellos por la inoranzia, i el error que bevieron de la Falazia no hallan kual es el verdadero kamino de la vida, sino andan errados en vano, komo ves ke lo andan los ke entraron primero, komo vagantes adonde kiera ke éstas les muestran.¹¹

En este pasaje de la *Tabla* pudo inspirarse Gracián para la alegoría de la Fuente de los engaños (I, vii), de la que traslado algunas líneas:

Pero donde mostró mayor su eficacia el licor pestilencial fué en aquellos que bevieron dél, porque al mismo punto que le tragaron (¡Cosa lastimosa, pero cierta!) todo el interior se les rebolió y mudó suerte que no les quedó aquella substancia verdadera que antes tenían, sino que quedaron llenos de ayre, rebutidos de borra: hombres de burla, todo mentira y embeleco.
[...]

Al desdichado Andrenio, una sóla gota que tragó que la demás se la hizo verter Critilo) le hizo tal operación, que quedó vacilando siempre en la virtud.

¹⁰ Ed. facsímil, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

¹¹ *Ibidem*, págs. 81-82.

—¿Qué te parece?— le dixo Critilo.

—¡Qué perenidad ésta de engaños, qué manantial de mentiras en el mundo!¹²

La inversión, señalada por Hans Felten,¹³ de los valores alegóricos tradicionales de la fuente dentro de la concepción cristiana, pueden tener su origen en el citado pasaje de la *Tabla de Cebes*. Gracián construiría su alegoría a través de la correlación ingeniosa del tema cristiano de la fuente divina de la verdad y la vida con el de la bebida de la Falsedad de la alegoría griega. Otro punto de contacto puede señalarse a partir del pasaje siguiente del opúsculo griego:

E. Kual pues es éste kamino, ke lleva á la verdadera dotrina? V. Ves dixo, en lo alto akel lugar adonde no mora nadie, sino ke pareze ser desierto? E. Si veo. V. I demás deso una puerta pekeña, i un kamino delante de la puerta, el kual no se frekuenta mucho, sino ke mui pokos le andan, komo difikultoso de subir, i aspero, i pedregoso al parezer? E. Si, dixe, mui bien. V. También pareze aver un zerro alto, i una subida mui estrecha, i ke tiene de una i de otra parte unos profundos profundos despeñaderos? E. Si veo. V. Este pues, dixo, es el kamino ke lleva á la verdadera dotrina, i es mui difikultoso realmente á la vista [...]¹⁴

Próxima a este texto es la descripción de las "Dificultades de la virtud", de la Crisi VII de la Segunda Parte:

—¡O cómo vais engañados—les dixo—, y qué lástima que os tengo! Porque essa Virtelia que buscáis, reina es, pero encantada. Vive, aunque más muere, en un monte de dificultades, poblado de fieras, serpientes que emponzoñan, dragones que tragan, y sobre todo ai un león en el camino que desgarrá a quantos passan; a más que la subida es inaccessible, al fin cuesta arriba, llena de malezas y deslizaderos donde los más caen, haziéndose pedaços. Bien pocos son y bien raros los que llegan a lo alto.¹⁵

¹² *Edic. cit.*, t. I, págs. 226-227.

¹³ "Proteo. La Fuente de los engaños. Una lectura de la primera parte de la Crisi I, VII del *Criticón*", en Sebastian Neumeister y Dietrich Briesemeister, eds., *El mundo de Gracián, Actas del Coloquio Internacional de Berlín*, Colloquium, Berlin, 1988, págs. 31-37.

¹⁴ *Edic. cit.*, págs. 89-90.

¹⁵ *Edic. cit.*, t. II, pág. 229.

En este texto de Gracián, si tomase en cuenta la *Tabla de Cebes*, se entremezclan con la fuente griega motivos medievales propios del peregrinaje del cristiano en el mundo ("The House of Beauty" que aparece en Bunyan) y de las novelas de caballerías, en otra muestra del sincretismo propio de la alegoría barroca. No es necesario insistir que Gracián enriquece artística y conceptualmente sus fuentes; el árido y elemental texto griego palidece frente a la riqueza retórica e imaginativa de *El Criticón*.

El desarrollo de la trama alegórica, así como el hilo conductor de la narración, se despliega con base en uno de los dos modelos fundamentales de la alegoría occidental: el viaje o la peregrinación (el otro, recordemos, es el de la lucha espiritual). Como se ha mencionado, la obra fundacional de esta forma de construcción alegórica es la *Odisea*. Este texto es el primero que Gracián menciona entre las fuentes de *El Criticón*. Es asimismo, el modelo de la novela helenística, como las *Etiópicas* de Heliodoro. El tema alegórico, tal y como lo señalaron los exégetas homéricos, es el del viaje del alma a través de los numerosos peligros del mundo aparental hasta su llegada-retorno a la patria eterna (Ítaca, la Isla de la Inmortalidad en *El Criticón*). En la Crisi XI de la Primera Parte, se señala al poema homérico como texto clave para el viaje moral de Critilo y Andrenio. El Cortesano les advierte:

—Ya sé que me tendréis por paradoxo y aun estoyco, pero más importa la verdad: digo que el libro que avéis de buscar y leerlo de cabo a cabo es la célebre Ulisiada de Homero. Aguardá, que no os admiréis hasta que me declare. ¿Qué pensáis que el peligroso golfo que él describe es aquel de Sicilia, y que las sirenas están acullá en aquellas Sirtes con sus caras de mugeres y sus colas de pescados, la Circe encantadora en su isla y el sobervio cíclope en su cueva? Sabed que el peligroso mar es la corte, con la Scíla de sus mentiras [...] Este libro os digo que repasséis, que él os ha de encaminar para que como Ulises escapéis de tanto escollo como espera y tanto monstruo como os amenaza.¹⁶

¹⁶ *Ibidem.*, t. I, pág. 346-347.

Sobre la estimación de las alegorías de Homero, se da un comentario más adelante, cuando al compararlo con Ariosto dice: "Si el Ariosto hubiera atendido a las morales alegorías como Homero, de verdad que no le fuera inferior".¹⁷ Pero la presencia de Homero en *El Criticón* no se manifiesta en pasajes particulares; bien advierte Romera Navarro que "Ha imitado él [Gracián], por ejemplo, las alegorías de Homero y las ficciones de Esopo inventando las suyas propias, sin tomar de ellos una sola".¹⁸ El poema homérico funciona aquí más bien como modelo de creación imaginaria, el texto fundamental del viaje alegórico que, interpretado en su sentido moral, funciona como substrato temático en el plan general de la obra graciana.

De manera semejante, el influjo de algunas novelas antiguas, como las *Etiópicas* o *El asno de oro* de Apuleyo radica, fundamentalmente, en la semejanza del esquema alegórico general. La novela de Heliodoro, que no está estructurada propiamente como una alegoría, posee elementos, como la cierta unilinealidad de los personajes y el viaje lleno de peligros hacia la felicidad, que le dan la contextura alegórica, señalada por el neoplatónico Filipo en el siglo V. Gracián dice que ha imitado los "empeños de Heliodoro", y es posible que ciertos recursos de la narración graciana (el inicio, como el de la *Odisea*, *in medias res*, las varias separaciones y reencuentros de los protagonistas, los intentos por crear "suspense" en la forma de contar la historia), estén inspirados en la elaborada estructura de *Teágenes* y *Cariclea*. Hay otro elemento que pudo tomar Gracián de este texto: el empleo del nombre como marca del carácter de un personaje. Así, en las *Etiópicas* (II, 35, 5), la Pitia hace alusión a la pareja protagonista a través de la etimología de su nombres:

A la que Gracia es primero y Gloria al final tiene
Celebrad, oh delfios, ya al que de la Diosa es Hijo.¹⁹

¹⁷ *Ibidem*, Parte Segunda, Crisi IV; t. II, pág. 133.

¹⁸ "Introducción" a *el Criticón*, edic. cit., t. I, pág. 45.

¹⁹ *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid, Gredos, 1979, pág. 165.

El nombre de Cariclea es un compuesto de "gracia" y "gloria" (las cualidades que ella representa); el de Teágenes consta de "diosa" e "hijo". Calasiris, el sacerdote egipcio que protege a la pareja protagonista, toma su nombre de las túnicas sacerdotales llamadas precisamente así, "calasiris", en Egipto, según lo refiere Heródoto (II, 81).²⁰ Recordemos que el nombre de los protagonistas de *El Criticón* (*Critilo*, de κριτικός; *Andrenio*, de ανηρ, "hombre") así como el de los personajes fantásticos que a lo largo de la novela encuentran, se hallan semánticamente marcados de una manera semejante por la etimología de su nombre. Esto es algo que aparece también en *El asno de oro* de Apuleyo (Crísero, banquero, significa "codicioso de oro"; Trasileón, un ladrón, es "león audaz", etcétera). Por lo que respecta a la condición alegórica de la novela de Apuleyo, fue señalada también desde tiempos tempranos, a través de símbolo del *asinus aureus*, el ονος πυρρος (el "asno pelirrojo"), que representa para los devotos de Isis, según Plutarco, la encarnación del mal y el pecado,²¹ de cuya condición es redimido el protagonista Lucio a través de la diosa hermana de Osiris. Sin ir muy lejos, en el Renacimiento "*El asno de oro* fue para los humanistas una deliciosa alegoría de la búsqueda que realiza el filósofo sediento de luz y perfección."²² Desde cierta perspectiva, la novela de Apuleyo se relaciona con la obra de Gracián en la representación de "la lucha diaria del hombre que, en un mar de tribulaciones, busca la felicidad sin dar con ella en este mundo, y que por último se acoge a la fe y a la esperanza para lograr la paz interior".²³ La insatisfecha demanda de la felicidad, la infructuosa búsqueda de Felisinda en el mundo, es resuelta en Apuleyo con la entrega devota al culto de Isis; en Gracián, sólo tras la muerte es posible aspirar al verdadero

²⁰ *Ibidem*, pág. 146.

²¹ Vid. Lisardo Rubio Fernández, "Introducción" a *El asno de oro*, Madrid, Gredos, 1995, pág. 19.

²² Emanuela Kretzulesco-Quaranta, *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1996, pág. 19.

gozo. Las caídas de Lucio en su tránsito hacia la fe, podrían compararse a las sufridas por Andrenio a lo largo de *El Criticón*. De Apuleyo dice Gracián que ha tomado sus "descripciones". Apunto dos, que, aun si no fueron tomadas directamente en cuenta, están en plena sintonía con el espíritu y con pasajes particulares de *El Criticón*. Al inicio del libro II, Lucio describe así la ciudad de Hipata, en la mágica Tesalia:

Nada de cuanto me veía en la ciudad me parecía ser lo que aparentaba; todo se me figuraba alterado y transformado por una fórmula infernal: si veía una piedra, me imaginaba que era un hombre petrificado; si oía aves, también eran personas cubiertas de plumas; los árboles que rodeaban el recinto de la ciudad eran igualmente personas cargadas de follaje; las aguas de las fuentes manaban de algún cuerpo humano. Creía que en cualquier momento las estatuas e imágenes echarían a andar, que las paredes se pondrían a hablar, que los bueyes y otros animales análogos anunciarían el porvenir, que del propio cielo y de la órbita radiante del sol bajaría de pronto algún oráculo.

Esta descripción recuerda a la de varios lugares de *El Criticón*, como la de la Crisi Quinta de la Primera Parte, la *Entrada del Mundo*, donde Critilo advierte que el mundo ha sido "confundido" por el hombre, "digo, lo que ha podido alcanzar; que aun donde no ha llegado con el poder, con la imaginación ha pretendido trabucarlo".²⁴ Otro texto que recuerda a Gracián puede verse en el diálogo del pregonero con Telifrón (*El asno de oro* II, 23, 4), donde éste dice:

'Déjate de tonterías y puras bagatelas —le replico—. Aquí tienes a un hombre de hierro, que no duerme, más penetrante que el propio Linceo o que Argo: en una palabra, soy todo ojos'.²⁵

²³ Lisardo Rubio Fernández, *op. cit.*, pág. 26.

²⁴ *Edic. cit.*, pág. 167-168.

²⁵ *Edic. cit.*, pág. 76.

El texto de Apuleyo recuerda, incluso en su tono humorístico, a la presentación de diferentes guías de *El Criticón* (de manera inmediata recuerda la aparición del Argos moral de la Crisi I de la Segunda Parte).

¿Se ha inspirado directamente Gracián en estos u otros pasajes de Apuleyo o Heliodoro? Difícil asegurarlo. *El Criticón* posee, con respecto de sus fuentes, una condición paradójica. Es, en lo fundamental, una obra elaborada con base en materia libresca; es un libro *summa* de otros libros. Pero es, asimismo, completamente distinto a todos ellos. *El Criticón* es una obra de vocación totalizante; es reunión original de numerosas corrientes intertextuales, así como de los modos diversos de la construcción alegórica (apólogos, fábulas, símbolos, emblemas, jeroglíficos, diálogos morales, etcétera), estudiados por el tratadista de *Agudeza y arte de ingenio*, que son acrisolados en un complejo narrativo que escapa a las claras delimitaciones genéricas. Nace quizás, como quiere Roberto Pelegrín, de la búsqueda de un "libro total", emprendida antes por Gracián como estudioso de la literatura, y que ahora trata de realizarse en un proyecto de creación imaginaria: "[...] yo diría que el libro total vanamente buscado por el crítico de la *Agudeza*, lo tendrá que escribir Gracián: *El Criticón* es el deseo secreto por fin cumplido del teórico de la *Agudeza*".²⁶ En este sentido, podría aplicársele el juicio de Friedrich Schlegel sobre la *Divina Commedia*: es un género por sí mismo.

En el plan general de *El Criticón*, las alegorías corren por distintos niveles de significación. En primer lugar, el viaje se realiza a través de una geografía real: la narración parte de la isla de Santa Helena, donde sucede el encuentro de Critilo y Andrenio, se continúa a través de España, Francia, Alemania e Italia (con el arribo a tres grandes ciudades europeas: Madrid, Viena y Roma). La meta es, como en el *Persiles* cervantino, Roma, "el cielo de la Tierra". Sobre este marco geográfico se desarrolla el viaje de los

protagonistas, como el paso alegórico del hombre a través de las distintas edades, cuyo modelo básico (no el único) en *El Criticón* es el de su correlación con las estaciones del año. Como es bien sabido, en el capítulo final de *El Discreto* (XXV, "Culta repartición de la vida de un discreto), recuerda la alegoría estacional de las edades del hombre que será base de la *dispositio* general de su obra mayor:

Comienza la primavera en la niñez alegre: tiernas flores, en esperanzas frágiles. Síguese el estío caloroso, y destemplado de la mocedad, de todas maneras peligroso, por lo ardiente de la sangre y tempestuoso de las pasiones. Entra después el deseado otoño de la varonil edad coronado de "sazonados frutos", en dictámenes, en sentencias y en aciertos. Acaba con todo el invierno helado de la vejez: cáense las hojas de los bríos, blanquea la nieve de las canas, hiélanse los arroyos de las venas, todo se desnuda de dientes y de cabellos, y tiembla la vida de su cercana muerte. Desta suerte alternó la naturaleza las edades y los tiempos.²⁷

Sobre las características de las distintas edades están las referencias clásicas de la *Retórica* de Aristóteles (II, 12.1-14) y el *Ars poetica* de Horacio (158-174); el lugar más evidente para tomar la alegoría estacional es, como señala Romera Navarro, el conocido pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio (XV, 199-213).²⁸ A estos ejemplos podrían añadirse la breve mención a este tópico (donde los términos comparados son vida-día), que aparece en la *Psicomaquia* de Prudencio:

Ya sea que el sol de la mañana mueva a los niños, ora el calor excesivo inflame a los jóvenes, o la luz pletórica de la edad perfeccionable dé cumplido desarrollo a los hombres maduros, o el tiempo frío del viento norteño (Bóreas) convoque a la ancianidad decrepita a los sacrificios sagrados, a cada una de estas cuatro (edades) acude el nombre trino, que bellamente dispone el rey (Cristo) en honor de sus doce discípulos (845-850).²⁹

²⁶ "Arquitextura y arquitectura del *Criticón*", en *El mundo de Gracián*, *op. cit.*, pág. 52.

²⁷ Cito por Baltasar Gracián, *Obras completas*, ed. de Miquel Batllori y Ceferino Peralta, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1969, págs. 363.

²⁸ "Introducción", *op. cit.*, pág. 99., n. 27.

²⁹ Aurelio Prudencio, *Obras completas*, ed. bilingüe de Alfonso Ortega e Isidro Rodríguez, Madrid, BAC, 1981, pág. 359.

Y, de manera inmediata, recordemos la interpretación alegórica del Abad de Rute sobre el plan original de las *Soledades*. La Primera Parte de *El Criticón* se desarrolla en “la primavera de la niñez y el estío de la juventud”; la Segunda, “en el otoño de la varonil edad”; la Tercera, “en el invierno de la vejez”. Cada una se corresponde a un espacio geográfico determinado (España, Francia y Alemania, e Italia). Y el desarrollo espacio-temporal de la obra despliega a su vez el nivel de la alegoría moral. Cada momento vital, ubicado en un ámbito geográfico específico, está concebido dentro de un proyecto general de desarrollo ético e intelectual del hombre. La juventud tendrá como peligros fundamentales los apetitos que representan Volusia y Falsirena; en la madurez, los escollos mayores están en la Codicia de “La cárcel de oro y calabozos de plata” (II, iii), el “Yermo de Hipocrindia” (la Hipocresía, II, vii) y el “tejado de vidrio” de la Honra, amenazado siempre por el Momo de la maledicencia (II, xi); trasponiendo los “honores y horrores de Vejecia” (III, i), acechan aún al hombre los vicios, en particular la Soberbia y la Pereza, que representan las figuras antitéticas del Vano y el Poltrón, y que hacen oscilar el alma entre “la hija sin padres” (la Soberbia), y “la cueva de la Nada”, la muerte y el olvido en la que se pierden la mayoría de los hombres y sus obras (III, vii y viii). De esta manera, la alegoría graciana se despliega en tres niveles fundamentales de sentido, estrechamente interrelacionados unos con otros, que podemos clasificar a la manera de los antiguos exégetas homéricos: un nivel histórico-geográfico, que supone más bien un fondo espacial donde cada sitio cumple también una función de análisis psicológico-ético de las naciones que son visitadas por los protagonistas (y cuya “anatomía moral” es cumplida cabalmente a la salida de cada país); un nivel físico-psíquico, en tanto que se representa el paulatino desarrollo del hombre hasta la muerte, con la sucesión de momentos representados por la alegoría de las estaciones; y un nivel moral,

con la disección de los vicios propios de cada edad y las virtudes necesarias para hacerles frente, plano de significación que se desarrolla íntimamente vinculado con los niveles geográfico, histórico y físico-vital.

Ahora bien, junto con estos niveles temáticos hay que considerar, con singular atención, otro plano de significado, propio de la alegoría barroca, que es el despliegue autoconsciente del discurso alegórico como discurso, la creación verbal que se sabe a sí misma alegoría del lenguaje. Gracián inicia así el Prólogo de la Primera parte: "Esta filosofía cortesana, el curso de la vida en un discurso, te presento oy [...]"³⁰ Gracián establece la relación curso/discurso, que nos recuerda el juego dual de los "pasos" del andar del peregrino y de la creación del poeta en las *Soledades* de Góngora. Pero hay una diferencia importante. En las *Soledades*, el acento de la identidad peregrinaje/poesía está puesto en la propia acción del poeta como creador, simultánea a la marcha del peregrino; puede decirse que es una alegoría de la dimensión retórica de la alegoría. Por su parte, la paridad curso/discurso en *El Criticón* es ofrecida al lector; aquí, como explica Pelegrín, "Viajar es la metáfora de vivir y leer es a su vez la metáfora de viajar y de vivir".³¹ Leer es peregrinar; el peregrinaje verbal, como el de la vida, debe ser la aventura emprendida por una conciencia crítica. Se trata, de esta forma, de una alegoría de la dimensión hermenéutica de la alegoría. Ciertamente, ambas dimensiones se implican mutuamente; debemos recordar la identidad hermenéutica/ retórica, señalada por Schleiermacher, que es base unitaria de la condición dual del discurso alegórico.

Debemos señalar algunos aspectos de la singular *dispositio* de las crisis de la obra de Gracián. Constan, de manera general, de un título, un apólogo o fábula, la cual introduce las acciones concretas de la historia de Critilo y Andrenio. Esta composición recuerda, por una parte, la de los libros

³⁰ *Edic. cit.*, t. I, pág. 97.

³¹ *Op. cit.*, pág. 63.

de *exempla* medievales, particularmente *El Conde Lucanor*, en los cuales, un problema planteado desde un presente en la narración trata de ser ilustrado a través de un apólogo moralizante; en *El Criticón* enfrentamos un orden inverso: el apólogo o una reflexión filosófica general introduce las acciones de la narración alegórica central. De acuerdo con Kassier, los apólogos, parábolas o alegorías iniciales son "designed to develop a specific point and intended as *introductions to*, rather than *parts of the work's fiction*".³² Por otro lado, pudiera pensarse en las colecciones de emblemas de la época (que se hacen presentes en distintos pasajes de *El Criticón*, particularmente Alciato). El título de la *crisi* recuerda al lema o mote del emblema; el apólogo se ofrece como la imagen estática que apunta a un problema moral, desplegado en la sucesión discursiva (el epigrama) de las aventuras de Critilo y Andrenio. En esta composición "embleática" o "ejemplar" de las *crisis* gracianas, el apólogo muestra un tema "cifrado" en la sucesión de imágenes que componen el desarrollo de la trama novelesca. A causa de esta organización de las *crisis*, cada una de ellas adquiere una cierta independencia; poseen la fijeza de una imagen inmóvil la cual, no obstante, se desplaza por el río narrativo que corre a través de la estructura del plan alegórico general. *El Criticón* manifiesta claramente el tenso vínculo entre imagen y palabra propio de la construcción alegórica, el instante que se manifiesta con su plena singularidad, y la asunción de su valor limitado dentro de una corriente mayor de sentido. Cada *crisi* es sólo *una* imagen en un río de imágenes. Cada una de ellas adquiere plenamente su significado sólo dentro del marco general de la alegoría del peregrinaje; son momentos paradigmáticos en la cadena sintagmática del sentido.

³² Theodore Kassier, *The Truth Disguised. Allegorical Structure and Technique in Gracián's "Criticón"*, Tamesis, Londres, 1976, pág. 60.

De acuerdo con Romera Navarro, "por *El Criticón* ha de entenderse *libro de críticas*",³³ a la manera de *Satyricon*, ya el de Petronio o, de manera más directa, el de John Barclay. La palabra *crítica* es clave; no sólo da título a la obra y a los treinta y ocho capítulos que la componen, sino también a uno de sus protagonistas, Critilo. Debe recordarse que la palabra κρισις designaba en griego separación, distinción, juicio y los medios para juzgar.³⁴ Κρισις es el título de una obra perdida de Sófocles sobre el juicio de Paris. A las *crisis* gracianas les son aplicables los diferentes sentidos de la palabra griega. Primero, como el verbo κρινειν, implican un acto de discernimiento, el juicio sobre una situación concreta, como Andrenio y Critilo tienen que evaluar y tomar una postura en cada uno de los retos vitales a los que se enfrentan. Pero también tiene el significado de "disputar, contender"; de igual forma, el viaje alegórico posee un carácter agonístico, implica la lucha del alma contra los vicios y el mal del mundo que Gracián apunta en la frase (proveniente del libro de Job) "Milicia es la vida del hombre contra la malicia del hombre [...]" (*Oráculo*, 13).³⁵ A su vez, posee el significado que le da Heródoto (I, 120), το ενυπνιον [...] ταυτη εκριναν,³⁶ "interpretar de un modo particular"; en cada *crisi* deben realizar, tanto los personajes como el lector, un acto interpretativo, el acto hermenéutico del develamiento del significado oculto guardado por la alegoría. El ideal será, por supuesto, como dice en la *Iliada* (IX, vss. 520-521), κρινασθαι αριστους [...αριστους/ κριναμενος...],³⁷ "elegir los mejores".

Esta elección de lo mejor es realizada, las más de las veces y frente a los extravíos de Andrenio, por el juicioso Critilo. Esto ha llevado a algunos

³³ "Introducción" a *El Criticón*, *op. cit.*, pág. 97, n. 19.

³⁴ Sigo, fundamentalmente, *A Greek-English Lexicon*, comp. por Henry George Lidell y Robert Scott, Oxford, Clarendon, 1983, pág. 997.

³⁵ Cito por la ed. de Miguel Battlori y Ceferino Peralta, *ed. cit.*, t. I, pág. 377.

³⁶ Heródoto, *Historias*, I, ed. y trad. de Jaime Berenguer Amenós, Alma Mater, 1960, t. I, pág. 83.

³⁷ *Iliade, tome II (Chants VII-XII)*, ed. y trad. de Paul Mazon, París, Société d'Édition "Les belles lettres", 1961, pág. 71.

críticos a señalar a Critilo como el portador de las opiniones del autor. A esto debe responderse que, si bien puede atribuirse a las opiniones emitidas por Critilo una mayor proximidad con la propia perspectiva autoral, esto no es válido en manera alguna para todos los momentos de la obra (pues también Critilo es objeto de error: es engañado por Falsirena, cae en las tentaciones de la Codicia en la Parte Segunda, etcétera). Por otro lado, se ha hablado de identidad alegórica de la personalidad de los protagonistas de *El Criticón*, que representarían, unidos, dos tendencias que habitan en el hombre (Critilo la razón, Andrenio la naturaleza instintiva); sobre esto, es evidente que uno y otro son movidos por impulsos divergentes (los corceles del mito del auriga contado por Platón en el *Fedro*), pero estoy de acuerdo con Bruno Herrera sobre que esto no basta para ser considerados como un mismo personaje “desdoblado”.³⁸ Que uno llame al otro un “otro yo”, es la manera tópica de designar a la amistad consignada ya por Cicerón. Pero ambos personajes tienen el carácter unilineal propio de los caracteres alegóricos, su “agente demoníaco”, como lo llama Angus Fletcher. El “daimon” de Critilo lo mueve hacia la virtud, la prudencia y la conquista de la fama; el de Andrenio al gozo, el impulso vital y la comodidad. Y no existe, en rigor, una evolución moral de los personajes a través de la obra, pues ambos siguen sustentado hasta el final, sus posturas antitéticas. El ejemplo mejor lo representa sus contrapuestas reacciones frente a la contemplación de la muerte, en la Crisi XI de la Tercera Parte:

Entró finalmente la tan temida reyna, ostentando aquel su tan extraño aspecto a media cara; de tal suerte, que era de flores la una mitad y la otra de espinas, la una de carne blanda y la otra de huesos; muy colorada aquélla y fresca, que parecía de cosas entreveradas de jazmines, muy seca y muy marchita ésta; con tal variedad que, al punto que la vieron, dixo Andrenio :

³⁸ Marilyn Bruno Herrera, “Interpretando a Critilo, un protagonista de *El Criticón* de Baltasar Gracián”, *Hispanofila*, 85 (1985), pág. 44.

—¡Qué cosa tan fea !
 Y Critilo:
 —¡Qué cosa tan bella!
 —¡Qué monstruo!
 —¡Qué prodigio!
 —De negro viene vestida.
 —No, sino de verde.
 —Ella parece madrastra.
 —No, sino esposa.
 —¡Qué despreciable!
 —¡Qué agradable!
 —¡Qué pobre!
 —¡Qué rica!
 —¡Qué triste!
 —¡Qué risueña!³⁹

Pero se manifiesta una evolución más allá de la perspectiva de los personajes: la posición autoral frente a ellos, que tiende a mostrar, sobre todo en la Tercera Parte, la parcialidad de ambas visiones. En la Crisi Nona, para salvarse del Vano y el Ocioso, Critilo y Andrenio tienen que darse la mano uno al otro:

[...] el Ocioso [...] acercándose a Andrenio, intentó a empujones de dexamiento arrojarle dentro de la infeliz cueva y sepultarlo en el fondo de la nada. Viendo esto el Fantástico, asíó de Critilo y comenzó a tirar de él azia el palacio de la vanidad, llenándole los cascós de viento. Fatales ambos escollos de la vejez, tan por extremo opuestos que en el uno suele peligrar de ociosa y en el otro de vana. Pero fué el único remedio darse ambos las manos, con que pudieron templarse y hazer un buen medio entre tan peligrosos extremos.⁴⁰

Hay, entre ambos extremos, un áureo medio en el que la perspectiva autoral invita a colocarse a la conciencia del lector.

Tanto Andrenio como Critilo se distinguen de los demás personajes de *El Criticón*. Están, según apunta Marcia L. Welles, a mitad de las abstracciones alegóricas y de los caracteres novelísticos convencionales: "they can neither be considered 'rounded' novelistic characters nor 'flat'

³⁹ *Edic. cit.*, t. III, pág. 349-350.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 278.

allegorical abstractions".⁴¹ Su condición alegórica encauza la mayoría de sus pensamientos y sus acciones, pero conservan la suficiente contextura humana para manifestar una personalidad hasta cierto punto polivalente (Critilo que cae en el error, Andrenio que se levanta de él y es capaz de agudas reflexiones). Frente a ellos, todo el universo novelístico es alegórico; todos los personajes que aparecen en la obra poseen una clara función representacional de vicios y virtudes. Pueden distinguirse dos tipos fundamentales de personajes: los guías (que pueden ser de virtud —Gerión: la amistad— o de vicios —el falso Ermitaño que representa la Hipocresía—, o simplemente maestros en una cierta habilidad necesaria para la vida práctica—el Gigantinano que enseña a disminuir o aumentar el tamaño según la conveniencia del momento—), y aquellas figuras que se encuentran en un punto estacional, y que representan también triunfos (Artemia, Virtelia) o escollos morales (Falimundo), o bien, un nuevo momento en el desarrollo vital (Vejecia). Entre los guías, Gracián suele echar mano de figuras de la mitología grecolatina: Quirón, Argos, Gerión, el Cécrope (Cíclope), el Sátiro, Jano; otros, la mayoría, son invención graciana: Egenio, el Sabio, el Gigantinano, el Ermitaño, el Valeroso, Lucindo, la Sombra, el Extremado, el Acertador, el Descifrador, el Zahorí, el Nariagudo, el Sesudo, el Vano, el Ocioso, el Pasajero, etcétera. Hay, además, personajes históricos (Salatasno = Lastanosa, el amigo y mecenas de Gracián y sus compañeros en "el Museo del Discreto"; o bien, los interlocutores en el certamen de Academia sobre la Felicidad [III, ix]: Marino, Bocalini, Malvezzi, Caterino, Achillini, Siri, Mascardi, etcétera). También tienen lugar personificaciones alegóricas de frases hechas, recurso que seguramente aprendió Gracián del *Sueño de la Muerte* de Quevedo; así, en

⁴¹ *Style and Structure in Gracián's "El Criticón"*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, U.N.C. Department of Romance Languages, 1976, pág. 97.

la Crisi Sexta de la Parte III aparecen Boncompaño, Tal sea mi vida, Mi alma con la suya, Hombre de su palabra, etcétera.⁴²

Todos estos personajes se mueven en un espacio de ficcionalidad alegórica edificado sobre la base de la geografía europea. Esta fusión de realidad y mundos imaginarios nos recuerda a los *Sueños* de Quevedo, o a los cuadros del Bosco, elogiado en la propia novela por boca de Quirón: "Hazed cuenta —dixo el Quirón— que soñáis despiertos. ¡O qué bien pintava el Boscol; ahora entiendo su capricho. Cosas veréis increíbles [...]" (I, vi).⁴³ El espacio de la alegoría es, como hemos dicho, producto de la fusión de la interioridad y el mundo exterior; las fuerzas morales que habitan en el alma del hombre se objetivan e interactúan, en un mismo plano de realidad, con lo exterior a la conciencia. Es justo señalar a Gracián como un autor de aguda penetración psicológica; ya Nietzsche había contrapuesto, a lo que juzgaba la superficialidad del análisis psicológico de los griegos, a autores modernos, entre los que incluye a Gracián como representante del "escepticismo cristiano".⁴⁴ Asimismo, Welles señala que Gracián "is rich in subtle psychological insight".⁴⁵ Pero debe señalarse la singularidad de la representación del fino análisis moral y psicológico de Gracián, moldeado por las formas de construcción alegórica. En *El Criticón* no hallaremos un acto de autoinmersión en las profundidades de la conciencia, realizados por los propios personajes, como sucede en el drama de Shakespeare. Lo que aquí vemos es el despliegue, en el entorno de la ficción alegórica, del mundo interior del hombre. Cada personaje, cada lugar en el recorrido de Andrenio y Critilo es representación imaginaria de fuerzas psíquicas y morales. La disección del orbe íntimo de la conciencia se desarrolla en la exterioridad, de manera que la alegoría fusiona el espacio geográfico,

⁴² *Edic. cit.*, t. III, pág. 185.

⁴³ *Ibidem*, t. I, pág. 192.

⁴⁴ Vid. Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso...*, *op. cit.*, pág. 40.

⁴⁵ *Op. cit.*, pág. 97.

histórico y político con el de los agustinianos “palacios y calabozos del alma”. Adentro es afuera, y viceversa. La caminata del hombre por el mundo es, simultáneamente, un viaje en su universo interior. Marcha histórica y vital, aventura psicológica y ética. El proceso de desarrollo humano se entiende como una sucesión de actos en los que interactúan y se funden la esfera subjetiva y objetiva del hombre. Para Gracián, no hay realidad exterior sin vivencia interior; a un tiempo, no hay aprendizaje ético sin conciencia histórica.

Ahora bien, ¿cuál es el origen de este modo de representación en el que se confunden el mundo interior y exterior del hombre? Debemos recordar que el recorrido de Critilo y Andrenio parte de la isla de Santa Helena, sitio que alegoriza el paraíso terrenal, el espacio y el tiempo originarios que, de hecho, están más allá del espacio-tiempo del hombre vivido como historia. La salida de la pareja originaria del Jardín idílico inaugura el tiempo del hombre. De modo similar, la llegada de los protagonistas de *El Criticón* a España supone su ingreso a la vida humana, su acceso a la realidad histórica. Y esto implica arribar a un mundo trastocado; recordemos la advertencia de Critilo a Andrenio a su entrada a Europa:

—Ya estamos en el mundo—dixo el sagaz Critilo al incauto Andrenio, al saltar juntos en tierra—. Pésame que entres en él con tanto conocimiento, porque sé te ha de desagradar mucho. Todo quanto obró el supremo Artífice está tan acabado que no se puede mejorar; mas todo quanto han añadido los hombres es imperfecto. Criólo Dios muy concertado, y el hombre lo ha confundido: digo, lo que ha podido alcanzar; que aun donde no ha llegado con el poder, con la imaginación ha pretendido trabucarlo. Visto has hasta ahora las obras de la naturaleza y admirándolas con razón; verás de yo cosas del artificio, que te han de espantar. Contemplado has las obras de Dios; notarás las de los hombres y verás la diferencia. ¡o cuán otro te ha de parecer el mundo civil del natural y del humano del divino! Ve prevenido en este punto, para que ni te admires de quanto vieres, ni te desconsueles de quanto experimentares.⁴⁶

⁴⁶ *Edic. cit.*, t. I, págs. 167-168.

Frente al orden divino de la naturaleza, el hombre ha edificado su propia morada de imperfección. Y este es el espacio que habrán de explorar los dos peregrinos de *El Criticón*: el mundo del hombre. Recordemos que la alegoría como construcción artística ha nacido con la disolución de la civilización antigua y el triunfo del cristianismo, y que ha supuesto, para el arte cristiano, la conquista de la interioridad. Pero aquel universo explorado por san Agustín o Prudencio era el mundo del hombre vivido como universal, la realidad íntima que compartimos con los demás hombres. Vagamente hay una conciencia de la subjetividad del otro como ajena; el campo de la *Psychomachia* es el espacio interior en el que todos libramos la batalla de las virtudes y los pecados. Pero la alegoría barroca, como hemos visto en Cervantes o Quevedo, se ha abierto al diálogo de las subjetividades (uno de los puntos de su ruptura); la conciencia se extraña de sí misma en el enigmático espejo de la conciencia del otro. Los demás son, para esta nueva subjetividad, un enigma. La libertad del otro es vivida como lo negativo, como lo que se contrapone a mi propia libertad; siglos más tarde, Sartre podrá decir que "los otros son el infierno". El despliegue del alma en el mundo adquiere una nueva condición; la *psychomachia* no es sólo interior, sino, sobre todo, exterior; el agonismo alegórico posee en el Barroco esa doble direccionalidad.

El mundo del hombre es aparential, no sólo en su condición metafísica, sino en su propia contextura moral. Es falso en tanto que es construcción fruto de una intención torcida, de un ser que se ha hecho a sí mismo, voluntariamente, apariencia. Como en los *Sueños*, la gran calle del mundo es aquí la Hipocresía; la mayoría de los hombres sustentan su existencia en el estratégico fingimiento, son, como dice Quevedo, "embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz"; o, como dice Gracián:

No todos los que lo parecen son hombres: haylos de embuste, que conciben de quimera, y paren embelecocos; y hay otros, sus semejantes, que los apoyan, y gustan más de lo incierto que promete un embuste, por ser mucho, que de lo cierto, que asegura una verdad, por ser poca [...] un embelecoco ha menester otros muchos, y así toda la fábrica es quimera; y, como se funda en el aire, es preciso venir a tierra [...] (*Oráculo manual*, 176).⁴⁷

Los hombres y sus creaciones *parecen* ser; pero bajo el velo tejido por una intención torcida, se halla una realidad muy distinta. Es por eso que cada acto vital debe ser enfrentado como una *crisi*, esto es, como un reto en el que es indispensable un acto de interpretación y un juicio cuyo fruto sea una acción moral consciente. Para avanzar por el mundo es necesario acompañarse de un Descifrador, el guía de la Crisi IV de la Tercera Parte, *El Mundo descifrado*, que explica a Critilo y Andrenio esta verdad:

—Ya os dixé que todo quanto ay en el mundo passa en cifra: el bueno, el malo, el ignorante y el sabio. El amigo le toparéis en cifra, y aun el pariente y el hermano, hasta los padres e hijos, que las mugeres y los maridos es cosa cierta, quanto más los suegros y cuñados: Las más de las cosas no son las que se leen; ya no ay entender pan por pan, sino por tierra, ni vino por vino, sino por agua, que hasta los elementos están cifrados en los elementos: ¡qué serán los hombres! Donde pensaréis que ay sustancia, todo es circunstancia, y lo que parece más sólido es más hueco, y toda cosa hueca, vacía [...] De modo que es menester ser uno muy buen letor para no leerlo todo al rebés, llevando muy manual la contracifra para ver si el que os haze mucha cortesía quiere engañaros, si el que besa la mano querrá morderla, si el que gasta mejor prosa os haze la copla, si el que promete mucho cumplirá nada, si el que ofrece ayudar a descuidar, para salir él con la pretensión. La lástima es que hay malísimos letores que entienden C. por B., y fuera mejor D. por C. No están al cabo de las cifras ni las entienden, no han estudiado la materia de intenciones, que es la más dificultosa de quantas ay.⁴⁸

El vivir supone el aprendizaje de un sutil arte interpretativo para discernir lo falso de lo verdadero. El discurso alegórico, construido como un tejido que oculta la realidad para luego, en su desgarramiento hermenéutico, revelarla;

⁴⁷ *Edic. cit.*, pág. 413.

⁴⁸ *Edic. cit.*, págs. 120-122.

pone a la vista del lector la necesidad de aprehender este arte de desciframiento y aplicarlo en el "curso" de su desarrollo vital.

Cada cuadro alegórico de *El Criticón*, cada reto vivencial y ético superado por Andrenio y Critilo, experimentado en el presente, en el *hinc et nunc* vital, como un acto de compleción del espíritu, es siempre parcial. La conciencia se enfrenta luego a un nuevo presente, que implica a su vez un nuevo desafío existencial, moral y hermenéutico. Se ha señalado que la marcha de los protagonistas gracianos es en realidad estática. Lo es, en efecto, porque, más que un desplazamiento geográfico, es un avanzar en el tiempo. Estamos en el tiempo; es él el que nos incluye, nos abarca; es, en su suceder, un padecer. El reto vital llega a nosotros, más que nosotros a él, en la corriente temporal. Es imposible detener su marcha, como es imposible para Andrenio y Critilo suspender su peregrinaje que es, a la vez que geográfico, temporal. Las acciones suceden a las acciones como las palabras a las palabras en la dialéctica de *El Criticón* como curso/discurso, espejo verbal que fluye reflejando la marcha indefectible de la vida humana.

No es extraño que las alegorías de *El Criticón*, antes de arribar a la Isla de la Inmortalidad, sean emblemáticas de la transitoriedad, de la muerte y del carácter cíclico del tiempo. A la Cueva de la Nada, la disolución final y el olvido que aguardan a la mayoría de los hombres y sus obras, sigue la gran alegoría de la rueda del Tiempo, que es una transfiguración del tópico de la rueda de la Fortuna —y que recuerda también al *Samsara* hindú o a la rueda de las almas de la tradición órfica—. Toda la existencia de los hombres vista como temporalidad cíclica; numerosas caídas y ascensiones les aguardan en el ir y venir del tiempo humano, la historia, en la que puede contemplarse la sucesión de las mismas glorias y los mismos yerros. A un siglo abyecto, sucede otro egregio, y el sabio contempla con tranquilidad los vuelcos del tiempo y la fortuna pues, como dice en el *Oráculo manual*, "si este no es su siglo, otros lo serán". Y, a la vista de la alegoría que abarca la

existencia temporal de los hombres, sucede la contemplación de la muerte, en su dimensión dual: temible y pacífica, destructora y renovadora. Para el "héroe moral", alegorizado por Andrenio y Critilo, queda un *más allá*: la vida de la fama. El destino final de los personajes gracianos está en una dimensión trans-histórica, que tiene aquí un pleno carácter secular. La Isla de la Inmortalidad no es el paraíso del cristianismo, sino que semeja más bien a la Isla de los Bienaventurados de la que habla Hesíodo; o bien, a la República literaria de Saavedra Fajardo. Andrenio y Critilo llegan a ella a través de un mar de tinta, en un barco hecho con libros. La perpetuación mundana de los hombres es posible a través de la literatura. Como diría Quevedo:

Las Grandes Almas que la Muerte ausenta,
De injurias de los años vengadora,
Libra, oh gran Don Josef, docta la Imprenta.

La Parte Tercera de *El Criticón* termina, no en una Crisi dezimatercia, como las dos partes anteriores, sino en la Crisi duodézima, dando, en el número par doce, un sentido de conclusión redonda frente al número trece de las anteriores, símbolo de la imperfecta vida del hombre sobre la Tierra. Pero la terminación de la obra sugiere un *plus ultra*, quizás, como quiere Kassier, una "inefable" crisis dezimatercia que le da el carácter a *El Criticón* de "an infinite work".⁴⁹ Pero en esta obra, como de hecho en todas las suyas (con excepción de *El Comulgatorio*), según dice Romera Navarro, "Gracián escribe con su pluma de hombre mundano, y no la del jesuita".⁵⁰ Ha aplicado a lo largo de ella el aforismo 251 del *Oráculo manual*: "*Hanse de procurar los medios humanos como si no hubiese divinos, y los divinos como si no hubiese humanos*", al que agrega escuetamente: "Regla de gran

⁴⁹ *Op. cit.*, pág. 31.

⁵⁰ *Edic. cit.*, t. III, pág. 123, n. 37.

maestro; no hay que añadir comentario”.⁵¹ La alegoría mundana y humana concluye con la vida terrena y su extensión efímera, la permanencia en la memoria de los hombres. En la parte final, se hace una recapitulación de los distintos momentos por los que el alma ha debido atravesar antes de poder aspirar a este premio, que es sólo antesala, como en la concepción cristiana que prevalece en la Edad Media (piénsese en Petrarca o Jorge Manrique), de un triunfo mayor. La vida de la fama es el premio mundano a la virtud, que supone a su vez, en otra esfera de realidad, una conquista más alta. El Mérito les abre a Critilo y Andrenio “de par en par el arco de los triunfos de la mansión de la Eternidad [...] Lo que allí vieron, lo mucho que lograron, quien quisiere saberlo y experimentarlo, tome el rumbo de la virtud insigne, del valor heroico, y llegará a parar al teatro de la fama, al trono de la estimación y al centro de la Inmortalidad”. Lo trasmundano queda aquí fuera del marco de la representación. Correa Calderón ha dicho que *El Criticón* es una especie de *Divina commedia* prosificada del Barroco. La novela alegórica de Gracián termina donde el poema dantesco comienza. La validez de la alegoría es histórica; el lenguaje tiene sentido sólo dentro del tiempo. Lo eterno está más allá de lo representable; el Mérito cierra las puertas a esa realidad más allá de esta realidad, la esfera de significación hacia la que se ha dirigido la flecha temporal de la alegoría mundana, y a la que apenas apunta como su real meta semántica, su otro significado inexpresable.

⁵¹ *Edic. cit.*, pág. 429.

2. *Esplendor final de la alegoría cristiana: los autos sacramentales de Calderón*

En la alegoría del Barroco podemos distinguir dos tendencias opuestas, establecidas a partir de la dialéctica de lo ideal y lo real. Hemos visto como Góngora transfigura idealmente la realidad a través de su prodigioso arte verbal, así como, en el extremo opuesto, el Quevedo de los *Sueños* la degrada y destruye también con instrumentos retóricos. En Cervantes y Quevedo, la confrontación entre el mundo de formas cristalinas de la alegoría y la vulgaridad del mundo lleva a una doble caída: la idealidad pierde su condición inmaculada a la vez que lo real, en su contraste con aquélla, pone de manifiesto su carácter degradado y abyecto. Lo ideal es vivido como lo otro, lo que es ajeno a la inmediatez actual; con este extrañamiento, la alegoría se desangra en el realismo crítico de la literatura de la época y llegará exangüe al siglo siguiente. La idealidad pura, a la cual pertenece la imaginería alegórica (las ideas platónicas figuradas), sólo puede hallarse fuera del presente, como una vuelta al pasado. Esa es la dirección que toma el lenguaje como peregrino en las *Soledades* de Góngora; las regiones y personajes que visita están, de hecho, fuera del tiempo: son pasado y presente fundidos en el tiempo indeterminado de la contemplación poética, en la cual la realidad de hierro brilla, como dijera Sidney, con un áureo resplandor (la anhelada Edad de Oro desterrada ya de la Historia). Por su parte, *El Criticón* de Gracián establece una tensa síntesis en la que el espejo imaginario de la alegoría reúne ambos órdenes sin negarles validez, aunque esta fusión se exprese desde la esfera, no de lo intemporal, sino de la historia; lo ideal vive degradado en lo real, pero se mantiene como guía en la marcha del hombre por el laberinto del mundo. En esta corriente, aunque de manera muy distinta, se insertan los autos sacramentales de Calderón, en los cuales puede encontrarse, al lado de *El*

Criticón, la máxima manifestación del alegorismo barroco. La síntesis profana que supone la novela alegórica de Gracián se manifiesta en Calderón en su dimensión religiosa, en un plano que une lo temporal con lo transtemporal. El teatro teológico calderoniano es el centro en que desembocan, sintetizan y, en su plenitud final, se clausuran las grandes corrientes de la alegoría occidental: la alegoresis de los mitos grecolatinos, la hermenéutica cristiana y humanista y los tópicos de la imaginería medieval. La tradición que se hunde en los abismos retóricos de Quevedo muestra aquí su faz inversa, una epifanía de lo alegórico que, en la comunión ritual del teatro, actualiza el pasado: vuelve a ser.

Dada la perfección formal y conceptual de los autos de Calderón, su nombre aparece vinculado estrechamente a la historia de esta forma dramática. Hay que tener presente, sin embargo, que son en realidad, como advierte Fothergill-Payne, el fruto maduro de una larga tradición teatral, cuyos antecedentes se remontan a las moralidades medievales.⁵² De manera directa, sus precursores son Yanguas, Montemayor, Timoneda, Lope de Vega, Mira de Amescua, Tirso de Molina y Valdivieso. En las obras de estos autores se desarrollan argumentos, escenas y personajes, en torno al problema religioso fundamental, la caída del hombre y su redención a través del sacrificio de Cristo, cuyo sentido se resume litúrgicamente en el misterio de la Eucaristía, todos ellos elementos que serán utilizados por Calderón. Pero el auto sacramental llegará a identificarse con él, tanto por la profundidad y extensión de su contenido teológico, como por la vastedad y variedad de la invención de su obra. En el genio dramático de Calderón, soberbio constructor de argumentos, se encuentra la última forma del teatro religioso de Occidente.

⁵² Louis Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis Books, 1977, pág. 13.

Antes de pasar a los autos sacramentales quiero señalar la presencia de algunos elementos alegóricos en las comedias calderonianas, los cuales provienen tanto de la Edad Media como del Renacimiento. Por una parte, la figura del Demonio, que aparece fundamentalmente en los dramas religiosos (y que se asoma apenas, de manera siniestra, en las comedias de capa y espada como *No hay cosa como callar*). El Demonio de Calderón, singular síntesis escénica del diablo de los teólogos y el de las farsas populares, desempeña una función muy importante al establecer niveles metateatrales dentro de la obra⁵³ (el diablo que quiere trazar el drama de los hombres y que es absorbido en la escritura total de Dios), los cuales señalan, a su vez, distintos niveles de significación. A veces, el Demonio introduce escenas tópicas de la alegoría medieval. Por ejemplo, en la primera versión de *El mágico prodigioso* (que integra la edición compuesta de Melveena Mckendrick), Cipriano contempla en su prisión la lucha por la cédula del pacto entre dos bandos, uno, el de las siete virtudes encabezadas por un Ángel, y el otro, el de los siete pecados que dirige el Demonio.⁵⁴

Por otra parte, Calderón utiliza, al parecer frecuentemente, la emblemática. El teatro, palabra e imagen reunidas en la representación, parece un sitio idóneo para ello. Uno de los símbolos más frecuentes en el dramaturgo, que ha sido estudiado por Valbuena Briones, es la caída del caballo. La imagen aparece en *El médico de su honra*, *El gran mercado del mundo* y otras obras, y puede estar inspirado en algún emblema como *Nec freno remittit, nec refinere valet* de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco.⁵⁵ En numerosas colecciones aparecen figuras

⁵³ Vid. Roger Moore, "Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*", *Bulletin of the Comediantes*, 33: 1 (1981), págs. 129-137.

⁵⁴ Vid. *El mágico prodigioso*, ed. de Melveena Mckendrick, Oxford, Clarendon, 1992, vss. 3812-3936, págs. 202-205.

⁵⁵ Ángel Valbuena Briones, "Simbolismo. La caída del caballo", en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965, págs. 35-53. Y "El emblema *in temerarios* en Calderón",

similares: una joven jinete en un caballo sin riendas que representa a la juventud y su apetito desenfrenado o la temeridad; en uno de estos emblemas se inspiró Hofmannswaldau para un soneto en el que censura la voluptuosidad (siglos más tarde, será retomado por Rubén Darío, en una estrofa del poema inicial de *Cantos de vida y esperanza*). Otra muestra de empleo de la emblemática aparece en la comedia religiosa *El José de las mujeres*, en la cual, el venerable Eleno señala a Eugenia:

pues ya viste de más cerca
aquel eterno esplendor
jeroglífico perfecto
en quien el Padre ostentó
el poder, la ciencia el Hijo.⁵⁶

Sor Juana utilizó la imagen en un villancico (315) para la fiesta de santa Catarina:

Fue en su círculo puesta Catarina
pero no murió en ella: porque siendo
de dios el jeroglífico infinito,
en vez de topar muerte, halló el aliento.
(45-48)⁵⁷

La propia sor Juana en el *Neptuno alegórico*, señala como fuente de la imagen la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano, en la cual advierte: *Aegyptii Deum exhieroglyphico circuli intelligebant*.⁵⁸ En la *Hieroglyphica* de Horapolo, el círculo que forma el *ouroboros* es símbolo de la eternidad.⁵⁹ En *El veneno y la triaca*, los símbolos crísticos son llamados "Jeroglífico hermoso [...]"⁶⁰ Otro ejemplo lo tenemos en la figura de la Gracia en *El gran mercado del*

en A. González et al., *Estudios sobre el Siglo de Oro en homenaje a Raymond R. MacGurdy*, Madrid, Cátedra, 1983, págs. 193-204.

⁵⁶ *Obras completas, I: Dramas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, 1966, 3ª ed., pág. 909.

⁵⁷ *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, II: Villancicos y letras sacras*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura, 1995, pág. 169.

⁵⁸ *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz, IV: Comedias, sainetes y prosa*, ed. de Alberto G. Salceda, México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura, 1995, págs. 355-410.

⁵⁹ Ed. de Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991, pág. 43.

⁶⁰ *Obras completas, III: Autos sacramentales*, 1967, pág. 196.

mundo, que entrega sendas rosas al Buen y al Mal Genio; de acuerdo con la *Iconología* de Ripa, la Gracia "va arrojando a su alrededor algunas rosas de variados colores".⁶¹ Una lectura atenta tanto de los dramas como de los autos puede dar como resultado un nutrido muestrario de puntos de contacto entre imágenes poéticas y los emblemas difundidos por los tratados. Entre los trabajos que estudian este aspecto, John T. Cull, ha mostrado la cierta recurrencia del empleo de emblemas en la comedia *El médico de su honra*.⁶² Al respecto, hago un breve apuntamiento. Cull relaciona el pasaje en el que rey Pedro dice:

Todos os quedad aquí
y dadme un caballo a mí
que he de pasar adelante
que aunque este horror y mancilla
mi rémora pudo ser,
no me quiero detener
hasta llegar a Sevilla.⁶³

con el emblema XX de Alciato *Maturandum*, una variante del célebre *festina lente*, que representa una rémora en torno a una flecha. Más cercano al pasaje calderoniano es el emblema LXXXII del propio Alciato, *In facile a Virtute desciscentes*, cuyo epigrama dice: "Así como una rémora pequeña como un caracol puede por sí sola detener una nave a despecho del impulso del viento y de los remos, así una causa insignificante detiene en mitad de su camino a algunos que se encaminan, por su ingenio y virtud, hacia los astros".⁶⁴

Tal y como aparece en Calderón, el auto sacramental es una pieza dramática alegórica en un acto que toca el problema teológico de la caída y redención del hombre a la luz del sacrificio de Cristo, consagrado en el

⁶¹ Madrid, Akal, 1996, 2ª ed., t. I, pág. 465.

⁶² "Emblematics in Calderón's *El médico de su honra*", *Bulletin of the Comediantes*, 44: 1 (1992), págs. 113-131.

⁶³ *Ed. cit.*, pág. 317.

⁶⁴ *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993, pág. 118.

sacramento de la Eucaristía. Este es el fondo doctrinal de los más de setenta autos calderonianos. Ahora bien, como recuerda Alexander A. Parker, el propio dramaturgo, en el prólogo a la edición de 1677 de doce autos sacramentales, distingue entre el asunto, que es siempre el mismo, y el argumento, que es siempre distinto.⁶⁵ El asunto (su tema, diríamos nosotros, o mejor aún, su substrato temático) es la Eucaristía (que, de acuerdo con el texto *De sacramentum*, del siglo IV, "*figura est corporis et sanguinis Christi*");⁶⁶ el argumento puede estar tomado de la mitología clásica, de la Biblia, de un argumento alegórico preexistente, o bien, de un drama profano del propio autor. El trabajo literario consiste en establecer, a través del ingenio, la "paridad" entre el argumento seleccionado y el significado religioso al que pretende apuntar. Esta *adaequatio* alegórica es plenamente artística al poseer una bidireccionalidad formal/ conceptual: el argumento, en tanto que apariencia, se carga de sentido al vincularse con *la verdad* fundamental para el cristianismo católico (el sacrificio salvífico de Cristo y la santidad de la Misa), a la vez que aquél hace que ésta muestre, en las diversas figuraciones, facetas distintas de su infinitud semántica. El misterio eucarístico, fusión de lo finito y lo infinito, es el centro mismo del sentido, y en torno a él gira la historia real e imaginaria de los hombres, que sólo es, y sólo significa, en tanto que se halla referida a él. Son fragmentos del todo que, vistos a la luz de la alegoría trascendental cristiana, se vuelven pequeños espejos que concentran, fugazmente, la totalidad en sí mismos.

Hay que señalar, en este punto, que Parker ha criticado la lectura que del dramaturgo español hizo el trascendentalismo idealista de los románticos alemanes, que el hispanista escocés relaciona con su tendencia a escapar "from the life into the 'invisible world', either into the wonderland of

⁶⁵ *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford, The Dolphin Book Co., 1968, pág. 59.

magic and fairies as into what they imagined to be the realm of the supernatural".⁶⁷ Como señala Parker, la poesía, hecha de palabras que hacen referencia a objetos, ideas o emociones, está vinculado indisolublemente a la realidad. Esto es, sin duda, cierto; pero creo que, incluso más allá de la teoría de la "unidad de la sensibilidad" de Eliot (en la que Parker se apoya para su interpretación, en su momento innovadora, y sin olvidar que las reflexiones de Eliot se dan a partir de la poesía metafísica del XVII), es posible explicar el vínculo de lo real/ lo ideal a través del propio tema teológico que le confiere unidad conceptual a la alegoría de los autos de Calderón. Por una parte, el auto, en tanto que teatro religioso, escenifica las relaciones entre hombre y Dios, en un espacio y tiempo, en la ventana imaginaria de la representación, que no son, no pretenden ser, los convencionales, sino aquellos donde, en la dimensión de lo sagrado, se funden lo temporal y lo eterno, lo mundano y lo trasmundano. El drama religioso, piénsese en *Esquilo* o en el teatro *No japonés*, trata de hacer visible el puente entre lo terreno y lo divino; la existencia de los hombres está comunicada con la de los dioses por pasadizos secretos. Ahora bien, en el caso del cristianismo, el sentido de este problema fundamental para la conciencia religiosa, es revelado y resuelto en la figura de Cristo. La suprema unión que supone entre lo humano y lo divino testimonia a un creador comprometido totalmente con la existencia de sus criaturas (es una respuesta terminante al "silencio de Dios") a la vez que restablece, en un nivel superior, el vínculo entre lo mundano y lo celeste, lo finito y lo infinito. Cristo, como dijo Cusa, es "la grapa del cosmos". El misterio de la Eucaristía recuerda su sacrificio, que instaura la nueva alianza hombre-Dios, y revive ritualmente la unidad de lo visible y lo invisible, la materia transfigurada por el sentido que el espíritu le infunde. A un tiempo, es una "acción de gracias",

⁶⁶ Cit. por Erich Auerbach, *Figura*, op. cit., pág. 108.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 29.

un devoto reconocimiento del acto salvífico de Cristo, y la reunión religiosa (*re-ligare*) de todos los hombres en el "cuerpo místico" de la Iglesia. La puesta en escena del auto sacramental, unida a la celebración litúrgica del día de Corpus, adquiere esta contextura ritual y señala, en el espacio real-ficticio, temporal-intemporal, la reunión de las realidades que supone el mito crístico.

El Dios hecho hombre recuerda de manera radical la condición originaria de la naturaleza humana; los empeños de Luzbel, en *El pastor Fido* van encaminados a encontrar:

con qué insidias, con qué medios
podremos borrar a Dios
la imagen en cuyo espejo
se miró y se remiró
fiel espejo de sí mismo.⁶⁸

La identidad microcosmos-macrocosmos, hombre-divinidad, afirmada de manera distinta en la tradición grecolatina (ya dijo Hegel que Cristo mostraba que los dioses griegos no eran demasiado humanos, sino que no lo eran suficientemente) y, por supuesto, judaico-cristina. Este misterio esencial del cristianismo (que aparece al término de la *Commedia* de Dante antes de que la poesía se silencie en la contemplación) se despliega en las acciones dramáticas en el escenario que es simulacro del mundo (*ο κοσμος σκηνη*, como dijo Demócrito), que el *homo religiosus* contempla *sub specie aeternitatis*, como fusión de realidades. En la *Loa* de *El pastor Fido*, la Fe anuncia:

[...] un Auto que voy a hacer
sacramental, donde muestre
con más viva luz de Fe
abreviado lo Infinito
al breve círculo en que

⁶⁸ *Edic. cit.*, pág. 1587.

se encierra todo lo inmenso
de Dios y su Gran Poder.⁶⁹

Texto en el que el jeroglífico de Dios es el propio círculo de la representación del auto sacramental; a través de la Fe, el drama teológico concentra en su brevedad la infinitud de lo divino. Esta concepción dramática vinculada indisolublemente con la fe religiosa, nos es extraña a los modernos, que nos acercamos a sus acciones con una "fe estética": la "suspensión voluntaria de la incredulidad" de Coleridge.

En la utilización de las figuraciones alegóricas se tiene contemplada la insuficiencia hermenéutica de los hombres, que sólo a través de medios indirectos pueden aspirar al conocimiento de lo trascendente; como afirma la Culpa:

[...] para su especulación
de los más altos misterios
se han de valer los humanos
de parábola o ejemplos
que a su modo los expliquen.⁷⁰

En el espejo de la alegoría es posible ver el reflejo de la verdad divina. Calderón señala en varias ocasiones lo limitado de las posibilidades cognoscitivas del ser humano frente a los misterios religiosos. Así, en *Sueños hay que verdades son*, dice la Castidad:

Y pues lo caduco no
puede comprender lo eterno
y es necesario que para
venir en conocimiento
suyo haya un medio visible,
que en él corto caudal nuestro
del concepto imaginado
pase al práctico concepto.⁷¹

⁶⁹ *Ibidem*, pág. 1584.

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 1598.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 1215.

La alegoría manifiesta a la vista y al oído lo invisible y lo inaudible. De esta forma, se señala el trabajo, propio del autor que alegoriza, de trasladar el concepto figurado por la imaginación al "práctico concepto" de la escena. En la *Loa a El sacro Parnaso* (citada por Parker), la Alegoría se define así:

[...] soy
 (si en términos me defino)
 docta Alegoría, tropo
 retórico, que expresivo,
 debajo de una alusión
 de otra cosa, significo
 las propiedades en lejos,
 los accidentes en visos,
 pues dando cuerpo al concepto
 aun lo no visible animo [...] ⁷²

A través de la alegoría, los conceptos cobran cuerpo, las figuraciones creadas por el ingenio viven y hablan en el escenario. Son "verbo encarnado" y, como toda alegoría cristiana, toman su sentido último en la condición dual-unitaria de la figura del hombre-Dios.

A la luz de esta concepción de la alegoría cristiana, que gira en torno al "symbolum unitatis" de la Eucaristía, el escenario se vuelve reunión de tiempos y lugares, históricos y ficticios, que adquieren, a través de ella, una nueva dimensión de significado. La alegoría puede hacer, como se dice en *Sueños hay que verdades son*, "síncopa de los años",⁷³ y figurar, en un hombre, todos los hombres:

Que pues pasando la escena
 va de historia a alegoría
 y sin que aquel sea
 a cualquier hombre en pecado
 a queste le representa [...]

⁷² *Op. cit.*, pág. 79.

⁷³ *Edic. cit.*, pág. 1224.

El receptor tiene que atender al significado universal, alegórico, de los personajes particulares en la escena. La Gracia, en *El año santo en Madrid*, advierte:

[...]no hablo en exterior
sino en interior sentido [...]⁷⁴

Los personajes del auto deben ser reconocidos como figuras de un contenido universal. Como explica Parker:

Allegory is the link between two different planes of 'reality', on the one hand there is the visible reality of the stage, on the other the invisible reality of the order of being of which the stage is only the representation or reflection.⁷⁵

Sobre este carácter especular de la alegoría, vale la pena recordar la definición, citada en el capítulo inicial de este trabajo, de *El verdadero dios Pan*:

La alegoría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es;
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la tabla,
que el que está mirando a una
piense que está mirando a entrambas.⁷⁶

Este pasaje, puesto en boca del propio dios Pan (la *figura Christi* del auto) es muy rico en posibilidades interpretativas. El espejo como alegoría es utilizado, de manera inmediata, para explicar la pertinencia de la "paridad" entre la Naturaleza humana y la Luna. La Luna es un astro múltiple, proteico; cambia de rostro simbolizando la condición mudable de los hombres. Gracián opone, en *El Criticón*, al sol, símbolo de Dios, la luna

⁷⁴ *Ibidem*, pág. 541.

⁷⁵ *Op. cit.*, pág. 81.

⁷⁶ *Edic. cit.*, pág. 1242.

como imagen de las "humanas imperfecciones: ya crece, ya mengua; ya nace, ya muere; ya está en su lleno, ya en su nada, nunca permaneciendo en un estado; no tiene luz de sí, partícipala del sol, eclípsala la tierra cuando se le interpone" (I, 2).⁷⁷ En su "místico sentido", dice Calderón, simboliza la naturaleza humana. Reina en la noche, que es figura de la culpa original, como un cósmico espejo del hombre y su condición imperfecta y finita tras la caída. Pero la alegoría es llevada a un punto más allá: la "paridad" se establece no sólo entre la naturaleza humana y el cuerpo celeste, sino también con las figuras mitológicas que se relacionan con éste: Selene, Diana y Proserpina. Así se explica la semejanza en el diálogo entre Pan y Noche:

Pan: [...] la Luna ¿no es en cielo
astro.

Noche: Sí

Pan: Para que el alma
a él suba a ser astro, ¿Dios
no la cría?

Noche: Sí.

Pan: ¿No anda
siendo forma a la materia
del embrión que la abraza,
en desiertos de la vida
y metáforas de caza
toda sobresaltos, toda
fatigas, penas y ansias?

Noche: No lo niego.

Pan: Ya viadora,
en la tierra, ¿no se halla
tan dueña de su albedrío
que está en su mano el que vaya
a ser luminosa estrella
en esas esferas altas,
o ser en profundo abismo
o triste Proserpina infausta?

Noche: Todo lo concedo.

Pan: Luego
en el cielo, en la campaña

⁷⁷ *Edic. cit.*, t. I, pág. 126.

y en el abismo, normal
se semejan y retratan
Diana, Luna y Proserpina
en tres estados de un alma [...] ⁷⁸

El ingenio estrecha el vínculo entre “dos extremos”: por un lado, la luna y las diosas que se relacionan con ella, los atributos que ellas tienen; y por el otro, la naturaleza humana. Lo que se realiza aquí es la “agudeza por semejanza”, origen, según Gracián, de la alegoría. En ella, los adyacentes de uno y otro términos son “careados”, “exprimidos” y representados. “Lo que es” se une “con lo que no es” por medio de la semejanza conceptuosa. La alegoría acrisola las imágenes del hombre y la luna en una misma moneda imaginaria.

Pero hay más que decir sobre este múltiple juego de espejos (la luna que refleja al hombre; el espejo, figura de la alegoría). La alegoría traslada “lo que es con lo que no es”, reúne el ser y la apariencia en una imagen en la que ambos se combinan, dialécticamente, y nos hace ver la faceta aparential del ser (lo divino desplegado en el mundo, que es su imagen) y el fondo ontológico de lo sensible (la verdad trascendental del hombre). Vale la pena recordar el mito órfico del espejo de Dionisos:

el espejo es el *símbolo de la ilusión*, de la apariencia, del engaño, pero también es el *símbolo del conocimiento*, ya que conocer es poner el mundo dentro de un espejo, reducirlo a un reflejo que yo poseo. Dionisos se mira al espejo y ve el mundo. Por tanto, no hay mundo que se refleje en un espejo, pues el mundo es ya una imagen, un reflejo, un conocimiento (y un cierto engaño). ⁷⁹

El mundo es el reflejo del dios, el dios mismo como apariencia. Calderón ha dicho, como hemos citado ya, que en la Naturaleza humana, Dios “se miró y se remiró/ fiel espejo de sí mismo”. Dios se asoma al espejo y lo que ve es

⁷⁸ *Ibidem*, pág. 1243.

⁷⁹ Narcis Aragay Tusell, *Origen y decadencia del logos. Giorgi Colli y la afirmación del pensamiento trágico*, Barcelona, Anthropos, 1993, pág. 137.

el hombre. El hombre es reflejo de la divinidad. Frente a él, la alegoría calderoniana coloca un espejo inverso. En éste, el hombre reconoce, en las sombras del auto, la irrealidad del mundo, de sus escenarios y sus actores. A un tiempo, como la luna que lo emblematisa, encuentra en la alegoría un espejo solar que le recuerda su rostro originario, su olvidado sustento ontológico. La otredad es aquí, como en el hindú Shankara, una mismidad, y el espejo alegórico devela la unidad del ser y del no-ser.⁸⁰

Como se ha señalado, en el auto sacramental calderoniano el tema central de la Eucaristía aparece transfigurado en diversos argumentos, de distintas procedencias. Su origen puede estar en la mitología clásica, la historia sagrada, en una alegoría tópica, una comedia del propio autor, o bien, una invención particular en la que se reúnen diversos elementos. En estas numerosas "variaciones sobre un mismo tema", las sombras y ficciones de la imaginación o de la historia del hombre adquieren una nueva dimensión de significado. Como señala la Fe, en la *Loa a El laberinto del mundo*:

[...] que no
hay fábula sin misterio
si alegórica a la luz
desto se mira, un ingenio
bien que humilde, ha pretendido
dar esta noticia al Pueblo [...] ⁸¹

Y, al final del auto:

Fábula e Historia
Misterio tienen
cuando a la Mentira

⁸⁰ Puede parecer caprichosa esta comparación entre un dramaturgo católico del siglo XVII y un maestro espiritual hindú del siglo VIII-IX d. C. Sobre esto señalaré un intuitivo apunte de Raimon Pannikar sobre la orientación del pensamiento calderoniano, el cual "no pertenece a la corriente principal de la historia occidental", y tiene correspondencias singulares con las cosmovisiones de Oriente. Vid. *La experiencia filosófica de la India*, Madrid, Trotta, 1997, pág. 77.

⁸¹ *Edic. cit.*, pág. 1558.

la verdad vence.⁸²

Calderón retoma la exégesis alegórica medieval, las fábulas de los poetas o los hechos histórico-legendarios, cuya contextura ficticia y finita es absorbida y superada a la luz de la revelación cristiana. Y es la propia alegoría la que permite la armónica conjunción de elementos disímbolos. De acuerdo con Aurora Egido:

Si los autos son suma de variados elementos que se entrelazan conformando un texto plural, hay que decir que es la alegoría lo que da unidad y sentido a todo, al integrar cada una de las partes y asumirlas en una lectura que —de lo imaginado a lo efectivo— hace posible dar a entender aquello que de suyo es inefable.⁸³

No hay que olvidar que la encarnación, sacrificio y resurrección del Verbo es, a los ojos del pensamiento medieval, el hecho más relevante de la historia, el cual inaugura propiamente la alegoresis desarrollada por la nueva civilización que nace tras la caída del antiguo mundo grecolatino. La literatura veterotestamentaria, los mitos paganos y los hechos históricos como trazos divinos en el *Liber Mundi*, giran en torno a este centro fundacional de sentido. Esta manera de ver al mundo y al hombre, y sus creaciones imaginarias, encuentra su esplendor artístico final en la literatura en el auto sacramental de Calderón.

Entre los autos que no parecen estar sujetos a un argumento precedente figura *El veneno y la triaca*, que pertenece al grupo que Valbuena Prat ha llamado de "síntesis teológica de la Humanidad";⁸⁴ en el cual se representa la aventura del alma a través de los tres estados de Creación, Pecado original y Redención. La Naturaleza Humana, como Infanta de un Rey Poderoso (Dios), aparece en el paraíso terrenal, al cuidado del Entendimiento y acompañada de la Inocencia. En el mundo se

⁸² *Ibidem*, pág. 1580.

⁸³ *La fábrica de un auto sacramental: "Los encantos de la culpa"*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pág. 118.

introduce Lucero (el demonio) como príncipe desterrado que pretende el amor de la naturaleza humana. El peligro que representa Lucero para el estado originario del hombre se muestra a través de distintas alusiones alegóricas, tanto verbales como escénicas (la Inocencia lo encuentra repulsivo, y rechaza sus ofrecimientos, y cuando aquél da un paso adelante, ella retrocede). La Infanta rechaza sus ofrecimientos; pero el diablo decide valerse de un hechizo, y logra a través del fruto emponzoñado la caída del hombre. La ruptura del perfecto mundo idílico, representada numerosas veces por Calderón, es uno de los momentos más intensos del auto; el mal del mundo se muestra a los ojos de la conciencia abismada; termina el gozo y todo se vuelve llanto. Sucede después la llegada del Peregrino (Cristo), anunciada por las tres potencias del alma (Memoria, Entendimiento y Voluntad: los tres reyes magos), que ama a la Infanta y viene a liberarla del dominio de Lucero. El Peregrino le dispara con una pistola, "Mi palabra que es rayo de luz, y trueno";⁸⁵ la "cura" de la naturaleza humana se da a través del bautismo, la cruz y la Eucaristía, la "tríaca" que la salva del veneno del diablo.

El tránsito del alma de la culpa a la redención es ilustrado por medio de la disputa cósmica del mal y del bien, representados por Lucero y el Peregrino, como dos enamorados de la Naturaleza humana que se disputan su favor. En este sentido, de acuerdo con Parker, en este auto temprano, Calderón se ha acercado peligrosamente a la herejía maniquea:

An allegory that is near turning God and the Devil into rival suitors for the hand of Humanity, God standing one side, Satan on the other, might seem to come perilously close to suggesting the dualism of the Manichaeian heresy whereby the Devil is the antitetical counterpart to God, an *antitheos*.⁸⁶

⁸⁴ "Nota preliminar", *edic. cit.*, pág. 179.

⁸⁵ *Ibidem*, pág. 194.

⁸⁶ "The Devil in the Drama of Calderón", en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. de Bruce W. Wardropper, Nueva York, New York University, 1965, págs. 8-9.

En mi opinión, los argumentos que da Parker no son muy consistentes. En primer lugar, es inexacto decir que el demonio pueda resultar "too striking and too sympathetic a figure".⁸⁷ Lucero aparece "vestido de villano", y su carácter torcido y mal intencionado se manifiesta desde el diálogo inicial que sostiene con la Incocencia:

Luc: ¿Qué senda...
Inoc : ¡Qué hombre tan fiero!
Luc :es esta en que estoy perdido?
Inoc : En el camino erráis
 se ve que perdido vais;
 pues por aquí habéis venido
 que no hay paso por aquí.
 ¿la luz del sol no os guió?
Luc: No, que la luz me faltó
 y por eso me perdí [...]⁸⁸

Más tarde, aunque sus palabras imitan el discurso de un devoto enamorado, la Infanta lo rechaza, señalando su falsía:

Estos jardines hermoso
 que de paraíso tienen
 el nombre, y donde yo asisto
 (porque mi padre lo quiere),
 no viven acostumbrados
 a disfraces, que contienen
 en sus lisonjas venenos
 y en sus sentimientos muertes.⁸⁹

La figura de Lucero no es así, como dice Parker, la de un "faithful lover", sino de un engañador, un hechicero que se muestra impotente ante la presencia del Peregrino. En el drama de Calderón, el poder del diablo nunca es igualado, como en el maniqueísmo, al de Dios; se muestra sí, poderoso,

⁸⁷ *Ibidem*, pág. 6.

⁸⁸ *Edic. cit.*, págs. 182-183.

⁸⁹ *Edic. cit.*, pág. 186.

y en su condición de antagonista de Cristo; como lo señala el Nuevo Testamento, es el Anti-Cristo, a la vez que señor de este mundo. Calderón lo representa siempre como un insensato que aspira al sitial de Dios y Cristo, y en su figura de amante o de mago termina por revelarse su falsedad frente al verdadero Amor y Magia divinas. Si la máscara del diablo como amante desdeñado, que disputa con Cristo el favor del alma humana debe tomarse como un recurso dramático peligroso, que puede dar lugar a una interpretación alejada de la teología católica ortodoxa, debe también señalarse que tal peligro, como quiere Parker, no fue del todo superado por Calderón como dramaturgo maduro. En una de sus últimas obras, *Andrómeda y Perseo*, el Demonio señala así su Amor por Andrómeda, figura de la Naturaleza humana:

Ese bellissimo encanto,
 ese bellissimo asombro
 de la hermosura, a quien yo
 por no adorarla, la adoro,
 usando en mí de los dos
 afectos más poderosos,
 más encontrados y opuestos,
 pues son el amor y el odio;
 tan postrado, tan rendido
 tan sujeto y tan penoso
 me tiene, que hasta que pueda
 llamarla mía, dispongo
 no perdonarle el deseo
 medio ninguno de todos
 cuantos discurre un amante
 y cuantos piensa un celoso[...]⁹⁰

Las formas pervertidas del amor cortés, que es siempre un amor-odio, son vinculadas en los dramas calderonianos con lo demoníaco. La alegoría de la disputa de los amantes del alma, entre el demonio que mezcla su deseo con una pasión destructora, y el amor salvífico de Cristo, sigue mostrando su

⁹⁰ *Ibidem*, pág. 1699.

operatividad significativa en los autos finales, sin que el propio autor o la severa censura eclesiástica hubiese enmendado este pretendido "desvío" teológico de Calderón.

Entre los autos que desarrollan un argumento a partir de un tópico alegórico, el más importante y significativo es, sin duda, *El gran teatro del mundo*. La alegoría del teatro desplegado dentro del teatro alcanza en Calderón, en una estructura impecable por su vigor y su sobriedad, su plenitud artística y conceptual. El drama se mira a sí mismo y, consciente de su ficcionalidad, se ofrece como espejo en el que los hombres contemplan su apariencia. El Autor dispone el escenario (el mundo), y el nacer y el morir, la cuna y la sepultura como *παροδος* y *εξοδος* de la representación. El Mundo provee el vestuario y la Ley invita a los actores a "Obrar bien, que Dios es Dios". El apego o desapego al Mundo y el olvido o recuerdo de la Ley, de la transitoriedad humana y de la obligación última de los actores para con el Autor, determina el hundimiento o la salvación final de los personajes. El sentido del "papel" como función social está fundamentado en la organización estamentaria medieval; como en el régimen de castas de la India, desempeñar las obligaciones señaladas a cada grupo en una rígida jerarquía supone cumplir con las responsabilidades individuales frente a los hombres y la divinidad (no otra cosa enseña Krishna en el *Bhagavad Guita*: Arjuna debe cumplir, a pesar de todo, con su función guerrera, sin olvidar el fundamento del Ser). Por supuesto, la visión calderoniana está encauzada, como en el poema indio, por su horizonte histórico. Las almas que se salvan en el auto (el Pobre y la Discreción) son las que desempeñan su función sin perder de vista el carácter pasajero de la vida como mera representación y su destino final en la trascendencia. El término de la existencia mundana es padecido por el Rico, la Belleza, el Rey y el Labrador; mientras que el Pobre y la Discreción lo acogen como una liberación. Todos son obligados por la Muerte a entregar sus ropajes terrenos; la apariencia es devuelta al no-ser,

y sólo queda, en la labor igualadora de la muerte, la naturaleza originaria de cada hombre de cara a su destino final. El hombre es obligado por necesidad a desprenderse de su porción finita, acto que se convierte en el "gesto de homenaje del que perece frente al Dios sempiterno (los gestos de los personajes en el *Teatro del mundo* de Calderón)",⁹¹ acción reverencial frente a lo absoluto. A su salida, el Mundo les dice a las almas:

al teatro pasad de las verdades
que este el teatro es de las ficciones.⁹²

Tras la muerte se abre el trasmundo como "teatro de la verdad". La clausura del auto apunta doblemente a los dos teatros ficticios, mundo y escena, en las palabras finales dichas por el Mundo:

Y pues representaciones
es aquesta vida toda
merezca alcanzar perdón
de las unas y las otras.

La realidad teatral se configura como imagen especular de la realidad humana, sujeta a su vez al juicio divino, como la alegoría trascendental cristiana se cancela a sí misma y apunta siempre a lo espiritual como centro totalizador del sentido.

De los autos que se basan en un relato de origen bíblico, destaca *La cena del rey Baltasar*. Memorables son los endecasílabos agudos que Calderón pone en boca de la Muerte y los momentos finales de la obra, con el abismamiento del rey. En este auto, un sutil análisis psicológico se desarrolla dentro de las formas del teatro alegórico, con notable vigor dramático; de acuerdo con Lucien-Paul Thomas, "[...] le caractère symbolique du drame, qui domine l'étrouissement des contingences, assure au

⁹¹ Hans Urs von Balthasar, *Teodramática, 2: Las personas del drama: El hombre en Dios*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1992, pág. 45.

⁹² *Edic. cit.*, pág. 220.

tableau de cette lutte éternelle une puissance et une grandeur inconnues au théâtre purement narratif".⁹³ La ejemplaridad de la historia tiene, como en *La torre de Babel*, un carácter negativo, admonitorio: la profanación de los vasos del templo de Salomón. La cena de Baltasar tiene una índole inversa de la que posee la comunión eucarística; es, como la cena que comparten Don Juan y el Comendador en *El burlador de Sevilla*, una comunión infernal. De este auto sólo deseo apuntar tres aspectos. Por una parte, la funcionalidad alegórica de las etimologías de los nombres de los personajes, recurso muy utilizado en los autos mitológicos. "Baltasar" significa "tesoro escondido", y, de esta forma, alegoriza el alma humana; "Daniel" será, como su nombre revela, el "Juicio de Dios", que señala el momento en que Baltasar cae al abismo. Otro es el valor alegórico del sueño (imagen de la muerte, a través del cual ésta se aparece a la conciencia dormida del rey); relacionado con ella está la aparición de la Estatua del célebre sueño de Nabucodonosor, que le anuncia el derrumbe inminente de su gloria. Sin embargo, el sueño es aprovechado mayormente en otro auto de fuente bíblica: *Sueños hay que verdades son*, que se basa en un pasaje de la historia del José del Génesis. Finalmente, deseo señalar mi desacuerdo con la interpretación de Parker sobre que "The characters here all represent aspects of Belshazzar's mind, objects of his thought and motives directing his will".⁹⁴ La alegoría cristiana acoge varios niveles de significación, no sólo tropológico, moral o anagógico, sino también el literal o histórico. Calderón habla, en *El día mayor de los días*, de tres: el literal, el alegórico y el místico. El valor literal de los relatos bíblicos no queda supreso por el reconocimiento de su sentido alegórico. Pero aun si se negase una cierta contextura histórica a los personajes del auto, no puede

⁹³ "Les jeux de scène et l'architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón" (1925), en Hans Flasche, ed., *Calderón de la Barca*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, pág. 17.

⁹⁴ *Op. cit.*, pág. 164.

decirse que la Muerte o Daniel como "Juicio de Dios" sean meras figuraciones de la interioridad de Baltasar, sino que representan fuerzas que van más allá de él. El drama religioso supone una interacción de lo humano y lo divino en el escenario del mundo; de esta forma, se desenvuelven en él fuerzas físicas, metafísicas, cósmicas y espirituales, que están más allá de los hombres. Parker ha realizado también un interpretación de tipo psicologista, en mi opinión, desacertada, de la figura del Demonio en las comedias de santos, el cual vendría a ser "the projection [...] of process that go within Cyprian's mind, imagination, and sensibility".⁹⁵ Parker interpreta, en este punto, desde la óptica de una psicología racionalista que reduce todo lo "no-visible" a la esfera de la interioridad. Sin embargo, el drama de Calderón es más teológico que psicológico, y el demonio posee, para la religión cristiana, una realidad cósmico-metacósmica que supera los límites del mundo subjetivo. El Demonio tiene, como muchos otros personajes alegóricos de los autos, múltiples niveles de significado, no sólo psicológicos, sino también cósmicos, históricos, morales, místicos y metateatrales.

Un brevísimo apunte sobre los autos mitológicos. Como en las comedias basadas en fábulas grecolatinas, la poesía y el genio dramático de Calderón son pródigos en finezas y aciertos. Las ficciones de los poetas antiguos contienen también un profundo contenido. El concepto ingenioso engendra tanto la Mentira como la Verdad:

para que dos luces tengan
dentro de una Alegoría
Divinas y Humanas Letras [...]⁹⁶

La adecuación alegórica entre el *typus* mitológico y el *antitypus* (Cristo) suele establecerse a través de la etimología o el propio contenido vinculado

⁹⁵ "The Devil...", *op. cit.*, pág. 19.

⁹⁶ *El laberinto del mundo*, *edic. cit.*, pág. 1562.

con la figura mítica. La utilización alegórica de mitos paganos para representar a Cristo, que se remonta a la propia Edad Media, fue particularmente utilizada durante el Renacimiento; como señala Gerhard Kurz:

Typologie ist nicht auf die Bibel beschränkt. So wurde in der Renaissance synkretistisch Antikes auf Christliches bezogen, etwa Orpheus auf Christus. In der "Göttlichen Komödie" deutet Dante Cato als figura Christi. Beatrice fungiert als eine historische Figur und als eine figura Christi.

[La tipología no se limitó a la Biblia. Así, se llegó a aplicar sincréticamente en el Renacimiento lo antiguo a lo cristiano, por ejemplo Orfeo a Cristo. En la *Divina comedia* Dante interpreta a Catón como *figura Christi*. Beatrice funge como una figura histórica y como *figura Christi*.]⁹⁷

Así, en los autos, Cupido es el Amor divino y Psiquis el Alma humana; la Luna, como se ha comentado, representa la naturaleza humana y Pan es, a un tiempo, el "todo" y el Pan eucarístico; en *El laberinto del mundo*, Teseo es "Theos", Dios. En *El divino Orfeo*, en la figura del mítico cantor fusiona al padre creador y al Hijo salvador de Eurídice, el alma humana, rescatada en su descenso al infierno. La obra comienza con el Génesis, la creación del universo con el canto de Orfeo, que hace nacer el mundo desde el caos o la nada. Como en un himno védico, dios aparece aquí como "nuestro Padre, el poeta". Al final del auto, la lira de Orfeo se transforma en la cruz de Cristo:

siendo cada clavija
un hierro penetrante
cada cuerda un azote
y un golpe cada traste.⁹⁸

Uno es el instrumento de la creación y la salvación del hombre. Los mitos paganos se adecuan a la revelación cristiana pues existe una continuidad

⁹⁷ *Metapher, Allegorie, Symbol, op. cit.*, pág. 44.

⁹⁸ *Edic. cit.*, pág. 1852.

histórica entre ambos. Frente al Hebraísmo y la Apostasía, la Gentilidad es señalada en varios autos como la heredera del cristianismo.

Vale la pena detenerse en al menos un ejemplo de los textos en los que Calderón utiliza un drama suyo como pre-texto para un auto. El mejor ejemplo lo ofrece el auto sacramental *La vida es sueño*, donde el problema antropológico desplegado en el drama se plantea en su dimensión trascendental. Tanto el drama como el auto comparten, más allá del título, una secuencia de acciones muy semejante, aunque poseen, como ha señalado Parker, significados distintos.⁹⁹ Pero no deja de ser llamativa esta estructura similar, que abre el significado del drama a una esfera onto-teológica, en la cual Segismundo aparece plenamente transfigurado en alegoría del Hombre. Hay que decir, como señala Dinko Cvitanovic, que "al abstraerse, Segismundo se concreta";¹⁰⁰ frente a su espejo alegórico, se delinea, con mayor nitidez, su perfil humano. El auto inicia con la creación del mundo; el orden emerge del caos a través del sometimiento de los elementos por la divinidad, conforme al dogma cristiano, representada en tres entidades (Poder, Sabiduría y Amor, esto es: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo). Luego viene el problema de la creación del hombre. Sabiduría conoce que, si se le da forma y vida al ser humano, su destino será el de las huestes infernales: la caída. ¿Por qué crear entonces al hombre? Calderón presenta una escena que, según ha indicado alguna vez Parker, no deja de ser sorprendente: el Amor divino llora ante la posibilidad de la no-creación del hombre. A pesar de que conoce su destino, no puede ser enjuiciado su delito, antes de ser cometido, con la no-existencia. La imagen del hombre, concebida en la mente divina, merece cobrar vida, y tener en sus manos la posibilidad de su determinación:

que aqueste Imperio y Empíreo

⁹⁹ *La imaginación, op. cit.*, pág. 126, n. 8.

¹⁰⁰ *Op. cit.*, pág. 68.

por sí mismo ha de ganarle
o perderle por sí mismo.¹⁰¹

El Hombre emerge entonces del limbo, la nada, el "no-ser", "en metáfora de cárcel" (la torre-prisión del protagonista del drama); su despertar a la vida se da con asombro ante la propia conciencia:

Hombre: ¿Qué acento? ¿Qué resplandor
vi si esto es ver; oí
si es oír, esto que hasta aquí
del no ser pasando al ser;
no sé más, que no saber
qué soy, qué seré o qué fui?¹⁰²

Así se abre paso, con vacilante pie, por el laberinto de la *autognosis*. Conforme con santo Tomás, "la criatura es oscura en tanto procede de la nada",¹⁰³ el hombre tiene un carácter sombrío, que es iluminado por la Gracia.

Como Segismundo, el Hombre sale de la prisión del no-ser como "príncipe del mundo". Se le da por esposa a la Gracia, y se le dota de Entendimiento y Albedrío. Sin embargo, aparecen fuerzas que buscan su caída, su retorno al no-ser: Lucero (el demonio), y la Sombra, que se desprende del Caos originario, y que simboliza la Culpa. Por propia volición, el Hombre, como Segismundo que lanza por una ventana a un criado, arroja al Entendimiento (que lo importunaba con el recuerdo "Polvo fuiste, polvo eres/ y polvo después serás") y, sin su guía, el Albedrío lo pierde al entregarse a la seducción diabólica de Sombra. La Luz de la gracia se apaga, y el Hombre queda desamparado en lo ilusorio, en el sueño de la vida que habrá de disolverse en el reino de la muerte. El Pecado deja a la "muerte viva" y a la "Vida difunta". De esta forma, quedan enlazados

¹⁰¹ *Ed. cit.*, pág. 1391.

¹⁰² *Ibidem*, pág. 1394.

¹⁰³ *Quaestiones disputatae de veritate* (18, 2 ad. 5); *cit.*, por Josef Pieper, *El concepto de pecado*, barcelona, Herder, 1986, 2ª ed., pág. 97.

alegóricamente Sombra-Culpa-Sueño-Muerte. Entonces, Poder quiere destruir al Hombre, regresarlo "a la profunda / Tierra de donde salió" (al igual que Basilio, quien ordena el regreso de su hijo a la torre). Pero, de nueva cuenta, es el Amor divino el que lo salva. La culpa humana es, para el hombre, insalvable: "Es infinita la injuria / contra infinito Poder". Lo finito no puede pagar a lo infinito, y es por eso que la salvación sólo puede venir de la propia divinidad: el amoroso sacrificio de Sabiduría —idea que san Anselmo explicó en el tratado *Cur Deus homo* (Por qué Dios se hizo hombre)—.¹⁰⁴ Después de cometida la falta, sólo entonces es conocida la culpa, e inicia la historia humana bajo el signo del dolor y de la insatisfacción. El Hombre, como Segismundo, recuerda quién es, el príncipe del mundo, y anhela recuperar su antiguo estado:

Príncipe heredero soy,
y aquella majestad
no fue sueño, iré a cobralla.¹⁰⁵

Sin embargo, esta restitución es imposible por propia mano. Ni el Entendimiento, recobrado tras la caída, unido al Albedrío, puede romper la cadena de la culpa infinita. La salvación se logra a través de la sabiduría encarnada (Cristo), que rompe las ataduras de Hombre y ocupa su lugar para esperar el arribo de la Sombra. En el sacrificio de la Sabiduría, perecen la Sombra y el demonio; la muerte es muerta por la vida; su luz disuelve a la sombra. Con este acto, el Hombre se eleva más allá de su condición primera; ha sido ennoblecido por el sacrificio del salvador, quien ha hermanado, por su voluntad, la naturaleza humana con la divina. Cristo ha regalado la libertad, don que trae a los hombres una mayor responsabilidad,

¹⁰⁴ "[...] ¿No es acaso motivo suficiente y necesario para que Dios obrara como obró al ver que el género humano, su obra por excelencia, andaba perdido, y que el plan grandioso que Dios había concebido con respecto al hombre había fracasado totalmente y que para restaurar de nuevo ese programa no había nada en las criaturas capaz de lograrlo, y que solamente el Creador podía poner remedio a tanto mal?" San Anselmo, *Cur Deus homo?* (I, c. IV), en *Obras completas*, ed. y trad. del P. Julián Alameda, BAC, Madrid, 1952, t. I, pág. 753.

con un premio y un castigo más grandes (y eternos). Al Hombre "a mejor Paraíso/ le abren las puertas"; a un tiempo, se establece una mayor prisión: el infierno. En *La vida es sueño* se celebra, junto al recuerdo de la *miseria hominis*, la dignidad de su condición divina, y se señala al hombre mismo, tras la venida de Cristo, como responsable de su salvación o de su condena. En sus manos está ahora la posibilidad de una nueva, mas honda, caída, o de la ascensión a lo divino.

Quiero concluir estos breves apuntes sobre los autos calderonianos con un comentario sobre *El día mayor de los días*, del período final del dramaturgo. Como explica Valbuena Prat, en esta obra:

Interpretando un pasaje del Evangelio de San Juan, une la doctrina filosófica escolástica de que se puede de la corrupción de un ser producir la generación de otro, con la doctrina de que el trigo que cae en tierra dará colmados frutos.¹⁰⁶

Lo notable de este auto es que las acciones se despliegan en torno a la búsqueda del sentido de los pasajes bíblicos que generan la alegoría; el propio Ingenio aparece en escena, como los "Faustos" calderonianos, buscando la verdad en un pasaje del texto sagrado. Pero esta vez se trata de una alegoría de la creación alegórica, de la propia facultad ingeniosa del autor que

[...] como cada año
por este tiempo te empleas
en buscar alegorías[...]¹⁰⁷

El Ingenio se muestra, de esta forma, según señaló Gracián, como la facultad creadora de alegorías, la fuente del *ars inveniendi* del poeta. Esto avala la opinión de Hidalgo-Serna, para quien:

¹⁰⁵ *Ed. cit.*, pág. 1402.

¹⁰⁶ "Nota preliminar", *ed. cit.*, pág. 1635.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pag. 1637.

Se puede considerar muy bien el teatro de Calderón como modelo vivo y resultado de la lógica del ingenio elaborada por Gracián. En su obra, tanto el conceptismo graciano, como su método y su lenguaje se hallan integrados en un sistema cuya estructura imaginativa le resulta accesible al espectador.¹⁰⁸

El ingenio establece "paridades" alegóricas; busca en la Historia sus materiales para realizar una creación significativa. Así, aparece en el auto como discípulo del Tiempo, el cual reúne los tiempos y los convoca para mostrar el sentido de la alegoría del *verbum* divino que se desarrolla en un día, "el día mayor de los días", desde la Ley Natural, la Escrita, hasta la Ley de la Gracia, como el trigo que pasa de la siembra, la siega y la cosecha hasta dar forma al pan eucarístico. Como en los tratados renacentistas, el *ingenium* es auxiliado por la *eruditio*, la memoria encarnada aquí por el Tiempo. La misión del Ingenio es difundir a todos, a través de sus invenciones, la verdad, esto es, el proceso crítico que consagra la transubstanciación eucarística. Sin embargo, su contenido se le escapa:

Ingenio: ¡El tiempo aprovecharé
cuando a otros enseñe!
¿Cómo es posible me empeñe
en enseñar lo que no sé?

Pensamiento: Eso ha de enseñar la Fe.¹⁰⁹

La Fe conduce el Ingenio del poeta cristiano y lo auxilia a develar sus misterios. Pero el ingenio, tanto en Gracián como en Calderón, es una facultad cognoscitiva. Debe, por tanto, *saber*. Su duda no va encaminada a negar las revelaciones de la Fe, sino a cumplir su función epistemológica, hallar el punto en donde *credo* e *intelligo* son uno. En su intento por "apurar" la verdad, "dudarle para saberle/ es saberle por dudarle".¹¹⁰ En el debate

¹⁰⁸ *El pensamiento ingenioso...*, op. cit., pág. 200.

¹⁰⁹ *Edic. cit.*, pág. 1652.

¹¹⁰ *Edic. cit.*, pág. 1655.

que sostiene con la Noche, el Ingenio sale triunfante; y, al final, pregunta el Tiempo:

¿Quédate algo que saber,
Ingenio?

Ing. : No, sino mucho
que admirar.

El Ingenio creador llega al término del auto a su meta cognoscitiva, al tiempo que acaba por cumplir su función pedagógica frente a los espectadores. Su recorrido a lo largo de la obra pone en evidencia su doble trabajo, creativo y hermenéutico. Calderón es el último gran ingenio poético que ha puesto su pluma al servicio de la doctrina cristiana. Sus autos sacramentales son la síntesis dramática de la tradición alegórica europea; sin embargo, a pesar de su esplendor artístico, sus rayos pertenecen a los momentos postreros del sol en el ocaso. Como enjuició Friedrich Schlegel, son, junto con la *Divina Commedia*, la cima de la literatura cristiana; pero frente a la *Porta triumphalis* del poema del Dante, son la pira en llamas en la cual se consuma y se consume una forma milenaria del arte y el pensamiento de Occidente.

3. Continuidad y apertura del canon alegórico en dos arcos triunfales novohispanos

Para concluir nuestro breve avistamiento de la alegoría en la literatura del Barroco, quiero incluir un comentario sobre dos descripciones de arcos triunfales escritas en la Nueva España a fines del siglo XVII. Estos dos ejemplos, además del interés literario e histórico que intrínsecamente poseen, nos permitirán asomarnos, sin salir del ámbito de la literatura escrita en español, a otras manifestaciones del alegorismo de la época. A un tiempo, particularmente a través de la obra de Carlos de Sigüenza y Góngora, señalaremos la apertura (y, por ende, la transgresión) del canon alegórico occidental en la fusión sincrética de elementos de esta tradición con los de un horizonte cultural que le es ajeno, y que señala, en su hibridación, otro de los puntos de fractura de la alegoría, cuya libertad inventiva ha estado sujeta a un orden codificado de convenciones.

Hay que apuntar que el gusto por las figuraciones alegóricas se extendió por diversas formas del arte y de la vida del Barroco. El teatro es un ejemplo notable de ello, especialmente el de Calderón, que, como hemos señalado, lleva a la alegoría verbal y escénica al máximo de sus posibilidades. El didactismo religioso de estas formas de representación poseía también una clara función social e ideológica. Y así como el teatro daba a los hombres lecciones religiosas y políticas, mostraba a todos su respectivo papel social al tiempo que les recordaba, en el esplendor de las formas poéticas y escenográficas, el carácter transitorio de los actores en el "gran teatro del mundo", en la propia vida cotidiana de la sociedad barroca se instrumentaban prácticas que poseían ese mismo carácter representacional, pedagógico y festivo, las cuales reunían a todos su miembros en un tiempo y espacio de celebración, que permitía también un conveniente adiestramiento ideológico. En las más solemnes festividades

religiosas y civiles se edificaban distintas "máquinas" arquitectónicas y pictóricas, se componía música y poesía, casi siempre efímeras, reuniéndose en ellas las artes y los hombres para celebrar y reconocer su transitoriedad y su apariencia. Muestra de ello son los túmulos y piras fúnebres, donde se entrelazaban el dolor por la muerte del monarca o el prelado a la vez que se exalta la renovación espiritual y política, el paso al trasmundo del alma del soberano y la continuidad en su sucesión, simbolizada con el paso de la antorcha encendida de una mano a otra en la Empresa XIX de Saavedra Fajardo. Ejemplos famosos de este acto fúnebre celebratorio son, en Nueva España, el Túmulo Imperial (1559) por la muerte de Carlos V, descrito por Cervantes de Salazar, o, en la metrópoli, el túmulo a Felipe II, levantado en la catedral de Sevilla en 1598, y que motivó aquel agudo soneto de Cervantes "Voto a Dios que me espanta esta grandeza". En estas celebraciones figura la construcción de arcos triunfales, los cuales, inspirados en la antigua costumbre romana, servían como fastos para el recibimiento de grandes figuras públicas, el rey o el virrey en las colonias o un alto dignatario eclesiástico. Estas construcciones efímeras, colocadas a la entrada de la ciudad, por ejemplo, de un palacio o la iglesia principal o en algún otro punto estratégico (en México, la Plaza de Santo Domingo), estaban compuestas por un conjunto de pinturas que, acompañados de motes y epigramas, constituían una alegoría del personaje entrante. De esta forma, el alegorismo barroco se configura de una manera particular en estos arcos triunfales, inspirados en muchas de sus figuraciones y de hecho elaborados conforme con la corriente emblemática, de manera que cada uno de ellos compone, de acuerdo con el señalamiento de José Pascual Buxó, "un monumental libro de emblemas".¹¹¹

¹¹¹ "Función política de los emblemas en el *Neptuno alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz", en Margo Glantz, ed., *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM - Centro de Estudios de Historia de México Conдумex, 1998, pág. 250.

Los arcos triunfales eran un elemento ideológico central de un complejo de ceremonias que en el Barroco constituían, como las ha llamado Octavio Paz, auténticos “ritos políticos”. Detrás de ellos se encuentra una vasta tradición que se remonta a las teocracias orientales y, en Occidente, a los Imperios helenístico y romano. Tales prácticas, desde sus manifestaciones más remotas, poseían un contenido religioso-político que se perpetuará de formas diversas a través de la Edad Media hasta el propio siglo XVII. La festividad helenística de la *Epiphanía* real, la “aparición” del rey en una de las ciudades sujetas a su mando, poseía, al igual que el *Adventus* o “entrada” del emperador romano, un carácter sacro como manifestación del gobernante divino a sus súbditos, que traía consigo buenos augurios para el futuro de la ciudad. Debe recordarse las “apoteosis” de que fueron objeto Alejandro Magno, Julio César o Augusto (a este último se le edificaron arcos de piedra que lo celebraban como el “salvador” del Imperio); o bien, el caso de Antonio y Cleopatra, homenajeados como el “nuevo Dionisos” y la “nueva Isis”.¹¹² Con esta deificación de los gobernantes, el acto de entrada triunfal a la metrópoli, después de una campaña exitosa, o en la visita a una de las provincias, estaba revestido de un complejo aparato de actos y objetos celebratorios que expresaban su poder terreno y divino. Propiamente, parece ser que el arco triunfal estaba vinculado con las proesas militares; pero vemos que pronto se relaciona con esas festividades organizadas en torno a la figura imperial, de manera que se observa una tendencia a la mezcla de la *epiphanía* real, del *adventus* imperial y de los arcos triunfales en el Imperio tardío y la Edad Media. Durante ésta:

The archway with its towers and decorations was intended to embody the political and religious issues of the Middle Ages, expressing the antique

¹¹² Vid. E. Baldwin Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University, 1956, pág. 23.

concept of Triumph and Ruler worship which had persisted in spite of Christianity.¹¹³

Asimismo, los arcos y puertas conmemorativas van adquiriendo la densidad alegórica propia del arte y el pensamiento cristianos. Así, tenemos el caso, descrito en la *Gesta romanorum*, del arco dedicado a Federico II a la entrada de Capia en el cual “el Emperador es nuestro señor Jesucristo. La puerta es la Santa Iglesia, la cual es necesaria para entrar al Reino del Cielo”.¹¹⁴

Sin embargo, el antecedente inmediato de los arcos triunfales del Barroco parece encontrarse en las ciudades italianas del siglo XV, Nápoles o Borgoña. En España, la relación más antigua de una entrada real que consigna arcos triunfales se debe a Alenda y Mira, y se trata del recibimiento que hizo la ciudad de Sevilla a Fernando el católico en 1477.¹¹⁵ Pero fue con el reinado de Carlos V que adquirieron mayor relevancia y difusión, y que la práctica se extendió a las colonias americanas del Imperio. Aunque Felipe II no fue muy afecto a ellos, como no lo sería tampoco Felipe IV, la costumbre tuvo su auge durante el Barroco y arraigó fuertemente en Nueva España, prolongándose en ella hasta el siglo XIX, donde, antes de su olvido, adquiere un valor puramente secular.

Esta proliferación de los arcos triunfales durante la edad barroca obedece a diversos factores, como son la exaltación de la figura real, centro del Estado absoluto, y el carácter instrumental y dirigido, señalado por Maravall, de la cultura de la época; asimismo, el primado de la retórica en las artes y el discurso del poder, así como las formas de representación alegórica. Unido a ello está la “teatralidad” o espectacularidad que pone su sello en la vida social, como sucede en las festividades públicas, junto con

¹¹³ *Ibidem*, pág. 23.

¹¹⁴ “De Regno Celesti”, *Gesta Romanorum* (ed. de H. Osterley), 1872, cap. 54, pág. 349. Cit. por E. Baldwin Smith, pág. 106.

¹¹⁵ Vid. Georgina Sabat de Rivers, “El Neptuno de Sor Juana: fiesta barroca y programa político”, en *En busca de Sor Juana*, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1998, pág. 245.

una enérgica conciencia de la temporalidad que se expresa en las manifestaciones de arte efímero. En primer término, la función de los arcos triunfales es el elogio y la celebración del poder político y religioso de la figura entrante y el reconocimiento de las prendas morales que sustentan ese poder; la presencia de todos los estamentos en la fiesta implica la testificación pública de ese hecho, y el gozo general avala la confianza de la comunidad en un futuro promisorio. La "máquina" alegórica tiene como receptores, por una parte, al gobernante y, por el otro, a la sociedad entera. Para ésta, cumple fundamentalmente una función instrumental, orquestada desde las clases dirigentes; es un alarde de poder y magnificencia. Por un momento, el tiempo transfigurado de la fiesta parece difuminar, en torno a la loa de las potestades reales y eclesiásticas, las diferencias, y hace convivir a todos los miembros de la comunidad (incluidos los elementos marginales, como fueron, a veces, los locos, los presos y las prostitutas) en un momento de regocijo intenso y fugaz, antes de retornar al rígido orden de las jerarquías que prevalece en la vida de todos los días. Para el personaje que llega, supone, sin embargo, no solamente un acto de adulación y festejo, sino también una mirada a una especie de catecismo político compendiado en un grupo de alegorías, en las cuales se incluyen, como habremos de ver, temas de interés para la sociedad en general, para un grupo específico o, incluso, inquietudes particulares del autor del programa ideológico del arco. Asimismo, el arco triunfal, como reunión efímera de las artes plásticas y el lenguaje, puede ser visto como una alegoría de la alegoría. La construcción imaginaria del discurso alegórico, que busca apuntar a un contenido oculto, tiene una textura efímera en tanto que se vuelve un medio para obtener esa otra meta semántica hacia la que señala, la cual es alcanzada por el receptor mediante un acto interpretativo. La "corteza" textual se deshecha para tomar su substancia significativa. En el arco triunfal, el despliegue de figuras y colores tiene que sucumbir para dejar solamente, en un acto de

reconocimiento e interiorización, el significado que intenta mostrar en su efímera plenitud formal, el cual, como la parte medular, es el que principalmente trata de ser rescatado en las descripciones comentadas.

En el caso específico de la Nueva España, los arcos triunfales sirvieron para recibir a los nuevos virreyes o arzobispos venidos de la metrópoli. La renovación política era celebrada con el reconocimiento de la representación del poder real en la figura del virrey, e implicaba, desde su arribo a Veracruz hasta la entrada en la ciudad de México, un conjunto de acciones significativas que constituirían, como ha dicho Octavio Paz, "una verdadera peregrinación ritual que puede verse como una alegoría política".¹¹⁶ El camino hacia la capital incluía recibimientos y actos públicos en sitios como Veracruz, Tlaxcala, Puebla, Cholula u Otumba, de resonancia simbólica en la historia mexicana, de manera que aludía al viaje de conquista de Hernán Cortés y a la venida de los "doce apóstoles" franciscanos, encabezados por fray Martín de Valencia. De esta forma, era una actualización alegórica del dominio político y religioso de España sobre Nueva España. La entrada del representante real suponía así el "refrendo del pacto colonial".¹¹⁷

Con motivo de la entrada a la Ciudad de México de don Tomás Antonio de la Cerda, conde de Paredes, marqués de la Laguna, como nuevo virrey de la Nueva España, el 30 de noviembre de 1680, fueron erigidos dos arcos triunfales que se cuentan entre los más notables del mundo hispánico, ideados por las dos personalidades literarias y culturales más destacadas de México en la segunda mitad del siglo XVII. De ambos conservamos la descripción en prosa (y en verso) de la "fábrica", los lienzos y las partes poéticas que integraron los monumentos efímeros, realizada por sus autores y publicadas en sendos volúmenes poco tiempo después. Uno

¹¹⁶ Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, México, FCE, 1990, pág. 193.

de los arcos fue encargado por la Iglesia Metropolitana de México a sor Juana Inés de la Cruz; el texto que lo refiere lleva por título:

Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida y augusta Iglesia Metropolitana de México: en las lucidas alegóricas ideas de un Arco Triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del Excelentísimo Señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manríquez de Lara [...] Conde de Paredes, Marqués de la Laguna [...] Que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del Convento de San Jerónimo de esta Ciudad.¹¹⁸

Por su parte, el Cabildo encomendó el otro arco al científico y erudito Carlos de Sigüenza y Góngora; su obra es el

Theatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los Monarcas antiguos del Mexicano Imperio, con cuyas efigies se hermoseó el Arco Triunfal que la muy Noble, muy Leal, Imperial Ciudad de México, erigió para el digno recibimiento en ella del Excelentísimo Señor Virrey Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, etc. Ideólo entonces, y ahora lo describe D. Carlos de Sigüenza y Góngora, catedrático propietario de Matemáticas en su Real Universidad.¹¹⁹

Ambas obras, en sus similitudes y divergencias, ilustran el procedimiento formal e ideológico de esta singular manifestación de la alegoría barroca. Están compuestos los textos por una exposición general de los principios teóricos que sustentan la concepción del arco, la elección del modelo o modelos escogidos así como la écfrasis o descripción de la estructura y de las imágenes en ellos dispuestas, las fuentes en que están inspirados y la significación alegórica que poseen, junto con el mote y el epigrama que las acompañaban. Además, se incluye al final una composición en verso, pronunciada en la misma ocasión; en el caso de sor Juana, una "explicación del arco", y en el de Sigüenza, un discurso que fue dicho por una personificación alegórica de la ciudad de México.

¹¹⁷ Jaime Cuadriello, "Los jeroglíficos de la Nueva España", en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, pág. 101.

¹¹⁸ *Ed. cit.*, págs. 355-410.

¹¹⁹ Cito por la ed. de William G. Bryant, en *Seis obras*, Ayacucho, 1984, págs. 167-240.

Sobre la dedicatoria del *Neptuno alegórico*, parece presentar ciertas dudas sobre la autoría de sor Juana, al estar firmada por la *Iglesia Metropolitana de México*; de hecho, no fue reproducida en *Inundación castálida* y sus sucesivas ediciones. Sin embargo, podemos decir, con Alberto G. Salceda que “nos hace considerarla escrita por nuestra autora, la cita que hace de “*el Máximo Doctor y Padre mío, san Jerónimo*”,¹²⁰ (además de que los conceptos y el estilo parecen así confirmarlo). Sea como fuere, el texto ofrece datos estimables, en plena sintonía con los que existen en la época, sobre el valor significativo de las imágenes. No es así extraño que la “Dedicatoria” del Neptuno comience diciendo “Costumbre fue de la antigüedad, y muy especialmente de los egipcios, adorar sus deidades debajo diferentes jeroglíficos y formas varias [...]”¹²¹ Se apela a esta tradición para avalar su uso en un arco triunfal del Barroco novohispano.

Como hemos comentado, dentro del arte y pensamiento renacentistas la imagen adquirió un alto valor expresivo y representacional. Como ha explicado Ernst H. Gombrich, las imágenes alegóricas de la época tenían el valor de figuraciones de las ideas platónicas. La pervivencia de tal visión en el Barroco puede verse ejemplificada en el *Primero sueño* de sor Juana:

Y en el pincel invisible iba formando
de mentales, sin luz, siempre vistosas
colores, las figuras
no sólo ya de todas las criaturas
sublunares y más aun también de aquéllas
que intelectuales claras son Estrellas,
y en el modo posible
que, concebirse puede lo invisible,
en sí, mañosa, las representaba
y al alma las mostraba.

[282-291]¹²²

¹²⁰ *Edic. cit.*, pág. 597.

¹²¹ *Ibidem*, pág. 355.

¹²² *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz; I: Lírica personal*, México, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, 1997, pág. 342.

La imaginación puede remontarse hasta las formas puras del pensamiento, representarlas, aunque de modo imperfecto, y ofrecerlas a la contemplación. El empleo de construcciones imaginarias está fundamentado, como se explica en la "Dedicatoria", por una necesidad expresiva. Aquellas entidades de difícil acceso al entendimiento "fue necesario buscarles jeroglíficos, que por similitud, ya que no por perfecta imagen las representasen".¹²³ La representación icónica obedece al intento de hacer visible lo invisible; pero en ello se señala su condición deficitaria, al no poder cumplir plenamente con su función representacional. En este sentido es que, como explica Pascual Buxó, "niega sor Juana el carácter óntico —o hermético— de los jeroglíficos, es decir, la vinculación directa de tales signos con la divinidad y sus atributos".¹²⁴ Pascual Buxó relaciona la concepción de sor Juana con la diferencia que establece santo Tomás entre " semejanza" e "imagen"; de acuerdo con esto:

los jeroglíficos no son "perfecta imagen" de las nociones que representan —esto es, de sus modelos— sino sólo "similitudes" parciales o, como diríamos hoy, signos de signos, formas icónicas de conceptos que se extienden a todas aquellas cosas cuya "copia" o representación visual es difícil porque carecen de figura natural [...]¹²⁵

Con base en esta precisión, puede afirmarse que la forma de representación usada por sor Juana es, conforme con el distingo establecido a partir del Romanticismo, propiamente alegórica, y no simbólica. Esto es, no implica, como en el símbolo, una relación ontológica entre lo particular y lo universal, el objeto como *parousia* de lo divino, sino que apunta a la elaboración de un sistema de relaciones significativas, construido por el ingenio, formado por textos e imágenes que llevan, traslaticamente, hacia el objeto representado.

¹²³ *Edic. cit.*, págs. 355-356.

¹²⁴ *Op. cit.*, pág. 248.

Hay que señalar que el texto de la "Dedicatoria" incluye perspectivas contradictorias sobre el empleo de estas "imágenes", o, si se quiere, "semejanzas" alegóricas. Pues afirma que se recurrió a ellas "por atraer a los hombres al culto divino con más agradables atractivos" y a la vez que "por no vulgarizar sus misterios a la gente común e ignorante".¹²⁶ Esto es, al tiempo que servían para acercar al vasto público a lo divino, a través de formas más atrayentes, al mismo tiempo preservaba su contenido misterioso lejos de la comprensión del vulgo. Tal postura parece ser avalada por la "paradójica" opinión de Opitz, expuesta por Benjamin:

mientras que por una parte concibe el esoterismo teológico de esta forma expresiva como corroboración de un principio noble de la poesía, por otra parte piensa que fue adoptado con el propósito de hacerse entender por todos.¹²⁷

La escritura religiosa a través de imágenes parece poseer, de esta forma, una intensión esotérica y otra exotérica. Por un lado, posee un carácter cerrado en cuanto su sentido profundo, sólo del conocimiento de los iniciados; por el otro, su manifestación sensible, su apariencia, seduce al vulgo y, en la maravilla ante la opulencia de la forma y la ignorancia de su contenido secreto, lo mueve a una ciega reverencia. En este sentido, en el Barroco se afirma su carácter pedagógico, en tanto que ilustra —sólo lo suficiente— a los no enterados, así como, sobre todo, persuasivo, al suscitar en ellos la *meraviglia*, el asombro reverencial ante un poder y un saber superiores y desconocidos. Así, sor Juana podrá comentar sobre el arco que se llevaron "sus inscripciones la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares [...]"¹²⁸

Para el proceso de composición del arco era fundamental determinar la figura, o más exactamente, la pre-figura del personaje homenajeado, por

¹²⁵ *Ibidem*, pág. 248.

¹²⁶ *Edic. cit.*, pág. 356.

¹²⁷ *Op. cit.*, pág. 165.

medio de la cual habría de establecerse el sistema de similitudes alegóricas. Este procedimiento de analogías, en el orden político y religioso, entre dos personajes, el sujeto de la alegoría y su correspondiente pre-figura, mitológica o histórica, tiene antecedentes muy antiguos. Podemos pensar en el nexo entre Aquiles y Alejandro, sugerido ya, según refiere Plutarco, por el ayo Lisímaco, que daba "a Alejandro el [nombre] de Aquiles, y a Filipo el de Peleo" (*Vidas paralelas, Alejandro y César*, V),¹²⁹ ratificado por el propio conquistador con las ofrendas que realiza a la columna erigida al héroe en Ilión, y cuyo parangón sería recordado por Hegel. Pero es, sin duda, el cristianismo el que, a través de la tipología, convierte esta actividad relacional en algo más sistemático. En las interrelaciones alegóricas del Antiguo y el Nuevo Testamento, Adán o David aparecían como *typus* de Cristo, que era su *antitypus*; Eva era tipo de la Iglesia. Pero esto no se limitó solamente al ámbito bíblico, sino que, como hemos visto en Calderón, se extendió a la mitología grecolatina (Hércules u Orfeo como *figurae Christi*). Ya hemos mencionado como, en un arco medieval, Federico II adquiría el valor de *figura Christi*. Esta forma de alegoría tuvo gran vigencia durante el Renacimiento, donde las figuras fueron tomadas, con el fervor por la Antigüedad clásica, de la mitología grecolatina, costumbre que prevaleció durante el Barroco. Heracles, el invicto luchador espiritual (así fue concebido por Hesíodo y estoicos y neoplatónicos), era prefigura del católico Carlos V, defensor universal de la fe y que traspone, geográfica y religiosamente (como cristiano), los límites del *non plus ultra* impuestos por el antiguo héroe. Felipe II, "rey planeta", prefirió a Apolo, mismo tipo alegórico de Luis XIV, que se hace presente en el proyecto alegórico de Versalles.

¹²⁸ *Edic. cit.*, pág. 374.

¹²⁹ Trad. de Antonio Ranz Romanillos, Barcelona, 1951, t. III, pág. 329.

La necesidad de recurrir a la mitología se explica en la "Razón de la fábrica" del *Neptuno* a través de varios argumentos:

o ya porque entre las sombras de lo fingido campean más luces de lo verdadero (pues, como dijo Quinto Curcio, *etiam ex mendacio intelligitur veritas*); o ya porque sea decoro copiar de reflejo, como un cristal, las perfecciones que son inaccesibles en el original: respeto que se hace guardar el Sol, monarca de las luces, no permitiéndose a la vista; o ya porque en la comparación resaltan más las perfecciones que se copian [...] o ya porque la Naturaleza, con las cosas muy grandes, sea como un diestro artífice, que para sacar la obra a todas luces perfecta forma primero diversos modelos y ejemplares en que enmendar y pulir lo que no fuere tan perfecto, porque después la obra tenga todas las circunstancias de consumada [...]

Las razones, que se dejan como posibilidades, van encaminadas a resaltar la deficiencia de la prefigura alegórica para representar las altas prendas de su modelo presente, en este caso, el marqués de la Laguna, las cuales son tan excelsas que resultan, por eso mismo, irrepresentables; es necesario recurrir a una "imagen fingida", tomada de las sombras de la Antigüedad, para aludir traslaticiamente a su referente inalcanzable. Esta explicación, claro está, se inserta provechosamente dentro del discurso de elogio cortesano. Pero ilustra algo más: la manera peculiar, distinta del Renacimiento, en que el Barroco valoró y utilizó la Antigüedad grecolatina. Hay que recordar, por una parte, la afirmación de la supremacía de lo moderno sobre lo antiguo, argumento sobre el que se sustentaron las apologías del nuevo arte barroco frente a los principios clásicos, que puede verse en la defensa de la comedia nueva realizada por el círculo de Lope; o bien, en el paulatino destronamiento de la autoridad científica de los antiguos, que puede seguirse en Leonardo, Vesalio, Servet y que se afirma plenamente con Bacon y Descartes. En oposición a la postura renacentista, el esplendor político-religioso del presente es superior, a la vista del Barroco, que el de los antiguos reyes, héroes y dioses. Asimismo, el prestigio de la *sapientia veterum*, venerada por el Renacimiento, pierde

paulatinamente vigor. Si Descartes puede desentenderse de Aristóteles, o bien, tanto Quevedo como Velázquez rebajan a la parodia figuras mitológicas, Sigüenza y Góngora, como veremos, y por razones distintas, podrá descartar (al menos en parte) la tradición clásica occidental. En el caso del *Neptuno*, en mucho mayor medida vinculado con ella, sor Juana puede adoptar, sin embargo, esta actitud de mayor desprendimiento de las convenciones y moldear, a su gusto, los materiales tomados de ella para desarrollar su plan artístico e ideológico.

Como pre-figura del marqués de la Laguna, sor Juana escoge a Neptuno. Es más que probable que la elección esté basada en una elemental asociación entre el nombre del marquesado de Tomás de la Cerda y Neptuno como dios acuático. La figura de éste había sido utilizada ya en alegorías de la monarquía española. Como recuerda Fernando Checa, aparece, junto a la presencia tópica de Hércules, en el Palacio de Carlos V en Granada.¹³⁰ Como es natural, el dios en "los programas alegóricos es la personificación de uno de los cuatro elementos, el agua/ el mar, o del poder marino".¹³¹ En el caso del arco triunfal a Tomás de la Cerda, la asociación es facilitada tanto por el título del noble como por la situación geográfica de América, reino de ultramar, casi isla continental la juzga sor Juana, y de la propia Ciudad de México, establecida en una laguna.

Lo interesante del caso es que la poetisa barroca convierte a Neptuno, literalmente, en personificación alegórica de la que estima como la más alta virtud política: la sabiduría. "La sabiduría [dice] es la más principal [virtud] como raíz y fuente de donde emanan todas las otras".¹³² De

¹³⁰ "Arquitectura efímera e imagen de poder", en Sara Poot Herrera, ed., *Sor Juana y su mundo. Una mirada actual*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, Instituto de Investigaciones de la Cultura, 1995, pág. 289.

¹³¹ Eric M. Moorman y Wilfried Uitterhoeve, *De Acteón a Zeus*, Madrid, Akal, 1997, pág. 277; s. v. "Posidón".

¹³² *Edic. cit.*, pág. 367.

manera terminante, afirma que se puede tolerar a un príncipe que no posea otras cualidades, "y sólo no se puede suplir que no sea sabio".¹³³ Esta perspectiva, además de explicarse por las aficiones intelectuales de sor Juana y su anhelo de saber, puede encontrarse en varios tratadistas políticos de la época; por ejemplo, en *El político don Fernando el Católico*, Baltasar Gracián afirma:

Será feliz el mundo (dijo Platón, y apreció Valerio) cuando comenzaren a reinar los sabios, o comenzaren a ser sabios los reyes. El primero real constitutivo es una gran capacidad; y rey de mucha capacidad, rey de mucha substancia. Llamóse la cabeza así, no de la material cavidad, sino del comprender. Eslo el príncipe, del reino: luego su mayor atributo ha de ser el abarcar, el entender.¹³⁴

Ahora bien, hay que recordar que sor Juana echa mano de una serie de pre-textos para elaborar su propio texto alegórico; en este caso, son los tratados de los mitólogos renacentistas como Natale Conti, Vincenzo Cartario, Textor, o bien, como quiere Paz, la fuente callada del *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria. Pues bien, en una de estas obras, la *Mitología* de Conti, se recuerda el suceso en el que, a petición de Teseo, Neptuno envió unas focas que espantaron los caballos de Hipólito, el cual cayó y fue destrozado, injusto castigo a su supuesta falta. Por este motivo, Conti concluye así su comentario sobre el dios: "[...] no fue un dios sabio sino siquiera bueno o justo si concedió a su hijo Teseo algo tan inicuo [...]"¹³⁵ Este juicio tajante del mitólogo entra en abierta contradicción con el programa alegórico de sor Juana, e ilustra en parte la manera en que ésta hará uso de sus fuentes. De ellas tomará lo que es útil y lo ajustará (aún torciéndolo, si es necesario), para estrechar su vinculación con la figura del

¹³³ Edic. cit., pág. 367.

¹³⁴ *Obras completas, edic. cit.*, pág. 289.

¹³⁵ Trad. de Rosa Ma. Iglesias Montiel y Ma. Consuelo Álvarez Morán, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, pág. 155.

marqués y las virtudes políticas más valoradas por la autora, así como con la situación particular de la Nueva España.

La elaboración del arco, sujeta a un proyecto ideológico, se muestra así como una construcción alegórica realizada por el ingenio y el despliegue de su capacidad relacional. Se trata de aprovechar al máximo las semejanzas posibles entre el “antitipo” y el “tipo” alegórico, tanto en sí mismos como, para decirlo con Gracián, en sus “adjuntos”. Y ello conlleva un proceso de construcción artístico-ideológica. Según señala Gombrich, a propósito de la *impresa*, “El comentario queda como una aplicación. El autor recurre a su ingenio para extraer tantas aplicaciones como sea capaz de soportar la paciencia del lector”.¹³⁶ En el caso de sor Juana, en sus fórmulas laudatorias, la imaginación tiene que esforzarse para aproximar la representación alegórica al inalcanzable original, “y así, le fue preciso al discurso dar ensanchas en lo fabuloso a lo que no se hallaba en lo ejecutado [...]”.¹³⁷ Y estas “ensanchas” son realizadas por la actividad ingeniosa, la cual crea, y se recrea, en la extensión prolija y generosa de este tejido de nexos y similitudes.

Sor Juana sigue el procedimiento, ya citado, de la “agudeza por semejanza”, en el que Gracián fundamenta la creación alegórica. En efecto, el dios Neptuno es el “término extraño” que sirve a sor Juana para “exprimir” o “representar” los atributos ético-políticos del nuevo virrey novohispano. Y para ello se vale de no todos los “adjuntos” semejantes entre uno y otro, sino sólo de “algunos”, los que sirven para desarrollar su programa intelectual. Además, en el *Neptuno* se siguen otros procedimientos sobre la manera en que el ingenio elabora la “agudeza por semejanza”. De acuerdo con el señalamiento de Gracián sobre como “fúndase también la semejanza

¹³⁶ *Op. cit.*, pág. 266.

¹³⁷ *Edic. cit.*, pág. 359.

en la correlación del nombre [...],¹³⁸ la red analógica tejida en el *Neptuno alegórico*, nace probablemente como hemos mencionado, del nombre del marquesado de la Laguna y su fácil vinculación con el reino del dios. En el Discurso XXXI, de *la Agudeza nominal*, Gracián señala que “el nombre suele fundar la proporción”.¹³⁹ Y, en el arco triunfal de sor Juana, vemos que este fundamento de la semejanza es, como lo llama el pensador barroco, verdadera “hidra bocal”, de la que nacen, con la acción del ingenio, múltiples asociaciones conceptuosas.

Como se ha señalado, sor Juana selecciona datos de sus fuentes para convertir a Neptuno en dios de la sabiduría. Así, destaca el que es hijo de la sabia Isis, que se le ofrenda el toro (símbolo del saber), o las invenciones benéficas del dios, la creación y la doma del caballo, la navegación, los muros de Troya. Asimismo, es posible que se haya inspirado para ello, como quiere Fernando Checa, en algunos pasajes de Virgilio.¹⁴⁰ Después de la descripción/fabricación de los atributos del dios, pasa a correlacionarlo con Tomás de la Cerda. Para tener idea de esto, podemos valernos del resumen que realiza Octavio Paz:

Aunque descabellada, esta comparación no carece de gracia. Neptuno es hijo de Saturno y Tomás de la cerda es descendiente de Alfonso el Sabio; Neptuno es hermano de Júpiter, el dios del cielo, y Tomás de la Cerda lo es del duque de Medinaceli (*coeli* = del cielo); Neptuno es dios del agua y Tomás de la Cerda es conde de paredes; Neptuno inventó el arte de montar a caballo, y Tomás de la Cerda es marqués, vocablo celta que quiere decir prefecto de caballeros; la insignia de Neptuno es el tridente y en el bastón de virrey de don Tomás de la Cerda se cifra la triple potestad: la marcial, la civil y la criminal; etcétera, etcétera.¹⁴¹

El ingenio trata de exprimir al máximo las semejanzas conceptuosas entre ambos extremos, la figura y la prefigura alegórica, expandir las posibilidades

¹³⁸ *Ibidem*, pág. 98.

¹³⁹ *Ibidem*, pág. 182.

¹⁴⁰ *Op. cit.*, págs. 294 y ss.

¹⁴¹ *Op. cit.*, pág. 220.

asociativas. Esta operación descansa en su capacidad lúdica como la facultad creativa. Es probable que los resultados hubieran complacido a Gracián, aunque a nuestros ojos resulten, como dice Paz, descabellados.

Componen el arco triunfal ocho lienzos principales, que desarrollan las líneas centrales de la alegoría política. Estos cuadros emblemáticos son los que describe la magnífica versificación de la "Explicación del arco". Además de estos, la "descripción en prosa" incluye las imágenes y los textos de las cuatro basas, que complementan la temática dada a partir del dios marino. Por su parte, las pinturas de los dos intercolumnios están dedicadas al elogio de la marquesa María Luisa. Sobre las representaciones pictóricas, puede verse que se utilizan recursos icónicos convencionales. Así, en el tablero principal, se representó a "Neptuno, acompañado de la hermosa Anfítrite, su esposa, y de otros muchos dioses marinos [...] conducían a la deidad cerúlea con su divina consorte, en un magnífico carro, dos caballos marinos [...] Precedía el carro Tritón, de biforme figura, con su torcida trompa, marino clarín de tantas glorias".¹⁴² Descripciones similares se hallan en Virgilio (cuyo modelo consigna aún algún manualito de artes de finales del siglo XVIII);¹⁴³ el dios acompañado por Anfítrite sirvió de asunto para un estudio de desnudo de Jan Gossaert, de 1516; y en el libro de Cartario, referencia directa de sor Juana, aparece una ilustración parecida. El lienzo del arco está "adornado" en sus esquinas por "los cuatro más principales vientos en extraordinarias figuras". Puede corroborarse el apego a la convención en la pintura de los vientos comparándose la descripción de sor Juana con las instrucciones que la *Iconología* de Ripa da al respecto. En el *Neptuno*, el Bóreas o Aquilón aparece "de rostro fiero, barba y cabello erizado, coronado de escarcha, las alas complicadas del

¹⁴² *Edic. cit.*, pág. 375.

¹⁴³ *Introducción al conocimiento de las bellas artes, o diccionario manual de pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc.*, Madrid, Por la viuda de Escribano, 1788.

frío, y por pies dos horribles caudas de serpientes".¹⁴⁴ Por su parte, en Ripa se le describe así: "Hombre de horrible aspecto, con la barba, los cabellos y las alas cubiertas de nieve, siendo además sus pies como colas de sierpes".¹⁴⁵ En sor Juana, el Euro se figura como un "negro etíope, coronado de un sol, cuyos rayos, por la demasiada vecindad, abrasaban más que iluminaban su atezado rostro, propia semejanza de los naturales por donde pasa". En Ripa: "será de tez oscura, y ha de llevar la imagen de un Sol rojo sobre su cabeza".¹⁴⁶ En aquélla, "adornaba el galán Céfiro, mancebo gallardo, coronado de flores, vertiendo aromas y primaveras del oloroso seno". En la *Iconología*: "Joven de alegre aspecto, con alas en la espalda", al cual, explica Ripa, por traer "consigo el tiempo de Primavera [...] lo hemos pintado con la corona de flores que le ciñe las sienes".¹⁴⁷ Similitudes equivalentes aparecen en ambos textos sobre el Noto o Austro, a partir de un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio.

Este primer lienzo sirve como centro icónico y conceptual de la alabanza del marqués y de su esposa, en la imagen tópica de Neptuno como señor de los mares. Por eso su núcleo temático es el poder, la triple potestad del virrey, civil, penal y militar, representada por el tridente del dios. Por supuesto, sor Juana tratará de estrechar la semejanza relacionando el dominio de Neptuno sobre las tres aguas (dulce, salada y amarga), con las facultades políticas del gobernante. Así, el soneto que sirve de epigrama al emblema dice en sus tercetos:

Tres partes del Tridente significa
dulce, amarga y salada en sus cristales,
y tantas al Bastón dan conveniencia:

Porque lo dulce a lo civil se aplica,
lo amargo a ejecuciones criminales
y lo salado a militar prudencia.

¹⁴⁴ *Ibidem*, pág. 376.

¹⁴⁵ *Iconología*, Madrid, Akal, 1996, 2ª ed., t. II, pág. 416.

¹⁴⁶ *Ibidem*, pág. 415.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 416.

En los otros lienzos se despliega el catecismo político del arco, los cuales pueden dividirse, de manera general, en dos grupos: uno, formado por los cuadros alegóricos que representan las virtudes indispensables para un buen gobernante; y, dos, aquellos que sirven para mostrar acciones concretas necesarias para el bienestar de la ciudad. En el primer caso, pueden incluirse el cuarto lienzo, que ejemplifica la Piedad a través del salvamento de Eneas por Neptuno, cuando iba a sucumbir ante Aquiles; el sexto lienzo, en que se pinta la transformación en constelación del delfín que sirvió de feliz mediador entre Neptuno y Anfitrite para lograr sus nupcias, y que alegoriza tanto la prudencia en la elección de los ministros como la liberalidad que ostenta el príncipe en el premio; y el séptimo lienzo, que a través de la competencia de Minerva y Neptuno por su principalía en Atenas, se ilustra la virtud máxima de un político, la sabiduría, entendida aquí a la luz del concepto estoico del "vencimiento de sí mismo" (que aparece en la época en Cervantes, Quevedo o Calderón): Neptuno, el sabio, acepta "vencerse de su propia sabiduría", representada por la diosa. El segundo grupo de imágenes, de carácter pragmático, apunta de manera directa a asuntos pendientes del virreinato. En el caso del lienzo tercero, su petición tiene un carácter general. Neptuno fija la isla errante de Delos, en donde nacerán Apolo y Diana; así, el marqués deberá traer paz a la ciudad de México, a la vez que se aprovecha el motivo mitológico para alabar la riqueza de la Nueva España, donde nacen el Sol y la Luna (el oro y la plata). Por otra parte, el segundo lienzo, en el que se pintaba cómo Neptuno formó "una laguna en que fluyesen las copiosas aguas del Peneo", era un señalamiento del gran problema de las inundaciones en la ciudad. El octavo lienzo, que relacionaba el muro de Troya con la inconclusa Catedral de México, indicaba otra obra a realizar (de importancia principal para la institución que había encargado el arco: la Iglesia Metropolitana de México).

Finalmente, el quinto lienzo, en el que se mostraba a los sabios centauros, que huían de la furia de Heracles, acogidos por Neptuno, era una clara propuesta de sor Juana para que el marqués de la Laguna diese su protección a las letras, las ciencias y las artes. Como puede verse, en el arco triunfal se incluyen no sólo la alabanza al virrey que llega, sino también un muestrario de ideales políticos y de señalamientos específicos sobre algunos asuntos de relevancia para la comunidad en general, como para el autor y el grupo ideológico que representa. De esta forma, no puede explicarse sólo como un acto de adulación al poder, sino también una presentación de peticiones y, de acuerdo con Pascual Buxó, "la manifestación de una esperanza de mejor gobierno para los mexicanos".¹⁴⁸

Frente a la finura intelectual y la magnífica escritura de la obra de sor Juana, el *Theatro de virtudes políticas* se destaca como una creación original, osada incluso, en más de un aspecto. Un primer contraste entre ambas puede darse a nivel artístico: la prosa de la poetisa es mucho más flexible y vital, adecuada para describir cualidades plásticas y cromáticas, en frases cuya textura adquiere ese mismo valor visual; por su parte, el texto del erudito, en un tono más profesoral y un estilo en el que se mezclan las elegancias y las ampulosidades barrocas, despliega una erudición más vasta y muestra un mayor interés por el contenido doctrinal.

En el *Neptuno*, la actitud general hacia la figura del marqués — aunque conlleva, como hemos visto, la formulación de solicitudes— es de cuidadosa e hiperbólica lisonja, mientras que ésta se plantea en el *Teatro* de forma más moderada y señalando más explícitamente el compromiso político que contrae el nuevo virrey de estar a la altura de las alegorías que lo elogian y de las expectativas de sus gobernados. En primer lugar, Sigüenza prefiere, sobre el concepto antiguo de arco triunfal, en tanto que celebración de los proezas militares, la idea de la puerta de entrada a la

¹⁴⁸ *Op. cit.*, pág. 255.

ciudad: “no son estas fábricas [explica] remedo de los arcos que se consagraban al triunfo, sino las puertas por donde la ciudad se franquea [...]” ¿Qué sentido tiene esta precisión? Lo que Sigüenza quiere resaltar es que no sólo se erige el monumento para glorificar al poderoso, sino también que va encaminado a representar las virtudes a través de las cuales el gobernante puede acceder a la gloria, al tiempo que se apela al valor simbólico de la puerta como lugar de transfiguración. Por un lado, está el sentido visual-pedagógico de las alegorías del arco, el cual es concebido como un “teatro”, esto es, como algo digno de verse, pero que a su vez debe cumplir, como el teatro mismo en la consideración aristotélica y de los tratadistas del Renacimiento, con una función catártica (purificadora). Las imágenes se ofrecen como un espejo moral en el que el príncipe debe asomarse para hacerse uno con el contenido alegórico en él representado. De acuerdo con Sigüenza y Góngora,

es providencia estimable el que los príncipes sirvan de espejo, donde atiendan a las virtudes con que han de adornarse los arcos triunfales que en sus entradas se erigen para que de allí sus manos [que significan, ha explicado antes, no sólo la autoridad y poder sino la moral de las obras] tomen ejemplo, o su autoridad y poder aspire a la emulación de lo que en ellos se simboliza en los disfraces de triunfos y alegorías [...]¹⁴⁹

Más adelante, recordará la recomendación de Plutarco: “Como en un espejo adorna y compara tu vida con las ajenas virtudes”.¹⁵⁰ Sigüenza no presenta a la virtud unida *per se* a las potestades del gobernante, sino que señala abiertamente el trabajo necesario que éste requiere para elevarse a ellas, a través del ejemplo que ofrecen los reyes antiguos.

Por otro parte, está la contextura alegórico-religiosa y política del acto mismo de transponer el arco, reunión emblemática de las prendas morales para gobernar, como “puerta de las virtudes políticas”. De acuerdo con

¹⁴⁹ *Edic. cit.*, pág. 171.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pág. 193.

Antonio Lorente Medina: "El arco, devenido en puerta, se erige como una prueba iniciática que los príncipes y gobernadores deben traspasar para penetrar adecuadamente en el ejercicio de la autoridad y del mando".¹⁵¹ En la Antigüedad, este carácter "iniciático" de la *Porta Triumphalis* se formalizaba "per lavacrum", esto es, "por una fuente", que significaba la sacralización del rey a través de abluciones, rito que aparece en muchos cultos paganos, y que sería relacionado con el bautismo cristiano.¹⁵² Por su parte, Sigüenza y Góngora señala la necesidad de una cierta "purificación" del príncipe con el acto simbólico de la transposición del arco:

Providencia será también el que la vez primera que a los príncipes y gobernadores se les franquean las puertas sea cuando en ellas estuvieran ideadas las virtudes heroicas de los mayores, para que, depuesto allí todo lo que con ellos no conviniere, entre al ejercicio de la autoridad y del mando adornados de cuantas perfecciones se les proponen para ejemplar del gobierno.¹⁵³

El marqués deberá "deponer lo inconveniente", y atravesar la puerta alegórica transfigurándose, dando un salto hacia la virtud cuyo ejemplo se le presenta en los emblemas del arco. A su vez, el ideal debe cristalizarse en la acción política; así, Sigüenza pide al virrey que, como dice Calderón,

del concepto imaginado
pase al práctico concepto.

El sentido de la alegoría se realiza plenamente cuando permite esa "iniciación" ética y su cumplimiento en el "teatro" de la realidad política e histórica presente.

La gran originalidad del arco de Sigüenza radica en la elección de los tlatoanis mexicas para componer su alegoría política. Según el comentario del *Teatro*, es "destino de la fortuna" que la entrada del marqués de la

¹⁵¹ "Don Carlos de Sigüenza y Góngora, educador de príncipes: el *Theatro de virtudes políticos*", en *Literatura Mexicana*, V: 2 (1992), pág. 346.

¹⁵² Vid. E. Baldwin Smith, *op. cit.*, págs. 26 y ss.

¹⁵³ *Edic. cit.*, pág. 171.

Laguna diese ocasión de que "renaciesen los mexicanos de entre las cenizas en que los tiene el olvido, para que como fénixes del Occidente, los immortalizase la fama [...]"¹⁵⁴ Este preferencia resulta evidentemente problemática, por un lado, por ofrecer al representante de la monarquía española a la sucesión de reyes truncada por la conquista como modelos de virtudes; y, por el otro, por transgredir las normas europeas, establecidas en el Renacimiento, de ceñirse fielmente a las figuras proporcionadas por la tradición grecolatina (y cristiana). Este apego a los modelos antiguos, es señalado por Ripa al inicio de su *Iconología*:

Las imágenes que se realizan al objeto de significar cosa distinta de la que los ojos directamente se percibe, no tienen regla más certera ni verdad que la imitación de los Latinos y los Griegos y aquellos otros más antiguos que fueron de este artificio inventores. Mas es creencia comúnmente compartida que quien se esfuerza en salirse de dicha imitación yerra por ignorancia o por presunción excesiva, siendo aborrecidas ambas faltas por todos aquellos que esperan adquirir con su propio esfuerzo algún aplauso.¹⁵⁵

Por todo esto, no es extraño que hayan surgido críticas y reparos para el "aindiado Arco de Sigüenza", que recurre al pasado prehispánico de Nueva España, hecho que implicaba su separación de los cánones europeos.

La explicación del erudito novohispano, buen polemista, está encaminada a refutar tales oposiciones. El primer argumento al que recurre es la primacía de la historia sobre la mitología. La única justificación del uso de las fábulas antiguas es que en ellas "se divisan las luces de las verdades heroicas [...]"¹⁵⁶ Sin embargo, aun si tienen un valor alegórico o un fondo histórico, los dioses paganos, como las mejores inteligencias de la Antigüedad llegaron a vislumbrar, son falsos y usurpan el sitio de la verdadera divinidad. Por eso, se pregunta Sigüenza, "¿Cómo, pues, será

¹⁵⁴ *Edic. cit.*, pág. 167.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, t. I, pág. 45.

¹⁵⁶ *Edic. cit.*, pág. 173.

lícito el que sirvan a los príncipes, que son imágenes de Dios, las sombras de aquellas deidades tenebrosas, a quienes los mismo gentiles quitaron la máscara de la usurpada divinidad [...]?"¹⁵⁷ Por lo tanto, recurrir a los dioses gentiles no es sino, como dijo Séneca, "alegrarnos con una mentira". Lo que justifica el empleo de figuras mitológicas es su parte histórica; pero, "¿Quién no ve que verdades que se traslucen entre neblinas no pueden representarse a la vista sino con negras manchas?"¹⁵⁸ De esta forma, recurrir a la verdad de ejemplos históricos es mejor que emplear fabulaciones en las que se confunden lo falso y lo verdadero. Ahora bien, ¿por qué recurrir entonces, en las fuentes verdaderas de la historia, al pasado azteca? Sigüenza lo explica así: "El amor que se debe a la patria es causa de que, despreciando las fábulas, se haya buscado idea más plausible con qué hermohear esta triunfal portada [...]";¹⁵⁹ y un poco más adelante, se pregunta: "¿quién será tan desconocido a su patria que, por ignorar sus historias, necesite de fabulosas acciones en que vincular sus aciertos?"¹⁶⁰ En este impulso patriótico de Sigüenza, se entrelazan distintos factores. En primer término, debe decirse que, aunque supone un acto de ruptura con la tradición emblemática europea, está orientado también por un mismo espíritu arqueológico, manifiesto en Ripa y común al Renacimiento y el Barroco, que busca en el pasado histórico y mitológico representaciones significativas. Esto se vincula directamente con su labor como diligente investigador de la historia del México Antiguo (tuvo una de las colecciones de documentos más importantes de la Colonia sobre la materia, y compuso varias obras, lamentablemente perdidas), la cual adquiere, junto con su valor científico, un carácter de restitución de la memoria histórica de la civilización terminada por la conquista española, y que explica así, con una

¹⁵⁷ *Ibidem*, pág. 173.

¹⁵⁸ *Ibidem*, pág. 173.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pág. 172.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pág. 174.

cita del "docto Calancha": "con estos párrafos les ha pagado a los indios la patria que nos dieron, y en que tantos favores nos hace el Cielo y nos tributa la Tierra".¹⁶¹ A esto hay que sumar las razones señaladas por Octavio Paz: el nacionalismo de la clase criolla y el sincretismo universalista de la Compañía de Jesús.¹⁶² Sigüenza intentaba mostrar el pasado de México en una jerarquía equivalente a la de las civilizaciones antiguas del mundo occidental.

Esta preferencia de lo histórico sobre lo mitológico coloca a la obra de Sigüenza y Góngora en un punto más avanzado en el desarrollo del alegorismo de la época, próximo al del siguiente siglo; como advierte Bonet Correa, "en el siglo XVIII se sufre una pérdida en la que lo mitológico se sustituye por lo histórico y lo emblemático por la alegoría racional".¹⁶³ Este incipiente historicismo, promovido por el racionalismo iluminista, refutará la validez sapiencial de lo mítico y buscará en él, acaso, sucesos verdaderos del pasado, tal y como lo hará Vico en su *Ciencia nueva*:

las *Fábulas* deben de haber sido exclusivamente historias de los antiquísimos menesteres humanos de Grecia, la parte más difícil de este trabajo nuestro ha sido, pues, meditar en los *Motivos de verdad que dieron origen a esas Fábulas*, las cuales serán a la vez los *verdaderos Principios de la Mitología y los Principios de las Historias de los Tiempos bárbaros*.¹⁶⁴

Esta interpretación histórica (que de hecho tiene sus antecedentes en la propia exégesis alegórica antigua, en Estrabón, Plutarco o Heráclito el rétor) se prolonga hasta el siglo XIX; Carlye dirá en *The Heroes* que Wotan es un antiguo héroe germánico. Este procedimiento de alegoresis está presente en el *Teatro*, donde Sigüenza convierte a Huitzilopochtli, el dios que guía al pueblo azteca hasta Tenochtitlan, en "caudillo y conductor de los mexicanos

¹⁶¹ *Ibidem*, pág. 183.

¹⁶² *Op. cit.*, pág. 211.

¹⁶³ Antonio Bonet Correa, "La fiesta barroca como práctica del poder", en el *Arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, 1983, pág. 61.

¹⁶⁴ *Ed. cit.*, t. II, pág. 21.

que por su disposición emprendieron en demanda de las provincias de Anáhuac [...] Acción tan estimada de su barbaridad ignorante que no supieron pagarla sino con la apoteosis con que después de su muerte lo veneraron por Dios”.¹⁶⁵ Este reduccionismo de lo mítico a “historia fabulada” toma parte en el proceso de intelectualización de la alegoría, que la llevará al hieratismo y a su posterior abandono hacia fines del el siglo XVIII, promovido por los románticos. Asimismo, la apertura del canon grecolatino a nuevos orbes culturales implica una transgresión del alegorismo occidental, sustentado en una larga tradición de convenciones iconológicas y retóricas.

Es imposible dejar de reparar —sobre todo a partir de pasajes como: “en los mexicanos emperadores que en la realidad subsistieron en este emporio celeberrimo de la América, hallé sin evidencia lo que otros tuvieron necesidad de mendigar en las fábulas”.¹⁶⁶— que la vehemente defensa que Sigüenza y Góngora sobre la validez, y aun, la clara ventaja de su elección de las figuras históricas de los tlatoanis aztecas, resultaba, aunque no fuese esta la intención de su autor, una crítica directa y agresiva a la obra simultánea de sor Juana, “mendigada” de los mitos paganos. Para evitar tan evidente conclusión, el erudito se apresta de inmediato a realizar la loa de la Madre Juana Inés de la Cruz, por quien “en un sólo individuo goza México lo que en los siglos anteriores repartieron las Gracias a cuantas mujeres son el asombro venerable de las historias”, y siendo verdad clara “que no hay pluma que pueda elevarse a la eminencia donde la suya descuella, cuánto y más atreverse a profanar la sublimidad de la erudición que la adorna”.¹⁶⁷ Pero la manera en que pretende salvar de su severa crítica al *Neptuno* es a través de una peregrina explicación histórica del dios marino: “Neptuno [dice] no es fingido dios de la gentilidad sino hijo de Misraim, nieto de Cam,

¹⁶⁵ *Edic. cit.*, pág. 193.

¹⁶⁶ *Ibidem*, pág. 175.

¹⁶⁷ *Ibidem*, pág. 177.

bisnieto de Noé y progenitor de los indios occidentales".¹⁶⁸ Sigüenza se esfuerza en una extravagante exposición probatoria, en la que identifica a Neptuno con el Nephtuim bíblico, hijo de Misraim; luego, como progenitor de los cartagineses y otros pueblos de África, y de ahí, dados los nexos entre México y Egipto, facilitados por la Atlántida, se "clarifica" esta verdad. Puede apreciarse sobre qué criterios, al menos en este caso, trabajaba el erudito novohispano sus "fidedignas" explicaciones históricas, recurriendo para ello, no en menor grado que sor Juana, a la analogía ingeniosa para establecer un sistema de relaciones y asociaciones, que no se sustentan en un riguroso plan intelectual, sino en el juego de la imaginación que es capaz de expresar al máximo "las correspondencias entre dos extremos". Esto muestra como en el pensamiento de Sigüenza coexisten, al igual que en la mayoría de los hombres de su tiempo, criterios científicos e irracionales, modernos y tradicionales, que componen lo que Luciano Anceschi ha llamado una "multipolaridad sistemática".¹⁶⁹ Que sus explicaciones y loas no satisficieron plenamente a la poetisa, puede inferirse del famoso soneto "Dulce canoro cisne mexicano", en el que alaba a Sigüenza, como ha explicado Francisco de la Maza, con "una cascada de clásicas erudiciones mendigadas de las fábulas", y cuyos tercetos dicen:

No al sacro numen con mi voz ofendo
ni al que pulsa divino plectro de oro
agreste avena concordar pretendo,

pues por no profanar tanto decoro,
mi entendimiento admira lo que entiendo
y mi fe reverencia lo que ignoro.

Texto que encierra una sutil ironía sobre los esforzados malabarismos con los que Sigüenza trata de justificar que su censura del empleo de figuras

¹⁶⁸ *Ibidem*, pág. 176.

¹⁶⁹ *Op. cit.*, pág. 104.

mitológicas no se aplica a sor Juana. "Sal y azúcar [dice de la Maza] muy bien revueltos a la vista, pero no al paladar".¹⁷⁰

En el comentario de las imágenes emblemáticas, Sigüenza no se atiene al ordenamiento de la fábrica sino a la cronología de los emperadores mexicanos, comenzando, como hemos dicho, por Huitzilopochtli, a quien siguen los once tlatoanis desde Acamapichtli hasta Cuauhtémoc, y que sumaban así doce figuras (número del que por cierto, el autor descarta sus valores alegóricos). Esto pone en evidencia su desatención sobre el arco efímero y su interés por rescatar la olvidada historia de la civilización mexica. Cada rey emblematiza una virtud política, las cuales han sido tomadas, claramente, del acervo doctrinal europeo: Huitzilopochtli recuerda que toda empresa debe fundamentarse en la divinidad; Acamapich es la esperanza; Huitzilíhuitl representa la clemencia; Chimalpopocatzin alegoriza la defensa de la patria; Itzcóhuatl, la prudencia; Motehecozuma Ilhuicamina, la piedad; Axayacatzin, la fortaleza; Tizoczin representa la paz; en Ahuízotl se toma lección de la importancia del consejo; Mothecozuma Xocoyotzin es la magnanimidad; Cuitlahuatzin, la audacia; Cuauhtémoc es alegoría de la constancia. En los emperadores antiguos de México pueden verse representadas las más altas virtudes que debe reunir un príncipe cristiano. En este muestrario alegórico, la alta estatura moral de las figuras prehispánicas debe llevar al universal reconocimiento de los valores de la civilización antigua de México, que habría de avalar el propio virrey, y que, al tiempo que cumple su función pedagógica de representación de ideales políticos, sirve al proyecto de revaloración histórica promovido por el intelectual criollo, en un ambiguo y apasionado intento de configuración de una nacionalidad. Emblematiza, de este modo, un momento interesante de la historia novohispana, entendida ésta, de acuerdo con Edmundo

¹⁷⁰ "Sor Juana y Don Carlos. Explicación de dos sonetos hasta ahora confusos", en *Cuadernos Americanos*, CXLV: 2 (1966), pág. 197.

O'Gorman, como "un proceso dialéctico que se resuelve en la progresiva americanización del ser hispánico originalmente transplantado al Nuevo Mundo".¹⁷¹ En este sentido, el *Theatro de virtudes políticas* no es menos un espejo político para el virrey que un espejo histórico del mestizaje cultural de la Nueva España de fines del siglo XVII.

Las contradicciones que se establecen, primero, al tomar del pasado indígena las figuras alegóricas para celebrar la entrada del virrey, representante de la monarquía española, y, segundo, al integrar la historia americana a una forma convencional europea, tensan y animan el proyecto ideológico de Sigüenza, y lo mueven a establecer un sincretismo, basado en asociaciones ingeniosas, que funde elementos icónicos tanto europeos como americanos. De acuerdo con Helga von Kügelgen:

El "método" de Sigüenza de servirse de la emblemática, de las medallas y de las fuentes prehispánicas para trazar sus tableros y de incorporar tantas citas eruditas, nos muestra a un hombre, a un investigador que sintetiza el saber de su época tanto del Nuevo como del Viejo Mundo adaptándolo a sus fines.¹⁷²

La construcción alegórica del *Theatro de virtudes políticas* está basada en esta síntesis original entre conceptos y convenciones iconológicas aportados por la tradición emblemática y el pensamiento político europeos y los datos e imágenes de los códices del México antiguo. Por ejemplo, en el caso de Huitzilopochtli, que sirve para ilustrar que todo acto que busque buen fin debe iniciarse con Dios, "Pintóse entre nubes un brazo siniestro empuñando una luciente antorcha acompañada del pájaro huitzilin [el colibrí]".¹⁷³ En primer lugar, la divinidad de Huitzilopochtli (apoteosis de un

¹⁷¹ *Meditaciones sobre el criollismo. Discurso de ingreso en la Academia Mexicana Correspondiente de la Española*, México, Condumex, Centro de Estudios de Historia de México, 1979, pág. 22.

¹⁷² "Carlos de Sigüenza Y Góngora, su *Theatro de Virtudes Políticas que Constituyen a un Príncipe* y la estructura emblemática de unos tableros en el Arco de Triunfo", en *Juegos de ingenio y agudeza*, op. cit., pág. 157.

¹⁷³ *Edic. cit.*, pág. 197.

héroe, según Sigüenza), establece el tema del emblema: la fundación de México ha sido iniciada por voluntad divina (lo que señala a su vez su nexo significativo con otros dos pueblos “elegidos”: el hebreo y el romano, motivos de comparación recurrentes en la exaltación patriótica del proyecto del autor). Luego, en la formación de la alegoría visual, se toma en cuenta la etimología de Huitzilopochtli, que significa “colibrí de la siniestra” (*opochtli* es, según indica Sigüenza, “mano siniestra”), a lo que se alude al elegir un brazo izquierdo acompañado del ave. A su vez, estos elementos se funden con otros tomados de la emblemática europea; de acuerdo con Kügelgen:

Como motivo estructural, el de la mano que sale entre las nubes se despliega casi siempre diagonalmente, como en uno de los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias, de hecho, con una antorcha, el motivo unido al *icon* es intercambiable —y en el ejemplo del *Symbolorum & Emblematum* de Camerarius, obra citada por don Carlos, en lugar de antorcha, la mano sostiene el báculo de Arón.¹⁷⁴

El procedimiento de composición alegórica reúne elementos icónicos de ambas tradiciones cuya fusión está condicionada temáticamente por la virtud política que trata de ser representada. Como fundamento de la semejanza suele apelarse a la potencialidad alegórica del nombre del tlatoani, con su correspondiente figuración en la imagen del *codex*, o bien, a una cualidad o un hecho destacado del monarca azteca; o, si es posible, a ambas cosas. Por ejemplo, en el caso de Chimalpopoca, “rodela que humea”, se aprovecha tanto del nombre como de la oposición histórica que el soberano mexicana tuvo que sostener contra el tirano tlaxcalteca Maxtla (quien lo asesinó), para ilustrar la “defensa de la patria”. La pintura alegórica se dispuso así:

Arrojaba una deshecha tempestad de rayos y saetas contra la ciudad de México, que en figura de una mujer cercada de sus hijos la denotaba el nopal con sus armas; favorecía Chimalpopoca, abrigándola debajo de

¹⁷⁴ *Ibidem*, pág. 154.

una rodela que dio campo a un pelicano que entre llamas y humo socorrió a sus polluelos con la sangre que le da vida.¹⁷⁵

En esta adecuación "sin violencia" del nombre, la acción y la virtud representada, se integra un elemento de la emblemática europea: el pelicano, que de acuerdo con la *Iconología* de Ripa, forma parte de las alegorías de la "Bondad", pues "es ave que, según relatan numerosos autores, para subvenir en la necesidad a sus hijuelos con su propia pico se hiere, nutriéndolos con su sangre";¹⁷⁶ así como de las representaciones del amor al prójimo y la piedad.¹⁷⁷ Por otro lado, en el caso de Itzcohuatl, que representa la prudencia, se establece un vínculo directo entre el significado de su nombre, "culebra de navajas", y los emblemas europeos de dicha virtud. La serpiente aparece en Horapolo como jeroglífico que significa "Rey muy poderoso", "Señor del mundo" o "Todopoderoso".¹⁷⁸ En Camerarius y Saavedra es emblema del príncipe.¹⁷⁹ La serpiente que se muerde la cola, el *ouroboros*, simboliza el poder infinito de Dios así como la eternidad, que reúne los tiempos en un mismo principio y un fin. De ahí que represente al príncipe poderoso, a la vez que al prudente, el que sabe mirar las causas y las soluciones y establecer, en la acción en el presente, el vínculo del pasado y el futuro. Este es el significado que le da Saavedra Fajardo en su Empresa XXVII, en la cual aparece "la serpiente, símbolo de la prudencia, revuelta al ceptro sobre el reloj de arena, que es el tiempo presente que corre, mirándose en los dos espejos del tiempo pasado y futuro".¹⁸⁰ Otro es el caso de Moctezuma Xocoyotzin, que emblematiza la magnanimidad. Esto se sustenta a través del relato de diferentes anécdotas (tomadas de la *Monarquía indiana* de Torquemada) en las que el emperador se destaca por

¹⁷⁵ *Edic. cit.*, pág. 209.

¹⁷⁶ *Edic. cit.*, t. I, pág. 157.

¹⁷⁷ *Ibidem*, págs. 89 y 510.

¹⁷⁸ *Edic. cit.*, pág. 193. y ss.

¹⁷⁹ *Ibidem*, pág. 216.

¹⁸⁰ *Edic. cit.*, pág. 300.

su ánimo generoso y desapegado de las riquezas. El lienzo se dispuso así: "estaba adornado [Motecuzhoma] de imperiales y riquísimas vestiduras, sacando de la boca de un león muchas perlas, mucha plata, mucho oro, que esparcía por todas partes[...]"¹⁸¹ Esta representación pudo ser pensada a partir de la imagen de Sansón que saca un panal lleno de miel de la boca de un león, basada en un pasaje del libro de los Jueces (XIV, 14), que Quevedo cita en el *Alguacil endemoniado*, y cuyo tema, como señala James O. Crosby, "se repitió en los libros de emblemas del siglo XVI".¹⁸² Por otra parte, Cuitláhuac es ejemplo de la audacia, a través de la decidida defensa que encabezó en contra de Cortés, derrotándolo en "la memorable noche triste",¹⁸³ hecho que combina icónicamente con el acto de Alejandro Magno de "romper los nudos de las coyundas de Gordio[...]", el cual que pudo tomar, como sugiere Kügelgen, de Castalio.¹⁸⁴ Ahí sólo se considera un hecho ejemplar de Cuitláhuac, como en Moctezuma una cualidad que lo distinguía, para realizar la imagen alegórica.

El tablero principal de la segunda fachada es el último descrito por Sigüenza; en él:

Consiguióse ahora [...] con este último lienzo, que aquí describió, que dio lugar a los doce príncipes antecedentes, abreviando en otras ideas las principales insignias que sirvieron para la formación de sus empresas. Salían de ellas rayos de luz que se terminaban en una cornucopia que sobre la ciudad de México vertía el excelentísimo señor marqués de la Laguna, a quien entre hermosísimas nubes servía de trono el águila mexicana.¹⁸⁵

El virrey reúne los dones del los antiguos tlatoanis y los derrama bienhechoramente sobre la ciudad. En concordancia con su búsqueda de continuidad entre el presente histórico y el pasado prehispánico, muestra al

¹⁸¹ *Edic. cit.*, pág. 225.

¹⁸² "Cinco prólogos" a Francisco de Quevedo Villegas, *Sueños y discursos*, *edic. cit.*, pág. 40.

¹⁸³ *Edic. cit.*, pág. 227.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, pág. 157.

marqués de la Laguna asentado en el águila mexicana. Este hecho resulta significativo si se toma en cuenta que, hacía unos cuantos años, en el *Llanto occidental en el ocaso del más claro Sol de las Españas* (1666) de Isidro de Sariñana, aparecía un jeroglífico que mostraba como *El águila de la monarquía española expulsada de su nido al águila mexicana*. En el arco de Sigüenza, de acuerdo con el fervor patriótico que anima su programa alegórico, vemos a un noble español como príncipe que se sustenta en el águila del antiguo imperio mexicano, idea emblemática que perdurará en la imaginación criolla y sus aspiraciones políticas hasta el siglo XIX.

Vale la pena reparar en el lienzo dedicado a Ahuízotl, que representa la importancia del consejo. Este es el único caso en que el valor emblemático del tlatoani es negativo: Ahuízotl no atendió los consejos de Tzotzomatzin, señor de Coyoacán, sobre la inconveniencia de cierta obra hidráulica; la realización del proyecto provocó una inundación a la ciudad, que a la postre trajo la muerte del rey (cuyo triste destino parecía señalar su nombre, que "significa cierto animal palustre"). ¿Advertencia al marqués de los peligros de no escuchar a los sabios, de donde viene el consejo, de desatender las lecciones mismas que aparecen en el arco triunfal? Al final de la explicación, Sigüenza y Góngora recuerda que, antes de morir, Ahuízotl pidió opinión a Nezahualpilli, con lo que enmendó en algo su falta, y señala, sutilmente, la importancia que da a su mensaje: "Con esta acción remedió Ahuízotl en algo su desacierto, y la misma es necesaria. Pero si di título de espejo a esta empresa, no quiero manosearla, porque no se empañe o porque no se quiebre".

El marqués de la Laguna recibió los elogios y las advertencias del arco de Sigüenza con elocuente mutismo. No había solución más política posible frente al poderoso Cabildo que lo había mandado construir.¹⁸⁶ El

¹⁸⁵ *Edic. cit.*, pág. 230.

¹⁸⁶ *Vid. Antonio Lorente Medina, op. cit.*, pág. 335.

extrañamiento que ante tal fábrica alegórica debió de experimentar responde a la distancia que lo separaba tanto de las imágenes significativas como de las ambiguas aspiraciones que las sustentaban. Sigüenza lo invita a subsanar su insuficiencia hermenéutica, en la dedicatoria escrita en la tarja que coronaba la puerta principal: "[...] que, bondadoso y bueno, consulte con su pueblo todos y cada uno de los asuntos de este arco",¹⁸⁷ acto que implicaba un significado político y cultural ajeno a la misión del representante de la monarquía española. A su vez, este encuentro entre el virrey y el tenso sincretismo de la fábrica ideada por Sigüenza representa, significativamente, el abismo que se abre entre obra y receptor con la ruptura de las convenciones que sustentan la posibilidad comunicativa de la alegoría. Sigüenza y Góngora ofrece a Tomás de la Cerda un difícil espejo, imagen de los anhelos y esperanzas contradictorias de la clase criolla novohispana. En ostentoso marco barroco, ha montado un espejo de obsidiana, que compone una alegoría hermenéutica e histórica de un momento del alegorismo occidental y de la Nueva España hacia fines del siglo XVII.

¹⁸⁷ *Edic. cit.*, pág. 189.

CONCLUSIONES

Desde sus orígenes homéricos, la alegoría recorre la historia de la literatura de Occidente. En su largo peregrinaje, va mostrando las facetas diversas que emergen de su condición proteica. Como pocos conceptos estéticos, despliega un prisma múltiple de significaciones que permiten plantear problemas fundamentales de la creación literaria: las relaciones entre retórica y hermenéutica, acto de creación-acto de interpretación; los nexos entre pensamiento e imaginación, ficcionalidad y verdad poética; la complejidad de la dialéctica innovación/ tradición; o bien, el vínculo entre poesía y artes plásticas, la palabra y la imagen. Esta categoría literaria, que atraviesa los órdenes de la retórica, la exégesis y la clasificación genérica, posee una contextura que escapa a cualquier simplificación. Es testimonio de la polivalencia fecunda de la obra de arte literaria, que siempre se escapa de las manos de aquel que porfía por delimitar sus contornos. El río alegórico nos arrastra en su torrente de palabras, y el mapa que el crítico pretende trazar, hecho también de lenguaje, debe reconocer y asumir esas continuas metamorfosis para hacer justicia a su condición inasible.

La alegoría ha nacido como un acto de la reflexión frente al discurso imaginario de la poesía. Es una respuesta del *logos* al *mythos*, un intento por incorporar la tradición de la antigua palabra, el misterioso y sagrado *mythos*, al discurso de la razón. El *mythos* encierra su verdad sin hacer patente su significado; su sentido es siempre *otro*. Su conquista sólo puede darse en la interioridad del que lo recibe en un proceso interpretativo. Pero, tras la disolución de la Antigüedad, el cristianismo hará de ese espacio subjetivo su propia morada; la revelación poética no es regalo de los dioses, sino manifestación del sentido que se gesta dentro de la propia conciencia. En la misma creación poética hay ya una mediación hermenéutica asumida

conscientemente, que se va desarrollando en el propio mundo clásico, particularmente en la Antigüedad tardía. A partir de Horacio, el poeta no creará sin inquirir, con una lenta y creciente asiduidad, el acto mismo de la invención verbal e imaginaria. La poesía es, en el cristianismo, fruto de una *psychomachia*, de una lucha cruenta que se escenifica en los pabellones del alma. Esta vivencia de la poesía como creación interior (que coexiste junto a la Palabra revelada por la divinidad, y supeditada a ella), supone un primer acto en el largo proceso que la literatura occidental recorre hacia su liberación del pensamiento religioso. Del ámbito de la mitología y la filosofía, ha caído en la jurisdicción de la religión única; pero su morada, paulatinamente, comienza a definir sus propios contornos. Edificada dentro de la concepción cristiana del mundo, toma sus materiales de la antigua poesía pagana, que se hace asimilable a la nueva cosmovisión por intermedio de un acto hermenéutico. Pero son ya *sus* materiales; en Boccaccio podremos ver, definida con claridad, esta apropiación plena de la imaginería clásica; a través de ella, la poesía se afirma a sí misma y se distingue de la religión con la que había nacido. Este proceso se completará en el Renacimiento. La poesía es, frente a la filosofía y la teología, la reina. Pero la alegoría, como el puente que une a la literatura con la religión, y que defiende y sustenta la validez de una creación imaginaria en tanto que desempeña el papel de declarar la "verdad", religiosa y moral, está a punto de perder su funcionalidad histórica. La alegoría ha sido el lazo que ha tratado de mantener unidos, durante la Edad Media, los elementos disímbolos que componen un complejo edificio ideológico. La ética, el pensamiento filosófico y la literatura se irán desprendiendo del suelo de fe que los unía. La alegoría es sustento de la tradición, a la vez que es imposible sin ella; su capacidad significativa se fundamenta en un conjunto de convenciones exégeticas y retóricas. Cuando Europa abandone la *Weltanschauung* greco-cristiana, cuando las diferentes actividades de la

imaginación y el pensamiento conquisten para sí un lugar único y diferenciado, se perderá entonces el sentido vinculante y la posibilidad misma de un código de imágenes y figuras de pensamiento. La Europa fáustica del Renacimiento rompe su aislamiento y se abre a su vez, paulatinamente, a otras tradiciones. Ya no hay un sólo suelo ideológico, ni imaginario, que sustente la creación poética, proceso al que se suma la progresiva individualización del acto mismo de crear. Cuando el genio visionario de Goethe declara que ha llegado la hora de la literatura mundial (*Weltliteratur*), se puede decir, paralelamente, que ha arribado el tiempo de la creación individual. La tradición, o mejor aún, las distintas tradiciones que cohabitan en una panorámica universal de la creación literaria, están en manos de cada autor, y la pérdida de un código relativamente cerrado de convenciones desplaza la alegoría, de invención dentro de un imaginario colectivo, a fabulación individual. De hecho, la alegoría, como ha sido concebida durante la Edad Media, y como la contempló la visión arqueológica del Renacimiento, ya ha muerto. Murió con el arte glacial del Neoclasicismo.

No es extraño que la alegoría tuviese un último período de esplendor durante el siglo XVII. En el Barroco llega a su fin el primado de la cosmovisión grecolatina y judeocristiana que reinó en Occidente por más de mil años. La ciencia fue la primera en declarar su independencia de las antiguas creencias, y a ella seguirán las demás actividades del pensamiento y de la imaginación. En el arte del Barroco hay un poderoso furor innovador; es el impulso de transfiguración de un arte que vive la insatisfacción de una forma que lo constriñe, y con la cual sostiene una enérgica lucha. Mucho del *pathos* del arte barroco nace de ese conflicto. El vertiginoso movimiento de la plástica barroca emblematiza la tensión de la nueva inventiva frente al código tradicional heredado de la Edad Media y el Renacimiento. Pues el espíritu renacentista ha traído de vuelta las ideas y formas múltiples y

seductoras de la Antigüedad, que en el Barroco tratan de ser sintetizadas, y de algún modo armonizadas, de nueva cuenta, con el pensamiento cristiano, el cual ha tenido un repunte, tras las crisis del XVI, en su búsqueda vehemente, y violenta, por conservar su dominio en la conciencia de los hombres. Por eso es que, en el siglo XVII, la proliferación de la alegoría puede explicarse como producto de intensas necesidades ideológicas y estéticas por recomponer, en un cuadro final, la síntesis de una visión del mundo que pronto habrá de abandonarse. La alegoría barroca está transida por la contradicción: por una parte, obedece a un intento de reordenar intelectual y artísticamente los elementos de una enorme tradición religiosa y poética; por la otra, vive interiormente el impulso de innovación que lleva a superar las formas pasadas, recrearlas y transgredirlas en el movimiento indefectible de la historia que lleva a la conciencia hacia un horizonte epistémico y estético nuevo.

A través de las obras comentadas en este trabajo, podemos ver que la alegoría en el Barroco hispánico sigue, en el transcurrir del siglo XVII, un proceso paulatino desarrollo. Conforme el Barroco avanza, las obras españolas adquieren una mayor contextura alegórica. Históricamente puede mirarse este avance, desde su presencia problemática y encubierta en el *Quijote*, al mundo totalmente alegórico de *El Criticón* o los autos calderonianos. Lo propio del Barroco como período artístico es la fusión sintética de elementos disímbolos; a través de su desarrollo, la síntesis es cada vez más completa, lo que por otra parte quiere decir que está llegando la hora de su conclusión. Esta necesidad de una revisión total tiene el sentido de la *anámnesis* que antecede a la muerte. En Calderón se clausura, no sólo el auto sacramental como forma dramática o la época de esplendor de las letras de España, sino también el período religioso de la historia de la literatura occidental y de la alegoría como instrumento estético-ideológico que mantenía ordenados, en compleja construcción, las

ideas e invenciones de toda una cultura. De hecho, podemos decir, en términos spenglerianos, que Occidente ha muerto ahí como cultura para amanecer, en siglo XVIII, como civilización.

Nuestro recorrido inició por la gran novela de Cervantes. El *Quijote* es el mejor ejemplo, en la literatura moderna, de la inagotable potencialidad semántica del discurso imaginario; es, en este sentido, una obra idónea para explorar la dimensión hermenéutica de la alegoría, la alegoresis. La inquisición crítica se plantea, de esta forma, como una búsqueda del sentido global, o bien, de los diferentes niveles de sentido que puede generar la fecunda invención cervantina. Por una parte, están los propios señalamientos que existen dentro de la tradición del Humanismo renacentista, en la cual, sin duda alguna, Cervantes bebió, y que contemplaba en el discurso de la ficción, valores no sólo estéticos, sino también gnoseológicos y práticos. La literatura es una forma singular de expresar la *alétheia*. Pero una construcción verbal de la riqueza y la polivalencia del *Quijote* evade cualquier distinción fácil sobre su contenido, y se convierte en un ámbito de enorme flexibilidad, un huidizo espejo en el que cada lector compone, muchas veces de la manera más arbitraria, el sentido del discurso ingenioso (más que en ninguna parte, adquiere aquí validez el famoso aforismo de Lichtenberg sobre el libro como un espejo). Pero la fuerza del texto cervantino invita, obliga incluso, al lector, a ejercer esa arriesgada demanda de significado. Y casi no habrá receptor que no se aventure, como el propio Alonso Quijano, a dejar la comodidad de una lectura despreocupada, y se arriesgue a ataviarse de las viejas armas de la alegoría para emprender ese intento de recuperación-construcción del significado de la obra. Y no dejan de tener, la mayor parte de sus esfuerzos, resultados mejores, cuando no más ridículos, que los del propio caballero del ideal en su enfrentamiento a una poderosa corriente de huidizas significaciones.

Que la apertura semántica del *Quijote* es un fenómeno que tardó en manifestar su verdadera potencialidad, es algo de todos conocido. Tras las lecturas poco despiertas del siglo XVII (acaso los mejores intérpretes de él hayan sido, primero Quevedo, y luego, en una postura de franca oposición, Gracián —pues, por desgracia, no se conserva la comedia que sobre él parece haber escrito Calderón—), no sería sino hasta el siglo XVIII, y sobre todo en el siglo XIX, cuando el libro de Cervantes comenzó a desatar sus ocultas posibilidades semánticas. La indagación de su contextura alegórica no puede darse, de esta forma, desvinculada del problema de su recepción. Por el contrario, las *Soledades* de Góngora, poema enigmático primero por su intrincada composición formal, se abrió de manera inmediata al debate sobre su sentido. Los apólogos de Góngora sustentaron la defensa del contenido en un supuesto plan alegórico, originalmente trazado por el poeta. Sin embargo, el carácter inconcluso de la obra, sin clausurar del todo la validez de estos señalamientos paratextuales, pone al crítico frente a un *bivium* interpretativo: la irrefutable validez del texto gongorino, tal como fue abandonado, prematuramente o no, por el poeta; y el de las apuntaciones paratextuales, las cuales, dada la cercanía de sus autores al mismo Góngora, proporcionan una posibilidad exegética no desdeñable a la ligera. La alegoricidad de las *Soledades* está sustentada, sin duda alguna, en varias marcas intratextuales; pero el problema de la interpretación global está inmerso en esa red de señalizaciones externas. El problema de la alegoría como constructora de significaciones se plantea aquí en ese diálogo de texto-para-texto, y, como en el caso del *Quijote*, nos obliga a considerar a la obra y su dimensión conceptual inmersos en un horizonte que los contiene, la elaboración del sentido como fruto de la dialéctica texto-lector.

Otro es el caso de los *Sueños* de Quevedo, donde encontramos el nítido despliegue de modelos y estrategias de la tradición alegórica. Pero

aquí, el mundo ideal al que apuntan las creaciones alegóricas (las Ideas platónicas), se halla transfigurado por la voluntad satírica que alienta la escritura quevediana. El espejo alegórico, que muestra una idealidad degradada, revela en él la propia interioridad torcida de los hombres. En los *sueños*, el "escapismo" alegórico hacia el trasmundo es en realidad un acto de revelación de la propia realidad histórica. El otro-sentido muestra el sin-sentido del presente, la perversión del hombre de lo ideal y de lo real. Cuando caen los sueños, no en menor medida se abisma el mundo de la vigilia. En el carnaval alegórico de Quevedo, el lenguaje es el instrumento que muestra esta prevaricación fundamental de la naturaleza humana. El hundimiento de lo ideal en lo real, que en Quevedo conserva aún, aunque de manera degradada, su figura trascendental, muestra, en la coexistencia de ficcionalidad alegórica-realismo satírico, la paulatina absorción de la alegoría en la mimesis; el reino de lo subjetivo, que en el cristianismo ha sido vivenciado por la conciencia como lo real, será ahora visto como lo otro. Pues el ámbito de la alegoría es, precisamente, el de la subjetividad vivida como universal; el espacio imaginario compartido por todas las conciencias. Ahora sucede un nuevo momento dialéctico, lo interior que es percibido como lo parcial, lo singular; la interioridad que pertenece, no ya al reino de la religión, sino de la psicología. Lo que prima ahora son la diferencialidad de las subjetividades, hecho que se manifiesta no sólo en la apertura plena de la dimensión hermenéutica, abierta para todos, sino en la propia representación literaria. Lo interior universal regresa, en rigor, a la esfera de la subjetividad; y la posibilidad de un imaginario colectivo, reunión de las subjetividades, queda desplazada. Es el paso que sucede desde Shakespeare a la estética romántica de la vivencia, que afirmará la validez de la invención de una individualidad única: el genio. En Quevedo podemos ver un momento en este proceso de apertura, y, por tanto, de la disolución, del canon alegórico, del mundo psíquico universalmente sostenido y

encauzado por una Fe única, al carnaval de palabras de las distintas subjetividades en el que el sentido queda a cada punto contradicho y desdibujado.

Quevedo revela su presente histórico a través del espejo alegórico de una idealidad degradada. Frente a él, *El Crítico* de Gracián se sumerge en el laberinto del mundo en el que se despliega la interioridad del hombre en un intento de síntesis de lo real y lo ideal. Pues Gracián no acude a los valores trasmundanos de la alegoría, los cuales son apenas aludidos al final de su obra como suma total e inefable de los sentidos parciales del peregrinaje alegórico. Pero no se puede evadir que para Gracián, el mundo del hombre es, fundamentalmente, el mundo moral, esto es, está determinado radicalmente por los movimientos interiores del alma. Las figuraciones alegóricas de Gracián hacen referencia a esas fuerzas que combaten en el mundo psíquico, a la vez que son vinculadas y explicadas siempre dentro de un presente determinado, un aquí y una ahora que les confiere su significado. Su alegoría es, a un tiempo, psicológica, ética e histórica. La síntesis alegórica de Gracián está encauzada a mostrar la ineluctable dialéctica de lo interior y lo exterior; el triunfo ético del hombre es sólo posible con la feliz coincidencia de la *substancia* interior y de la *circunstancia* vital. El movimiento de la alegoría graciana posee las paradojas del tiempo; aunque es siempre el presente donde se edifica la evanescente morada del sentido, es también sólo en aquello que no ha sido, y más aún, sólo en el reino que guardan las puertas temporales que el Mérito cierra al término de *El Crítico*, es que se encuentra la epifanía del sentido que se anuncia a la conciencia en cada instante fugaz. La alegoría es lenguaje, esto es, es tiempo, y se asume aquí, en su momento final, como la flecha que llamea por última vez para señalar que su significado queda más allá de sí misma.

La alegoría graciana, desplegada en el mundo pero apuntando a la superación trasmundana de su significado parcial, muestra plenamente su funcionalidad remitida al presente, que también vemos articulada en el ritual alegórico de los arcos triunfales. Como construcciones efímeras, su limitada fulguración de sentido posee una función pragmática evidente. Las máquinas alegóricas formaban parte de un complejo de prácticas públicas de múltiples significados sociales, culturales y políticos. En cuanto al programa ideológico que lo sustenta, como hemos visto en el caso de sor Juana, se trata de satisfacer a diversos intereses, colectivos, de un grupo particular, e inclusive individuales. La fusión entre imagen y palabra de la alegoría, que sucede dentro de un orden verbal, aparece aquí objetivada en la fábrica del arco. Es un constructo semiótico que apela a múltiples vías para manifestar su significado, el cual se diluye en el movimiento vivaz y efímero de la fiesta en el que se coloca como espejo finito de la finitud del acto. Sin embargo, a través del texto de las descripciones, trata de rescatarse, del vendaval fugaz de la fiesta, su contenido esencial. Este rescate del significado, que muestra la faceta negativa de la alegoría en la esfera de la estética (pues afirma el triunfo de la dimensión del significado sobre la forma temporal), se ve reafirmado en el *Theatro de virtudes politicas* de Sigüenza y Góngora. Esta obra tiene el particular interés de mostrar la fractura de la alegoría y su función comunicativa cuando son transpuestos los límites del código de convenciones que la sustentan. Las transgresiones peninsulares suceden desde la tradición alegórica occidental misma; a la vez que suponen una violación a sus normas, implican un momento más, el último, de su continuidad con una libertad mayor de invención. Pero, como hemos visto, la transgresión de Sigüenza se da en otra esfera: la de los propios materiales utilizados, en este caso extraídos de la imaginería y la historia del México antiguo. El azoro del Marqués de la Laguna frente a las ajenas figuras del arco que pretendía celebrarlo, a la

vez que instruirlo, muestra el abismo hermenéutico que implica la apertura de la forma canónica occidental de la alegoría a un orbe cultural distinto, y muestra los límites de su operatividad significativa al extenderse a una dimensión transcultural.

La síntesis mayor de la tradición alegórica occidental en el siglo XVII (y creo que puede afirmarse que en toda la literatura europea de la época) sucede en los autos de Calderón. La alegoría recupera por un momento su plenitud al retornar al punto de donde ha surgido: la esfera de la religiosidad. Vuelta al origen que significa también la muerte. Calderón retoma los métodos exegéticos desarrollados por la patrística y el escolasticismo, así como la utilización humanista de la alegoría del mundo clásico y la emblemática. En el espacio-tiempo ritual del teatro, el pasado vuelve a ser. La alegoría se re-actualiza en el escenario y retoma, fugazmente, un esplendor que no conocerá más. Es un acto final. Con Calderón, el último gran escritor de la cristiandad, concluye un dilatado período de la literatura de Occidente, en el que ha pervivido la unión de poesía y religión. Ahora, la literatura será libre para fundar sus propios mundos sin buscar justificaciones de su validez frente al pensamiento o la fe (otras cuentas habrá de pedirle, en cambio, el no menos exigente mercantilismo). Y la alegoría pierde entonces su función de revelar, y sustentar, la pertinencia de las creaciones imaginarias.

Podemos concluir mirando, a un tiempo, las obras de Calderón y de Cervantes que enmarcan este trabajo. Si en el auto calderoniano se agota la alegoría como construcción artística, esto es, como ámbito discursivo en el que coexisten, dentro del marco de la representación, la bidimensionalidad de la alegoría como texto imaginario y como acto hermenéutico (donde la ficción se muestra con un contenido diferenciado, el cual debe sucumbir para revelarlo plenamente), el *Quijote* representa la reconquista de la literatura, desde la esfera de la individualidad, del sitio

hermético e inasible del *mythos*. La peregrinación alegórica inició como marcha hermenéutica del *logos* en torno al misterio de un abismo de sentido elusivamente señalado, misteriosamente construido y que obliga al lector a una demanda interpretativa, la cual, ahora, adquiere casi siempre, como el acto mismo de la creación, una contextura individual. El suyo es sólo el vértice de un poliedro de significaciones que tienden, peligrosamente, a dispersarse en un infinito que supone, en última instancia, la negación del sentido. La alegoría, después de su muerte como forma convencional de creación artística, renace transfigurada en un punto similar al de sus comienzos. Vuelve a ser, en lo fundamental, un instrumento hermenéutico, una forma de acercarse a la obra literaria que afirma su validez cognoscitiva, *su verdad*, e intenta encauzar los esfuerzos de la acción interpretativa entre el doble abismo de la deriva de las exégesis ilimitadas y del esteticismo que afirma el sin-sentido de la no-significación.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Lista de abreviaturas

- BAC = Biblioteca de Autores Cristianos.
 FCE = Fondo de Cultura Económica
 HR = *Hispanic Review*
 MLN = *Modern Language Notes*
 RH = *Reviu Hispanique*
 UNAM = Universidad Nacional Autónoma de México.

1. Manuales teóricos sobre alegoría y teoría literaria

- AUERBACH, Erich, *Figura*, Madrid, Trotta, 1998.
 CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tubinga y Basilea, Francke, 1993, 11ª ed. [Trad. esp.: *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., trad. de Margit Frenk y Antonio Alatorre, México, FCE, 1955.]
 DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Orígenes del discurso crítico; Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Madrid, Gredos, 1993.
 ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
 FLETCHER, Angus, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca y Londres, Cornell University, 1975.

- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University, 1973.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1993, 5ª ed., t. I.
- GARAGALZA, LUIS, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- HAHN, Reinhart, *Die Allegorie in der antiken Rhetorik* (tesis doctoral), Tübinga, Eberhard-Karls-Universität, 1967.
- JAMESON, Fredric, *Documentos de cultura, documentos de barbarie. Lo narrativo como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor, 1989.
- JAUSS, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.
- KURZ, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1997.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid, Gredos, 1983.
- LEWIS, C. S., *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford-New York, Oxford University, 1988.
- LUBAC, Henry de, *Exegèse Médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, vol. IV, Segunda parte II, París, Aubier, 1964.
- MACQUEEN, John, *Allegory*, Londres y Nueva York, Methuen, 1987.
- MADSEN, Deborah L., *Rereading Allegory. A Narrative Approach to Genre*, Nueva York, St. Martin, 1994, pág. 29.
- SAINTSBURY, GEORGE, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe, from the Earliest Times to the Present Day, I: Classical and Mediaeval Criticism*, Edinburgo y Londres, William Blackwood & Sons, 1934.
- TATARKIEWICS, WLADYSLAW, *Historia de la estética, III: La estética moderna 1400-1700*, Madrid, Akal, 1991.

TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, Caracas, Monte Ávila, 1993, 3ª ed.

2. Referencias clásicas y medievales sobre alegoría

ARTEMIDORO DE DALDIS, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Gredos, 1989.

ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1988.

_____, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1990.

DEMETRIO, *Sobre el estilo*, Madrid, Gredos, 1979.

HERÁCLITO, *Alegorías de Homero*, Madrid, Gredos, 1989.

ISIDORO DE SEVILLA (san), *Etymologiarum sive originum*, 2 vols. Oxford, Oxford University, 1988.

LONGINO, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979.

PORFIRIO, *El antro de las ninfas de la Odisea*, Madrid, Gredos, 1989.

PLUTARCO, *Cómo debe el joven escuchar la poesía*, en *Obras morales y de costumbres (Moralía)*, Madrid, Gredos, 1992, t. I, págs.89-158.

PRUDENCIO, (Aurelio), *Obras completas*, ed. de Alfonso Ortega e Isidoro Rodríguez, Madrid, BAC, 1981.

QUINTILLIANI, M. F., *Institutionis Oratoriae*, 2 vols, ed. de M. Winterbottom, Oxford, Clarendon, 1970.

SALUSTIO, *Sobre los dioses y el mundo*, Madrid, Gredos, 1989.

TOMÁS DE AQUINO (santo), *Suma de teología*, ed. dirigida por los Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España, Madrid, BAC, 1994, 7ª ed., t. I.

3.Textos sobre Renacimiento, Barroco y alegoría barroca

ANCESCHI, Luciano, *La idea del barroco. Estudios sobre un problema estético*, Madrid, Tecnos, 1993.

BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

BONET CORREA, Antonio, "La fiesta barroca como práctica del poder", en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, 1983, págs. 45-78.

BUCK, August, "La emblemática", en August Buck, ed., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1982, págs. 808-828.

CUADRIELLO, Jaime, "Los jeroglíficos en la Nueva España", en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, Noviembre 1994-febrero, 1995, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994, págs. 84-113.

DONATO, Eugenio, "Tesauro's Poetics: Through the Looking Glass", *MLN*, 1978 (1963), págs. 15-30.

FOTHERGILL-PAYNE, Louis, "La doble historia de la alegoría (unas observaciones generales sobre el modo alegórico en la literatura del Siglo de Oro)", en Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, eds., *Actas del Sexto Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (Celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977)*, Toronto, University of Toronto, Department of Spanish and Portuguese, 1980, págs. 261-265.

GOMBRICH, Ernst H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Forma, 1994.

GRASSI, Ernesto, *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*, Barcelona, Anthropos, 1993.

HEDERER, Edgar, ed., *Deutsche Dichtung des Barock*, Munich, Carl Hanser, 1961.

KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela, *Los jardines del sueño. Polifilo y la mística del Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1996.

LÓPEZ MUÑOZ, Manuel, "La alegoría en la teoría retórica de fray Luis de Granada: tradición y modernidad", en *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Ediciones Clásicas, 1994, págs. 467-474.

MÂLE, Emile, *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.

MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990.

MAY, T. E., "Gracián's Idea of the *Concepto*", *HR*, XVIII (1950), págs. 15-41.

SARMIENTO, E., "Gracián's *Agudeza y arte de ingenio*", *The Modern Language Review*, XXVII: 3 (1932), págs. 281-292.

SHEPARD, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.

VALVERDE, José María, *El Barroco. Una visión de conjunto*, Barcelona, Montesinos, 1985, 3ª ed.

WIEDEMANN, Conrad, "Poesía barroca en Alemania", en August Buck, ed., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Gredos, 1982, págs. 625-655.

4. Tratados del XVI y XVII

ALCIATO, *Emblemas*, Madrid, Akal, 1993.

CONTI, Natale, *Mitología*, ed. de Rosa María Iglesias Montiel y Ma. Consuelo Álvarez Morán, Universidad de Murcia, 1988.

HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. de Jesús María González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.

RIPA, Cesare, *Iconología*, 2 vols., Madrid, Akal, 1996, 2ª ed.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *Obras completas*, ed. de Ángel González Palencia, Madrid, M. Aguilar, 1946.

5. Obras barrocas estudiadas

5.1 Cervantes

a) Fuentes primarias

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la mancha*, ed. de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1991, 2 vols.

_____, *Entremeses*, ed. de Nicholas Spadaccini, Madrid, 1985.

b) Fuentes secundarias

ARMAS, José de, *Cervantes y su época*, Madrid, Buenos Aires, Renacimiento, 1915.

BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, Agustín, *Filosofía del Quijote*, México, Espasa-Calpe, 1988.

BERTRAND, J. J. A., *Cervantes en el país de Fausto*, Madrid, Cultura Hispánica, 1950.

BRÜGGEMANN, Werner, *Cervantes un die Figur des Don Quijote in Kunstanschauung und Dichtung der deutschen Romantik*, Münster, Westfalen, Aschendorffsche, 1959.

CASTRO, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972.

OSTERC, Ludovik, *El pensamiento social y político del Quijote*, México, UNAM., 1988.

ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1942.

- PARODI, Alicia, "La estructura alegórica del *Quijote* de 1605", en Giuseppe Grilli, ed., *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Nápoles, Instituto Universitario Orientale, págs. 431-446.
- SCHUTZ, Alfred, "Don Quijote y el problema de la realidad", en *Estudios sobre la realidad social*, Buenos Aires, Amorrortu, 1964, págs. 133-152.

5.2 Luis de Góngora

a) Fuentes primarias

- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. de Antonio Carreño, México, REI, 1988.
- _____, *Soledades*, ed. de John Beverley, México, REI, 1990.
- _____, *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- _____, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Cipliauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.

b) Fuentes secundarias

- BEVERLEY, John, "Soledad primera lines 1-61", *MLN*, 88: 2 (1973), págs. 233-248.
- GATES, Eunice Joiner, ed., *Documentos gongorinos*, México, El Colegio de México, 1960.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- MOLHO, Mauricio, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977.

_____, "Tientos para una teoría semántica gongorina", *MLN*, 105: 2 (1990), págs. 244-259.

OROZCO, Emilio, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984.

PARKER, Alexander A., "Introducción" a Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 1989, págs. 12-129.

5.3 Francisco de Quevedo

a) Fuentes primarias

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de, *Sueños y discursos*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, págs. 19-86.

_____, Francisco de, *Poesía varia*, ed. de James O. Crosby, México, REI, 1990.

b) Fuentes secundarias

CVITANOVIC, Dinko, "Hipótesis sobre la significación del sueño en Quevedo, Calderón y Shakespeare", en *El sueño y su representación en el Barroco español, op. cit.*, págs. 9-90.

FRENTZEL BEYME, Susana, "Ejemplaridad de la figura humana en Los sueños de Quevedo", en Dinko Cvitanovic, ed., *El sueño y su representación en el Barroco español*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, s. f., págs. 142-154.

MULLER, Franz Walter, "Alegoría y realismo en los Sueños de Quevedo", en *Francisco de Quevedo*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, págs. 218-241.

ROIG MIRANDA, Marie, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.

SERRANO, Carlos, "Signe et allégorie dans *El mundo por de dentro de Quevedo*", *Les Langues Néo-latines*, 70: 218 (1976), págs. 5-30.

5.4 Baltasar Gracián

a) Fuentes primarias

GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. crítica y comentada de M. Romera Navarro, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1938, 3 vols.

_____, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. de E. Correa Calderón, Madrid, M. Aguilar, 1944, págs. 57-290.

_____, *Obras completas, I: El Héroe, El Político, El Discreto, Oráculo Manual*, ed. de Miguel Batllori y Ceferino Peralta, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas, Madrid, 1969.

Cátedra, 1985.

b) Fuentes secundarias

BRUNO HERRERA, Marylin, "Interpretando a Critilo, un protagonista de *El Criticón* de Baltasar Gracián", *Hispanofila*, (1985), págs. 43-55.

COSTER, Adolphe, *Baltasar Gracián, RH*, XXIX (1913).

FELTEN, Hans, "Proteo. La fuente de los engaños. Una lectura de la primera parte de la *Crisi I, VII*, del *Criticón*", en Sebastian Neuermeister y Dietrich Briesemeister, eds., *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio de Berlín 1988*, Berlín, Colloquium, 1988, págs. 31-37.

HIDALGO-SERNA, Emilio, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993.

KASSIER, Theodore L., *The Truth Disguised. Allegorical Structure and Technique in Gracián's "Criticón"*, Londres, Tamesis, 1976.

LÁZARO CARRETER, Fernando, "El género literario de *El Criticón*", en *Gracián y su época. Actas. Ponencias y comunicaciones*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, págs. 67-87.

PELEGRÍN, Roberto, "Arquitectura y arquiteutura del *Criticón*. Estética y ética de la escritura graciana", en Sebastian Neumeister y Dietrich Driesemeister, eds., *El mundo de Gracián. Actas del Coloquio Internacional, Berlín 1988*, Berlín, Colloquium, 1988, págs. 51-66.

PERALTA, Ceferino, S.I., "La ocultación de Cervantes en Baltasar Gracián", en *Gracián y su época. Actas, ponencias y comunicaciones*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1968, págs. 157-172.

WELLES, Marcia L., *Style and Structure in Gracián's "El Criticón"*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, U. N. C., 1976.

5.5 Pedro Calderón de la Barca

a) Fuentes primarias

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. "compuesta" de Melveena McKendrick en asociación con Alexander A. Parker, Oxford, Clarendon, 1992.

_____, *Obras completas, I: Dramas*, ed. de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, 4ª ed.

_____, *Obras completas, III : Autos sacramentales*, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967, 2ª ed.

b) Fuentes secundarias

CULL, JOHN T., "Emblematics in Calderón's *El médico de su honra*", *Bulletin of the Comediantes*, 44: 1 (1992), págs. 113-131.

EGIDO, Aurora, *La fábrica de un auto sacramental: "Los encantos de la culpa"*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

FOTHERGILL-PAYNE, Louis, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Tamesis, 1977.

MOORE, Roger, "Metatheater and Magic in *El mágico prodigioso*", *Bulletin of the Comediantes*, 33: 1 (1981), págs. 129-37.

PARKER, Alexander A., *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford, Dolphin, 1968.

_____, "The Devil in the Drama of Calderón", en Bruce W. Wardropper, ed., *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, Nueva York, New York University Press, 1965, págs. 3-23.

THOMAS, Lucien-Paul, "Les jeux de scène et l'architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón" (1925), en Hans Flasche, ed., *Calderón de la Barca*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, págs. 1-40.

VALBUENA BRIONES, Ángel, "Simbolismo. La caída del caballo", en *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965, págs. 33-35.

5.6 Juana Inés de la Cruz

a) Fuentes primarias

JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, *Obras completas, I: Lírica personal*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, FCE - Instituto Mexiquense de Cultura, 1997.

_____, *Obras completas, IV: Comedias, sainetes y prosa*, ed. de Alberto G. Salceda, México, FCE - Instituto Mexiquense de Cultura, 1995.

b) Fuentes secundarias

MAZA, Francisco de la, "Sor Juana y Don Carlos. Explicación de dos sonetos hasta ahora confusos", *Cuadernos Americanos*, CXLV: 2 (1966), págs. 190-204.

PASCUAL BUXÓ, José, "Función política de los emblemas en el *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz", en Margo Glantz, ed., *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México, UNAM, 1998, págs. 245-55.

PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1990.

SABAT DE RIVERS, Georgina, "El *Neptuno* de sor Juana: fiesta barroca y programa político", en *En busca de Sor Juana*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, págs. 243-60.

5.7 Carlos de Sigüenza y Góngora

a) Fuentes primarias

SIGÜENZA Y GÓNGORA, Carlos de, *Seis obras*, ed. de William G. Bryant, Caracas, Ayacucho, 1984.

c) Fuentes secundarias

KÜGELGEN, Helga von, "Carlos de Sigüenza y Góngora, su *Theatro de Virtudes Políticas que Constituyen a un Príncipe* y la estructuración emblemática de unos tableros en Arco de Triunfo", en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo nacional de Arte, Noviembre 1994-febrero, 1995, Patronato del Museo Nacional de Arte, 1994, págs. 151-60.

LORENTE MEDINA, Antonio, "Don Carlos de Sigüenza y Góngora, educador de príncipes: el *Theatro de virtudes políticas*", *Literatura Mexicana*, V: 2 (1994), págs. 335-71.

6. Otras obras consultadas

A Greek-English Lexicon, comp. por Henry George Lidell y Robert Scott, Oxford, Clarendon, 1983.

ÁLVAREZ TURIENZO, Saturnino, *El hombre y su soledad. Una introducción a la ética*, Salamanca, Sígueme, 1983.

ANSELMO (san), *Cur Deus homo (Por qué Dios se hizo hombre)*, en *Obras completas*, ed. y trad. del P. Julián Alameda, BAC, Madrid, 1952, t. I., págs. 737-891.

- APULEYO, *El asno de oro*, Madrid, Gredos, 1995.
- ARAGAY TUSELL, Narcis, *Origen y decadencia del logos. Giorgi Colli y la afirmación del pensamiento trágico*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- ARCIPRESTE DE HITA (Juan Ruiz), *Libro de Buen Amor*, ed. de Joan Corominas, Madrid, Gredos, 1973.
- BALTHASAR, Hans Urs von, *Teodramática. 2: Las personas del drama: El hombre en Dios*, Madrid, Encuentro, 1992.
- BORN, Lester K., "Ovid and Allegory", *Speculum*, IX: 4 (1934), págs. 360-372.
- CHEVALIER, Jean y Allan Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.
- DILTHEY, Wilhelm, *Literatura y fantasía*, México, FCE, 1978.
- FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1995.
- HEGEL, G. W. F., *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, México, Porrúa, 1973.
- _____, *Estética, 8: La poesía*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1985.
- _____, *Fenomenología del espíritu*, México, FCE, 1985.
- HELIODORO, *Las Etiópicas o Teágenes y Cariclea*, Madrid, Gredos, 1979.
- HERÓDOTO, *Historias, I*, ed. y trad. de Jaime Berenguer Amenós, Barcelona, Alma Mater, 1960.
- HESÍODO, *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos, 1990.
- HOLLANDER, Robert, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, New Jersey, Princeton University, 1969.
- HOMERO, *Illiade, II (Chants VII-XII)*, ed. y trad. de Paul Mazon, París, Société d'Édition "Les belles lettres", 1961.
- _____, *Ilíada*, Madrid, Gredos, 1991.
- LUCIANO, *Obras*, Madrid, Gredos, 1981, t. I.

- MARTÍNEZ, Francisco, *Introducción al conocimiento de las bellas artes o Diccionario manual, de pintura, escultura, arquitectura, grabado, etc.*, Madrid, Por la viuda de Escribano, 1788.
- MAZZEO, Joseph Anthony, *Structure and Thought in the **Paradiso***, Cornell University, Ithaca, 1960.
- MINOIS, George, *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1994
- MOORMAN, Eric M. y Wilfred Uitterhoeve, *De Acteón a Zeus. Temas sobre mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid, Akal, 1997.
- O'GORMAN, Edmundo, *Meditaciones sobre el criollismo. Discurso de ingreso en Academia Mexicana Correspondiente de la Española*, México, Condumex, Centro de Estudios de Historia de México, 1970, págs. 13-31.
- PANIKKAR, Raimon, *La experiencia filosófica de la India*, Madrid, Trotta, 1997.
- PIEPER, Josef, *El concepto de pecado*, Barcelona, Herder, 1986, 2ª ed.
- _____, *Los mitos de Platón*, Barcelona, Herder, 1983 .
- _____, *Vidas Paralelas*, trad. de Antonio Ranz Romanillos, Barcelona, Iberia, 1951, t. III.
- RUIZ GITO, J. M., "Olvido y actualidad de un teatro griego en España: la *Tabla de Cebes*", *Estudios Clásicos*, XXXV: 104 (1993), págs. 49-63.
- Sagrada Biblia, ver. de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, Madrid, BAC, 1978, 3ª ed.
- SCHLAM, Carl C., "Allegory in the *Ethiopica* o Heliodorus", en B. P. Random, ed., *Erótica Antiqua. Acta of International Conference on the Ancient Novel*, Bangor, 1977, págs. 72-74.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafísica de lo bello*, Buenos Aires, Tor, 1941.
- SHAKESPEARE, William, *The Complete Works*, Oxford, Oxford University, 1990.

SMITH, E. Baldwin, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University, 1956.

STEWART, J. A., *The Myths of Plato*, Great Britain, Centaur, 1970.

La Tabla de Cebes en Romanze por el M. Gonzalo Korreas, Salamanca, 1630, ed. facsímil, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

VICO, Giambattista, *Principios de una Ciencia Nueva en Torno a la Naturaleza Común de las Naciones*, México, El Colegio de México, 1941, t. II.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I. LA ALEGORÍA	7
1. Problemática de la delimitación del concepto	7
2. Alegoría y símbolo	11
3. El concepto retórico	21
4. Alegoría e interpretación	25
5. Palabra e imagen	39
6. Metafísica de la expresión alegórica	45
7. El modo de representación	52
8. La construcción alegórica	55
II. INTRODUCCIÓN A LA CONSTRUCCIÓN ALEGÓRICA EN LA LITERATURA DEL BARROCO	60
1. Panorámica de la alegoría en el Barroco	60
2. Conceptos generales de la poética barroca	73
III. ALEGORESIS Y ALEGORÍA EN OBRAS HISPÁNICAS (1605-1627)....	88
1. La alegoría humanista y el reto hermenéutico del <i>Quijote</i>	89
2. Marcas alegóricas en las <i>Soledades</i> de Góngora	111
3. La alegoría satírica de los <i>Sueños</i> de Quevedo	128
IV. LA ALEGORÍA EN OBRAS HISPÁNICAS (1630-1680)	146
1. El laberinto alegórico de <i>El Criticón</i>	147
2. Esplendor final de la alegoría cristiana: los autos sacramentales de Calderón	173

3. Continuidad y apertura del canon alegórico en dos arcos triunfales novohispanos	202
CONCLUSIONES	236
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	247