



Andamios. Revista de Investigación Social

ISSN: 1870-0063

revistaandamios@uacm.edu.mx

Universidad Autónoma de la Ciudad de México
México

Méndez, Sigmund

Del Barroco como el ocaso de la concepción alegórica del mundo

Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 2, núm. 4, junio, 2006, pp. 147-180

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62820406>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

 redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DEL BARROCO COMO EL OCASO DE LA CONCEPCIÓN ALEGORÍCA DEL MUNDO

Sigmund Méndez*

RESUMEN. El presente artículo ofrece una vista panorámica del Barroco a través de la alegoría como principal clave conceptual de la cosmovisión heredada de la Antigüedad y la Edad Media. Fenómenos como la Reforma y el desarrollo del pensamiento científico trajeron una nueva era en la concepción del hombre y su lugar en el mundo, así como de sus construcciones simbólicas y despliegues artísticos y literarios. Este proceso implicó una revolución “copernicana” que supuso la fragmentación de los antiguos mapas de la realidad y el trazo de mapas nuevos. La alegoría está en el centro de este cataclismo cultural, y una breve cartografía de su destrucción puede ayudar a delinear un modelo, por un lado, de la caída de un templo ideológico milenario, y, por la otra, de las nuevas ideas que emergen de esas ruinas desarrollando su propio edificio epistemológico.

PALABRAS CLAVE: Barroco, alegoría, literatura y pensamiento del siglo XVII.

El Barroco resulta, debido a los varios ámbitos por los que se extiende y las tendencias antitéticas que lo conforman, un periodo de difícil caracterización, sobre el que existen concepciones diversas y contradictorias. Puede decirse que con el término *Barroco*, entendido, en primer lugar, como categoría histórica, se alude a un horizonte epocal que comprende un conjunto de prácticas culturales que involucran todo el organismo social, pero que entraña una compleja delimitación al implicar, de manera primaria en el proceso de su conceptualización, a las artes plásticas, literarias y musicales, cada una de las cuales comporta

* Universidad de Salamanca. Correo electrónico: <sigmundmendez@yahoo.es>.

por sí misma un desarrollo temporal específico; igualmente conlleva un proceso de datación distinto en los diferentes países europeos, cuyos límites se ensanchan al incluir el caso de las colonias americanas. Los márgenes más amplios que pueden dársele son, si se quiere, la etapa final de Miguel Ángel (“padre del Barroco”), y el término del siglo XVIII, donde prolonga su existencia en América.¹

Aunadas a la varia problemática en torno a la definición epocal del Barroco, están las consideraciones con un sesgo transhistórico, como el *eón* de D'Ors —o, más recientemente, “el pliegue” de Deleuze (2002)—,² que ven en él una tendencia cíclicamente manifiesta en el hombre europeo —o bien latino o hispano, como en el manierismo de Curtius—, que se contrapone al orden clásico representado por Grecia y que el Renacimiento encarna; ambos orbes constituirían dos avatares históricos hipostasiados de principios universales de la conciencia que pueden corresponder formalmente a oposiciones como las establecidas por Wölfflin. Si, como el propio Wölfflin quiso, uno de los rasgos principales del Barroco es la absorción del individuo en el conjunto, que “desea precipitarse en los abismos de lo infinito” (Wölfflin, 1991: 93), podemos pensar que un rasgo esencial de *lo barroco* —concebido a partir del Barroco histórico— es el despliegue de un impulso unificador, donde las formas individuales son necesariamente convocadas en su multiplicidad

¹ Esto no debe resultar en lo absoluto insólito, si recordamos que, por ejemplo, el Renacimiento tiene una caracterización temporal igualmente movediza, pues si bien en la literatura italiana inicia en el *Trecento* con Petrarca, encontramos un siglo más tarde a autores prerrenacentistas como Enrique de Villena o Juan de Mena, y sus mejores frutos en la propia España, Francia o Inglaterra no se dan sino hasta el siglo XVI. Por eso también, al ser en ella más antiguo, resulta natural que Italia sea más prontamente barroca que el resto de Europa, al menos en sus anuncios; y que ubiquemos así en un proto-Barroco a Miguel Ángel al igual que ciertos elementos anunciantes en Ariosto (con una visión mucho más problematizada e irónica que, digamos, Garcilaso de la Vega). Hay un desarrollo histórico de las formas desplegado distintamente en diferentes ámbitos culturales (si se quiere también por su *ethos* particular) y lingüísticos.

² La idea de Barroco de Deleuze tiene mucho mayor énfasis histórico que la de D'Ors (que también usa a la época barroca como elemento definidor relevante); ese “pli qui va à l'infini”, conoce en el Barroco “un affranchissement sans limites dont les conditions sont déterminables” (Deleuze, 2002: 5 y 48). Esto no obsta para que Deleuze considere “barrocos” a creadores como Mallarmé o Paul Klee.

sólo para testimoniar su pertenencia y sujeción a un orden totalizador; implica así el intento de una cultura por ensancharse a sí misma y establecer un marco que unifique fuerzas y elementos disímbolos y, en muchos casos, contrapuestos. Mirando específicamente el ámbito central del siglo XVII, con sus antecedentes y prolongaciones en el XVI y el XVIII, el Barroco marca el momento de una crisis medular del sistema hegemónico y está conformado por un conjunto de controles estratégicos e impulsos disgregantes —plasmados en la polaridad matemática de diferenciación e integración, y en la musical de consonancia y disonancia— que, al interior de ese horizonte, atraviesan desde la base hasta la punta de la pirámide social e ideológica en una dialéctica donde, por un lado, sus diferentes componentes son sometidos a un todo unificador que se afirma en tanto que se desdibuja, y, por el otro, las partes asumen o construyen su propia posibilidad de espacios vitales y expresivos —encontrándolos, a veces, sólo en las fracturas— dentro de un marco general de sentido.

No es intención de este trabajo plantear los numerosos problemas involucrados en la definición del Barroco, pero sí tratar panorámicamente un tema cardinal del Barroco histórico europeo: la clausura del paradigma milenario de pensamiento que tuvo en la alegoría como práctica creadora y hermenéutica uno de sus elementos constitutivos fundamentales (y, principalmente, las implicaciones que este cambio supuso para la literatura). La alegoría, desde sus orígenes en la Antigüedad clásica, se convirtió en una estrategia interpretativa indispensable para conciliar las formas heredadas de la tradición con nuevas corrientes de pensamiento; más tarde, a través del modelo maestro de la exégesis bíblica, fue instrumentada como un conjunto de operaciones culturales que implicaban la organización coordinada del sentido entre la Biblia y el Libro de la naturaleza, así como entre las formas imaginarias y conceptuales del pasado grecolatino y la propia cosmovisión cristiana. Ese modo de concebir el Texto del mundo fue prolongado por el Humanismo renacentista y muestra, en el Barroco, una eclosión de figuraciones que se prolongan, con menguante potencia imaginaria, en el Neoclasicismo y que hallan de hecho en él, en la filosofía del XVIII, el término de su proceso de clausura.

En este sentido, el Barroco es un periodo de cierre, un tiempo en el que se apura la síntesis dentro de un marco totalizador; son las pos-trimerías de una *Weltanschauung* que está a punto de despedirse y que lo hace, según el signo barroco, de una manera ostentosa. En las concepciones sobre la época se manifiesta su carácter dual, a un tiempo unificador y contradictorio; en el Barroco cabe ver, según quisieron numerosos críticos, como Weisbach o Spitzer, un tiempo de enérgico cariz religioso —particularmente católico—, un reaffirmamiento de la cosmovisión medieval impulsada, ante la disolución de la unidad de la *Respublica Christiana*, por la Contrarreforma. Asimismo, se ha visto en él una continuación del Renacimiento, incluso, según lo llama José María Valverde (retomando un uso inglés: *High Renaissance*), como un “Alto Renacimiento” (1985: 9). 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 hunde sus raíces en la Edad Media y que pertenece asimismo, de manera más equilibrada, a la fisionomía del Renacimiento, se reconfigura de acuerdo con una profusión y un dinamismo que la llevan a sus límites formales y conceptuales en el arte del siglo XVII. Sin embargo este suntuoso edificio figural es, sobre todo, un templo en demolición, y más exactamente, la autoconsciente puesta en escena de ese derrumbe; como la Sant’Agnese de Borromini, el Barroco es un templo que anuncia su caída; que, en su fijeza arquitectural, representa el *páthos* de su hundimiento.³ Con lucidez, Rodríguez de la Flor ha insistido en la poderosa entropía que caracteriza al Barroco, particularmente al hispánico.⁴ Pero cabe preguntar ¿qué es aque-

³ Es cierto que hay claras diferencias entre los distintos países europeos. Aquellos en donde se configuró prontamente una sólida organización económica y social, cada vez más secularizada, como Francia e Inglaterra, tenderán con más prontitud al Neoclasicismo; y en donde perduran el impulso doctrinal e institucional cristiano-católico o cruentas guerras, como España, Italia o Alemania, se vivirá, si se quiere, una mayor tendencia “medievalizante”. Del caso de Alemania, Walter Benjamin recuerda: “Daß mittelalterliche Theorien im Zeitalter der Religionskriege wieder aufleben, daß in ‘Staat und Wirtschaft, in Kunst und Wissenschaft’ vorerst noch das Mittelalter herrschend blieb, daß seine Überwindung, ja Benennung im Lauf des XVII. Jahrhunderts erst erfolgt, das alles ist längst ausgesprochen worden” (Benjamin, 1974: 256).

⁴ En la Contrarreforma “las funciones significativas de la producción simbólica de la Edad Moderna española se construyen bajo un principio rector: el de una *entropía*,

llo que pierde fuerza vertiginosamente, disgregando la cultura europea y sus producciones simbólicas y haciendo de ellas, justamente, el escenario trágico de su despedida? La respuesta apunta, ciertamente, no sólo, como ha mostrado Foucault, al fin de un modo epistémico, sino de algo más vasto y profundo (que determina en lo hondo las posibilidades y las maneras configurantes del saber): el hundimiento de una cultura que tuvo en el pensamiento de la Antigüedad clásica y la espiritualidad del cristianismo los pilares fundamentales de su conciencia, estructuras individualmente sostenidas y mutuamente trabadas en un edificio ideal milenario a través de la alegoría.

Ciertamente, una visión de conjunto del Barroco revela la vitalidad, casi podríamos decir, escénica, representada, de este dominio ideológico que está profundamente minado por su propio desgaste histórico interno, que a su vez reflejan y prolongan nuevas formas contradictorias, como el creciente “escepticismo” (“And new philosophy calls all in doubt”, como dijo Donne [1996: 276]; “nuevo filosofar de todo duda”)⁵ y la creación de la filosofía inductiva y experimental que fundará un nuevo canon para el pensamiento científico. También es verdad que el esplendor figural de la época nos habla, aparentemente, de un

propiamente ‘barroca’. Ello quiere decir que en lo que es su radio de acción, la fuerza de la *destrudo*, de la pulsión (y de la *pasión*) de muerte, que habita esta escena en la que penetramos, es muy fuerte” (Rodríguez de la Flor, 1999: 13). La idea ha sido ahondada en un libro posterior del mismo autor: “ella [la energía entrópica] fuerza en el campo intelectual barroco hispano una caracterización en que la crisis española enteramente se resuelve, y en ello alcanza, sin duda, su registro o tono peculiar, en cuanto es también ahí, en los dominios simbólicos, donde se opera una cierta ‘destrucción espiritual de España’, asistiendo entonces a la quiebra definitiva del proyecto humanista” (Rodríguez de la Flor, 2002, 41). Esta “destrucción espiritual de España” es la escenificación nacional de una destrucción mayor: la de la *Weltanschauung* grecolatina-cristiana en el Barroco (la época en que el espíritu fáustico eligió, como dijo Spengler, a España como crisol histórico de su proceso) y que ciertamente tuvo en el Humanismo a su último gran movimiento intelectual. La metáfora de la “entropía” vale para el escenario del XVII tanto por implicar el desorden de las estructuras culturales como por suponer la irreversibilidad del proceso.

⁵ Este poema de Donne constituye una de las mejores alegorías de la “muerte del alma” de la naciente modernidad europea y del cataclismo de la cosmovisión grecocristiana en el Barroco.

dominio expansivo; la voluntad de poder del Renacimiento y el Barroco se manifiesta como una pulsión conquistadora y colonizadora, no sólo del mundo material, sino de los orbes culturales e imaginarios. Así, la vocación absolutista e imperial del poder político tiene su contraparte en el proyecto jesuita —el último poderoso avatar del cristianismo católico— de imponer, en el primer gran movimiento universalista de la Edad moderna —y paradójicamente contradictorio a sus fines últimos—, el dominio de la fe única y ecuménica. Intentos, sí, estériles en sus resultados, que no detuvieron el desplazamiento sufrido paulatinamente por la Iglesia en un proceso general que es acompañado, en el ámbito político, por el resquebrajamiento del castillo de la monarquía, cristalizado en el absolutismo y removido por las revoluciones burguesas, marcando el fin de las estructuras de poder material y espiritual emblemáticas de otro horizonte histórico e ideológico. La dialéctica de esta transfiguración se vuelve inevitable y la paradoja mina internamente los intentos barrocos por prolongar el modelo teológico del mundo, al que apostó, con el resto de sus fuerzas, España. De hecho, los mismos trabajos de universalización, como la empresa jesuita (la cual, no lo olvidemos, ha sido una de las figuras principales de *lo barroco*)⁶ señalan

⁶ La Compañía es, según señala Evonne Levy “a key to the problematic historiography of the Baroque” (2004: 6). El término *Jesuitenstil* aparece en la década de los cuarenta del XIX (debido tal vez a Jacob Burckhardt, autor de la entrada correspondiente de la edición de 1845 de la *Brockhaus*), es decir, poco menos de medio siglo antes de la difusión del término “Barroco” en los ochenta por autores como Cornelius Gurlitt y Wölfflin, periodo en el que sirvió de definición “for what would later be named the Baroque” (Levy, 2004: 34). La idea de un “estilo jesuita” surgió en medio de una atmósfera decimonónica de anticlericalismo que contribuía a la repulsa estética del Barroco como forma decadente del arte renacentista y sinada por la instrumentación ideológica de la Iglesia. Paradójicamente, además de su carga religiosa, el internacionalismo jesuita resultaba al parecer peligroso para los Estados nacionales de fines del siglo XVIII y el XIX (como también el “desorden” barroco se convierte en figura de un indeseable elemento desestabilizador, contra el cual las clases dominantes prescribían el correctivo estético del clasicismo); tal vez la nueva posición mundial encuentre en ello otro punto de contacto con el Barroco histórico que favorezca sus apropiaciones “postmodernas”. Por otro lado, el carácter instrumental del arte propagandístico jesuita (como *Propaganda Fide*), no sólo como imposición de una clase ideológica, sino en tanto que crea obras que apuntan “incessantly, uncomfortably to its signified, at the expense of the signifier”, con todos los procesos de distorsión y empobrecimiento que sufre a lo largo del siglo

la imposibilidad de la vuelta a una verdadera *Respublica christiana* con Roma (como aún sueñan las alegorías de Cervantes o Gracián) como corazón espiritual. La voracidad moderna es un principio que, desde dentro, promueve el fin de la concepción del mundo medieval. El desgaste de los antiguos modelos y el impulso universalista de la Europa fáustica producen un movimiento centrífugo que colabora en el debilitamiento interno que desorganiza las formas y los contenidos tradicionales que, a contracorriente, tratan de ser reunidos en una rememoración totalizante, la *anámnese* que antecede a la muerte. Por ello, las grandes organizaciones simbólicas del siglo XVII pueden ser entendidas como la respuesta contraria a una poderosa fuerza disgregante que desarticula la vieja visión del mundo válida hasta el Barroco.

La literatura barroca, en tanto despliegue estético del último momento de la tradición grecolatina y cristiana como paradigma europeo, adquiere la figura de una agitada síntesis que antecede a su fin. Las formas convencionales de la alegoría se fusionan en prolífica reunión, al tiempo que se ven estremecidas, negadas y transfiguradas ante los embates de los impulsos inventivos que trae esta nueva edad histórica. No es extraño que el Barroco, erigido como un teatro de la disolución conceptual e imaginaria, privilegiase a la alegoría como forma expresiva de ocultación / revelación de la realidad, como esa *metafigura* que despliega actos creadores e interpretativos a través de la facultad reina del Barroco, hipertrofiada y fantasmáticamente omnímoda: el 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 disputa de la tradición alegórica occidental, desde las formas clásicas y las cristianas prolongadas por la Edad Media hasta los redescubrimientos e in-

XIX y XX, puede hacer pensar igualmente en la suerte de la *allegoría* como término sujeto a numerosas *missreadings* en el mismo periodo (y a cierta unidad en las tendencias de la recepción de las distintas manifestaciones de una época); ante el nuevo “Becerro de Oro de la forma”, el valor de mediación del constructo alegórico está sujeto a cuestionamientos similares a los que se plantea Levy: “is it not possible to both see and see past (beyond) the visible, the work of art? We must endeavor to look at once at and past, lest our eyes be burned. You are requested to close an eye” (Levy, 2004: 70).

venciones del Renacimiento, como las configuraciones derivadas de la recuperación, después de Ficino, de los textos de los neoplatónicos y su alegoresis, y las interpretaciones herméticas de la escritura egipcia. Pero el proteico poliedro que traza ese sincretismo pierde su coherencia cuando se desdibuja el círculo en el cual se inscribe, el gran recurso de conciliación de la teología cristiana. En adelante, no habrá más un código maestro, un centro de sentido, como el aportado por la Escritura, para ordenar estas diferentes representaciones que han convivido, bajo la luz de lo eterno, como un presente común que refleja en mayor o menor grado la Presencia. Sin embargo, precediendo su salida, alegoría y alegoresis cristianas harán sus últimos, ostentosos actos, antes de verse condenadas al silencio. Por eso podemos admirar su brillante primado en las distintas artes barrocas: en la pintura (Caravaggio, Poussin, Rubens), en la arquitectura y la escultura (Borromini y Bernini) y en la música (Bach).⁷ 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, convulsionada en su interior como reflejo autoconsciente de su función progresivamente desgastada en el desarrollo modernista de la cultura europea. La alegoría, sustentada en la tradición y sus códigos, satisface la idea barroca del mundo, su conservadurismo así como sus impulsos

⁷ En efecto, fue considerada por los tratadistas de retórica musical de los siglos XVI al XVIII, y “existen evidencias de que los procesos descriptivos de la música barroca se vinculan más [que a la metáfora] a la alegoría [...] en muchos casos, elementos musicales que en un principio aparecen como ‘normales’ o ‘habituales’ dentro de un contexto determinado, son, en una segunda lectura, representaciones de conceptos ‘extra musicales’, es decir, alegorías. Por ejemplo, apunta el musicólogo inglés [Manfred Bukofzer], ‘todos los pasajes de la Biblia que tienen un contenido dogmático o con carácter de mandamiento general, son musicalizados por J. S. Bach, casi sin excepción, en forma de canon o fuga’. De este modo, mediante el empleo de dos de las técnicas más rigurosas de la composición musical, Bach alegoriza la ley inexorable de la palabra de Dios”. Parece ser que, de manera general, el tema más frecuentemente alegorizado —en lo que se seguía la doctrina psicofisiológica vigente en la época— fue el de los “afectos del alma”: “Los compositores alegorizaban por medios musicales los efectos corporales y movimientos de los *espíritus animales* generados por un afecto o pasión del alma” (López

innovadores (dentro de la dialéctica ruptura / tradición que recorre la historia del arte en el Occidente moderno),⁸ que se reúnen en una tensa y profusa síntesis de contenidos que se agitan antes de su final dispersión.

Para usar la terminología difundida por Foucault, el siglo XVII es el escenario de un cambio epistémico en Occidente, la ruptura de la continuidad pensamiento-realidad, lenguaje-mundo, que había prevalecido hasta el Renacimiento.⁹ 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 tratará deemerger de este naufragio como la fundadora del sentido. Es esa la exploración que realiza la razón cartesiana, que busca en sí misma el suelo de la verdad sobre el cual sustentar al mundo y someter el caos exterior a un orden construido por ella. La idea del ritmo cósmico que sustenta la analogía, la semejanza que revela en la *concordia mundi* ne-

Cano, 2000: 148-149 y 151). La referencia de Bukofzer corresponde a “Allegory in Baroque Music”. *Journal of the Warburg Institut*, 3 (1939-1940), pp. 1-21. El libro de López Cano, a pesar de sus descuidos, tiene la virtud de ofrecer, hasta donde tengo noticia, la primera introducción en nuestra lengua al tema olvidado de la retórica musical en el Barroco.

⁸ Por supuesto, esta dialéctica trasciende el horizonte cultural de la modernidad. Como indica Hans Robert Jauss, “das geschichtliche Selbstbewußtsein, mit dem sich die *moderni* seit dem karolingischen Neubeginn in allen ‘Renaissancen’ der europäischen Literatur immer wieder den *antiqui* gegenübergestellt haben, zur ‘literarischen Konstante’ werden und für die Geschichte der abendländischen Bildung so gewöhnlich und natürlich erscheinen wie der Generationswechsel in der Biologie” (1970: 12-13). En rigor, hay una sucesión de rupturas desde la Antigüedad clásica, como puede verse en el propio caso de Virgilio y su *aemulatio* “superadora” (celebrada ya por Propero) de los modelos homéricos (antes aun, en el teatro clásico, en un Eurípides). La historia de la alegoría en Occidente está singularmente vinculada con esos momentos de ruptura histórica en los que se ve al mismo tiempo involucrado un acto de continuidad literaria y cultural: la ilustración helénica en el siglo V a. C. (donde se 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 resurgimiento carolingio o del “Renacimiento” del siglo XII, con su gozosa autosuficiencia respecto de los *antiqui*; el Humanismo renacentista, y su veneración de lo clásico; y el tenso sincretismo del Barroco, en el cual se debaten, energicamente, los impulsos de innovación y de continuidad de una tradición que se abrirá a un escenario histórico distinto tanto por su dimensión multicultural como por su nueva conformación ideológica.

⁹ El libro de Michel Foucault es, por supuesto, *Las palabras y las cosas* (1995).

xos ocultos entre objetos remotos y asegura la propia continuidad de la conciencia frente a lo cósmico (la inteligencia del hombre que imita la inteligencia divina), es fisurada y substituida por la conciencia crítica. Todavía el Humanismo afirma la identidad de *litterae y res*. A partir del siglo 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 una forma sospechosa para el intelecto que ha perdido su capacidad vinculante entre los órdenes de lo real y lo ideal.

Este desplazamiento del *verbum aeternum* a la palabra humana, en el que la poesía es invención individual que responde a una circunstancia histórica concreta, pone las bases de la libertad creadora que habrá de vivir cada vez más la literatura a partir del siglo XVII, y que tienen sus primeras formas en una angustiosa o irónicamente asumida *mise en abîme*. Dentro del Barroco, el primado de la palabra poética, afirmado por diversos tratadistas, 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 sociopolítica e ideológica conservadora.¹⁰ Así como las viejas formas de organización política, heredadas de la Edad Media, extienden su presencia en el tiempo a través de nuevas estrategias de dominio, las formas de control ideológico tratan de ajustarse a esa nueva coyuntura. La alegoría adquiere, 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, un ámbito propiciatorio para la creación personal, como ese espacio de libertad inventiva, según apuntara C. S. Lewis, en el que existe la posibilidad de desplegar un mundo imaginario viviente. 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), sostenido ontoteológico de un modo de hacer arte bajo el amparo del código

¹⁰ Sobre ello, el libro fundamental sigue siendo el de José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco* (1989).

colectivo de la tradición (en el que se ha desplegado la alegoresis y la forma alegórica de la obra literaria), a la fundación del sentido que es logro de una aventura de creación imaginaria individual, la cual a su vez, especialmente a partir del siglo XVII, dará lugar a lo que Joseph Campbell ha llamado la “mitología creativa”.¹¹

Periodo de nuevos modelos al tiempo que de síntesis hipertróficas, el Barroco es sobre todo época de fragmentación y debilitamiento. Podríamos considerarlo como el momento de cierre de grandes paradigmas totalizadores, como el del escolasticismo aristotélico-tomista, y, en general, de las grandes construcciones intelectuales del saber antiguo (los soberbios edificios fundados en la arena, según aparecen en el *Discours de la méthode*) como la retórica, que los humanistas rescataron del pensamiento latino y su concordia entre elocuencia y filosofía (Cicerón), para establecerla como gran marco y arsenal de recursos teóricos y prácticos válidos para la poética, la música y las artes visuales, y que será desdeñada por Descartes y Kant. En este movimiento transfigurador, las grietas de la antigua cosmovisión, abiertas en el siglo XVI, comienzan a extenderse. Es cierto que no se encuentra del todo perdido el vínculo alegórico de los dos *Libri Dei*, la Escritura y el mundo; así, el propio Francis Bacon podía recordarlo en *De augmentis scientiarum*:

Ubi duos libros, ne in errores incidamus, proponit nobis evolvendos; primo volumen Scripturarum, quae voluntatem Dei, dein volumen Creaturarum, quae potentiam revelant: quorum posterior veluti clavis est prioris, non sollum intellectum nostrum aperiens ad genuinam Scripturarum mentem ex generalibus regulis rationis et legibus sermonis expromendam; sed porro etiam praecipue fidem nostram

¹¹ Es un proceso que, como ha explicado Campbell, parte del siglo XII y que va construyéndose junto con el creciente desgaste de la tradición que dará lugar a un nuevo universo compuesto por “una galaxia de mitologías —tantas, podríamos decir, como la multitud de sus genios” (Campbell, 1992: 23). Esta concepción de Campbell, justificada por el proceso de densificación del *yo* en el hombre occidental y sus consiguientes expresiones en las obras literarias y artísticas, corona (al tiempo que otorga dimensión histórica) la concepción romántica del arte como obra del genio.

reserans, ut in seriam ingrediamur Omnipotentiae Divinae meditationem, cuius characteres maxime insculpti ejus operibus et incisi sunt. (Bacon, 1858: 469)

[Por lo cual dos libros, para que no caigamos en errores, nos propone que han de ser estudiados: en primer lugar, el volumen de las Escrituras, que revela la voluntad de Dios; luego el volumen de las criaturas, que revela su poder. De ellos, el posterior es como llave del primero, no sólo que abre nuestro intelecto a la inteligencia genuina de las Escrituras, que a través de las generales reglas de la razón y las leyes del discurso ha de ser descubierta; sino además, principalmente, abriendo nuestra fe, de modo que seamos introducidos en la seria meditación de la omnipotencia divina, cuyos caracteres en gran medida en sus obras han sido impresos e inscritos.]

Pero el camino que abren Bacon, Galileo o Descartes es justamente la inmersión en el libro del mundo (ya no como *imago et symbolum Dei*, como creían los alquimistas) y el olvido de la *auctoritas* bíblica. Los caracteres que lo componen son ahora, no el misterioso tejido alegórico de los *schemata* divinos, sino un sistema de números y *geometrica schema-ta* que pueden ser descifrados y explotados por la razón instrumental.¹² En una de las posteriores cimas de esta tendencia, los *Principia mathe-matica* de Isaac Newton, se acepta aún, al modo de Bacon, el marco alegórico de la teología para las exploraciones del libro de la naturaleza:

Dicitur autem deus per allegoriam videre, audire, loqui, ridere, amare, odio habere, cupere, dare, accipere, gaudere, irasci, pugnare, fabricare, condere, construere. Nam sermo omnis de deo a rebus humanis per similitudinem aliquam desumitur, non perfectam quidem, sed aliqualem tamen.

¹² Proceso que abarca todas las ciencias de la naturaleza; en palabras de Jung: "Los siglos XVI y XVII suponen un tiempo de tránsito desde un mundo fundado metafísicamente a una era de principios inmanentes de explicación, cuando ya no se dice *omne animal a Deo, sino omne vivum ex ovo*" (Jung, 2002: 61-62).

Et haec de deo, de quo utique ex phaenomenis disserere, ad philosophiam naturalem pertinet. (Newton, 1726: 529)

[Ahora bien, se dice por alegoría que Dios ve, oye, habla, ríe, ama, tiene odio, desea, da, recibe, se alegra, se enfurece, lucha, fabrica, funda, construye. Pues todo discurso sobre Dios a partir de las cosas humanas se asume por alguna similitud, ciertamente no perfecta, pero no obstante estimable. Y estas cosas sobre Dios, sobre las que se discierne enteramente desde los fenómenos, conciernen a la filosofía natural.]

Sin embargo, el propio Newton deja en claro en el mismo pasaje, a través de su célebre afirmación “*hypotheses non fingo*” (“no fabrico hipótesis”), su distanciamiento de la quasi-imaginaria ciencia del pasado (cuya diferencia queda oportunamente subrayada a través de *fingere*), así como la *applicatio* del *órganon* inductivo baconiano y su estricto apego al Libro del mundo.¹³ En la ciencia del siglo XVII e inicios del XVIII encontramos las líneas maestras del nuevo canon del pensamiento que relegará al viejo código figural y sus postulados hermenéuticos fundamentales (la unidad divina y la *concordia mundi*) a emblemas arqueológicos de lo ya superado por la conciencia, y la alegoría, según estimaban desdeñosamente aquellos con quienes disputaba Erasmo, aparece como “cosa arbitraria, y semejante a un sueño” (“*res arbitraria, somniique simillima*”);¹⁴ apostar por ella, como hizo España, era condenarse a sí misma a vivir fuera de la modernidad científica e industrial, en un limbo inmovilizador fuera del paraíso terrenal del progreso.¹⁵

¹³ “Rationem vero harum gravitatis proprietatum ex phaenomenis nondum potui deducere, et hypotheses non fingo. Quicquid enim ex phaenomenis non deducitur, *hypothesis* vocanda est; et hypotheses seu metaphysicae, seu physicae, seu qualitatum occultarum, seu mechanicae, in *philosophia experimentalis* locum non habent. In hac philosophia propositiones deducuntur ex phaenomenis, et redduntur generales per inductionem” (Newton, 1726: 530).

¹⁴ *Ratio verae theologiae* (Erasmo, 1704: 126B).

¹⁵ Rodríguez de la Flor ha estudiado algunas huellas insólitas de la pugna epistémica entre analogía y diferencia en España, donde “en el combate entre metafóricos y literalistas, o entre los partidarios de la retórica persuasiva y los del número y la mecanización de la imagen del mundo que asientan la realidad de una final *mathesis*

También es cierto que las nuevas construcciones del pensamiento trataban de cubrir, de diversas formas, el vacío de la alegoría grecocristiana. Así, el caso de Leibniz, verdadero *advocatus Dei*, cuyo pensamiento, que ostenta una proliferación de principios —señalada por Ortega y Gasset—, busca apuntalar el derruido edificio de la teología occidental.¹⁶ Y esto implica una construcción alegórica; según Deleuze: “il faut concevoir la philosophie de Leibniz comme l'allégorie du monde, la signature du monde, et non plus comme le symbole d'un cosmos à la manière ancienne” (Deleuze, 2002: 174).¹⁷ El fondo alegórico de Leibniz descansa en la vocación metafísica de su filosofía, en la remisión de la materia al orbe monádico inteligible. Pero no se puede

universalis, los ‘nuestros’ caen siempre del primero de los lados” (Rodríguez de la Flor, 2002: 236). Por supuesto, el delirio alegórico también instrumentará, a través de un Kircher, el proyecto de una *mathesis universalis*. La intensidad del alegorismo español da lugar a ejercicios curiosos y paradójicos, como el del “neotomista imaginativo” Luis Pueyo y Abadia en sus *Elogios del Angélico Doctor Santo Tomás en cien empresas del Mundo simbólico...* (1696); (Rodríguez de la Flor, 2002: 247 y ss.), donde la “poética salva a la teología”. Es sin duda llamativa esta aplicación de Picinelli a un elogio del Aquinate y la singular y problemática síntesis entre emblemática y escolasticismo que resulta sólo posible en los momentos de descomposición del imaginario barroco.

¹⁶ Bien explica Deleuze que en el supuesto optimismo de Leibniz hay un intento de defensa de la razón teológica, inmersa en una crisis letal: “C'est un Avocat, l'avocat de Dieu: il défend la Cause de Dieu, suivant le mot que Leibniz invente, ‘théodicée’. Bien sûr la justification de Dieu face au mal a toujours été un lieu commun de la philosophie. Mais le Baroque est un long moment de crise, où la consolation ordinaire ne vaut plus. Se produit un écroulement du monde, tel que l'avocat doit le reconstruire, le même exactement, mais sur une autre scène et rapporté à de nouveaux principes capables de le justifier (d'où la jurisprudence)” (Deleuze, 2002: 92). Por otro lado, aunque sea muy representativo, es quizás un abuso reducir el Barroco al pensamiento de Leibniz, como contrapuesto a la linealidad cartesiana; la de Descartes es una filosofía fundamental para comprender este ámbito epocal al entrañar la entronización del *cogito* y al formular la discontinuidad entre lo real y lo ideal (*res extensa* y *res cogitans*), que señala el meollo de la escisión barroca, la cual, ciertamente, Leibniz trata de superar a través de la *reductio* del espacio-tiempo a la fenomenología de la conciencia.

¹⁷ “[e]s necesario concebir la filosofía de Leibniz como una alegoría del mundo, la firma del mundo, y no como el símbolo del cosmos a la manera antigua”. Es curioso ver cómo las distinciones benjaminianas pueden convertirse en nuevos modelos de distorsión hermenéutica cuando sus unidades teóricas son aplicadas sin una determinación histórica más precisa. Recordemos, por un lado, que los términos “símbolo” y “alegoría” son usados indistintamente hasta el siglo XVIII, y que no hay una

reducir al símbolo la *Weltanschauung* anterior, que es, antes que nada, un sistema alegórico; esto justamente es lo que representa el frontispicio de *Il cannocchiale* de Tesauro: un edificio ontoteológico piramidal con el lema *Omnis in unum*, un camino ascendente hacia la Unidad absoluta (y que se corresponde con una estructura sociopolítica teocrática), que adquiere una nueva forma en el desarrollo de estirpe neoplatónica de la filosofía leibniziana. La alegoría es, en el horizonte cristiano, tanto *anagógica* como *esogógica*; pero en el Barroco comienza la escisión de la verticalidad y el mundo, y el afirmamiento de lo interior como ámbito individuado de la conciencia; la alegoría se funda ahora en la individualidad que, dada como subjetividad diferenciada, se convierte en el puntal epistemológico de su sentido y de toda su posibilidad diciente. Esto nos habla del paso a un nuevo orden de una paradójica metafísica inmanente (que se hunde en el nihilismo), donde la verticalidad atemporal queda desprendida del horizonte espacio-temporal. Pero el Barroco es sólo el pasaje hacia ese nuevo régimen cognoscitivo, un periodo transicional que supone la representación de la conciencia escindida de Occidente entre lo interior y lo exterior (donde lo alto no es, como en el

reconversión exacta, históricamente, de sus valores a las conceptualizaciones que Benjamin dedujo a partir de los pensadores románticos; en dicho sentido, no es correcto suponer, como hace Deleuze, que la expresión de la *Monadologie* “les composés symbolisent avec les simples”, indique “la transformation ou la traduction du symbole en allégorie” (Deleuze, 2002: 174), (algo tan filosófica y filológicamente inexacto como puede ser hablar de una transformación de *kósmos* en *mundus*; a final de cuentas, la razón sueña con un *cosmos mundus*, un “orden limpio”, como espacio ideal de su dominio). Así entendidas, filosofías como la platónica o la estoica son más alegóricas que simbólicas (la cosmogonía platónica es despliegue de un paradigma original, donde cada esfera remite siempre a otra cosa: el modelo originario que señala que su *ser* es *otro*), sin olvidar que el símbolo es absorbido por el sistema exegético de la alegoría medieval (donde figuras con valores inherentes, como las que despliega la tipología en la historia sacra, adquieren sentido dentro de la serie de un orden hermenéutico alegórico). En tal cosmovisión, Cristo es la punta del cono epistemológico *Omnis in unum* que con pocas posibilidades de éxito tratarán de refundar los grandes metafísicos modernos en la universalización absoluta de la subjetividad. Por otro lado, tal vez, aprovechando la terminología de Deleuze, cabe hablar de una condición plegada del sistema hermenéutico alegórico, en su continuidad discontinua de niveles de sentido, lo que contribuiría a hacer del Barroco, como Pliegue infinito, la edad propicia para la eclosión figural de la alegoría.

gótico, patrimonio general de ambos órdenes —como lo es también de la materia en su plasmación—,¹⁸ sino aquello que se esconde como puerta oculta en el ámbito cupular interior); ruptura abismal que, indefectiblemente, y pese a sus incendios espirituales, ostenta el estigma de los réprobos.¹⁹ El Barroco es una alegoría histórica de la alegoría porque representa la tenaz reclusión de lo vertical en la interioridad, donde lo trascendente espiritual y su posibilidad de manifestarse se ven confinados al foso escondido de la conciencia. La esfera del Barroco es el alma como escenario plegado de la pugna y escisión del espíritu y el cuerpo; por ello, la materia en él es, sobre todo, anímica, la región aérea entre lo pneumático y lo telúrico en que se suscita el drama del hombre. Y su arte es medularmente paradójico, tejido aparente, pero apariencia, como ha sugerido Dubois (1993), “profunda”, donde el teatro del mundo está referido a la conciencia que lo justifica y le da soporte. Cada entidad material se vuelve en el Barroco —al menos potencialmente— psicológica, y por ello se eleva su posibilidad diciente como discurso interior, siempre alterno y mediador, transido por una bidireccionalidad alegórica. Pero los sistemas metafísicos como el de Leibniz despliegan una alegoriedad sólo como sintaxis abstracta de un código arbitrario (se acercan más a ser, sí, una *signatura* que un *symbolon*); no, según fue

¹⁸ Poco tiene que ver, por cierto, la espiritualización de la materia en el gótico y su anhelo anagógico —modo representacional también del Greco—, con la arquitectura contemporánea y las configuraciones babélicas de su voluntad de poderío.

¹⁹ “Si no hacéis que lo de abajo sea como lo de arriba, y lo de arriba como lo de abajo, y la derecha como la izquierda y la izquierda como la derecha, y lo que está antes como lo que está atrás (y lo que está atrás como lo que está antes) no entraréis en el reino de Dios”. Podría pensarse válida la opinión de Deleuze sobre la transformación del *kósmos* en *mundus*, quizás, *in theologico senso*: en la cosmovisión cristiana, el *mundus* es, ciertamente, el principado del diablo (el “*princeps huius mundi*”: Juan, XII, 31); y ya servía, eufemísticamente, a los romanos para referirse al infierno. Desde esa óptica, la inmersión del hombre renacentista tiene el sentido de una entrega al *mundus inferius* que ya es, prácticamente, la inmediatez de esta realidad. No en balde ha dicho Georges Minois que entre los siglos XIV al XVI el infierno se desborda sobre la Tierra (Minois, 1994: 253). La desolación manierista donde el infatigado hombre del Renacimiento cae —el Fausto de Marlowe— se hunde en un abismo que adquiere la forma alegórica del infierno medieval, pero que señala el vacío de la *Weltanschauung* cristiana y de la incertidumbre moderna.

en la teología cristiana, como un conjunto de significados ontoteológicamente determinados en cada ente, en el tejido revelado de un lenguaje necesario. El atomismo espiritual de Leibniz, pese a estar sustentado en la continuidad (*natura non facit saltus*) y en el principio especlar universal de los neoplatónicos de la Unidad absoluta (*omnia ubique*), sugiere un conjunto abstracto de individualidades herméticas que refleja ya, desde el ámbito de la metafísica, la segmentación clausurada de las subjetividades en la inmanencia y la diáspora del Ser, continuamente reclamado y refundado como precaria isla de un archipiélago ideal, cuya dispersión es apenas contenida, o disimulada, por el principio de la Mónada-Mar absoluta.

Por ello es necesario atender a los procesos históricos disolutorios del alegorismo occidental que anteceden y acompañan, dentro de un cataclismo horizontico, esas nuevas búsquedas y formas expresivas. En el interior de los movimientos transformadores que surgen en el Renacimiento están las fuerzas de aniquilación de la cultura alegórica dominante, cuyo primer gran golpe es el desmembramiento de la *Respubblica christiana*. La Reforma trae consigo una paulatina desarticulación de la alegoresis medieval. El gran árbol de la Escritura, como fuera simbolizada por Ricardo de San Víctor, pierde su organicidad viviente, sustentada en las exégesis maestras de los Padres de la Iglesia. Puestas en duda por el protestantismo, la coherencia del sistema hermenéutico tradicional se tambalea. Podían aceptarse claras indicaciones intratextuales en los mismos Evangelios; pero las demás especulaciones quedaban invalidadas:

[...] le secon cas ici envisagé [la autoridad de los Padres] n'est-il retenu que par des auteurs catholiques; pour un protestant, nulle tradition n'étant normative, seules peuvent être authentiques les figures dont l'interprétation elle-même est scripturaire. (Lubac, 1964: 69-70)

[...] el segundo caso aquí examinado —la autoridad de los Padres— no es retenido sino por algunos autores católicos; para un protestante, no siendo normativa ninguna tradición, sólo pueden ser auténticas las figuras en las que la interpretación es por sí misma escrituraria].

Éste es, como ha dicho Lubac, el aspecto religioso de la *querelle des anciens et modernes*. Por ejemplo, Melanchton descartó en sus *Elementa rhetorices* (1531) las exégesis alegóricas del texto sagrado como ejercicios de hombres ignorantes de las leyes del discurso e incapaces de comprender un constructo figural edificado con apego a la ciencia retórica.²⁰ La posición de los *moderni* protestantes, que iban en contra de la doctrina tradicional de la Iglesia, fue impugnada por Francisco de Vitoria como “impia y sacrilega”,²¹ la postura tridentina reafirmaba el señalamiento paulino en torno a la primacía de la letra sobre el espíritu y la condición figural de la Ley.²² Por su parte, aquéllos replicaban a los “papistas” *antiqui* su “prodigam allegorizandi liberalitatem” (“excesiva libertad de alegorizar”); así hará un calvinista en su *Philologia sacra* (1623), donde distingue las alegorías “innatae” (intratextuales, que contiene su auténtico

²⁰ “Sed has nugas commenti sunt homines illiterati, qui cum nullam dicendi rationem tenerent, et tamen viderent scripturam plenam esse figurarum, non potuerunt apte de figuris iudicare. Itaque coacti sunt novam quandam rhetoricae comminisci”; *Elementa rhetorices*. En *Opera*, C. G. Bretschneider y H. E. Bindseil (eds.), Halle, 1846, t. XIII, col. 466 (Moss, 1997: 399, n. 7). Además, Melanchton restringe la alegoresis a los mitos paganos y la limita a un mero ejercicio escolar (que supone “mitologizar”). Es llamativo ver cómo el erudito alemán engloba bajo la etiqueta de *illiterati* a hombres como san Pablo, san Agustín, Benardo Silvestre, santo Tomás, Dante, Boccaccio o Erasmo, y, asimismo, el modo en que la rueda hermenéutica ha girado desde la época de la Patrística, de forma que el cristiano Melanchton se pone en cierto modo del lado de Celso y en contra de Orígenes.

²¹ *De sacra doctrina, In Primam*, q. 1, a. 10 (Cándido Pozo. *Archivo Teológico Granadino*, XX, 1957, p. 425 (Lubac, 1964: 70).

²² Lo comenta Andrés Vega: “Et quanuis Paulus legis literam ab spiritu distinxerit, cum dixit, Litera occidit, spiritus autem viuificat, et eum imitati patres potuerint ea forma luquendi uti, qua hinc usi sunt, eundem tamen Paulum, et concilium Araucanicum in testimoniis iam citatis absolute video, et absque ullo scrupulo pronunciasse, per legem neminem potuisse iustificari [...] Et quidem concilium Florentinum sic esse exponendum, et sic etiam Paulum et alia praecedentia concilia interpretanda censuisse, possumus probare, quia dixit sacramenta veteris legis non causasse gratiam, sed eam solum per passionem Christi dandam esse figurasse” (Vega, 1564: 17a-18a). No olvida advertir que “Multa quidem in epistolis Paulinis occurunt subobscura, et difficilia intellectu, sed ut Augustinus credit, ad nulla magis, quam ad ea quae ad iustificationem spectant, verba sua princeps apostolorum retulit, cum dixit, in eis esse quaedam difficilia intellectu, quae indocti et instabiles daprauant, sicut et caeteras scripturas ad suam ipsorum destructionem, et perditionem” (Vega, 1564: 156).

sensus mysticus) y las “illatae”, propuestas por los comentadores, que carecen de cualquier sustento objetivo. Roto el lazo alegórico que unía los dos Testamentos, el Evangelio habría de quedar a la postre como el único portador de la verdad. Pero el progresivo decaimiento de la exégesis cuadriforme —con sus cuatro niveles canónicos: literal, tipológico o alegórico, tropológico o moral, y anagógico—,²³ que avanza desde el siglo XIV, haría también su trabajo al interior del pensamiento católico. El racionalismo ilustrado impondrá su primado y así, a fines del siglo XVIII, “chez ses partisans comme chez ses critiques, l'idée même de l'ancienne exégèse était bien morte” (Lubac, 1964: 70).²⁴

Frente a estas negaciones, la unidad alegórica de la cultura grecoxristiana trata aún de ser defendida en prolifas síntesis, como la que intentan los *Lumina reflexa* de Picinelli (1702),²⁵ al mostrar sistemáticamente las concordancias entre los autores paganos y los pasajes de ambos Testamentos. Resulta claro que el incipiente criticismo histórico —que golpeaba al hermetismo al mostrar la falsa antigüedad del mítico Hermes— dejará poco lugar a las viejas creencias sobre un Pitágoras que bebe su simbolismo en las letras hebreas, un Platón discípulo de Jeremías,²⁶ un Aristóteles aleccionado por un rabino o un Teócrito que transcribía las locuciones y figuras del Cantar de los cantares. Todas estas piadosas leyendas, que también trataban de sustentarse en la dirección inversa (*Moisés eruditus est omni sapientia Aegyptiorum*:

²³ De la inmensa bibliografía sobre el tema, el libro fundamental sigue siendo *Exégèse médiévale* (4 vols., París, 1959-1964) de Henri de Lubac. Recuérdense, entre los pasajes expositivos más célebres sobre la materia, para el ámbito de la teología, el de santo Tomás de Aquino (*Summa theologiae* I, qu1, ar10, ag3, co), y para la poesía, los de Dante (*Convivio* II, 1; *Epistula XIII*, 7, 20-22).

²⁴ “[entre sus partidarios como entre sus críticos, la idea misma de la antigua exégesis estaba muerta”] Lo confirma este comentario de Jung: “En efecto, tiempo ha que nuestra cultura se olvidó de pensar simbólicamente, y ni siquiera los teólogos saben qué hacer con la hermenéutica de los Padres de la Iglesia” (1962: 438).

²⁵ Primera edición italiana: *Lumine e Riflessi*, Milán, 1670.

²⁶ “Nonne memoratus episcopus, considerata historia gentium, cum reperisset Platonem Hieremiae temporibus profectum fuisse in Aegyptum, ubi propheta ille tunc erat, probabilius esse ostendit quod Plato potius nostris litteris per Hieremiam fuerit imbutus, ut illa posset docere uel scribere, quae iure laudantur?” (*De doctrina christiana* II, XXVIII, 27-32); (Agustín, 1962: 63).

Hechos 7, 22; “es erudito en toda la sabiduría de los egipcios”; Daniel sabio en ciencia caldea), descansaban en el sentido unificador del destino histórico y trascendente del cristianismo y su salvífico plan providencial (que colaboró para otorgar a la alegoría su singularidad y su potencia en la literatura europea);²⁷ y, filosófica y teológicamente, en la unidad del conocimiento humano en el saber absoluto de la divinidad:

Proinde, sicuti lux, quam vitra vel crystalli, a radiis solis illuminati spargunt, nonnisi merum donum excelsi illius planetae censemur; ita sapientia, relucens in sacris et profanis, in Prophetis et Poëtis, est mera profusio gratiae, quam ipsis Divina bonitas est elargita [...] (Picinelli, 1702: “Discursus Proemialis”)

[Igualmente, lo mismo que la luz, a la que dispersan los vidrios o cristales iluminados por los rayos del sol —sólo el puro regalo del más excuso planeta de ellos es estimado—, así la sabiduría, que reluce en sacros y profanos, en profetas y poetas, es mera profusión de la gracia, que la propia bondad divina ha distribuido...]

Esta cadena de reflejos de la especulación teológica cristiana perderá su poderío con el desarrollo de la modernidad, que cegará la misma fuente del sol absoluto o, al menos, de las posibilidades replicantes de los lenguajes humanos. Por lo pronto, la herencia verbal del mundo clásico sigue siendo utilizada para la formación eclesiástica, según alegaron autoridades como san Gregorio Magno (1963: 472): “Hanc quippe saecularem scientiam omnipotens deus in plano anteposuit, ut nobis ascendendi gradum faceret, qui nos ad diuinæ scripturae altitudinem leuare debusset” (*In Librum I Regum* V, 86, 2093-2096; “Seguramente Dios omnipotente antepuso esta ciencia profana en un nivel más llano, para que nos hiciese ascender un grado que habría de elevarnos hacia la altura de la sagrada Escritura”), y de conformidad con

²⁷ Según comenta John MacQueen, es la visión de un movimiento dirigido de la historia la que mayormente “distinguished biblical from classical allegory, and which made it so potent an instrument for the later European literatures” (1987: 29).

la intención de humanistas como Erasmo o Budé. En la explicación alegórica de Picinelli:

*Et si Christus e manibus Magorum accepit aurum, thus, et myrrham; id est, mystice vertente Glossam; *Historicum, moralem, et allegoricum sensum; vel Logicam, Physicam, et Ethicam, dum illa fidei servire faciunt*; cur nos negaremus eidem nostro Domino illa ipsa tributa, quibus is summe glorificatur, et fideles mirifice proficiunt. (Picinelli, 1702: "Discursus Proemialis")²⁸*

[Y si Cristo de las manos de los Magos aceptó oro, incienso y mirra, es decir, que transforma místicamente la *glossa* al sentido histórico, moral y alegórico; o al lógico, físico y ético, y ahora aquellas cosas hacen observar la fe; por qué nosotros negaríamos de tal modo a nuestro Señor aquellos mismos tributos, con los que Él grandemente es glorificado, y los fieles incrementan maravillosamente.]

Las correspondencias entre la historia veterotestamentaria y la mitología pagana poseen antiguos antecedentes (viene desde la *Apología primera* de san Justino mártir, y prolongan, durante la Edad Media, su siempre dificultosa posibilidad según muestran textos como la *Ecloga Theoduli*)²⁹ que adquieren en el Barroco una nueva vigencia y sis-

²⁸ Pero no olvida señalar la utilización impertinente de las fábulas: "Quanta perversio, inquietabat, quod nostris temporibus Praedatores utantur verbis selectis, studiose contextis, Rhetorice amplificatis, et undique respersis conceptuum eruditione? Eo devenimus, ut non solum sententiae Philosphorum, sed etiam versus Poetarum, immo et fabulae (horreo dicere) supra pulpita sacra declamentur". Hay sitios inconvenientes y modos equivocados y abusivos de usar los clásicos (particularmente quedan contraindicados los mitos); su empleo en la predicción, recomendado por algunos alegoristas medievales, no es visto con simpatía. Con todo, los intentos de Picinelli están orientados, evidentemente, a afirmar la no-exclusión de la cultura antigua en el ámbito de las prácticas religiosas cristianas.

²⁹ Por ejemplo: "PSEUSTIS: Alcidae vigilem spoliavit clava draconem; / Gerionis pompam rapit et consumperat ydram; / Cacus cessit ei, succumbit ianitor Orci: / Incendit demum paelex Deianira superbum. ALITHIA: Samsom exuvii indutus membra leonis / Sternit mille viros, devastat vulpibus agros, / Urbis claustra tulit, nervorum vincula rupit: / Fraude sua tandem praecedit Dalida crinem" [173-180]; (Teódulo, 1997: 12-14).

tematicidad; las fábulas son trastocamientos satánicos de la verdad bíblica (“lauter Affenwerk des Satans aus H. Schrift genommen”), según el *Teutschen Redebind und Dichtkunst* de Sigmund von Birken:

Die H. Schrift hat viel warhafte schöne Geschichten/ die man/ an stat dieser Lügen/ einführen kan [...] Was sind Jupiter und Juno anders/ als Adam und Eva/ das erste paar Menschen? Jubal/ Tubalkain und Naema/ sind Orfeus/ Vulcanus und Venus. Noah/ ist Janus/ Bacchus und Deucalion. Was sind die Himmelstürmende Riesen anders/ als die Babylonische Thurn-bauer? Was ist gleicher als Jacob oder Mose und Apollo/ beiderseits Exulanem und Hirten? Miriam und Diana? Joseph/ und Phryxus mit der Phädra?³⁰

Estas correlaciones sirven, en cierto modo, como trazos de una “historia temprana de la poesía”,³¹ donde tiene cabida una especie de “tipología” entre los mitos clásicos (escritura diabólica) y la Escritura sagrada. Aquéllos son pálidos reflejos de la luz bíblica, o bien, *umbrae umbrarum*, desde la perspectiva más severa de Birken. Pero la validez operativa de la

³⁰ *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst/ oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy mit Geistlichen Exempeln: verfasset durch Ein Mitglied der höchstlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen. Samt dem Schauspiel Psyche und einem Hirten-Gedichte*, Nuremberg, 1679 [reimpresión Hildesheim / Nueva York, 1973], p. 67 (Laufhütte, 1997: 294). [“La Sagrada Escritura posee muchas hermosas historias verdaderas que en lugar de esas mentiras se pueden introducir... ¿Qué otra cosa son Júpiter y Juno, sino Adán y Eva, la primera pareja de hombres? Jubal, Tubalcáin y Naema son Orfeo, Vulcano y Venus. Noé es Jano, Baco y Deucalión. ¿Qué otra cosa son los gigantes que asaltan el cielo sino la torre babilónica? ¿Qué es más idéntico que Jacob o Moisés y Apolo, de una y otra parte exiliados y pastores? ¿Miriam y Diana? ¿José y Frixo con Fedra?”] Parece ser que la utilización de los mitos en la obra de Birken pasó de un modo más libre a otro más cauteloso y programático, donde se incrementa el celo religioso y la desconfianza hacia las figuraciones paganas.

³¹ Así lo propone el “Prólogo” del libro (Laufhütte, 1997: 295). Aunque no hay mucha simpatía hacia los mitos, siguen usándose en su reconversión cristiana para servir al elogio de la poesía: “Die Poesy ist freilich die Kunst/ so mit Gottes-Liedern angefangen. Sie ist die rechte Pallas/ von deren die Griechen gedichtet/ dab Jupiter sie aus seinem Gehirne gebohren habe: wie dann alle Weibheit von GOtt kommt”; ed. cit., XXijj r.-v. (Laufhütte, 1997: 295).

alegoresis de las fábulas está presente tanto en la teoría como en la práctica poética de Birken, y en obras como el léxico *Teutsche Mythologie* (que buscaba “den sensum *Theologicum, Ethicum, Physicum, Historicum &c. so in diesem oder jedem Gedichte verdecket liegt deutlich eröffnen*”),³² donde también se confirmaba, en un apéndice, su dependencia original de los relatos veterotestamentarios.³³ En juego estaba la estabilidad entera de una *Weltanschauung*, pero ni los esfuerzos eruditos y artísticos de figuras como Cornelius a Lapide, Picinelli, Calderón o Birken iban a detener ese incontenible proceso de angustiosa segmentación que caracteriza a la cultura barroca.

En su faceta conservadora, la teoría y la práctica poéticas del Barroco continúan numerosos elementos de las concepciones renacentistas y medievales, y en el Humanismo ha de mirarse una de las corrientes centrales por las que llega la alegoría al siglo XVII. De acuerdo con Forthergill-Payne, existe “una cierta coincidencia entre el creciente interés humanístico y las primeras tentativas de escribir alegorías en España” (1980: 281).³⁴ Es notoria la relevancia de la herencia del Humanismo para comprender conceptos fundamentales de la estética literaria del siglo XVII, como el primado del ingenio, el valor significativo de la poesía y los propios métodos expositivos de pensamiento-imaginación que la caracterizan. El ingenio es estimado por los principales tratadistas de la época, piénsese en Tesauro o Gracián, como la facultad creadora del hombre, fuente, según señaló Cicerón, del *ars inveniendi*. Pero el

³² Que buscaba “abrir claramente el sentido teológico, ético, físico, histórico, etcétera, tal como en éste o en cualquier otro poema, yace oculto”.

³³ “Anhang in welchem gezeigt wird/ wie die meinste heidnisch-poëtische Gedichte aus den Büchern Mose und andern Schriften des A. Testaments hergenommen und entlehnet worden” (Laufhütte, 1997: 291). Por su parte, el sincretismo pagano-cristiano tiene densas manifestaciones en la alquimia, como muestra un poema de Basilio Valentín (*Chymische Schriften*, Hamburgo, 1700, p. 425) que reúne a Adán con Venus en el baño de la transformación: “Adam in balneo residebat, / In quo Venus sui similem reperiebat, / Quod praeparaverat senex Draco...” Ejercicio que, como dice Jung, “no es poca cosa para una fantasía barroca” (2002: 372 [587]).

³⁴ 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*.

vértigo barroco lleva un punto más allá este primado de lo verbal-imaginario. Hay una fascinación por ese poder de crear nuevas relaciones de significación, y extender en vastas construcciones los vínculos analógicos entre las cosas en las cuales lo concreto y particular termina por perder casi por entero sus rasgos distintivos.

Este hiperbólico dominio del ingenio en el XVII pudo desplegarse bajo el resguardo, cada vez más frágil, de una visión religiosa del mundo que seguía siendo predominante. La propia realidad es “alegórica”, pues guarda en ella sentidos ocultos. Y el vínculo entre poesía como *creación* y la divinidad permanece en la mente de diversos autores. Dios, “Supremo Artífice”, como lo llama aún Gracián, habla por metáforas, y el poeta aparece en Escalígero como un *alter deus*, que imita a la divinidad-naturaleza co-creando la verdad, haciéndola patente en un arte sutil e ingenioso que muestra lo esencial. El Pinciano, como hiciere Sidney, recuerda que en su origen griego “poesía” significa “hacer”, así “como Poeta hazedor, nombre que a Dios solamente dieron los antiguos” (López Pinciano, 1596: 167). La poesía fue colocada por humanistas como Salutati en el centro del saber; el primado de las artes del discurso lo extiende y reafirma la retórica que, según afirmó Lorenzo Valla, es entre las artes y ciencias “reina”. El arte, “nieto de Dios”, según Dante, pretende permanecer en la mayor jerarquía. Estos presupuestos teologizantes descansan en realidad, como sucede ya desde Dante, Mussato, Petrarca, Boccaccio o Salutati, en la búsqueda de demarcación de un territorio válido para la poesía que acompaña a la paulatina secularización del viejo estamento clerical; sus continuos intentos de independencia —con paralelos impulsos de un retorno a condiciones menos inciertas del pasado— conducen a esas autoafirmaciones ajenas a la situación real de los poetas en el Barroco (piénsese en Camões, Tasso o Cervantes como emblemas de un paulatino declive), y a la corriente general del desarrollo de Occidente, que los llevará a fundar su precaria morada en la periferia.

Mientras la historia conduce al arte a esa trágica expulsión en la que vivirán los románticos y sus sucesores (“los hijos del limo”, como los llamó, con palabras de Nerval, Octavio Paz), los poetas pueden celebrar la *dignitas poeticae*, cantar la labor creativa de la literatura, que añade nuevas realidades al mundo que son fruto de la actividad interior del

espíritu y que permiten declarar la superioridad del arte sobre la naturaleza. Las creaciones imaginarias de la poesía, según afirmó Philip Sidney, nos regalan un mundo “de oro” frente al mundo de bronce de la realidad natural e histórica. El tópico de la superioridad del arte sobre la naturaleza es numerosas veces repetido en el horizonte manierista-barroco,³⁵ a menudo a partir del célebre “materiam superabat opus” de la écfrasis del palacio del Sol de Ovidio (*Metamorphoses* II, 5; “a la materia superaba la obra”). En *Os Lusíadas* (Camões, 1999: 124), al describirse el atuendo usado por el rey de Melinde, se dice que traía: “Um colar ao pescoço, de ouro fino, / Onde a matéria da obra é superada” (II, 95c-d; “Un collar en el cuello, de oro fino, / cuya labor al material supera”). Tasso (1995: 434), por su parte, describe las puertas de metales preciosos en el palacio de Armida, “ché vinta la materia è dal lavoro” (*Gerusalemme liberata*, XVI, 2f, “en que materia es de labor vencida”; recuerdo de Poliziano: “ma vinta è la materia dal lavoro”, *Stanze*, I, 95, 4). El Poeta de *Timon of Athens* (I, i) alabará la pincelada del Pintor (Shakespeare, 1986: 999):

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

[Diría de ella
que instruye a natura. El vigor artístico
más vive en estos trazos que la vida.]

Otro testimonio lo encontramos en Góngora (1998: 378), quien dice en un romance:

³⁵ Recuérdese que semejante idea es más bien contraria a la cadena demiúrgica propia de las concepciones medievales, tal y como la ejemplifica Dante y su gradación Dios-naturaleza-arte. El arte sólo supera, como quiere el Barroco, al arte mismo y a la naturaleza en el caso excepcional del Dios artista que describe Dante en el *Purgatorio* (X, 31-33 y ss.)

y a ver tu sagrado templo,
donde es vencida en mil partes,
de la labor, la materia,
Naturaleza, del arte [...]
[“Ilustre ciudad famosa...”, 65-68]

Esta glorificación del arte tiene un momento cimero en Gracián, como puede verse en *El Criticón* (I, 8), o en pasajes del *Oráculo manual*. Al decir de Tatarkiewicz: “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 [...]” (1991: 497). En rigor, como el *topos* poético, es una idea que tiene antecedentes en el propio Renacimiento, dentro de las arduas disputas sobre la superioridad de naturaleza o arte. Ya en *La poetica* (1536) de Bernardino Daniello se consideraba al arte —al provenir del intelecto del hombre, su porción divina— como mejor y más elevado que la naturaleza misma (Weinberg, 1961: 721). En las creaciones del hombre se conoce mejor a Dios que en el mundo natural, explicará Hegel, pues el espíritu se conoce mejor en las obras fruto del espíritu. 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, y que traza una estela que tiene justamente en la estética romántica hegeliana un soberbio túmulo. Pero bien se adivina ya en los hombres de letras del Barroco una automitificación de su labor, un canto que intenta extremar sus posibilidades cuando es, en realidad, el canto autoelegíaco del cisne. Aunque todavía la pirotecnia verbal pueda afirmar que “Les étoiles de l’art allument tous les airs”³⁶ (“las estrellas del arte alumbran los aires”); el poeta reconoce, en su lucidez abismal, que algo se ha roto en la conciencia europea, y se sabe inundado por un cataclismo cuyas heridas es incapaz de restañar (Donne, 1996: 280-281): “What artist now dares boast that he can bring / Heaven hither, or constellate anything [...]? [...] The art is lost [...]” (*An Anatomy of the World*, 391-392, 396; “¿Qué

³⁶ Gabriel du Bois Hu, *Nuit de Nuits* (1627), “Feux d’artifice” (Vivés, 2004: 10).

artista osa hoy gloriarse de que puede / bajar el cielo, o constellar las cosas [...]? El arte está perdido [...]”).

El ataque del racionalismo barroco —la corriente paralela y contradictoria de su compulsivo imaginismo— contra la fantasía y sus invenciones³⁷ las ahoga en el flujo de la conciencia y, monstruosas, reaparecen —según muestra Goya— en el sueño de la razón ilustrada para convertirse en el poderoso flujo subterráneo del Romanticismo. Si podemos hablar de una *muerte barroca de la alegoría*, esto no supone el fin de una figura retórica, ni de la alegoriedad implícita en el lenguaje y sus realizaciones estéticas; tampoco la clausura de un género o, como quiso Saintsbury, de una categoría literaria. Se trata del ocaso de un conjunto de herramientas hermenéuticas y prácticas ideológicas que tuvieron por fin la estabilización de un código civilizatorio milenario; la alegoría ayudó significativamente a la cohesión del pensamiento cristiano y antiguo, que daba continuidad a la tradición occidental en sus modelos conceptuales e imaginarios y cuya articulación, como gran catalizador de un complejo pero coherente espacio ideatorio, era posible y válida dentro de un horizonte epistémico que alcanza en el siglo XVII el fin de su necesidad histórica en el desarrollo de la conciencia europea. El *revival alegórico* del Romanticismo se da en un nuevo paradigma: el de la creación individual que ya han comenzado a conquistar los autores barrocos y que encuentra posteriores profetas como el visionario William Blake, animador de una intrincada mitología personal. Milton, su gran modelo, nos muestra ejemplarmente el otro momento disolutorio en el que la épica se construye sobre las “ruinas de la alegoría” (Martin, 1998). Pero cabe advertir que sus grandes manifestaciones en el Romanticismo son, justamente, alegorías de la muerte y, con mayor precisión, de la muerte de la poesía y su entrada a una zona letal y desolada.³⁸

³⁷ Recuérdese que Bacon descarta la *doctrina fantastica* como una de las formas vanas y estériles del conocimiento medieval (*Dignitate et augmentis scientiarum*, I); (1958: 450). O bien, Hobbes (1994: 17) incluye a la metáfora como una de las formas de “abuso del discurso”, que se da cuando los hombres “use words metaphorically, that is, in other sense than that they are ordained for, and thereby deceive others” (*Leviathan* I, iv, 4).

³⁸ En efecto, las alegorías fúnebres se suceden una tras otra: el viejo marino de Coleridge que, como un fantasma, prolonga su canto penitencial; Hölderlin, con la muerte de Empédocles que representa el fin del *mythos*, la Hélade ideal, alegoría de la

Si la poesía fue una *altera theologia* para los renacentistas, pasará a ser parte del reino fantasmagórico de lo imaginario y sus vanas invenciones, una pieza suntuosa pero de poca utilidad para la razón que le reserva un sitio incierto en el desván de la historia. El nacimiento y la muerte de la alegoría están enmarcados en los ataques del *logos* contra el *mythos*; el *logos* moderno le asesta su golpe de gracia cuando comienza a atacar el centro mismo de toda teología. Está herida ya de muerte, y el Barroco es el delirio de su agonía. Es también una fuga en los pasadizos sinuosos de sí misma.³⁹ La embriagada expansión conceptuosa de las relaciones analógicas quiere hallar una puerta de escape en el jardín imaginario (pesadillesco paraíso), en el profuso laberinto alegórico donde intenta ocultar la inquieta vislumbre del vacío del *verbum* humano. La médula del alegorismo cristiano fue la intuición de un abismo, de la infinitud de la conciencia (*Confessionum X*, 8, 15: “quis ad fundum eius pervenit?”; “¿quién ha llegado hasta su fondo?” [Agustín, 1992: 124]), que gravitaba como una espada amenazadora que siempre era alejada por el escudo de la fe y el poder salvífico de la divinidad. La unidad mundana y anímica implicada en esa *Weltanschauung* pierde su estabilidad con la revolución científica del Renacimiento y el Barroco. El techo

Respublica poetica; el *Alastor* de Shelley, donde el poeta “wanders for ever / Lone as incarnate death” (680-681); o las transfiguraciones del *Hyperion* de Keats, en cuyo tránsito iniciático “die into live” (III, 130), que se repite en la anábasis destructora al templo de Moneta en *The Fall of Hyperion*; o bien, la *queste* de la torre obscura (la conquista desolada e insólita de una búsqueda sin-sentido) en “Childe Roland to the Dark Tower Came” de Browning. El arte, según quiso Hegel, parece haberse convertido en algo muerto, una zona devastada y devastadora, y aproximarse a él implica, como dirá Nietzsche, una “invocación a los muertos” (*Menschliches, Allzumenschliches I*, 147). “And yet I could not die”, podría decir, con Coleridge, una personificación fantasmal de la alegoría.

³⁹ Esta fuga interior es la que despliega la poesía, desde el Barroco, en el horizonte moderno, cuando se erige como un orden autoconsciente y válido para sí mismo y desde el cual, como una esfera pneumática, busca levantarse sobre la realidad y casi sólo sucedáneamente reflejarla. Es la senda descubierta por los barrocos, al modo en que sugiere el conde de Villamediana a Giambattista Marino como escape de la prisión del mundo, la cámara íntima donde “a ti puedes de ti en ti escaparte” (“Marino, si es tu nombre el que tiene...”, 14), línea ejemplarmente sintética de los laberintos especulares en los que se adentra la aventura estética del XVII, anunciando futuros caminos (Villamediana, 1990: 336).

y el suelo de la fe se resquebrajan. Las grandes meditaciones manieristas y barrocas, en Camões, Shakespeare o Quevedo, representan la angustiosa inmersión en un foso ilimitado donde la luz divinal declina hacia su desaparición. Llega la hora final. Ahora, el *horror vacui*, el saber del vacío, la amenaza de la intemperie, asuelan la conciencia. La alegoría barroca es estremecida por las tensiones interiores de su negatividad, y se teje como un escudo protector (*clypeus*: “ocultar” y “grabar”). El entramado alegórico hace una coraza contra este desgaste implacable de las configuraciones del pensamiento y de la sociedad occidentales. Pero incluso aquel que se refugia en el escudo de lo universal será atravesado por la fecha invencible de la muerte.

No es extraño que la literatura barroca recurriese a lo “oscuro” y lo “difícil” como una fortaleza funeraria, y que hiciese, en una dudosa celebración triunfal del arte, el anuncio de un réquiem. Mejor aún: es, como en las propias celebraciones barrocas, el túmulo de una concepción del mundo y sus alegorías;⁴⁰ un acto de despedida que tiene el tremismo teatral y el efecto magnificatorio de aquel dicho de Bacon (1861: 379): *Pompa mortis magis terret, quam mors ipsa* (*Essays or Counsels, II: Of Death*, “el aparato de la muerte espanta más que la muerte

⁴⁰ Podríamos utilizar la expresión de Rousset sobre el templo barroco, un “coffret où repose l’absolu” (Deleuze, 2002: 40), para figurar la edad histórica que emblematiza. Es en ella donde sucede la muerte del cristianismo como el corazón de la conciencia occidental (entiéndase, como lo que siempre buscó ser: el principio y el fin rectores de la vida del hombre, y no mero “complemento” espiritual); el Barroco es el suntuoso ataúd que sirve a las exequias de un poderoso paradigma que perduró, con gran vitalidad, por espacio de un milenio y medio en la cultura europea. El Barroco es la tumba de una *Weltanschauung* milenaria. Cabe, por cierto, relacionar este proceso descendente de la enseñanza cristiana con el atribuido por los maestros budistas a la enseñanza búdica; de acuerdo con una nota explicativa de Red Pine a su edición de los textos de Bodhidharma: “El primer periodo de la era de un buda dura 500 años, tras el cual la comprensión correcta de la doctrina comienza a declinar. El segundo periodo dura 1 000 años, durante el cual la comprensión de la doctrina todavía declina más. El tercer y último periodo, la duración del cual es indefinida, presencia la final desaparición del mensaje de un buda” (Bodhidharma, 1995: 145). Parece por tanto invalidarse la famosa alegoría de Ritschl o requerir una enmienda: hay tramos discontinuos en el tren de la historia que impiden el uniforme efecto impulsor de la locomotora (Cristo) sobre los vagones de los siglos; o bien, sucesivos trenes de la conciencia.

misma"). Sus prolijas figuraciones no hacen sino tejer el telón que pone fin a una obra milenaria. Como en las honras fúnebres medievales, todos se sientan a la mesa de un profuso banquete que sirve como dolorosa y regocijada despedida. Pero las viandas y el vino son aún las de los campos trabajados por el difunto, es su último regalo a los hombres; así, el arte barroco tiene aún su horizonte en la tradición clásico-cristiana, de la que toma los materiales para elaborar el arte que lleva el cuño sepulcral de esta edad histórica. El Barroco es una elegía; es el gran *planctus* de la cultura grecocristiana (y de la alegoría como creación platónica y paulina).

Según mostró Walter Benjamin, la alegoría barroca está marcada por el espíritu arqueológico de la naciente modernidad. La conciencia histórica ejerce una presión hacia el pasado, pues su impulso verdadero es el afianzamiento del yo y su presente. En realidad, la arqueología no es sólo un rescate de lo anterior, sino también un intento de exorcismo, un saber que los huesos del pasado descansan tranquilos en su sitio, no como sombras o fantasmas amenazadores, sino como objetos limpios y bien iluminados siempre a la disposición en el desván de la memoria histórica. Pero para el Barroco no está a la vista la posibilidad de exorcizar las imágenes. El hombre del XVII carece de la suficiente distancia; el cataclismo lo afecta medularmente. No ha llegado aún el tiempo de una desidentificación más enérgica con las figuras del pasado y apenas, como anuncios, se liberan algunas nuevas fundaciones. El problema del Barroco (ya lo intuyó D'Ors)⁴¹ es quererlo todo, lo clásico y lo cristiano, el mundo y el cielo, y desangrarse en la herida de los opuestos. El templo se resquebraja por todas partes y la voluntad vacila sobre qué salvar (perder una parte es perder el todo y perderse a sí mismos). Pero el temor y el temblor barrocos eran las mismas grietas de la demolición. Ahora esa colección de escombros (ruinas de un templo de ruinas) ofrece una imagen donde el hombre, absurda y barrocamente llamado postmoderno, parece querer recomponer una pintura rota de sí mismo.⁴²

⁴¹ "El espíritu barroco, para decirlo vulgarmente y de una vez, no *sabe lo que quiere*. Quiere, a un mismo tiempo, el pro y el contra" (D'Ors, 1964: 29).

⁴² Es la mirada, vacía o nostálgica, hacia la grieta histórica de una caída fundadora para el alma occidental en su moderno despliegue; bien apunta Jung el derrumbe del

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN (san) (1992), *Confessions, I: Introduction and Text*. James J. O'Donnell (ed.), Oxford: Clarendon.
- _____ (1962), *De doctrina christiana, De vera religione*. Joseph Martin (ed.), Turnhout: Brepols (CC SLXXXII).
- BACON, F. (1858), *Works*, vol. I, James Spedding *et al.* (eds.), Londres: Longman and Co., [ed. facs., Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann, 1963].
- _____ (1861). *Works*, vol. VI, James Spedding *et al.* (eds.), Londres: Longman and Co. [ed. facs., Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann, 1963].
- BENJAMIN, W. (1974), *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, en *Gesammelte Schriften I, 1*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 203-430.
- BODHIDHARMA (1995), *Enseñanzas Zen*, Red Pine (trad. y comp.), Barcelona: Kairós.
- CAMÕES, L. de (1999), *Os Lusíadas*, António José Saraiva (ed.), Lisboa: Figueirinhas.
- CAMPBELL, J. (1992), *Las máscaras de Dios: Mitología creativa*, Belén Urrutia (trad.), Madrid: Alianza.
- DELEUZE, G. (2002), *Le pli. Leibniz et le Baroque*. París: Minuit.
- DONNE, J. (1996), *The Complet English Poems*, A. J. Smith (ed.), Londres: Penguin Books.
- D'ORS, E. (1964), *Lo barroco*. Madrid: Aguilar.
- DUBOIS, C.-G. (1993), *Le Baroque. Profondeurs de l'apparence*. Bordeaux: Presses Universitaires.
- ERASMO DE ROTTERDAM, D. (1704), *Opera omnia*, vol. V. Leiden: Petrus Vander.

cosmos cristiano [...] cuya trágica pérdida tiene que soportar el hombre moderno como un pesado déficit" (Jung, 2002: 250). Para caracterizar la situación psicológica del hombre barroco-neobarroco, valen también otras palabras de Jung: "Igual que en el individuo el desmoronamiento de la dominante de la conciencia tiene como consecuencia una irrupción del caos, lo mismo sucede con las masas [...]" (2002: 350).

- FOTHERGILL-PAYNE, L. (1980), "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, Department of Spanish and Portuguese, pp. 261-264.
- FOUCAULT, M. (1995), *Las palabras y las cosas*, Elsa Cecilia Frost (trad.), México: Siglo xxi.
- GÓNGORA, L. de (1998), *Romances I*, Antonio Carreira (ed.), Madrid/Barcelona: Quaderns Crema.
- GREGORIO MAGNO (san) (1963), *Expositiones in Canticum canticorum, In librum primum Regum*, Patricius Verbraken (ed.), Turnhout: Brepols (CC SL CXLIV).
- HOBES, T. (1994), *Leviathan. With Selected Variants From the Latin Edition of 1668*, Edwin Curley (ed.), Indianápolis: Hackett.
- JAUSS, H. R. (1970), *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- JUNG, C. G. (2002), *Obra completa, 14: Mysterium coniunctionis. Investigaciones sobre la separación y la unión de los opuestos animicos en la alquimia*, Jacinto Rivera de Rosales y Jorge Navarro (trads.), Madrid: Trotta.
- _____ (1962). *Símbolos de transformación. (Edición revisada y aumentada de Transformaciones y símbolos de la libido)*, Enrique Butelman (trad.), Buenos Aires: Paidós.
- LAUFHÜTTE, H. (1997), "Programmatik und Funktionen der allegorischen Verwendung antiker Mythenmotive bei Sigmund von Birken (1626-1681)" en Hans-Jürgen Horn y Hermann Walter (eds.), *Die Allegorese des antiken Mythos*. Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 287-310.
- LEVY, E. (2004), *Propaganda and the Jesuit Baroque*: Berkeley/ Los Ángeles/ Londres: University of California.
- LÓPEZ CANO, R. (2000), *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LÓPEZ PINCIANO, A. (1596), *Philosophia antigua poética*. Madrid: Thomas Iunti.
- LUBAC, H. de (1964), *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, t. II, vol. 2. París: Aubier.

- MACQUEEN, J. (1987), *Allegory*. Londres y Nueva York: Methuen.
- MARAVALL, J. A. (1989), *La cultura del Barroco*. Madrid: Ariel.
- MARTIN, C. G. (1998), *The Ruins of Allegory. Paradise Lost and the Metamorphosis of Epic Convention*. Durham y Londres: Duke University.
- MINOIS, G. (1994), *Historia de los infiernos*, Godofredo González (trad.), Barcelona: Paidós.
- MOSS, A. (1997), "Allegory in a Rhetorical Mode" en Hans-Jürgen Horn y Hermann Walter (eds.), *Die Allegorese des antiken Mythos*. Wiesbaden: Harrassowitz, pp. 395-406.
- NEWTON, I. (1726), *Philosophiae naturalis Principia mathematica*, Londres, apud Guil. & Joh. Innys, Regiae Societatis Typographos, 3^a ed.
- OVIDIO (1981), *Metamorphoses*, W. S. Anderson(ed.), Leipzig: Teubner.
- PICINELLI, P. (1702), *Lumina reflexa, seu omnium veterum classicorum ac ethnicorum authorum exactissimus consensus cum singulis capitibus, ac singulis pene versiculis Sacrorum Bibliorum universae tam Veteris, quam Novae Legis*. Frankfurt am Main: Sumptibus Societatis, Typis John Nicolai Andreae.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- _____, (1999), *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SHAKESPEARE, W. (1986), *The Complete Works*, Stanley Wells y Gary Taylor (eds.), Oxford: Clarendon.
- TASSO, T. (1995), *Gerusalemme liberata*, Claudio Varese y Guido Arbizzoni (eds.), Milán: Mursia.
- TATARKIEWICS, W. (1991), *Historia de la estética, III: La estética moderna 1400-1700*. Madrid: Akal.
- TEÓDULO (1997), *Ecloga. Il canto della verità e della menzogna*, Francesco Mosetti Casaretto (ed.), Florencia: Sismel-Del Galuzzo.
- VALVERDE, J. M. (1985), *El Barroco. Una visión de conjunto*. Barcelona: Montesinos.
- VEGA, A. (1554), *Tridentini decreti, de iustificatione expositio, et defensio*. Alcalá de Henares: Andrés de Angulo.
- VILLAMEDIANA, Conde de (Juan de TASSIS Y PERALTA) (1990), *Poesía impresa completa*, José Francisco Ruiz Casanova (ed.), Madrid: Cátedra.

- VIVÉS, V. (ed.) (2004), *La poésie baroque*. París: Gallimard.
- WEINBERG, B. (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, vol. II. Chicago: The University of Chicago.
- WÖLFFLIN, H. (1991), *Renacimiento y Barroco*, equipo editorial de Alberto Corazón (trad.), Barcelona: Paidós.

Fecha de recepción: 08/11/2005

Fecha de aceptación: 17/12/2005