

**LA ALEGORÍA DEL BARROCO:**  
***PERSILES Y CRITICÓN* ENTRE NOVELA Y ALEGORÍA**

Inauguraldissertation

Zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln  
im Fach Romanistik / Spanische Literaturwissenschaft

vorgelegt von

Ulrike Rose Seifert

aus Chemnitz (ehemals Karl-Marx-Stadt)

Köln, 20. August 2014

*Para mi querida hija Hanna*

## ÍNDICE

Introducción	4
<b>I. PERSILES Y CRITICÓN ENTRE NOVELA Y ALEGORÍA</b>	11
1. La cuestión de una herméneutica alegórica en la novela áurea	11
1.1 Planteamiento del problema de investigación	11
1.2 Variedad de la lectura alegórica	22
1.3 Letra y símbolo: Paradigmas de la semiosis barroca	29
1.3.1 <i>Persiles y Criticón</i> entre novela y alegoría	29
1.3.2 Cervantes canónico	38
1.3.3 Desalegorización y resemantización	44
1.4 Alegorías barrocas: Benjamin y de la Flor	55
1.4.1 Alegoría y lengua barroca	59
1.4.2 Emblemática y razón práctica	66
<b>II. ALEGORÍA EN ÉPICA: DE PINCIANO A CERVANTES</b>	76
2.1 El modelo y la preceptiva: el caso de la novela bizantina	76
2.1.1. Discursividad alegórica en la épica heroica: Antonio López Pinciano y <i>El Pelayo</i>	88
2.1.2. La tradición y el “pico”: Pinciano según Cervantes	96
2.1.3 La bizantina temprana: Núñez de Reinoso y Jerónimo de Contreras	101
2.1.4 La novela bizantina en su madurez barroca: <i>Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo</i> de Céspedes y Meneses	115
2.2 Estrategias alegóricas en Cervantes	129
2.2.1 Cervantes crítico y crítica cervantina	132
2.2.2 Alegoría en épica y sentido alegórico: De Pinciano a Cervantes	135
2.2.3 <i>Persiles</i> y la evolución del género bizantino en España	141
2.2.4 Verosimilitud y literatura idealista	151
<b>III. LA POÉTICA ALEGÓRICA DE GRACIÁN</b>	154
3.1 <i>Ut pictura poesis</i> : alegoría y convención	154
3.2. Alegoría y afecto	164

3.3	Narrativa visual y verbalidad alegórica	173
3.3.1	Imagen y palabra	179
3.3.2	Hacia una poética de la contemplación: écfrasis y emblema	193
3.4	Sensibilidades gracianas	207
3.5.	Epílogo: El lento ocaso de la alegoría	222
	Obras citadas	230

## Introducción

The whole point of allegory is  
that it does not need to be read exegetically;  
it often has a literal level that makes good enough sense all by itself.  
But somehow this literal surface  
suggests a peculiar doubleness of intention,  
and while it, as it were, gets along without interpretation,  
it becomes much richer and more interesting  
if given interpretation.  
ANGUS FLETCHER<sup>1</sup>

Das Symbolische aber ist das,  
worin die unauflösliche und notwendige Bindung  
eines Wahrheitsgehaltes an einen  
Sachverhalt erscheint.  
WALTER BENJAMIN<sup>2</sup>

Al iniciar este trabajo sobre la alegoría del Barroco español estaba realizando cursos de doctorado en el Departamento de Literatura Comparada en la Universidad de Oregon, Estados Unidos. En esta época, el período del Barroco era una temática sumamente popular en los campos universitarios del país por la que se interesaban críticos de diferentes disciplinas, incluso fuera del ámbito de las ciencias literarias. Este interés interdisciplinario en la Edad moderna temprana permitió que se leyeron teóricos y críticos usualmente excluidos del currículo tradicional, como Walter Benjamin, Paul de Man, Omar Calabrese, Leibnitz, Deleuze, Auerbach, Buci-Glucksman, Cave, de la Flor y otros. El particular interés estadounidense en las teorías del Barroco proporcionaba a los estudiantes con un panorama muy amplio de posibilidades de estudio. La alegoría y técnicas de la representación ilusionista, como el anamorfosis, eran temáticas que surgían repetidas veces en conexión con el motivo específicamente barroco del engaño y del escarmiento. En un curso posgraduado sobre anamorfosis en Cervantes me acerqué por primera vez a la cuestión de un discurso secundario y velado en la ficción áurea.<sup>3</sup> Este aspecto se profundizó en otro curso sobre los orígenes de la literatura fantástica en la época del Siglo de Oro, investigación empeñada por el mismo crítico.<sup>4</sup> A la problemática ambigüedad de la escritura nos dedicamos en el contexto de la teoría literaria premoderna. *The Cornucopian Text* de Terence Cave fue un estudio particularmente revelador e informativo a este respecto que guió los primeros pasos de mi investigación sobre la alegoría del Barroco. Lo que tienen en común los estudios de Castillo y de Cave es la intención compartida de querer entender las convenciones y particularidades históricas de la representación literaria a través de la lectura de una amplia y diversa gama de

<sup>1</sup> Fletcher, *Allegory*, 7.

<sup>2</sup> Benjamin, "Goethes Wahlverwandtschaften", *Illuminationen*, 89.

<sup>3</sup> Ver David Castillo, *(A)wry Views. Anamorphosis, Cervantes, and the early Picaresque*.

<sup>4</sup> Ver David Castillo, *Baroque Horror: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*.

textos. Mientras que las teorías del Barroco y las cuestiones planteadas por estudios contemporáneos de la Edad moderna temprana siempre ayudan a iluminar una lectura de estas obras, el enfoque de ambos críticos yacía en las prácticas literarias y textuales de la época investigada y en los discursos y debates que provocaron en su tiempo.

Originalmente mi investigación se planteó una comparación más bien convencional de la alegoría barroca en dos novelas comparables de Cervantes y Gracián, el *Persiles* y *El Criticón*, ambas representantes de la llamada novela bizantina, un género bastante popular durante la época. En este momento inicial de la investigación, no se daba la cuestión de sí el texto cervantino era una alegoría o no. La problemática había sido discutido ampliamente por el cervantismo de entonces, lo cual resultó en una serie de monografías y artículos muy convincentes. La cuestión era menos si *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* era un texto alegórico, sino cómo había de ser entendido. La problemática aquí residía más bien en tener que pronunciar una sentencia sobre la calidad literaria de la última obra cervantina: mientras una parte de los críticos desestimaba la novela viéndola como producto de un Cervantes ortodoxo y senil, otros la entendían como obra típicamente cervantina en cuanto a su intención satírica y su actitud políticamente subversiva. El primer capítulo se dedica a dichos debates alrededor de la naturaleza alegórica de la ficción cervantina. La comparación del *Persiles* cervantino con un obra genéricamente comparable y sumamente alegórica como *El Criticón* de Gracián prometía, pues, una investigación productiva y respuestas más definitivas a preguntas todavía abiertas.

Después de dos años de estudios posgraduados, me sentí suficientemente experta en mis tres campos de especialización para realizar mis exámenes sobre la historia de la alegoría, los estudios sobre el Barroco español y la obra crítica de Walter Benjamin, quien había escrito uno de los trabajos más respetados sobre la alegoría en el teatro del Barroco alemán. Sin embargo, aunque haberlos pasado con satisfacción, mis exámenes resultaron en más preguntas en cuanto a mi investigación, e incluso en dudas. La experiencia de los exámenes me dejó con la sensación de haber malinterpretado la alegoría del *Persiles* y de haber malentendido el concepto de la alegoría, y en particular el de Benjamin. Ya que los usos de la expresión alegórica en el *Persiles* cervantino y *El Criticón* graciano no parecían más comparables, empecé a cuestionar la idea que me había formado de la alegoría en general y de la alegoría barroca en particular. Resolví leer otras obras pertenecientes a la tradición bizantina e informarme sobre los orígenes de este género para poder mejor entender el discurso novelesco de las dos obras bajo investigación.

La lectura de las diferentes adaptaciones de la novela bizantina resultó en dos conclusiones decisivas. Concluí primero que el *Persiles* cervantino se orientó menos en el modelo de la *Etiópica* de Heliodoro, sino que tenía que ser leída en el contexto de la novela bizantina española. Este género se había formado en España en el siglo XVI siguiendo los parámetros de la épica tradicional y cultivó un discurso conscientemente moral e ideológico que era nuevo y que no había formado parte de los modelos del pasado. El texto cervantino reaccionó a esta tradición literaria imitando y transformando sus rasgos genéricos y discursivos. Segundo, un análisis de la alegoría barroca tenía que enfocarse en las convenciones de la práctica literaria y de la representación artística vigentes durante la época en cuestión, y no en definiciones generalizantes de la alegoría en cuanto recurso retórico o forma literaria. El estudio de Walter Benjamin sobre el drama barroco alemán ofrece una metodología ejemplar en muchos aspectos, pero principalmente porque insiste en no aplicar terminologías una vez establecidas a contextos y formas literarias ajenas. Dicha meticulosidad filológica de la investigación benjaminiana me parecía particularmente modélica y más relevante que algunas de sus conclusiones sobre el drama barroco alemán.

En mi acercamiento a la alegoría del Barroco me pareció importante destacar que el uso de la expresión alegórica durante la época originaba en las convenciones poéticas de su tiempo. Por eso, el primer capítulo del presente trabajo se dedica a presentar y revisar la gran variedad de conceptos de la alegoría. Para el estudiante de la alegoría no es fácil diferenciar entre las diversas aplicaciones del término en la crítica, también porque muchas veces sus definiciones no resultan consistentes ni explícitas en los textos. Estudios sobre la alegoría y la historia del concepto confirman este hecho, pero subrayan a la vez la riqueza formal y la gran capacidad discursiva que ha adquirido el tropo a lo largo del tiempo y en diferentes contextos. “Allegory is a protean device, omnipresent in Western literature from the earliest times to the modern era. No comprehensive historical treatment of it exists or would be possible in a single volume, nor is it my aim to fill even a part of this gap.” (Fletcher, 1) A estas palabras iniciales de Fletcher a su estudio extensivo sobre la alegoría se podría añadir que la representación alegórica también ha florido fuera del ámbito de la literatura, como en la pintura o el cine. La relación íntima entre palabra e imagen, que define el tropo como tal, es un problema fundamental que no ha sido estudiado suficientemente y que es además dificultado por los límites disciplinarios.

Besides the scope of the literature involved, certain areas of critical disagreement may be mentioned, because they suggest the main trouble we have to contend with: our psychological and linguistic uncertainty as to what is going on when language is used

figuratively. Figurative language is not understood at the present time in any final way.  
(*ibid*, 11)

En las últimas décadas, la ciencia ha tratado de traspasar las fronteras disciplinarias para acercarse a esta temática tan compleja del lenguaje figurativo. Estudios como *Metaphors we live by* de Lakoff y Johnson han sido particularmente prometedores a este respecto, pero sus resultados sólo pueden informar indirectamente a un estudio literario como el presente.

En el tercer capítulo sobre Gracián me acerco a la relación íntima entre palabra e imagen y trato de describirla basándome en el uso que hace la literatura barroca de la expresión alegórica, en vez de dejarme guiar por teorías del lenguaje figurativo. Una observación central de este capítulo es que, durante la época del Barroco, la separación renacentista de literatura y arte, o sea, de palabra e imagen, no se había efectuado en la producción cultural de la Contrarreforma española. Por el contrario, la alegoría barroca se funda en una fusión productiva de imagen y palabra que expresa y produce una multitud de significados. La preferencia barroca por el lenguaje figurativo representa una particularidad histórica de esta época, cuyo estudio se podría profundizar mucho más. Por eso ha sido mi intento señalar las diferentes funciones discursivas de la alegoría barroca, que suelen cumplirse simultáneamente. La general importancia del afecto para la expresión alegórica ya ha sido resaltado por Fletcher, pero también fue discutida por los autores barrocos. A fin de concretizar la interrelación entre las pasiones y el lenguaje figurativo complemento mi análisis de la alegoría en la literatura de Gracián con una lectura de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias y las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo. El carácter gráfico del lenguaje graciano debe mucho a la literatura de emblemas tan popular durante el período. Sin embargo, al escribir su novela, Gracián no cultivaba un estilo conscientemente emblemático, sino observaba las convenciones de la representación figurativa vigentes durante su tiempo.

Al avanzar en esta investigación, se me hizo evidente que el término de la alegoría barroca empleado en este trabajo no podría describir un concepto en sí consistente, de cuyas implicaciones y posibles significados los autores barrocos siempre se servían conscientemente. Tampoco creo que el término de la alegoría barroca se deja traducir al concepto que tenemos de ella hoy en día. Probablemente sería más adecuado hablar de un uso alegórico del lenguaje y de los medios de la comunicación con distintos grados de intencionalidad y de conciencia retórica. Este último aspecto se aplica a autores y habladores contemporáneos y pasados. Hoy en día, la alegoría surge con regularidad en el cine y la literatura, en la prensa y en publicidades, pero un muy pequeño porcentaje del público se dará

cuenta de ella. Nos enteramos de la alegoría cuando aparece en narraciones fabulosas o fantásticas, es decir, en representaciones inverosímiles y explícitamente ideologizadas del mundo. Además, la retórica no aparece más en los currículos de las instituciones de educación, así que la conciencia retórica se iba reduciendo en lectores y autores respectivamente a partir del siglo XX. En su artículo sobre el símbolo, Umberto Eco explica muy bien el uso inflacionario del término del símbolo en la sociedad contemporánea, en la que el significado simbólico de una cosa o de un texto se refiere a cualquier significado fuera del literal.<sup>5</sup> En la cultura del Barroco, la sensibilidad para la realidad inmaterial y el significado simbólico de las cosas y de las palabras era sin duda mucho más pronunciada, lo cual se debía igualmente al impacto de la religión en la vida cotidiana. En consecuencia, la literatura y las artes tematizaban esta dimensión simbólica del mundo, lo cual se reflejaba también en su uso del lenguaje. La presencia de la alegoría y de otros tropos en la literatura del Barroco es por eso mucho más alta, pero simultáneamente más diferenciada y rica en su variedad formal. Lo alegórico correspondía a una dimensión no sólo del lenguaje y de la palabra escrita, sino también de las cosas y de los eventos históricos. La sección “Letra y símbolo: Paradigmas de la semiosis barroca” (Capítulo I) intenta esbozar la lógica de la interpretación barroca del mundo con la ayuda de de la Flor. Según el crítico, la semiosis barroca del mundo y de la existencia humana seguía los parámetros de la lectura alegórica, lo cual quiere decir que cualquier elemento del mundo material e inmaterial podía ser sujetado a un examen exegético. Definir los términos y describir las convenciones del pasado con las palabras y términos del presente siempre presenta un desafío particular en una investigación histórica. Sin embargo, en el caso de la alegoría barroca esta tarea resulta especialmente difícil porque requiere servirse continuamente de una terminología de larga tradición cuyos conceptos actuales resultan incompatibles con los del pasado.

Los trabajos de Benjamin y de la Flor han informado gran parte de mi investigación, principalmente porque sus estudios son los más extensivos que hay sobre la alegoría barroca y la producción cultural de la Contrarreforma española. También sus metodologías son comparables en que manejan una extensa gama de textos literarios y teóricos del Barroco, cuya lectura se concentra no sólo en señalar tendencias generales en los discursos y debates del período, sino que prestan particular atención a los aspectos contradictorios y paradójicos de esta cultura y la lógica de sus diferentes cosmovisiones. En los estudios de de la Flor se nota la influencia marcada de Benjamin, particularmente en su definición de la época en cuanto “era melancólica”. De la Flor, igual que Benjamin, consideran la preferencia barroca por

---

<sup>5</sup> Ver Umberto Eco, *Die Bücher und das Paradies: Über Literatur*.

el lenguaje alegórico como manifestación de una cosmovisión predominantemente melancólica:

Cultura de lo magnificente, el Barroco hispano elige como centro lo que ya no es (o, acaso, lo que no ha sido nunca), mientras construye en torno a ella la alegoría viva de lo efímero esplendente. Ello hasta venir a dar en una “Edad de hierro” del espíritu; en unos “tiempos recios”; en un momento en que, según expresión de Baltasar Gracián, “las mismas entrañas parece se han vuelto de bronce.” (*Era melancólica*, 51)

Al conceptualizar la alegoría barroca como producto y representación de una cosmovisión cristiana y mística del mundo, su función discursiva en la literatura de la época tendría que reducirse a interpretaciones moralizantes o religiosas de la narración. Es esta conclusión compartida por Benjamin y de la Flor que no me parece enteramente aplicable a la ficción novelesca del Siglo de Oro. Aunque dicha literatura de entretenimiento literario sí proponía lecturas edificantes, la ejemplaridad de la narración ciertamente ofrecía posibilidades de interpretación más seculares.

Mi análisis de la novela bizantina española y de su evolución quiere documentar el amplio uso de la alegoría en la literatura secular. Por eso, mi estudio del discurso novelesco en estas obras se concentra en la función crucial que empeñaba en ellas la ejemplaridad. El significado ejemplar de una historia o de un personaje estaba íntimamente relacionado con lo que en aquel tiempo se llamaba el “fruto alegórico”, el “misterio” o el “sentido velado” de la narración. Sentido alegórico y sentido ejemplar usualmente se correspondían o se complementaban. Este concordancia se manifiesta particularmente en la figura del héroe, a través de cuyas aventuras y personalidad se comunicaban las temáticas centrales de la historia. Como demuestran los estudios de Lara Vilà y Cesc Esteve sobre la épica áurea, la figura del héroe servía de vehículo discursivo al servicio de la ideología estatal. El capítulo empieza por ende con el análisis de *El Pelayo*, obra épica con ambiciones normativas de López Pinciano, humanista y preceptista español más conocido por su *Philosophía antigua poética*. *El Pelayo* es una obra épica que instrumentaliza la historia de don Pelayo para narrar la historia gloriosa de la nación española. El formato de la épica tradicional, junto con su discursividad ideológica y moralizante, también se encuentra en la novela bizantina española, en la que la aventura amorosa y el motivo del peregrinaje dan lugar a un sinfín de lecciones edificantes. Donde en *El Pelayo* todavía se encuentran elementos inverosímiles y figuras fabulosas, las novelas bizantinas usualmente se sirven de la narración verosímil, lo cual permite asimilar la realidad ficticia de la novela a la realidad conocida del público barroco. Esto aumentaba sin duda la ejemplaridad de los personajes, paisajes y acontecimientos

descritos en las novelas y permitía introducir una multitud de temáticas de relevancia contemporánea. El *Persiles* cervantino se escribió en un momento, en el que la novela bizantina gozaba de particular popularidad, lo cual convierte el texto en testimonio histórico de los debates literarios de su tiempo. Mi análisis de la obra se concentra en la reacción cervantina a la tradición bizantina española y dichos debates. Esta reacción se descubre principalmente a través de un análisis discursivo de la novela, ya que el escritor imitaba elementos centrales de la épica para después transformar y subvertirlos. En esto Cervantes se sirvió de varios representantes del género, como de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega y *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* de Núñez de Reinoso.

Al comparar dos novelas centrales de la literatura áurea, el trabajo siguiente intenta llegar a conclusiones más generales en torno a las convenciones de la expresión alegórica en la literatura barroca. La decisión de enfocarme en un género que usualmente no destacaba por su discursividad alegórica fue a propósito, igual que la elección de dos textos que se distinguían lo más posible en su uso de la alegoría. Esta constelación metodológica me permitía abordar cuestiones teóricas todavía no resueltas, como, por ejemplo, la supuesta antinomia entre alegoría y novela. Con el auge del principio de la verosimilitud, la literatura europea parecía despedirse de las viejas convenciones de la representación literaria. Las personificaciones de virtudes y vicios cedían a héroes ejemplares y personajes estereotípicos, batallas alegóricas se transformaron en golpes de fortuna y las fuerzas celestiales se convertían en tormentas destructivas. Sin embargo, mientras la narración verosímil reformaba las normas de la representación literaria, detrás de la superficie de la mimesis novelesca permanecía vivo un discurso secundario y, a partir de ese momento, aún más oculto y ambiguo.

Colonia, 19 Agosto 2014

## I. *PERSILES Y CRITICÓN* ENTRE NOVELA Y ALEGORÍA

### 1. La cuestión de una hermenéutica alegórica en la novela áurea

#### 1.1 Planteamiento del problema de investigación

Die Gefahr, aus den Höhen des Erkennens  
in die ungeheuren Tiefen der Barockstimmung  
sich hinabstürzen zu lassen, bleibt selbst dann unverächtlich.  
Nur eine von weither kommende,  
ja sich dem Anblick der Totalität zunächst versagende Betrachtung  
kann in einer gewissermaßen asketischen Schule  
den Geist zu der Festigung führen,  
der ihm erlaubt, im Anblick dieses Panoramas  
seiner selbst mächtig zu bleiben.  
WALTER BENJAMIN<sup>6</sup>

Cuando Gracián publicó la última parte del *Criticón* en 1657, la popularidad del género narrativo del que se sirvió para la divulgación de su “filosofía cortesana” ya había disminuido. El texto graciano es el último de una serie de obras novelescas que, durante casi un siglo, manifestaron la creciente fascinación de la época con la novela bizantina<sup>7</sup>. Después de que Núñez de Reinoso y Contreras hubieran adaptado los modelos literarios de Heliodoro y Aquiles Tacio en el siglo anterior,<sup>8</sup> algunos de los escritores más conocidos del momento, a principios del siglo diecisiete, incorporaron el género bizantino en sus obras. Lope de Vega trabajó el tema del peregrinaje amoroso en *El peregrino en su patria* (1604), Céspedes y Meneses lo adaptó en su *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo* (1615), y Cervantes citó la *Etiópica* de Heliodoro como fuente de su última obra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, publicada póstumamente en 1617.<sup>9</sup> La relevancia de la novela bizantina para una lectura alegórica del *Persiles* y del *Criticón* se deriva de su forma genérica y de sus pretensiones discursivas. Además de las aspiraciones didácticas que le eran propias a la épica en general, también “andaba implícito en la novela bizantina” cierto “valor simbólico

<sup>6</sup> Benjamin, *Ursprung*, 237. “En los improvisados intentos de evocar en el presente el sentido de esta época, una y otra vez encontramos una característica sensación de vértigo, producida por el espectáculo de su mundo espiritual, que gira entre contradicciones. [...] Sólo una perspectiva distanciada y que renuncie desde el principio a la visión de la totalidad puede ayudar al espíritu, mediante un aprendizaje en cierto modo ascético, a adquirir la fuerza necesaria para ver tal panorama sin perder el dominio de sí mismo.” (*Origen*, 41)

<sup>7</sup> Para el propósito de este trabajo, el término *novela bizantina* no se emplea para retomar o elaborar el debate genérico que se desarrolló en torno a estas obras hace casi un siglo. Muy al contrario, mi uso de la palabra no más responde a los trabajos publicados al respecto en las últimas décadas, los que, en la mayoría de los casos, hicieron uso de este nombre genérico para estudiar y contextualizar los dos textos centrales de la presente investigación, *El Criticón* de Baltasar Gracián y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Miguel de Cervantes.

<sup>8</sup> Los textos modelo de la llamada novela bizantina son (principalmente) la novela de *Teagenes y Cariclea* (*Etiópica*) de Heliodoro y *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio. Después de haber sido traducidos a mediados del siglo dieciséis, pronto se encontraron imitadores que introducían la materia en la producción literaria del momento, donde gozó de gran éxito. Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea*, 1552 y Jerónimo de Contreras, *Selva de aventuras*, 1565. Ver García López, *Historia de la literatura española*, 1992.

<sup>9</sup> “Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza...”. “Prólogo al lector,” *Novelas ejemplares*, 65.

de carácter religioso.”<sup>10</sup> Como es sabido, el campo de la novela barroca era un ámbito abierto y poco definido, y la renacida popularidad del género bizantino ciertamente alimentaba el gran interés en la épica heroica y sus posibilidades formales. Sin embargo, en este momento por lo menos, la novela bizantina española todavía se alimentaba de la tradición épica de la antigüedad, que era, sin ser particularmente rígida, relativamente estable. Como existían tan sólo unas pocas adaptaciones españolas de la épica bizantina, cualquier transformación en la forma genérica en estas obras saltará a la vista y provocará cuestiones interpretativas en cuanto a su significado simbólico. Para el propósito de este trabajo, la novela bizantina barroca se ofrece, pues, en cuanto cuerpo textual suficientemente reducido y convencionalizado en cuanto a su valor literario y didáctico.

En los estudios críticos, el género de la novela bizantina se distingue de otros géneros novelescos del Barroco por la trama del peregrinaje, en su mayoría de índole amoroso, y una trayectoria de peripecias y aventuras por las que los peregrinos avanzan hacia su destino. Se ha destacado además la relevancia del significado religioso del viaje (Avalle Arce, Teijeiro Fuentes, Egido), el cual, en algunos casos por lo menos, termina en un lugar sagrado como Roma (*Persiles, El peregrino en su patria*). Los protagonistas típicamente se caracterizan por los ideales heroicos y religiosos que persiguen, lo cual motivó a algunos críticos a leer alegóricamente el héroe de la novela bizantina como “arquetipo” de la “condición humana”. (Vilanova, 1) Como protagonista de una *peregrinatio vitae* representa (de modo didáctico) la constancia espiritual y la firmeza moral necesaria para aguantar las peripecias y trabajos que la vida exige del hombre. Ya que la novela de corte bizantino no es reconocida como género por todos los críticos (Avalle Arce, por ejemplo, rotundamente niega la existencia de este género), las obras mencionadas arriba también han sido definidas en términos de novela de aventuras (Avalle-Arce) o novela amorosa de aventuras (Vilanova). En este contexto, la llamada *peregrinatio vitae* es sustituida por una *peregrinatio amoris*, en la que el amor asume un significado cuasi religioso. La sublimación del amor profano a un amor religioso y cristiano es lo más evidente en *El Criticón* graciano, pero también es elemento esencial del *Poema trágico del español Gerardo*, de Céspedes y Meneses. La amada de Critilio, Felisinda (figuración alegórica de la Felicidad) se presenta como objeto del deseo humano, el que, al menos en el ámbito terrenal, permanecerá inalcanzable. En la obra de Céspedes y Meneses, por otro lado, la serie de relaciones amorosas que vive el protagonista Gonzalo a lo largo de la obra, siempre en busca del amor verdadero, concluye en una vida eremítica. Allí descubre el

---

<sup>10</sup> Ver Egido, *En el camino de Roma*, 26. El estudio de Egido contiene más información detallada acerca del género.

amor genuino, cuya naturaleza es, por definición, espiritual y religiosa. Como apunta Ehrlicher, tales lecturas alegóricas del motivo del peregrinaje eran menos “sacrales” y menos didácticamente funcionales de lo que parecían. En realidad, todas estas obras manifiestan más bien la hibridez ideológica de una joven literatura novelesca, en la que el motivo del peregrinaje se presta a una variedad de temáticas tanto sacrales como profanas.<sup>11</sup> De todos modos, la omnipresencia de la *peregrinatio* en la conciencia cultural de la época se manifiesta en la gran variedad de “figuras deambulantes” (“deambulatorischer Figuren”) en la literatura narrativa del Siglo áureo, que analiza Ehrlicher en su extenso estudio.<sup>12</sup>

Frente al éxito que alcanzó la novela bizantina en su tiempo,<sup>13</sup> es llamativo que la crítica hasta hoy en día haya mostrado tan poco interés por ella, ya fuera para estudiarla como género novelesco independiente o para indagar en su influencia que en el desarrollo y la formación de la novela áurea. De hecho, la importancia de la novela griega así como el rasgo de la bizantinización se perciben en gran parte de la producción novelesca del Siglo de Oro, si bien sus huellas resultan más legibles y evidentes en la llamada literatura de entretenimiento. Durante la época, en el campo de la ficción en prosa destacaban la novela cortesana o corta, las novelas de caballerías y la novela de corte bizantino (y entre ellas seguramente más las novelas largas) como géneros dedicados a deleitar al público, en vez de instruirlo con sucesos ejemplares y moralizantes, como era el caso, por ejemplo, de las obras de Mateo Alemán y

---

<sup>11</sup> Ver Ehrlicher, *Zwischen Karneval un Konversion*, 105-106; 108. “Vor dem Hintergrund dieser kulturgeschichtlichen Problematik stellt sich die Frage, wie die bemerkenswerte Prominenz der *peregrinatio*-Konzeption in der spanischen Erzählliteratur des Siglo de Oro einzuschätzen ist. Eine vor allem mit Blick auf Lope de Vegas *Peregrino en su patria* und Cervantes’ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* häufig vertretene These, die an geeigneter Stelle noch ausführlich zu diskutieren sein wird (vgl. Kap. III.1.), geht davon aus, dass die Literarisierung und Allegorisierung der Pilgerschaft sich vor allem als eine dogmatisch-orthodoxe Funktionalisierung der Literatur im Sinne des Tridentinums erklärt, als kontroverstheologische Überformung der Profanliteratur. Ihr widersprechen ‚heterodoxe‘ Lektüren, wie sie für den *Persiles* erst kürzlich Michael Nerlich in einer monumentalen Studie geleistet hat. Es kann aber bezweifelt werden, ob das Verhältnis der Literatur zum Heiligen – und nicht weniger steht mit dem Einsatz des Pilgerschaftsgedankens auf dem Spiel – überhaupt sinnvoll im Rahmen einer einfachen binären Opposition zwischen Orthodoxie und Heterodoxie geklärt werden kann. Sowohl die gegenreformatorische Lesart als auch die sie bestreitende Gegenposition setzen im Grunde voraus, dass die Doxa des Konzils von Trient im frühneuzeitlichen Spanien als entscheidende Normierungsinstrumente des Sakralen angesetzt werden können und dass die Weltlichkeit der Literatur aus dem Grad ihrer Affirmation oder Negation der Dogmatik resultiert. Gegen ein solches binäres, zur Entscheidung benötigendes Modell, gehen meine eigenen Überlegungen davon aus, dass die Grenze zwischen Heiligem und Profanem historisch dynamisch und kulturpragmatisch flexibel verläuft und dass das Konzil von Trient diese grundlegende Flexibilität nicht still stellen konnte.“ “Nötig wurde daher eine Art katholische Profanliteratur, ein Terminus, der nicht gerade durch konzeptuelle Stringenz besticht, aber gerade in dieser Schwäche ganz gut den hybriden Charakter der Werke beschreibt, die de facto im posttridentinischen Grenzhandel zwischen Heiligem und Profanem, zwischen theologisch-orthodoxer Dogmatik und machtpolitischer Pragmatik entstanden.“

<sup>12</sup> Ver Ehrlicher, “Pilger und Pícaros – deambulatorische Figuren im literarischen Raum der Frühen Neuzeit Spaniens“, *Zwischen Karneval un Konversion*, 11– 22.

<sup>13</sup> Begoña Ripoll y Fernando R. de la Flor subrayan la importancia de la novela bizantina durante el período del Barroco español: “El catálogo de Alonso y Padilla nos sitúa, pues, en lo que es un primer escenario de la narrativa del siglo [de Oro], donde, en lo estilístico y temático, la referencia cervantina y la concepción bizantina del relato sigue siendo todopoderosa.” Ver Begoña Ripoll, F. R. de la Flor, 1991.

Francisco de Quevedo.<sup>14</sup>

Aunque es cierto que el aspecto del entretenimiento literario no es una propiedad genérica *sui generis*, como evidencian los casos de Cervantes y de Gracián, tampoco es la finalidad primaria en todas las obras que se consagran a él. Al mismo tiempo, es permisible observar de modo generalizante que si en un texto novelesco abundan las peripecias, desventuras y trabajos, combinados con un lenguaje algo ampuloso y retorcido, esto indica que el entretenimiento cumple un papel decisivo. Si bien esta definición del género bizantino es más aplicable a las obras de Céspedes y Meneses o de Lope de Vega, hay que añadir que en todas las derivaciones de este tipo de novela, e incluso en el texto didáctico de Gracián, el peregrinaje amoroso y la aventura sirven al mismo fin de entretener al lector: "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 en su más sutil que provechosa *Arte de Ingenio*." (*Criticón*, 62-63) Sin embargo, como ha mostrado convincentemente Nerlich (*Persiles décodé*), la noción de la literatura de entretenimiento no implicaba en absoluto la suposición de una "obra non seria" comparable a los libros de caballerías como el *Amadís*, género famosamente parodiado por el mismo Cervantes. Ya en su prólogo a las *Novelas ejemplares* el autor del *Persiles* se dedica detenidamente a la definición de la palabra. Según Cervantes, una obra de entretenimiento es un texto literario que combina la lectura edificante con la diversión.<sup>15</sup> En este sentido, también Nerlich sugiere que se entienda el término, apuntando que

‘entretenimiento’ [est] un terme qui n’est pas univoque du tout (dans le sens d’‘amusement’), mais qui permet absolument et suggère même l’interprétation de ‘livre destiné à une lecture plaisante et instructive à la fois, avec quoi Cervantes se situe pleinement, logiquement et ‘claramente’ dans le contexte philosophique de l’époque concernant les belles lettres. (Nerlich, *Persiles*, 70)

Nos hallamos, pues, ante un género o una variación genérica de la novela barroca, cuyo valor literario se fundó en gran parte (y a pesar de otras calidades literarias) en su carácter

<sup>14</sup> Begoña Ripoll, *La novela barroca*, 15: "En primer lugar, se restaba la importancia a esta 'novela cortesana' debido a su ínfima calidad literaria, señalando como fecha de 'decadencia del género' la muy temprana de 1635; además, los presupuestos de su [Amezúa] tipología daban a entender que toda la novela postcervantina era, fundamentalmente, cortesana, es decir, novela corta, al estilo de Juan Pérez de Montalbán o María de Zayas, con lo que se ignoraban las características (...) de la novela larga, que es, sin duda, la que debe dar la pauta de la auténtica 'euforia' productiva y lectura del Barroco, pues son esas obras las más acordes con los presupuestos posttridentinos y con la ideología de la cultura del seiscientos."

<sup>15</sup> "Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso, y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una por sí. Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo sin daño del alma y del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan. Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. (*Novelas ejemplares*, I, 63-64)

ameno y recreativo. A lo mejor es por ese atributo, además de diversas malinterpretaciones del término de ‘entretenimiento’, que en el pasado se han despreciado las novelas bizantinas en cuanto productos literarios y testimonios culturales. No obstante, el interés de Gracián por el género bizantino ciertamente no se redujo a su carácter recreativo. Evidentemente, la trama del peregrinaje ya llevaba implícito un simbolismo propio, el cual Gracián se propuso iluminar en la alegoría de la vida humana que representa su obra maestra. Se puede concluir, pues, que la pertenencia al género bizantino presupone la existencia de un discurso en mayor o menor medida simbólico que instrumentaliza la narración entretenida para moralizar o filosofar sobre los sucesos narrados, por diluida o somera que sea su articulación. Un caso ejemplar a este respecto es, ciertamente, el *Peregrino en su patria* de Lope, texto que, incesantemente, subraya el simbolismo de la acción, sea en forma de autos sacramentales interpuestos o mediante comentarios por parte del narrador y de los protagonistas. Por otro lado, la trama amorosa y la constancia heroica de los protagonistas no dejan dudas en cuanto a la intención del libro de edificar a sus lectores.

A pesar del general desinterés por la novela bizantina, tampoco se puede hablar de su total ausencia en los estudios sobre la novela barroca. En las últimas décadas, la novela de corte bizantino ha aparecido repetidas veces en este campo de investigación, particularmente por su proximidad a la alegoría. Si bien un cierto fondo simbólico se les concede a todos los textos del género bizantino, son particularmente el *Criticón* de Gracián y el *Persiles* cervantino los que han llamado la atención de los críticos en cuantos textos alegóricos. La abundancia de alegorías y alegorizaciones y la obvia intención didáctica del texto graciano, no permiten dudas en cuanto a la relevancia de la alegoría para el entendimiento del *Criticón*. Por contra, fue con considerable retraso que la crítica volvió con renovado interés sobre la cuestión de un posible significado alegórico en el *Persiles*.<sup>16</sup> Aunque ambos textos siguen el argumento de la novela bizantina, es decir, del viaje de un par de peregrinos por la Europa y la España contemporánea en busca de la felicidad o del cumplimiento de un deseo íntimo, sólo la obra de Cervantes es novela, es decir, literatura de entretenimiento en sentido propio. El texto de Gracián se sirve de la novela bizantina para divulgar la visión de la vida que le

---

<sup>16</sup> El renovado interés de la crítica por el *Persiles* se origina en el contexto de los estudios del Barroco español que se iniciaron a fines del siglo pasado. Decisivo para este renovado interés en el *Persiles* fue la fascinación por las estrategias representativas de la época, y particularmente con la alegoría. Los siguientes estudios y publicaciones son, entre muchos otros, representativos para este debate: Amy R. Williamsen *Co(s)mic Chaos: Exploring Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1994), Spadaccini y Castillo, “El antiutopismo en los trabajos de Persiles y Sigismunda” (2000), Castillo, *A(w)ry views: Anamorphosis, Cervantes and the early Piquaresque* (2001), y por último Sanmartín Bastida (ed.), *La metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea* (2005). Esto explica por qué la popularidad del *Persiles* no logró motivar la relectura de otros textos cervantinos, como de *La Galatea* o *El viaje al Parnaso*, obras que se sigue despreciando como textos de calidad y relevancia literaria menores.

convendría al hombre contemporáneo desde la perspectiva filosófica-histórica del moralista Gracián. El concepto vital que propone el texto parte de una visión fundamentalmente escéptica, tras la cual la materialidad del mundo profano se deshace bajo la mirada desengañada del autor. La realidad verdadera que, para el vulgo, se halla invisible detrás de la superficie del mundo físico, Gracián la representa —a cada paso y con pistas y advertencias para el lector atento y culto— a través de una prosa altamente alegorizada. La ficción de Cervantes, por idealista que sea<sup>17</sup>, no carece de cierto ‘realismo’: Casi sin excepción, la narración permanece en el ámbito de lo verosímil, incluso cuando relata historias de índole cuasi fantástica, como las de Rutilio. De este modo, el simbolismo del peregrinaje y de los peregrinos se da, si es el caso, tan sólo implícitamente.

Donde la narración fabulosa, el estilo erudito y el contenido filosófico del *Criticón* hacen imprescindible una lectura alegórica, en el caso de la última novela de Cervantes todavía se sigue discutiendo la presencia de un significado alegórico en el texto. A pesar de que haya una serie de críticos que insisten en la importancia del *Persiles* para el conjunto de la obra cervantina (Nerlich, Castillo, Maestro), otros se han mostrado menos convencidos de su calidad literaria (Baena, Menéndez Pelayo<sup>18</sup>, Riley). En este debate, la cuestión de la alegoría —hasta ahora poco resuelta— juega un papel decisivo. Si bien a los críticos les pareció evidente el simbolismo de la novela, y hasta la existencia de varios niveles de interpretación, la cuestión de si se trata de un texto deliberadamente alegórico y de qué modo habría de ser entendido sigue abierta. Hasta ahora no se ha dado con un significado que abarque la totalidad del discurso o del argumento del *Persiles*, lo cual es, según Kurz, una característica indispensable de cualquier alegoría:

Damit überhaupt zwei kohärente Bedeutungszusammenhänge für sich entstehen

---

<sup>17</sup> Me sirvo aquí de un concepto corriente en la crítica literaria del Siglo de Oro, es decir, del de la novela idealista, aunque sea sólo para referenciar una tradición interpretativa bastante popular cuyo representante más conocido es el estudio de Ruth El Saffar sobre la narrativa novelesca de Cervantes: *Novel to romance: A study of Cervantes' Novelas ejemplares*. En él, la crítica divide las novelas cervantinas en dos categorías, una idealista y otra realista. Para esquivar semejante creación posterior de fronteras genéricas, bastaría ceñirse a las explicaciones que da López Pinciano en su *Philosophía*. Ahí el preceptista critica el concepto que tenía Heliodoro de la épica heroica al permitirles a los comunes alzarse al plano de la acción. “Si se atiende a la perfección épica, no me parece que tiene la grandeza necesaria, ... porque las principales personas son menos en su acción y las comunes más.” (492) De esa manera Heliodoro mezcla —inadecuadamente, según López Pinciano— lo propiamente épico con la sátira. Las clasificaciones novelescas de El Saffar corresponden a esa división genérica entre sátira y épica, división adoptada por la todavía joven literatura novelesca del Siglo áureo. (Ver también cap. 2.2.4.) De todos modos, esa terminología ya corriente de Ruth El Saffar también recurre en otros estudios, como, por ejemplo, en *Los orígenes de la novela* de García Gual. Ahí el crítico se sirve de ella para distinguir “el carácter idealizante de la novela” del carácter “más realista de la narración breve.” (25)

<sup>18</sup> “Y, sin embargo, cuando en su vejez hizo un libro de aventuras, especie de novela bizantina, imitación de Heliodoro, tejida de casos maravillosos, no dudó, sin duda por debilidad senil, en acudir a los prestigios algo pueriles de la magia, y colocó en las regiones del Norte, por él libremente fantaseadas, hechiceras y *licántropos* que mudan de forma mediante la efusión de sangre.” Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, 278.

können, muss die Allegorie einen ganzen Text oder eine ganze Rede ausmachen, mindestens ein Segment des Textes, dem eine relative Eigenbedeutung zugewiesen werden kann. Die Eigenbedeutung beruht auf einer abgrenzbaren, erzählten Handlung oder ... auf einer abgrenzbaren, beschriebenen Szenerie oder Situation. (Kurz, 36)

Como se verá en adelante, el argumento del *Persiles* se reduce a los elementos estructurales, formales y temáticos de la novela bizantina, y esto, por supuesto, sólo si se diera por sentado la existencia de este género en la literatura del momento.<sup>19</sup> Sin embargo, y en contraposición al *Criticón*, el texto entero del *Persiles* no parece comunicar, elaborar ni comentar explícitamente un significado alegórico. Además, las varias lecturas alegóricas que se han hecho de la obra confirman, a pesar de la diversidad de su contenido, la naturaleza fragmentaria e incompleta de todas las alegorías que, hasta hoy en día, se han localizado en esta obra cervantina. Casualdero, por ejemplo, habla en un lugar de “un grupo alegórico” y, en otro, de “un emblema alegórico” al interpretar la siguiente figura de la mujer encadenada del capítulo I, 12: “Luego, como si los arrojaron, echaron de la nave al esquiife un hombre lleno de cadenas y una mujer con él enredada y presa con las cadenas mismas: él, de hasta cuarenta años de edad, y ella, de más de cincuenta; él, brioso y despechado y, ella, malencólica y triste.” (*Persiles*, 211) A excepción de esta observación, el estudio de Casualdero no aporta una interpretación sistemática del texto en su totalidad. A pesar de su título *Forma y sentido de ‘Los trabajos de Persiles y Sigismunda’*, el estudio no nos permite inferir mucho más acerca de la estructura alegórica del texto cervantino que lo que ofrece el análisis algo errático de su lenguaje simbólico.<sup>20</sup>

El problema esbozado hasta aquí no consiste únicamente en la evidente dificultad de descifrar el discurso literario de Cervantes, sino reside primariamente en la general falta de estrategias hermenéuticas para identificar y leer el discurso simbólico de la literatura novelesca del Barroco español. Frente a esfuerzos para categorizar el mundo dinámico de la

---

<sup>19</sup> El debate en torno al *Persiles* cervantino también abarca la cuestión de si se trata de una novela bizantina en un sentido propio. En su introducción al *Peregrino en su patria*, por ejemplo, Avalor Arce niega la relevancia del contexto greco-bizantino. Junto con el texto de Lope, el cual también considera “imantad[o] por la religión y no el azar,” el crítico define ambas novelas como textos postridentinos y de intención religiosa. “Las peripecias del *Peregrino* y del *Persiles* son, en su esencia, experiencias religiosas. Esta es la caracterización sustancial de la novela de aventuras del siglo XVII español, y en esta medida no se puede llamar novela bizantina.” (30) También Begoña Ripoll prefiere hablar de la “novela barroca” en general, en vez de categorizarla según sus varios elementos.

<sup>20</sup> Casualdero, 70-71. También Forcione deplora la ausencia de una exégesis estructurada en el estudio de Casualdero. “Casualdero’s study, which presents brilliant insights into the symbolic workings of the *Persiles*, suffers in its attempt to impose a Procrustean scheme, vaguely designated as ‘the baroque’, on the work. It forces many details into this pattern, neglects others entirely which cannot be cut to the required measurements (e.g. the importance of erudite commentary and ornamental descriptions and the function of theory on the work, and fails to acknowledge the importance of the pure entertainment residing in an adventure story, an aspect of the *Persiles* summarized and peremptorily dismissed as ‘Byzantinism’).” (Forcione, 57-8.)

novela barroca según su estructura, los motivos y las temáticas desarrollados en ella,<sup>21</sup> la cuestión de una posible interrelación entre trama genérica y discursividad novelesca ha sido abandonada, y con ella la lectura alegórica de la ficción novelesca del siglo áureo. Las razones para esa laguna de investigación son diversas, pero se derivan en mayor grado de conceptos contemporáneos de la alegoría moderna, todos ellos radicados en el rechazo histórico de la alegoría por los (pre)románticos, abundantemente comentado e ilustrado por Walter Benjamin.<sup>22</sup> Evidentemente, el presente acercamiento a la novela barroca a través de la comparación de dos textos tan diferentes como el *Persiles* cervantino y *El Criticón* de Gracián tiene algo de espíritu provocativo. En un principio, éste sirve para señalar una serie de irregularidades terminológicas y metodológicas que caracterizan la exégesis contemporánea de la producción cultural del Barroco español.

Lo que sigue es una revisión crítica de los diversos conceptos de la alegoría que, en el pasado, han sido aplicados al estudio del *Criticón* y del *Persiles*. En los trabajos pertinentes se notan ciertas discrepancias en el uso del término y también en la conceptualización del contexto histórico de la temprana modernidad. La misma elasticidad terminológica que se observa en definiciones modernas de la alegoría, como en Fletcher o Kurz, y especialmente en los estudios particulares de Todorov, Bakhtin o de Man, también se encuentra en estudios del Siglo de Oro, donde no sólo varía el significado del concepto. Especialmente en las exégesis de la obra cervantina se alternan los términos de *alegoría* y *alegoresis*, y muchas veces sin ser definidos. De hecho, en la mayoría de los casos, las variaciones en la definición de lo alegórico quedan implícitas. Otro término relevante en este contexto, que merece ser tratado aparte, es el de la *desalegorización*, concepto que no siempre implica la disolución deliberada del significado simbólico, como pudiera sugerir la palabra.

Una tendencia que caracteriza la lectura alegórica en general, independiente del contexto histórico, es su preferencia por todo género que se preste a la representación pictórica, como la pintura y la emblemática, el teatro o la poesía. Como único género de origen propiamente moderno, la narrativa ‘verosímil’ o ‘realista’ de la temprana modernidad ha sido casi unánimemente excluida del estudio alegórico. Es aquí donde empieza una larga tradición de ‘exclusivismo de género’ que contrapone el género novelesco al hermetismo simbólico de la alegoría premoderna. Particularmente en los trabajos sobre la literatura

---

<sup>21</sup> Me refiero aquí a toda clase de análisis que pormenoriza el mundo novelesco del Barroco áureo según sus rasgos formales, tratando de postular (a través del análisis estructural) ciertas convenciones narrativas de la novelesca áurea. Pienso particularmente en el conocido estudio de Ruth el Saffar, *Novel to Romance: A study of Cervantes' Novelas ejemplares*, un estudio que —en busca del discurso simbólico de las novelas— desmonta y descuartiza la forma (intencionalmente) orgánica de la colección.

<sup>22</sup> Ver Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 336-338ss.

barroca, las lecturas alegóricas de los textos muchas veces sirven para subrayar su convencionalidad histórica y literaria frente a obras “miméticas” y supuestamente modernas, como el *Quijote*, en las que se reconoce el brote de una nueva mentalidad.

El propósito de este primer capítulo es, principalmente, el de deshacerse de nociones preconcebidas de la alegoría, e incluso de la novela moderna, para facilitar una lectura históricamente adecuada de los textos en cuestión. Si bien la contextualización histórica no suspende el análisis estructural, el concepto de la alegoría barroca que emergerá en los capítulos siguientes tendrá que ir más allá de las definiciones propuestas por Benjamin y de la Flor, ya que también ellos se orientaron en literaturas tradicionalmente alegóricas, como el teatro, la pintura, la emblemática o la mística. Una intención secundaria (pero no menos significativa) de este trabajo consiste en demostrar que la dimensión alegórica de la producción cultural barroca no sólo se manifestaba a nivel del lenguaje en cuanto modo expresivo, sino que radicaba además en cierta actitud epocal frente a la lectura del mundo natural y social. Estudios socio-culturales del período, como por ejemplo el de Carolyn Merchant, sugieren que las lecturas simbólicas de la naturaleza cedieron, a partir de la temprana modernidad, a una cosmovisión progresivamente materialista y exploradora. Si bien el interés en el significado velado del universo aumentó, también cambiaron los motivos que animaban esta empresa exhaustiva y acumuladora de la interpretación del mundo. Merchant demuestra que el materialismo científico de la temprana modernidad se articuló tanto en la disolución y renovación de las jerarquías sociales como en la explotación de los recursos naturales.<sup>23</sup> Fernando de la Flor observa que el afán de la época de auscultar y de apropiarse del significado oculto del mundo lo compartieron tanto los místicos como los científicos del momento. En vez de contemplar y seguir reinterpretabo un universo que anteriormente se había considerado inalterable, la temprana modernidad se acostumbró a explorarlo y describirlo según sus necesidades inmediatas. En este proceso, lo velado se convierte de un ente originalmente inenominable e inaccesible en objeto conocible y alterable, muchas veces como consecuencia de un simple cambio de perspectiva. Los métodos de la significación y representación simbólica de la época reflejan este cambio al renunciar la interrogación mística del universo y empezar a descifrar y describir el mundo material, sirviéndose frecuentemente de la expresión misteriosa y oblicua. Como se verá, el problema aquí consiste menos en llegar a una definición precisa de la alegoría barroca, y más bien en la cuestión de cómo teoretizar

---

<sup>23</sup> Ver Merchant, *The Death of Nature*, 125. “From the spectrum of Renaissance organicist philosophies..., the mechanists would appropriate and transform presuppositions at the conservative or hierarchical end while denouncing those associated with the more radical religious and political perspectives. The rejection and removal of organic and animistic features and the substitution of mechanically describable components would become the most significant and far-reaching effect of the Scientific revolution.”

una simultaneidad de variaciones formales de lo alegórico y de lo velado.

La crítica de las últimas décadas ofrece estudios estructurales e históricos de la alegoría (barroca) que, en vez de complementarse, muchas veces dificultan el análisis textual por razones metodológicas. La tarea inmediata de este trabajo será la de ordenar los conocimientos acumulados hasta ahora para lograr acceder a la simbología novelesca del Siglo de Oro. Desde luego, ésta sólo se descubre al ser leída en su conjunto, como quería Cervantes que se leyeran sus *Novelas ejemplares*, y como lo ilustró Walter Benjamin en su extenso estudio del drama barroco alemán. En su artículo sobre la semiótica de las sirenas, Rosalba Campra nos recuerda que el discurso simbólico siempre ha sido y sigue siendo un elemento fijo e imprescindible de la narrativa moderna, y que su estudio detallado concede más información sobre la función específica de sus motivos que el análisis estructural y la comparación diacrónica. En este contexto vale tomar en cuenta un aviso de la autora respecto a “las voces del relato”:

El problema consiste, entonces, en identificar la fuente de sentido del texto. Un determinado objeto, ser, ente narrativo ... por su colocación en una red de referencias intertextuales implícitas, orienta la trama. Pero naturalmente, un texto no es ni su objeto ni su trama. Allí vuelve a desplegarse un abanico de preguntas que nos lleva al discurso: la focalización, la voz narrante, las figuras... (“Sobre la posibilidad de clasificar a las sirenas...,” 31)

En vez de conformarse con la cuestión de la forma y la multiplicidad de sus posibles significados, el trabajo de Campra se acerca a la figura de la sirena inquiriendo en el cómo de su representación. En el caso de la novela barroca española, particularmente del género bizantino, el acercamiento tradicional a esa literatura consiste en localizar sus elementos convencionales, lo cual resulta en una suerte de filología descriptiva que historiza la producción cultural de la época según sus características más representativas. Este tratamiento destaca, por ejemplo, en los trabajos de Vilanova y Avallé-Arce, donde la lectura simbólica de la literatura áurea corresponde a una contextualización del texto literario dentro del marco definitorio de un imaginario cultural que se presenta a la mirada analítica del filólogo como universo diverso pero uniforme en sus modos de significación. Por valioso que sea este tipo de análisis, lo que se le suelen escapar son los recorridos discursivos que caracterizan la producción cultural en general, y que son, la mayoría de las veces, sutiles y poco tangibles para el lector actual.

En las exégesis de las alegorías gracianas, por ejemplo, la crítica se ha concentrado unánimemente en la lectura del contenido, omitiendo casi enteramente su función persuasiva y emotiva. Como admite Fletcher en su trabajo seminal *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, esta metodología exegética es típica de los estudios sobre la alegoría porque

corresponde a la esencia de este tropo, que es la figuración de lo abstracto. Sin embargo, gran parte de su estudio se dedica a la emotividad de la alegoría, justamente por ser un aspecto abandonado por la crítica. Como veremos más adelante, la vivacidad y la fuerza sugestiva de las alegorizaciones gracianas son resultado directo e intencionado de un lenguaje poético sumamente premeditado:

When allegory is called ‘pure,’ the adjective implies that it lacks ambiguity in the same way that a diagram lacks it. For the suggestiveness and intensity of ambiguous metaphorical language, allegory substitutes a sort of figurative geometry. It enables the poet, as Francis Bacon observed, to ‘measure countries in the mind.’ Bacon’s phrase may suggest that allegory is always going to be an affair of the mind, not of the heart (which many a modern critic has tried to maintain), but this view, as we shall see, takes account only of one side of the problem. Allegory may also be taken as emotive utterance and in this light shows an internal structure of such force that we do not long remain cold analysts of the geometric paradigm. (180)

El simbolismo del *Persiles* y del *Criticón* se asemeja de tal manera que ambos textos pertenecen a un mismo marco genérico y que corresponden a ellos las mismas convenciones discursivas y el mismo imaginario cultural. De esta manera, las discrepancias formales y discursivas entre las dos novelas representan, por una parte, la individualidad de cada una de ellas en cuanto obra literaria. Por otra parte remiten a un amplio contexto histórico y cultural que alberga una gran variedad simultánea de posibles formas y modos de significación.

Volviendo a Rosalba Campra, pues, se podría concluir que en cada una de las dos novelas la fuente del sentido se halla en la forma bizantina, aunque sin reducirse a ella. En la misma medida que el significado múltiple del *Criticón* trasciende la alegoría de la vida humana que estructura y sostiene esta obra, las posibilidades interpretativas del *Persiles* cervantino no son prefiguradas por el horizonte simbólico de la novela bizantina. Para entender ambos textos, habrá que tomar en cuenta las “referencias intertextuales implícitas” mencionadas arriba, no sólo para poder situar las novelas literariamente, sino para aislar la reacción individual a ese mundo remoto e histórico que se manifiesta en cada una de ellos. Esta reacción o comentario al mundo coetáneo se encuentra formulado más o menos consciente y deliberadamente tanto en una como en otra. Por pertenecer al género épico y por considerarse literatura de entretenimiento, la forma en la que se debía articular este comentario en el *Criticón* y el *Persiles* había de ser el discurso alegórico. Por sorprendente que pueda parecer esta terminología a un lector moderno, en la época del Barroco español, el texto literario requería la presencia de contenidos velados o misteriosos, y esto era particularmente verdad en el caso del género novelesco.

## 1.2 Variedad de la lectura alegórica

Semiology, as opposed to semantics, is the science or study of signs as signifiers; it does not ask what words mean but how they mean.  
PAUL DE MAN<sup>24</sup>

Por parte de la crítica, el ámbito poético de la alegoría comparte algunas características con el de la literatura fantástica en que ambos han sido analizados y descritos en cuanto modo literario. Las razones de las semejanzas en el tratamiento metodológico de ambas literaturas devienen más evidentes cuando se comparan las definiciones del término *mode* que dan Angus Fletcher y Rosemary Jackson en sus estudios respectivos. Jackson, por su parte, ofrece un acercamiento conscientemente socio-histórico y psicoanalítico a la literatura fantástica con la intención de enmendar los defectos que percibe en el trabajo seminal de Todorov sobre ella. Sin embargo, a pesar de su sensibilidad para el contexto específico en el que se origina el texto literario, Jackson funda su metodología en cierta estructura universal que observa en la ficción fantástica, juzgándola “more than coincidental.” (5) Justificando su uso terminológico, Jackson cita a Frederic Jameson:

The term ‘mode’ is being employed here to identify structural features underlying various works in different periods of time.

For when we speak of a mode, what can we mean but that this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a particular age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and as a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility which can be revived and renewed. (7)

El concepto del *mode* se deriva, pues, de la observación de una tipología estructural cuya forma modélica se preserva a través de épocas y contextos diferentes. Al mismo tiempo, la categoría del *modo literario* reconoce la “posibilidad formal” del modelo sin insistir en un número fijo de características genéricas. Esta ya mencionada elasticidad terminológica del *modo* también surge de forma ejemplar en la definición de la alegoría que ofrece Fletcher al comienzo de su obra:

Whereas a full-scale history would entail numberless small observations of changing literary convention, a theoretical treatment of allegory will succeed by opposite means: it must keep to a plane of generality. ... What I have attempted, therefore, is to balance the claims of general theory and simple induction: what follows is a preliminary description intended to yield a model of allegory. I have gone through some initial stages of criticism and have asked, in a spirit of theoretical discussion, what sort of characters are called allegorical heroes, what sort of things they typically do, what their style and behavior is, what sort of images are used to portray their actions and character. In brief, I have asked what is the mode of allegorical fiction. (1-2)

<sup>24</sup> Paul de Man, *Allegories of Reading*, 5.

Destaca en este pasaje la intención central de Fletcher de sustraerse —metodológicamente— de la determinación histórica del texto literario, estrategia que se deriva directamente del criterio de la universalidad observada por ambos críticos en la literatura fantástica y alegórica. Aunque en ambos estudios la historicidad del material examinado nunca se considera un simple aspecto secundario, lo que define la alegoría y la literatura fantástica para Fletcher y Jackson es, precisamente, su naturaleza agénérica y la persistencia pertinaz de su forma (supuestamente) universal.

Esta definición de la alegoría, admitidamente muy amplia, le ofrece a la crítica la posibilidad de identificar su esqueleto formal en un corpus textual de tamaño extraordinario, el cual incluye (en el caso de Fletcher) tanto las interpretaciones alegóricas de los griegos y la teleología del Medioevo como la literatura de Blake, Kafka y Orwell o las películas del oeste. Al mismo tiempo, la categoría del *mode* remite a una metodología contemporánea que se acerca a la producción literaria de un período determinado con la intención de aislar las particularidades epocales de sus estrategias de significación. En todo caso, para Jackson y Fletcher, la categoría del modo literario representa una categoría discursiva: donde, para Jackson, la literatura fantástica subvierte y desestabiliza las convenciones de una sociedad, en Fletcher, la alegoría es un modo fundamentalmente simbólico que produce, deliberadamente, un exceso de significado.

La noción de lo simbólico empleada por Fletcher se halla, sin duda, fuera de la famosa y muy debatida distinción entre alegoría y símbolo, y coincide más bien con el significado moderno del verbo *simbolizar*<sup>25</sup>. En su ensayo “Über das Symbol,” Umberto Eco ofrece una definición bastante acertada (aunque no menos irónica) de lo que él denomina el “modo simbólico” de la contemporaneidad:

Unsere Vorstellung vom Symbolischen radikalisiert sich erst in einem säkularisierten Universum, in dem das, was das Symbol verhüllen und verbergen soll, nicht mehr das Absolute der Religionen ist, sondern das Absolute der Poesie. ... Doch an diesem Punkt gibt es keine Objekte mehr, seien sie Embleme, mysteriöse Figuren oder einzelne Wörter, die von sich aus einen Symbolwert haben. Auch Mallarmés Blume hätte keinen, wäre sie nicht in die Strategie der leeren, weißen Seite eingefügt. Das Symbol wird zu einem vom Text und Kontext produzierten Sinneffekt, und unter diesem Titel kann nun jedes beliebige Bild, jedes Wort, jedes Objekt einen Symbolwert annehmen. (161-2)

Lo simbólico, en el sentido muy general y amplio que hoy en día se le otorga, (y en el que piensa por ejemplo Fletcher cuando define la alegoría en términos de un “symbolic mode”) consiste en la percepción de un exceso de sentido y el efecto que tiene éste sobre el lector (o

---

<sup>25</sup> “SIMBOLIZAR. Dicho de una cosa: Servir como símbolo de otra, representarla y explicarla por alguna relación o semejanza que hay entre ellas.” *Diccionario de la lengua española*, RAE, 2011.

espectador). De tal manera, lo simbólico remite a cualquier texto o representación cuyo significado trasciende lo literal o mimético. Una consecuencia directa de este uso indiscriminado de lo simbólico es, lógicamente, la extensión del ámbito de lo figurativo. Ésta, a su vez, origina en una falta de conciencia en cuanto a las estrategias de la significación poética. La variedad terminológica que observamos en las definiciones de la alegoría bien podría ser un resultado de esta progresiva inconsciencia retórica: en la crítica, destaca que la precisión con la que se define la alegoría depende en gran medida de las particularidades e intenciones del estudio en cuestión.

Comparada con la de Paul de Man, quien ve en la alegoría menos un tropo que un efecto imprescindible del acto de escribir,<sup>26</sup> la definición diferenciada y exhaustiva de Fletcher parece mucho menos amplia y más delineada. Sin embargo, en estudios particulares su tratamiento metodológico de la alegoría no siempre se ha recibido con entusiasmo. Todorov, por ejemplo, al definir las condiciones genéricas de la literatura fantástica, se queja de la vaguedad de la definición de Fletcher. Vale citar aquí la argumentación de Todorov ya que implica, a pesar de su crítica, una reacción metodológica bastante popular:

Commençons par définir l'allégorie. Comme d'habitude, les définitions passées ne manquent pas, et vont du plus étroit au plus large. Curieusement, la définition la plus ouverte est aussi la plus récente ; on la trouve dans cette véritable encyclopédie de l'allégorie qu'est le livre d'Angus Fletcher, *Allegory*. "Pour parler simplement, l'allégorie dit une chose et en signifie une autre", écrit Fletcher au début de son livre (p. 2). Toutes les définitions sont en fait, on le sait, arbitraires; mais celle-ci n'est guère attirante : par sa généralité, elle transforme l'allégorie en fourre-tout, en super-figure. (*Introduction à la littérature fantastique*, 67)

El pasaje de Todorov confirma la percepción general de una multitud abrumadora de definiciones de la alegoría, hecho que también se encuentra afirmado en otros estudios diacrónicos del tropo, como, por ejemplo, en el de John Whitman, *Allegory: The dynamics of an ancient and medieval technique*.<sup>27</sup> Por otro lado, Todorov se niega a admitir definiciones amplias del término, como la de Fletcher, y prefiere una definición más precisa, concreta y teóricamente correcta. Sin embargo, y en oposición a Whitman, la variedad terminológica que percibe Todorov es, para él, no tanto el resultado de una larga serie (más o menos) accidental de desarrollos históricos, sino el producto de cierta ambigüedad teórica. Fiel a su propósito de eliminar la posibilidad de una interpretación alegórica o poetológica de su definición de la literatura fantástica, el crítico recurre a Quintiliano, quien define la alegoría formalmente y en

<sup>26</sup> Ver Paul de Man, *Allegories of Reading*, 1979.

<sup>27</sup> Whitman, 11. "While not itself a history, the study stresses the fact that allegory changes over time; it thus explores each text in its historical dimension, as a work with both a past and a future, fulfilling certain possibilities of the technique, only suggesting others. ... The analysis itself offers a framework in which to assess the conceptual and stylistic diversity of the technique."

términos de metáfora continuada, o sea, como figura e imagen. Comenta Todorov:

L'idée qu'on se faisait de l'allégorie dans l'Antiquité nous permettra d'aller plus avant. Quintilien écrit: "Une métaphore continue se développe en allégorie." Autrement dit, une métaphore isolée n'indique qu'une manière figurée de parler ; mais si la métaphore est continue, suivi, elle révèle l'intention certaine de parler aussi d'autre chose que de l'objet premier de l'énoncé. Cette définition est précieuse parce que formelle, elle indique le moyen par lequel on peut identifier l'allégorie. (*ibid*, 67-68)

Como deja traslucir involuntariamente esta observación, el interés teórico que demuestra Todorov en Quintiliano no se funda en una suerte de rigor científico, sino se debe principalmente al deseo del crítico de proporcionar una definición irrefutable de la literatura fantástica.

La reacción de Todorov es metodológicamente típica en la medida en que ignora la historicidad tanto de la alegoría como de los textos analizados por él, lo cual se muestra más plenamente en su tratamiento de Gogol. Para mitigar el simbolismo patente de la nariz andante, Todorov llega a la conclusión de que la literatura fantástica sólo admite alegorizaciones explícitas. De esta manera, "La Nariz" de Gogol recubre su realismo fantástico al ser liberada de posibles interpretaciones secundarias. Según el crítico, pues, la credibilidad de la nariz es rescatada en el momento en el que el narrador extradiegético niega su interpretación como imagen, metáfora o personificación alegórica<sup>28</sup>. Evidentemente, esta lógica sirve para apoyar la teoría de Todorov, pero también se desmorona fácilmente al ser aplicada a la historia de la alegoría. Como es sabido, la personificación es una variación (aunque quizá la más popular<sup>29</sup>) de la alegoría, pero no es la única. Además, el concepto de la metáfora continuada al que recurre Todorov en su trabajo no es tan canónico como nos hace creer la crítica. En su estudio sobre la alegoría en la tradición occidental, Wifstrand-Schiebe parte de la observación de una peculiar ausencia del término 'metáfora' en la definición de la alegoría que ofrece Donato, gramático romano e instructor de retórica de notable influencia.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> "*Le Nez* de Gogol constitue un cas-limite. Ce récit n'observe pas la première condition du fantastique, l'hésitation entre réel et illusoire ou imaginaire, et ce place donc d'emblée dans le merveilleux (un nez se détache de son propriétaire et, devenu une personne, mène une vie indépendante ; ensuite, il revient à sa place). Mais plusieurs autres propriétés du texte suggèrent une perspective différente et celle en particulier, de l'allégorie. Ce sont d'abord les expressions métaphoriques qui réintroduisent le mot *nez* [...]. De plus, la transformation du nez en une personne ne serait pas expliquée. Et de même pour l'allégorie sociale (le nez perdu vaut ici le reflet perdu, chez Hoffmann) : il y a, c'est vrai, davantage d'indications en sa faveur, mais elle ne rend pas mieux compte de la transformation centrale. Par ailleurs, le lecteur a devant les événements une impression de gratuité qui contredit à une exigence de sens allégorique. Ce sentiment contradictoire s'accuse avec la conclusion : l'auteur s'y adresse directement au lecteur, rendant ainsi explicite cette fonction du lecteur, inhérente au texte, et facilitant par là même l'apparition d'un sens allégorique ; mais en même temps, ce qu'il affirme, c'est que ce sens ne peut être trouvé. [...] L'impossibilité d'attribuer un sens allégorique aux éléments surnaturels du conte nous renvoie au sens littéral." (77-78)

<sup>29</sup> Ver Whitman, 6ss, nota 4. "While personification is the most striking kind of compositional allegory, it is not its only kind. Allegorical compositions need not to employ characters at all."

<sup>30</sup> "My purpose has been to study the definition of allegory in Western (i.e., on the whole, Latin) rhetorical and

Tampoco Francis Bacon, en su *Essay on the Wisdom of the ancients*, define la alegoría en términos de metáfora, sino que la encuentra escondida en las circunstancias diegéticas del mundo ficticio, como, por ejemplo, en eventos o acciones absurdos y fantásticos: “It may pass for a further indication of a concealed and secret meaning, that some of these fables are so absurd and idle in their narration, as to show and proclaim an allegory, even afar off.” (320) La falta de una definición generalizada y generalizable de la alegoría también la confirma Benjamin cuando observa que “[e]ine eigentliche Lehre der Allegorie ist zwar damals nicht entstanden noch hatte es sie vordem gegeben.”<sup>31</sup> (*Ursprung*, 139)

Además de estas particularidades históricas y teóricas de la alegoría, ya en la temprana modernidad la polivalencia semántica del texto literario (fuera intencionada o no) era un problema ampliamente conocido y discutido. Como demuestra Cave, muy tempranamente se asoció —y no sin razón— un exceso de sentido con la posibilidad de lecturas alternativas y alegóricas.<sup>32</sup> Todorov, pues, al eliminar la opción de interpretaciones alegóricas del género fantástico, lo desprovoyó de un elemento fundamental de la producción literaria, es decir, del discurso poético.<sup>33</sup> Este, en cuanto discurso secundario, forzosamente suele articularse indirectamente y a través de la expresión simbólica.

Como se verá, el ejemplo de Todorov es representativo de una metodología selectiva que se sirve de la ya citada ambigüedad teórica a fin de proponer una lectura preferida. Claramente, la diversidad formal de la alegoría, la larga historia del término y la imprecisión de sus definiciones facilitan irregularidades en la identificación del tropo y, en consecuencia, también en su interpretación. Al mismo tiempo, todo análisis literario depende siempre de lo que se podría llamar la conciencia retórica de una época, es decir, de sus convenciones en cuanto a la lectura y la composición literaria. De este modo, al leer las alegorizaciones de épocas pasadas, lo que leemos a primera vista corresponde a lo que estamos culturalmente dispuestos a ver o a saber:

Ahora bien, para clasificar, actuamos siguiendo procedimientos de selección y, por lo

---

grammatical tradition from Antiquity and onwards. The subject suggested itself to me when I noticed that there is a great difference between the theory of allegory as expressed in the Latin classical rhetorical texts and the definition of allegory in Donatus (*Ars maior*, 3, 6). In the classical authors, one significant kind of allegory is explicitly linked to metaphor; in Cicero, this is even the only type of allegory mentioned. In Donatus, on the other hand, there is not a word on metaphor in this context. This silence puzzled me, all the more so because I read in John Whitman's *Allegory. The Dynamics of an ancient and medieval technique* (1987) that the sense of the word allegory as a continued series of metaphors ‘was the sense that Quintilian, in the first century AD, canonized in his *Institutio Oratoria*.’ (3)

<sup>31</sup> “Una verdadera teoría de la alegoría no surgió entonces ni tampoco había existido antes.” (*Origen*, 153)

<sup>32</sup> Ver Cave, *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, 1979.

<sup>33</sup> “Il faut insister sur le fait qu'on ne peut parler d'allégorie à moins d'en trouver des indications explicites à l'intérieur du texte. Sinon, on passe à la simple interprétation du lecteur; et dès lors il n'existerait pas de texte littéraire qui ne soit allégorique, car c'est le propre de la littérature d'être interprétée et réinterprétée par ses lecteurs, sans fin.” (Todorov, 79)

tanto, de descarte y creación de conjuntos. Así es que consideramos determinantes ciertos rasgos, y otros, por el contrario prescindibles. Al final de estas operaciones, lo que poseemos es una figura conceptual que reorganiza nuestro modo de ver el objeto, definiéndolo en función de su pertinencia a la misma clase, orden, género, especie... que otros objetos en los que hemos relevado características similares. Tal vez sería más justo, entonces, decir que no lo vemos, sino que, afectados por una suerte de ceguera selectiva, lo reconocemos: reconocemos en él los rasgos que hemos establecido como pertinentes para su colocación en un sistema.

El riesgo es manifiesto: la etiqueta que ponemos sobre el objeto de conocimiento provoca, paradójicamente, cierta opacidad del objeto mismo. Todo lo que no está incluido en la etiqueta resulta, de alguna manera, borrado – o por lo menos borroneado. (Campra, 11-2)

A través de los siglos, el concepto de la alegoría se ha convertido en etiqueta de significado cambiante, cuyo uso siempre dependía de las estrategias de significación y de las convenciones retóricas de la época. Además, los conceptos de *alegoría* y de *alegoresis* se remontan a dos tradiciones diferentes, una de composición y otra de interpretación alegórica, por lo que su lectura también varió según la recepción de estas tradiciones en un período determinado. La exégesis de la Biblia en la época medieval, por ejemplo, implica una lectura alegórica muy particular que se diferencia considerablemente de la tradición antigua, hecho histórico frecuentemente ignorado hoy en día. Para evitar el riesgo de malinterpretaciones, pues, habrá que tomar en cuenta esa historia tan revuelta y complicada de la alegoría tanto como el contexto concreto del material bajo análisis. En cuanto objeto de estudio, la historia de la alegoría revela relativamente poco sobre un supuesto significado universal de la alegoría, pero mucho sobre las convenciones de su lectura, el uso del término y los motivos que animaron a su análisis en un momento dado.

Esto vale particularmente para las alegorizaciones áureas por ser todas ellas productos de una cultura ‘metafísica’,<sup>34</sup> (para servirse de un término acuñado por Fernando de la Flor) que percibía la materialidad del mundo físico y social como velada y misteriosa. Consecuentemente, sus modos de expresión reflejaban el espíritu interpretador de la época. La alegoría figura, entonces, entre una serie de recursos estilísticos que se prestaban a la lectura y descripción del mundo barroco español, como son el emblema, el símbolo, la metáfora, el jeroglífico y toda suerte de traslaciones y misterios. Como ya es sabido, las convenciones de la significación del siglo áureo divergían significativamente del simbolismo difuso y polivalente de nuestro tiempo, también porque constituían un elemento integral y requerido de la discursividad barroca. Es por eso que el debate en torno a la alegoría —también de

---

<sup>34</sup> Ver de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, 1999. Relativamente reciente es otra publicación del mismo autor que se dedica de modo exhaustivo a la descripción e iluminación de la iconología barroca: *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, 2007.

dimensiones históricas— siempre está implícito en cualquier esfuerzo contemporáneo de descifrar y de entender la literatura de ese pasado. Tenerla en cuenta es tan importante y decisivo para el análisis literario como la cuestión más concreta de la historicidad de la alegoría barroca.

### 1.3 Letra y símbolo: Paradigmas de la semiosis barroca

#### 1.3.1 *Persiles* y *Criticón* entre novela y alegoría

De ahí que sea preciso reconstruir el denso espacio del problema de significación del mundo alcanzada en una época dada y ‘cerrada’; la lectura que una cultura hace del mundo. Y más: se trata de entenderla desde un concepto de ‘misión’ como la que la Contrarreforma se dio a sí misma: la elevación trágica de la mirada, que en un desplazamiento vertical va desde las cosas a las ‘historias del aire’ (en tanto construcción de una escena visionaria). En otros términos: que desde la ‘física’ se intenta abiertamente alcanzar una “metafísica.”  
 FERNANDO R. DE LA FLOR<sup>35</sup>

Al acercarse, simultáneamente, a las últimas obras de Gracián y de Cervantes, resulta difícil imaginarse que tienen su origen en el mismo contexto cultural y “cerrado” aludido por Fernando de Flor arriba, y que pertenecen, además, a un mismo género literario. Las discrepancias más evidentes entre las dos novelas no son meramente estilísticas, sino principalmente discursivas, lo cual quiere decir que se distinguen en la función que desempeña en ellas la composición literaria. Donde la narrativa altamente alegorizada de Gracián no deja duda sobre su “misión” contemplativa y didáctica, la narración verosímil de una serie de aventuras aparentemente arbitrarias que componen el *Persiles* cervantino no parece servir a otro fin que el de deleitar contando historias, impresión que se ve afirmada en el afán de los protagonistas de escuchar y referir peripecias compartidas y ajenas. Si bien ambos autores se sirven del mismo esquema genérico, en el *Criticón* y el *Persiles* se oponen símbolo y letra, alegoría y mundo novelesco como parámetros de la significación literaria. Mientras que el moralista Gracián se encarga de un metadiscurso alegórico, la narración cervantina hace referencia al entorno cultural de la época sólo en cuanto escenario imaginario y, como se ha sugerido, sin traspasar discursivamente el ámbito de la ficción.

De hecho, comparada con la producción literaria contemporánea, la literatura cervantina parece negarse a la moralización y al comentario extradiegético tan común en la época. Comentadores infatigables y aficionados de la glosa, los narradores cervantinos, si bien se encargan de la contemplación y evaluación de los sucesos contados, siempre abstienen la interpretación global e ideológica de la historia, sea en forma de observaciones subjetivas y parciales o sea mediante conjeturas y especulaciones. El esfuerzo de integrar la narración dentro del universo simbólico de la Contrarreforma española, tan marcado en la producción literaria de la época, se busca en vano en los textos de Cervantes. En vez de incorporar sus historias en un plano discursivo y didáctico, la narrativa de Cervantes se enfoca en el suceso narrado, en un evento curioso o una figura extraordinaria, y los coloca en la famosa “plaza de nuestra república” en cuanto “mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin

---

<sup>35</sup> de la Flor, *La península metafísica*, 394.

daño de barras...” (*Novelas ejemplares*, I, 64) En contraposición, Gracián abre su obra maestra con la visión del “universal monarca el católico Filipo” (*Criticón*, 65); Céspedes y Meneses y Núñez de Reinoso nos cuentan los sufrimientos de dos amantes arrepentidos, y Lope de Vega idealiza la firmeza moral y la lealtad patriótica del héroe español en su *Peregrino*. Cervantes, por otra parte, no nos ofrece más que “un lugar de la Mancha” (*Don Quijote*) y una novela “tejida de casos maravillosos” y colocada “en las regiones del norte, por él libremente fantaseadas” (*Persiles*). (Menéndez Pelayo, 278) Para servirse de las palabras de Fernando de la Flor citadas arriba, discursivamente, Cervantes se queda en el terreno físico de las cosas, negándose a la elevación simbólica de la *historia* al mundo didáctico de la *fábula*. Este mismo fenómeno lo comenta Castillo de la manera siguiente:

If it is true, as many have suggested (Casualdero, Forcione, Avalle-Arce), that the narrative of the *Persiles* may be regarded as a search for the definitive or final answer to the human condition, this answer is not to be found in the heavens but right down here, among the weeds and shrubs of the earth, and in the materiality of the human existence. El Saffar (“An Alchemical”) points in this same direction when she maintains that the voyage of Periandro and Auristela inverts the proper Christian journey insofar as it ‘goes from earth to heaven to earth again.’ (32) Far from the kind of Christian allegory of human life (Avallé-Arce), I see but material urges and no less material ends (‘bajezas,’ ‘hierbas y retamas,’ ‘cosas humildes’) behind the labors of the protagonists and their companions. (Castillo, *(A)wry views*, 97)

Como novela bizantina, el *Persiles* se niega a la ‘misión’ convencional del género bizantino de iluminar el significado cristiano de la peregrinación humana. Es más, según Castillo, esta omisión de un subtexto cristiano y alegórico en la obra parece ser intencionada y característica de la literatura cervantina. Visto desde un ángulo genérico, pues, surge aquí la cuestión de si la narración verosímil será la única causa de que la discursividad simbólica haya quedado descartada de antemano.

Al situar al autor del *Quijote* en el panorama literario de la Contrarreforma española pintada por de la Flor en sus numerosas publicaciones, resulta que la literatura cervantina no se distingue tanto de la producción cultural de la época por su predilección por lo verosímil,<sup>36</sup> sino por la escasez de la discursividad simbólica y la resistencia palpable a paradigmas predefinidos de lectura:

Para decirlo claramente, en el fondo de las visiones alegóricas, jeroglíficas, que construyen en los Siglos de Oro nuestros destacados productores simbólicos, lo que alienta verdaderamente es una lectura del mundo en cuanto creación y *creación*

---

<sup>36</sup> Si bien el debate en torno a la verosimilitud estalló después de la muerte de Cervantes, hay textos anteriores que también se adhieren al principio de la representación mimética, como por ejemplo *Los amores de Clarea y Florisea* y *de la sin ventura Isea* de Núñez Reinoso. Esta obra épica, publicada en 1552, reduce el comentario moralizante a un mínimo aunque sin dejar duda en la ejemplaridad de sus héroes. Imitación del modelo bizantino, la figura de la sin ventura Isea, libremente inventada por el autor, sirve de personaje antitético que ejemplifica las consecuencias de una falta de firmeza moral.

*ejemplar*. ... En esta tarea teleológica, el ingenio del hombre debe sutilizarse y agudizarse, hasta que sea capaz de leer ese mismo como una fábula, como relato soteriológico y mensaje de salvación para su condición de *homo viator* que lo atraviesa en busca de un más allá. (*ibid*, 397)

En lugar de participar literariamente en la lectura oficial del mundo, las novelas cervantinas presentan a sus lectores una diversidad simultánea de discursos, oficiales e inoficiales, ideológicos y religiosos, materialistas y grotescos, poniéndolos todos en un juego infinito y circular sin dar respuestas definitivas. Aunque no faltan personajes moralmente impecables y aunque la razón siempre vence a la sinrazón, la literatura cervantina vive de la antítesis y de la figuración de lo prohibido y mundano. Para terminar definitivamente con la historia de Don Quijote, por ejemplo, el hidalgo no sólo debe morir sino volver a la razón, destino que comparte con la figura del Licenciado Vidriera; Rinconete y Cortadillo por fin se retiran del reino fascinante y tentador de Monipodio y la boca del maldiciente Clodio debe silenciarse para siempre — aunque solo después de haber propulsado significativamente la intriga central del *Persiles*. De la misma manera se contraponen personajes heroicos como Sigismunda en el *Persiles* a una serie de figuras femeninas más complejas y polifacéticas como Transila, Hipólita o Feliciano de la Voz; o se introducen personajes representativos de culturas y de discursos inoficiales, como la Gitanilla, las brujas (“El Coloquio,” “Licenciado Vidriera”, etc.), Monipodio (“Rinconete y Cortadillo”) y el cuentacuentos Rutilio (*Persiles*). Ninguno de estos personajes sirve meramente de plataforma antitética (como sería usual en textos comparables como el *Peregrino* o *Clareo* y *Florisea*), sino que se hallan, más bien, en el centro de la novela, impulsando la acción e introduciendo debates corrientes de la época, como el de la magia, la cuestión del poder o asuntos sociales.

En las historias de la literatura actuales, Cervantes figura como fundador de la novela moderna y de una literatura genuinamente ‘realista,’ lo cual significa (en los términos de ataño) verosímil y (cuasi) épica. Como consecuencia, en la crítica contemporánea la producción literaria de los Siglos de Oro se desmiembra en dos tradiciones estilísticas y discursivas opuestas: una que continúa observando las leyes poéticas tradicionales y que, altamente retorizada y alegórica, se caracteriza por un discurso fuertemente ideológico y moralizante; por otra parte, se empieza a desarrollar una literatura de ficción en prosa, la que, todavía desorientada, experimenta con la nueva libertad que halla en las posibilidades de la representación verosímil. Esta lectura de la ‘literatura’ áurea se deja justificar desde la altura posmoderna del siglo veintiuno y desde una mirada retrospectiva e historizante. Sin embargo, al evaluar el potencial discursivo que tenía la obra de Cervantes para sus coetáneos, parece indicado indagar en los criterios que le proporcionaron a este autor una posición tan particular

e insólita. Como evidencia la siguiente cita de Jesús Maestro, este posicionamiento de Cervantes en el panorama de la literatura del Barroco español se manifiesta en análisis literarios de su obra en que parecen imposibilitar una lectura simbólica (entiéndase alegórica) de ella:

Nada, pues, más lejos del *Persiles* que ser un texto destinado a estimular interpretaciones alegóricas. Con el *Persiles* Cervantes recuperaría para la ficción verosímil aquello que pertenecía al dominio de la libre imaginación, es decir, que representa un avance en la construcción del realismo. Acepto las ideas de Lozano, según las cuales Cervantes orienta la narración del *Persiles* hacia el realismo, desde una verosimilitud que integra lo maravilloso, pero añadiría por mi cuenta algo que me parece esencial: esta integración de lo maravilloso en lo verosímil Cervantes la realiza de forma absolutamente lúdica e irónica. (*El mito de la interpretación literaria*, 108)

Según Maestro, una interpretación alegórica del *Persiles*, y por extensión de cualquier obra cervantina, significaría ignorar los primeros impulsos de la modernidad en Cervantes tanto como la lógica narrativa que la acompañaba. Supuestamente, el principio de la verosimilitud se niega a cualquier figuración inverosímil que no estuviera al servicio de la sátira y de la ironía. También Ife, a pesar de ver en el *Persiles* un texto alegórico (aunque en términos de *alegoresis*), se hace partidario de una lectura ‘realista’ de la obra cervantina:

...en la historia de Rutilio, Cervantes nos ha ofrecido una alegoría del escritor, el lector y el proceso narrativo; del autor y el público como colaboradores, del pacto narrativo que existe entre ellos, y de cómo el narrador lleva a cabo su labor principal de persuadir a los que escuchan para que creen cosas que, en el ordinario curso de la vida, no creerían. (Ife, “Pilgrims progress,” 261)

Para Ife, lo fabuloso y lo increíble pertenecen igualmente al mundo maravilloso de los cuentacuentos. Sin embargo, si bien la historia que narra Rutilio está designada para deleitar y a maravillar, no forma parte del mundo narrado de *Persiles* y Sigismunda. En última instancia, como texto interpolado, la historia de Rutilio tiene la función de entretener a los lectores del *Persiles*, y eso sin comprometer de ningún modo la verosimilitud y la credibilidad de los héroes y de su viaje de aventuras.

La crítica suele percibir a Cervantes como escritor idiosincrático que surgió de una suerte de vacío teórico o como autor inconforme y crítico cultural que, en vez de participar en la cultura oficial, ironizó el programa ideológico de la Contrarreforma. En todo caso, la literatura de Cervantes se considera altamente individual y anti convencional, principalmente por su costumbre de imitar los modelos literarios de la época para modificarlos y subvertirlos. Con el intento de descifrar la intención discursiva de su obra literaria, los críticos se han servido de diferentes modelos interpretativos. No obstante, independientemente de si afirman o rechazan la presencia de un discurso simbólico en la literatura cervantina (y particularmente

en el *Persiles*), los conceptos de la alegoría aplicados al análisis suelen variar considerablemente y divergen casi siempre de nociones convencionales.

Julio Baena, por ejemplo, es uno de los críticos que cuestionan la calidad literaria del *Persiles*, coincidiendo con la opinión de Menéndez Pelayo<sup>37</sup>, quien describió la novela como obra de “debilidad senil.” (278) A pesar de considerar el *Persiles* un “fracaso” como texto literario y novela bizantina, Baena recurre a una lectura alegórica del *Persiles* con el propósito de iluminar su intencionalidad. En cualquier caso, lo que no aporta su exégesis —fuera del concepto poco elaborado del “sentido total”— es un paradigma de la composición alegórica, ni en la novela bajo análisis ni dentro del marco histórico del Barroco español. Al encuadrar el texto en el análisis simbólico, Baena dispone que, como alegoría, el texto cervantino debería contener “cuatro *sensi* de interpretación:”

Ahora bien: no sería la primera vez que Cervantes se las arregla para hacer algo sin que hubiera tradición al respecto que le brindara un modelo *completo*. Además, no falta tal tradición, por *parcial* que sea. Veo —y en esto el texto mismo de Wilson me da la razón, aunque sea por soslayo— una clara conciencia por parte de Cervantes de que *alegoría*, además de ‘metáfora continuada’ prescrita por la retórica, es un *sensus* de interpretación, es *alegoresis*, como tal inscribible en el paradigma, en la totalidad del esquema de los cuatro *sensi* de interpretación de la Escritura. Digo que Wilson me da la razón al citar ella misma el texto cervantino, que habla de ‘sentido alegórico’... Cervantes, pues, está a cabo de la calle de algo que no debía ser desusado en la época. Hallar el significado total de un texto era, creo, praxis común de teólogos, hermeneutas, humanistas, poetas... (*El círculo y la flecha*, 82-3, énfasis del autor)

Lo que destaca en este pasaje es la actitud con la que el crítico se acerca a la obra cervantina. Efectivamente, según Baena, no es necesario contextualizar demasiado a Cervantes, ya que se trata de un genio singular que tenía la costumbre de escribir fuera de los códigos poéticos de su tiempo, o en oposición a ellos.

Su búsqueda de un “sentido total” en la novela cervantina se remonta a una observación de Wilson, quien localiza la fuente de la percibida opacidad alegórica del *Persiles* en la falta de “any articulate tradition in the Renaissance for the poetic process of crafting a total symbolic fiction...” (*Allegories of Love*, 53) Con esta observación la crítica plantea un problema crucial en este contexto, es decir, la cuestión de la forma estructural de la alegoría novelesca. Mientras Baena contradice a Wilson (mezclando diferentes tradiciones de la exégesis y composición alegórica), Wilson más bien se refiere —a mi parecer— a una problemática general y recurrente en la crítica moderna, o sea, la costumbre de entender la alegoría en cuanto función genérica de la ficción épica.<sup>38</sup> A pesar de que, históricamente, la

<sup>37</sup> La idea de que el *Persiles* falló en su imitación de la épica heliodoriana no es nueva en la crítica. Aparte de Menéndez Pelayo y Baena, también Riley y Forcione adoptaron esta lectura de la última novela cervantina.

<sup>38</sup> El pasaje referenciado por Baena es el siguiente: “What hampers our quest for allegory in Cervantes is the lack

alegoría se define como recurso estilístico proveniente de la retórica clásica, en los análisis del *Criticón* y del *Persiles* destaca la frecuencia con la que se describe la novela bizantina como ‘alegoría de algo.’ Según la idea tradicional de la “metáfora mantenida” o continuada, lo que se busca en estos textos es la figura de un concepto cuya ilustración englobe y sostenga el texto entero. En su definición de la alegoría, Kurz observa que el uso de la alegoría no excluye a ningún género literario en particular, pero insiste, al mismo tiempo, en la naturaleza retórica de este recurso.<sup>39</sup> „Allegorische Formen und Strukturen können in allen literarischen Gattungen aufgenommen werden und diese spezifizieren oder gar definieren. Es gibt keine Gattungsbeschränkungen für Allegorien.“ (55) Surge aquí la cuestión de si la alegoría, en cuanto recurso retórico, hubiera debido estructurar la narración en su totalidad o si su función discursiva residía más bien en el comentario extradiegético, en que ofrecía y sugería — puntualmente— posibilidades interpretativas para la lectura novelesca.

La respuesta a esta cuestión la podría proporcionar cualquier obra alegórica del Barroco español, pero en *El Criticón* ya la hallamos bien evidente en la superficie del texto. Aunque Gracián hace explícito su intento de componer una alegoría de la vida humana, sería ilícito y contraproducente reducir el texto a este motivo tan altamente convencionalizado durante la época. Claramente, la particularidad del *Criticón* graciano no se reduce a la cuestión de cómo representa o alegoriza la vida humana, sino que comprende asimismo una pregunta mucho más precisa: de qué modo el moralista barroco percibe, imagina y expone la vida socio-cultural de su época. Algo semejante ocurre en las exégesis del *Persiles* cervantino, donde tradicionalmente las lecturas alegóricas de la obra aspiran a una interpretación global del texto entero (Forcione, Avalle-Arce, Vilanova).<sup>40</sup> Desde un punto de vista histórico, parece difícil apoyar estas tesis porque, por un lado, simplifican el contenido complejo y múltiple de estas novelas y, por otro, contradicen la práctica contemporánea de la composición novelesca o épica. El ámbito de la épica era particularmente rico en las posibilidades didácticas que permitía. Mientras el *Criticón* graciano y “La cuna y la sepultura” de Quevedo se dejarían categorizar fácilmente como textos representativos de la moralística barroca, el *Persiles* cervantino habrá de incluirse más bien en el ámbito de la literatura de entretenimiento, al que pertenecen también otros libros de aventuras como *Clareo y Florisea*, *El español Gerardo* y

---

of any articulate tradition in the Renaissance for the poetic process of crafting a total symbolic fiction, that is, for the poetic process whose products are those macrosymbolic structures we now call ‘actual allegories.’ To appreciate Cervantes’s project, then, we must envision the Renaissance leap from trope to mode, from sporadic usage to continuous technique.” (53)

<sup>39</sup> Ver Kurz, “Allegorische Gattungsformen,” 2004.

<sup>40</sup> Ver el ya citado pasaje de Castillo: “If it is true, as many have suggested (Casualdero, Forcione, Avalle-Arce), that the narrative of the *Persiles* may be regarded as a search for the definitive or final answer to the human condition...”. “Far from the kind of Christian allegory of human life (Avalle-Arce)...” (*A*)wry Views, 97.

el *Peregrino en su patria*. Es más, la novela de Lope demuestra muy bien cómo se exploraba e ilustraba el potencial simbólico de un texto mezclando —dentro de un mismo libro— distintos géneros literarios. Los autos sacramentales interpolados (e integrados) en la trama de esta novela, iluminan una variedad de temáticas morales en su mayoría arbitrarias e inconexas, y eso sin estorbar o romper la narración verosímil de la acción principal. Estructuralmente, las interpolaciones se asemejan a un comentario extradiegético, el cual, insertado en el argumento de la novela, supone un momento de contemplación. Estilística y genéricamente, el texto de Lope se parece a lo que hoy en día se llamaría un collage, práctica literaria bastante convencional durante su época. Más aún que el *Quijote*, también el *Persiles* vive de las historias intercaladas: ambos textos economizan la narración de la intriga principal, o sea, la historia de los héroes Periandro y Auristela, permitiendo así que las historias intercaladas se independicen del resto de la narración.<sup>41</sup> Por ahora se deja concluir que, a pesar de sus particularidades formales y contextuales, en los Siglos de Oro la alegoría era uno de los elementos discursivos principales de todos los géneros literarios y debe ser interpretada como tal.

Lo que sí había cambiado durante la época del Renacimiento, era la manera en la que un texto instrumentalizaba y exploraba las posibilidades de la discursividad alegórica. Wilson explica este proceso de la manera siguiente:

Such a leap [from trope to mode] is noted implicitly in Charles Sir Baldwin's remark that 'allegory, hardly more than a figure of speech in Tasso, is announced by Spenser as his plan. 'What Spenser, in the 'Letter' to Sir Walter Raleigh appended to his 1590 edition of *The Fairy Queene*, announced as his 'whole intention' was to write "a continued Allegory, or darke conceit," a work to be "clowdily enwrapped in Allegorical devices." Unlike Spenser, Cervantes never mentioned the word allegory in connection with his last romance. It would appear, nonetheless, that, like Spenser, he too was writing an allegory—a work whose structures reveal a systematic, not ornamental, system of thought. Both Cervantes and Spenser were writing during an age when thinkers were beginning to probe at how the allegorical sense works, how it functions to further a poet's meaning. (53)

De un modo similar al de Wilson, otro grupo de críticos prefiere una exégesis menos convencionalizada del *Persiles*<sup>42</sup>, tomando en cuenta los procesos de significación simbólica corrientes durante la época. En sus estudios, Wilson, Nelson, Castillo y Spadaccini, por ejemplo, presentan la obra cervantina como crítica consciente del pensamiento de la Contrarreforma española y de sus formas de representación simbólica. Para ellos, la literatura cervantina se sirve de los mismos mecanismos simbólicos que utiliza el sistema gobernante en

<sup>41</sup> Las consecuencias que tiene este método de composición épica para la interpretación del *Quijote* las ilumina Neuschäfer en *La ética del Quijote*, 1999.

<sup>42</sup> Me refiero aquí a los trabajos ya mencionados de Baena, Avalle-Arce, Forcione o Vilanova.

su alegoresis programática del mundo, y los subvierte.

Como bien ha observado de la Flor, la alegoresis era el mecanismo que le permitía a la cultura del Barroco dar sentido al universo. La alegoresis del mundo era, al mismo tiempo, método hermenéutico y metodología de conocimiento, es decir, el modo de la semiosis barroca consistía en lo alegórico. La figura simbólica, por otra parte, era la forma que daba expresión al pensamiento áureo:

Podemos pensar que se trataba (y se trata) de un juego trascendental, pues el envite presente en todo ello es el de conformar la realidad. El símbolo ayuda a captar aquella como un todo integrado y complejo, a su vez trascendido por un sentido alegórico de carácter total. Así se asentó, en aquella época, hoy tan fabulosamente lejana, una ilusión (*illusio*) de conocimiento, una semiosis generalizada –una pasión de *descifrar*–, la cual pudo pretender, incluso, alcanzar una posición metafísica que pudiera dar cuenta, ya que no de la estructura compositiva y científica, sí del sentido último (teleológico y ontológico) de todo cuanto alcanza existencia. (*Península metafísica*, 10)

Una lectura crítica, subversiva, y comparable en su espíritu deconstructivo a la que hace de la Flor de la cultura del Barroco también se ha identificado en la literatura cervantina. Bradley Nelson, por ejemplo, lee el *Persiles* en cuanto “crítica... de la alegoresis emblemática.”<sup>43</sup> Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Julio Baena describe la novela como “*dealegoresis*, el procedimiento inverso de la alegoresis.” (85)

Un texto *dado* (la Biblia, por ejemplo) se interpreta para generar sentidos alegóricos, anagógicos, etc. Aquí lo que tenemos *dado* son precisamente esos discursos, es decir, las explicaciones de la Iglesia Católica. Lo que falta es precisamente ese cuarto término del cual parten dichas explicaciones, es decir, falta el texto legible literalmente del cual se extrapolen los sentidos alegóricos, anagógicos, morales. Cervantes tiene los significados; le falta el significante, que tiene que construir. Cervantes tiene los alegorizados, los anagogizados. Le falta el anagogizante, el alegorizante. Debe construir un texto cuya interpretación ya existe. El cuarto término, el ausente, el siempre ausente, es el texto como imagen fiel de lo que es. Es el sino imposible de toda alegoría, como decía Paul de Man... (*ibid*)

Desde un punto de vista más inclusivo, Castillo y Spadaccini definen la metodología de la crítica cervantina en términos de una “alegoría de la diferencia”, elaborando un concepto acuñado anteriormente por Wilson: “En este sentido *Persiles* se podría considerar una alegoría de la diferencia cultural y no sólo sexual como ha definido Wilson (*Allegories*), o numérica como sugiere Baena.” (“Cervantes y el cervantismo actual,” 126) Wilson, por su parte, se sirve de un término frecuentemente empleado en el contexto del Barroco cuando apunta que en el *Persiles*, Cervantes “deallegorizes his narrative” (19). Debido a su importancia para los estudios del Barroco español, el concepto de la desalegorización tendrá

---

<sup>43</sup> Ver Nelson. “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda: una crítica cervantina de la alegoresis emblemática*,” 2004.

que explicarse aparte; sin embargo, aquí y con referencia a Cervantes, la palabra se refiere al modo en el que el autor del *Persiles* “inverts or, at the very last, distorts the symbols of Counter-Reformation Culture.” (Castillo, *(A)wry Views*, 95) Lo que se sugiere, pues, es que, en su literatura, Cervantes hacía referencia continua al discurso simbólico de la Contrarreforma, pero lo invirtió parodiando, ironizando y deconstruyendo su lógica semiótica. Como consecuencia, sus textos se perciben como conscientemente anti-alegóricos o, desde el punto de vista de Castillo y Spadaccini, “anti-utopistas”.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Ver David Castillo; Nicolas Spadaccini, “El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el cervantismo actual”, 2001.

### 1.3.2 Cervantes canónico

No obstante, por acertados que sean tales análisis de la obra cervantina, en la parte central de su argumentación se encuentra siempre la imagen de un poeta marginado y disidente, de un renegado genial de la tradición poética. Fuera de identificar un discurso subversivo en la literatura de Cervantes —sea en términos de parodia, ironía o sátira— estos estudios aportan poco a su estudio en cuanto escritor barroco y participante activo en el sistema cultural de su época. Como es sabido, la literatura cervantina ya gozó de gran popularidad en su tiempo y fue influyente y ampliamente imitada por sus coetáneos. Es más, en los testimonios que nos quedan, Cervantes no figura como autor rebelde sino más bien como eminencia literaria. Por otra parte, su tratamiento como autor idiosincrático no es de ninguna manera atípico dentro del cervantismo actual.

En la misma medida en la que se presenta a Cervantes como primer novelista de la modernidad, que componía sus obras “sin que hubiera tradición al respecto” (Baena, 82), a Gracián se lo elogia como portavoz, preceptista, moralista y filósofo representativo de su tiempo. Su relevancia histórica se encuentra afirmada en los estudios del Barroco español, donde el *Criticón* se cita con frecuencia como texto de autoridad. Antonio Maravall y Fernando de la Flor son dos eminentes historiadores que suelen recurrir a las palabras de Gracián para ilustrar el pensamiento de la época. Efectivamente, la tradición crítica que organiza, edita y publica la literatura representativa de los Siglos de Oro continúa reafirmando realidades históricas que se idearon de acuerdo con los intereses y las sendas investigativas del pasado.

Sin embargo, desde el punto de vista de la alegoría, esta división de la literatura del Barroco en una corriente esencialmente metafísica y contrarreformista, y otra corriente marcada por el realismo moderno de la verosimilitud, ha tenido claras consecuencias para la lectura de Gracián y Cervantes. Como sugiere el título de este capítulo, en el ámbito de los estudios del Barroco español se creó una oposición conceptual e incluso genérica entre novela y alegoría. Si bien la alegoría es omnipresente en las artes visuales, el teatro y la poesía, casi no existen interpretaciones alegóricas de la literatura novelesca barroca, sea de Cervantes o de otros autores. Esta impresión también la confirman Gómez Moreno y Jiménez Calvente cuando observan que por mucho tiempo la alegoría sólo ha sido estudiada en “dos formas literario-visuales: el auto sacramental y la literatura de emblemas.” (Sanmartín, *Metamorfosis de la alegoría*, 203) Conscientes de esta negligencia de la alegoría literaria, los autores exponen la extensión y las consecuencias de aquella metodología unilateral:

De equivocada por completo cabe tildar la opinión de cuantos piensan que, en el dilatado espacio que abarcan las literaturas modernas, la alegoría (la *inversio* de la

retórica latina) se ofrece como un mecanismo propiamente medieval, cuya superación da en el arte del Renacimiento pleno (...) Así planteado el fenómeno, el ritmo de los gustos estéticos sería el mismo que llevó a la recuperación y sublimación del conceptismo medieval de nuestros cancioneros al final del siglo XVI, en los planteamientos teóricos de Baltasar Gracián y en la praxis de un Francisco de Quevedo. Amparados, *nolens volens*, en esa precepción equivocada, enseñamos a nuestros alumnos los principios alegóricos a través del prólogo de Berceo a sus *Milagros* y les hablamos de alegorías totales y perfectas (cuando se emiten las claves de interpretación) e imperfectas o mixtas (cuando se aportan las claves y la metáfora mantenida se desvela de forma parcial o total, como ocurre precisamente en el Berceo). Dada la dimensión plástica de la alegoría, ofrecemos también unas cuantas muestras de ésta que en retórica es figura de pensamiento, tanto en el arte románico como en el gótico; para ello, nos servimos de ejemplos tan rotundos como el calendario de San Isidro de León, el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela o algunas escenas extraídas de cualquier libro de horas o devocionario del medievo tardío. (*ibid*)

Según documenta este largo pasaje, los estudios y la enseñanza de la alegoría se apoyan en textos provenientes de períodos en los que tradicionalmente se cultivaban la lectura y la composición alegórica. La época del Medievo y la exégesis teleológica de la Escritura sagrada son los ejemplos más pertinentes (aunque insuficientes) a este respecto.

Además, en los estudios contemporáneos, se encuentra una variedad de definiciones del concepto de la alegoría, incluso en cuanto a su terminología, que vacila entre *alegoría*, *alegoresis* y (recientemente también) *desalegorización*. En los casos de Ife y Baena, por ejemplo, los términos empleados se explican sólo por encima. Forcione, por otro lado, insiste en la naturaleza alegórica del *Persiles*, aunque mantiene la opinión de que el autor del *Quijote* no tenía conciencia de las técnicas literarias que empleaba:

The fact is that the vision which Cervantes embodies in the *Persiles* had a coherence of its own, one which demanded literary techniques of which Cervantes was theoretically unaware and which compelled him to develop or 'abuse' the Heliodorean techniques of disposition which he had studied in the *Aethiopica* and the poetic treatises of his time. (*Cervantes' Christian Romance*, 30)

Mientras Forcione, Wilson y en parte también Baena justifican sus lecturas alegóricas del *Persiles* con la ayuda de la teoría poética del período, la mayoría de los críticos no ve la necesidad de historizar la terminología literaria en la que se apoyan. Desafortunadamente, el mencionado artículo de Gómez Moreno y Jiménez Calvente aporta poco más a la idea la alegoría barroca que la observación algo generalizante de que “lo único que cambió de alguna manera fue la técnica alegórica, al tiempo que fue ampliándose el catálogo o repertorio de alegorías, pertenecientes por lo común al universo político, religioso o moral.” (204) Aparte de hacer constar “el poder omnípodo de la alegoría en la totalidad del arte del Barroco y, muy particularmente, en su arte literario” se dice poco sobre las convenciones del período según las que se componía y leía alegóricamente. El trabajo no ofrece más, pues, que una larga

enumeración de obras relevantes, distinguiendo someramente entre “la alegoría cancioneril y la alegoría quevedesca” (*ibid*).

La relevancia de Cervantes para el estudio de la alegoría barroca se deriva, por un lado, de las irregularidades terminológicas en las que incurrieron las interpretaciones de su literatura en épocas pasadas. Históricamente, la ausencia de un discurso alegórico en sus textos sería significativo para el desarrollo subsiguiente de la novela europea, según el punto de vista predominante en las historias literarias hasta ahora. En este caso, una categorización de Cervantes en cuanto fundador de la novela moderna sería justificada. No obstante, también resulta relevante preguntarse si la novela premoderna era anti-alegórica ya desde sus principios, o si empleaba formas alternativas de la significación simbólica. Asumir que Cervantes ignoró los códigos poéticos de su tiempo parece altamente improbable, especialmente cuando se considera su popularidad durante la época y el impacto que tuvo su obra en el desarrollo de la novela barroca. En todo caso, será preciso contextualizar la obra cervantina en el ámbito de la literatura de su tiempo, lo cual requiere colocarle, en cuanto autor siglodoresco, dentro (y no fuera) del sistema cultural de su época. En última instancia, la sistematicidad de cualquier sistema cultural no sólo se reflejará en el modo de pensar e imaginar el mundo, sino también en sus “modelos de inteligibilidad”, o sea, en las convenciones de la representación figurativa, estructuras que tampoco un Cervantes podía ignorar. (*Era melancólica*, 35)

El enfoque metodológico del presente estudio será la de comparar el *Persiles* cervantino con otros representantes del género bizantino, como por ejemplo el *Criticón* graciano, por diferentes que sean las dos novelas en su realización literaria. Las semejanzas entre las dos obras no son meramente estilísticas y estructurales, sino se descubren en las temáticas abordadas por la narración. Pese a la ambigüedad de los textos de Cervantes en cuanto a su ejemplaridad, lo que más caracteriza a sus personajes es el ahínco con el que persiguen la interpretación del mundo que les rodea. Esta obsesión interpretativa es un elemento que marca la literatura cervantina tanto como la de sus contemporáneos. A pesar de historias como la del yelmo de Mambrino, que parecen ridiculizar la lógica semiótica del período, en el *Persiles*, el juego de las apariencias adquiere un significado existencial a este respecto. Durante gran parte del libro, los protagonistas de la novela confían de buena fe en su aspecto de personas superiores para encubrir el verdadero motivo de su viaje. Aunque la novela termina felizmente, su fin también implica un desengaño que, en la realidad social de la época, ciertamente hubiera sido considerado poco heroico: un segundón se escapa con la prometida de su hermano mayor para asegurarse la mano de la elegida en contra de la voluntad de su

padre.

En comparación, la misma temática del segundón se encuentra elaborada unos años más tarde en una novela de Céspedes y Meneses (“El desdén de Alameda”)<sup>45</sup>, donde se lleva a cabo —en plena conciencia de la sensibilidad de esta problemática— una reivindicación polémica del hermano menor. Céspedes y Meneses es uno de los autores que se cuenta entre los imitadores de Cervantes y quien, más en su función como historiador que como novelista, se sirvió del género ejemplar para abordar literariamente asuntos no poco delicados como el de la jerarquía social. Algo semejante se puede decir sobre la literatura de María de Zayas, que documentaba, literariamente, las injusticias que cometía la sociedad en contra de la feminidad. Por ficticias y fantaseadas que sean las historias cervantinas, y por ambiguas que resulten sus figuras, la literatura cervantina profesa una poética culturalmente comprometida cuyo carácter modélico se percibe en toda la novela poscervantina. A partir de Cervantes, la ejemplaridad se instrumentalizó en cuanto estrategia alegórica mediante la que se registraba la realidad histórica del caso ejemplar en la esfera sublime de una verdad ahistórica. El caso particular, o sea, la *novedad* o *novela* presentada por la narración, pretende representar una verdad universal que se deja verificar y comprobar en la realidad vivida, por inaudita y maravillosa que parezca. A pesar de su verosimilitud e historicidad, en esta intención narrativa la novela ejemplar revela su naturaleza alegórica, y lo hace —irónicamente— en el sentido que fijó Goethe cuando observó que

es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun das Besondere lebendig fasst, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät. (# 751, *Maximen*, 171)

En esta época, la dimensión alegórica de la poesía fue anegada en los principios de una literatura moderna que se consideró simbólica y anti-alegórica, y que se concibió a sí misma en los términos de un arte imitativo y no expresivo.

La “condición del *homo viator*,” en la que de la Flor ve la figuración del hombre barroco, y que Gracián ilumina en los tres libros de su *Criticón*, también se tematiza en las novelas de Cervantes. Esta figura clásica del imaginario barroco deviene especialmente palpable en el *Quijote*, donde demuestra su particular ímpetu filosófico en la manera en la que se distingue de la trivialidad ideológica de sus modelos literarios. Como Critilio y Andrenio, también el Quijote “atraviesa [el mundo] en busca de un más allá,” lo cual les es negado a los

---

<sup>45</sup>Gonzalo de Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas y ejemplares. Con el origen, fundamentos y excelencias de España y ciudades adonde sucedieron*, Zaragoza, 1623.

protagonistas en ambas novelas. En esta búsqueda, sea de la fama (*Quijote*) o de la Felicidad (*Criticón*), se manifestaba el anhelo de la época de proveer la vida humana de un sentido duradero; su método consistía en una semiosis continua y general que se aplicaba a todo lo existente, y particularmente al entorno socio-cultural: la funcionalidad y el significado velado de la naturaleza y de la sociedad humana se ven sujetos a un análisis meticuloso motivado por la curiosidad humana y un espíritu interpretador. La característica que les eleva a la *conditio humana* a ambos protagonistas —al peregrino graciano y al caballero andante de Cervantes—, y en la que se manifiesta la individualidad de sus personas es, justamente, su afán infatigable de seguir razonando, siempre en busca de la verdad o del punto de vista adecuado. Aunque los principios poéticos habrán “[puesto] riendas a los deseos”<sup>46</sup> discursivos de Cervantes, el rico potencial simbólico que tenía la figura del *homo viator* en el imaginario de su tiempo también le permitió a Cervantes explorarlo en un personaje tan cómico y anti-heroico como *Don Quijote*.

Como documenta de la Flor en *Era melancólica*, la riqueza del imaginario barroco tuvo su origen en la disposición de la época a someterse a la “ficcionalización omnipresente” y total del mundo real, hasta llegar a (y perderse en) “un plano no-real, y por tanto en el mundo del ensueño, del imaginario.” (40) Esta ficcionalización a la que sujetaba el Barroco la realidad efímera se manifestó en la producción cultural de la época en cuanto modo expresivo y operación cognitiva, observación ya formulada por Benjamin en su *Origen del drama barroco alemán*. Ciertamente, el peso de esta sublimación trágica de la realidad no sólo lo habrá sentido Gracián,<sup>47</sup> aunque su modo de expresión parezca más típicamente barroco que el de Cervantes. A este último, en su disgusto hacia las lecturas oficializadas del mundo, le restaba —fuera de la parodia, ironía y de la sátira— la opción de perfeccionar las estrategias de la ficcionalización, no necesariamente para invertir y ridiculizarlos, sino para insistir —también razonando— en una visión materialista y utilitaria de la realidad terrenal, una perspectiva de la que vehementemente rehuía la filosofía postridentina.

Lo que regresa del Barroco es, justamente, su poderío de imágenes, el enigma lúgubre que éstas contienen, así como el fondo de fascinación que promueven sus realizaciones maximalistas. Pues tal imaginario barroco, creemos y defendemos en este ensayo, constituye, en medio de esta ‘oscuridad e ignorancia del mundo’ (Montaigne), un contrapeso necesario al final triunfo de una razón instrumental (como también deconstruye las legitimaciones en torno a una ‘sociedad de espectáculo.’) Vertebrado, como se encuentra aquel imaginario, en torno a la idea de sublimación continua, su ser se resuelve en tejer un hiper-signo y un mega-discurso alrededor del vacío depresivo en

<sup>46</sup> Ver Miguel de Cervantes. “Prólogo“ a las *Novelas ejemplares*, 65. “Mucho prometo, con fuerzas tan pocas como las mías; pero ¿quién pondrá riendas a los deseos? Sólo esto quiero que consideres, que pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta.”

<sup>47</sup> Ver Fernando de la Flor, *Era melancólica*, 51.

que se inscribe el hecho mismo de la representación. Lo singular en ello es, quizá, la refulgencia, el brillo que alcanza tal oscuridad. En efecto, *dark with excessive light*, como se predica de los efectos que genera la obra de Góngora. (*ibid*, 50)

Una consecuencia de este “mega-discurso” hípersignificativo es que cualquier intento de deconstruirlo resultará, inevitablemente, en su expansión, generando aun más sentido. Cualquier subtexto o fondo imaginario que universalmente se ha percibido en la narrativa de Cervantes, por variadas que sean sus interpretaciones, habrá de ser leído entonces de acuerdo con las convenciones poéticas de su tiempo, de las que Cervantes —como es sabido— era bien consciente. En consecuencia, el discurso del *Persiles*, sea alegórico o anti-alegórico, habrá ocasionado algún tipo de lectura en el público contemporáneo y, según parece, su contenido no ofendía el gusto de la época. Como documenta el “Índice de libros entretenidos de novelas, patrañas, cuentos, historias, y casos trágicos, hecho por Don Pedro Joseph Alonso y Padilla”, en 1732 todavía se recomendaba la lectura de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

### 1.3.3 Desalegorización y resemantización

Wie das unübertragbare Gefühl notwendig zugleich äußerlich wird  
 und den Charakter der Gemeinschaft übernimmt,  
 so muss auch das allgemeingültige Denken  
 wieder den Charakter der Eigentümlichkeit annehmen.  
 Zuerst von Seiten der Sprache gesehen heißt das:  
 die Sprache muss sich individualisieren.  
 Sonst kann sie nur als Vermögen gedacht werden,  
 aber nicht wirklich existieren.  
 FRIEDRICH SCHLEIERMACHER

Desde hace ya algunas décadas, el concepto de la *desalegorización* (inglés: *deallegorization*; alemán: *Desallegorisierung*; *Entallegorisierung*) reaparece con cierta regularidad en el campo de los estudios de la modernidad temprana, aunque sin haberse consolidado terminológicamente hasta ahora.<sup>48</sup> No obstante, y a pesar de su escasa frecuencia, el uso recurrente —si bien todavía pusilánime— de este concepto en la crítica literaria no solo atestigua su relevancia en este contexto, sino indica también ciertos cambios en la manera en la que se lee y evalúa la discursividad literaria de aquella época. A saber, el término de la desalegorización no indica (como pudiera sugerir la palabra) la disolución y deconstrucción deliberada de un significado alegórico anteriormente fijo o autoritario, sino que implica —en la mayoría de los casos— la resemantización (o *Umsemantisierung*, Nelting) de conceptos convencionalizados. Esto quiere decir que el potencial semántico y simbólico de un motivo convencionalizado (como el de la vida humana) se abre a diferentes y hasta divergentes representaciones alegóricas. Mejor dicho: la alegoría comienza a multiplicarse, a desdoblarse o (en términos de Nelting) a hibridizarse, engendrando una pluralidad simultánea de sentidos alegóricos (Nelting, “Sinnangebote”). Esta práctica encamina, por un lado, una nueva libertad en la composición alegórica y facilita, por otro, la instrumentalización e individualización del discurso literario por parte de los poetas.

Ya que la desalegorización no es el resultado de procesos lingüísticos en su mayoría anónimos, sino que implica un acto consciente por parte del poeta o escritor, entender su funcionalidad y creciente relevancia durante la época resulta crucial para el análisis de la alegoría barroca. Este proceso fue motivado por la muy citada pluralización de la cosmovisión cristiana durante el Renacimiento europeo, la cual fue iniciada, como es sabido, por el ímpetu filosófico y el espíritu innovador del período. En España, la desintegración de la cosmovisión católica tampoco se pudo impedir, por sólida que se representara la monarquía absolutista y

---

<sup>48</sup> Aparte del estudio de Nelting discutido en este capítulo, ver también el muy citado trabajo de Maureen Quilligan, “Allegory, Allegoresis, and the Deallegorization of language: the *Roman de la rose*, the *De Planctu Naturae* and the *Parlement of Foules*”, *Allegory, Myth, and Symbol*, ed. Morton Bloom, Cambridge, Mass., 1981, 63–186; G. Holton, “Science and the Deallegorization of Motion,” Gyorgy Kepes, ed., *The Nature and Art of Motion*, New York, Georges Bralilier, 1965; Aurora Egido, *Gracián y las caras de la prudencia; En el camino a Roma*.

por fecundo que resultara para la producción poética el renacimiento paralelo de un platonismo oficial.<sup>49</sup> Lo que en la historia literaria del Barroco español se presenta como convivencia de dos tradiciones poéticas —una todavía fiel a la preceptiva tradicional y otra cuasi moderna que experimenta libremente con las nuevas posibilidades de la ficción en prosa— es, en realidad, síntoma y a la vez consecuencia directa de dicha pluralización. Mientras unos escritores observan las leyes cambiantes de una tradición poética percibida como contrarreformista y representativa de valores clásicos, otros —mayormente aquellos que se prueban en el ámbito de la ficción novelesca— se ven enfrentados con una tradición épica en busca de su propio origen. Este desgarramiento ideológico-teórico típico del Siglo de Oro es signo de un cambio histórico que ya se había iniciado más de un siglo antes.

La aparición del término de la *desalegorización* en la crítica literaria sugiere entonces la creciente consciencia de un cambio no sólo en los modos de la representación simbólica, sino también en la función diferenciada que empezó a empeñar la discursividad alegórica en la producción cultural de la época. Como demuestra Nelting en su estudio sobre la bucólica del Renacimiento italiano, intitulado *Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italientischer Bukolik*, lo que empezó a cambiar en este momento no eran tanto las estrategias de la significación alegórica, sino más bien el modo en el que se representaba — poética y alegóricamente— la “realidad verdadera,” o sea, la verdad de una realidad crecientemente percibida como múltiple y ambigua. De esta manera, el recurso retórico de la alegoría se emancipó de su función estilística u ornamental, poniéndose al servicio de la voz del poeta. Comenta Nelting con respecto a la pluralización del sentido alegórico en Lorenzo de Medici:

An die Stelle der Vermittlung einer *doctrina* durch den *velamen* der Fiktion rückt hier das Spiel mit der Pluralisierung allegorischer Sinnangebote. Die Hybridisierung der Allegorie mündet dabei freilich nicht, wie etwa im *romanzo*, in eine Ironisierung oder in die Aufhebung der Sinnangebote. Vielmehr konvergiert die hybride Allegorisierung, die sich jenseits des hierarchischen Ordo mittelalterliche Allegorese entfaltet, über den Sektor der Bukolik, ja über den des zeitgenössischen poetischen Agon hinaus mit einer Selbstinszenierung des Autors als Liebender, als Philosoph, als *poeta*, als Mäzen, als Fürst. Lorenzos Hybridisierung läßt sich insofern als als eine strategische Selbstpositionierung und Autorisierung in je sektoral pluralisierten Kontexten lesen. Der

---

<sup>49</sup> Lope de Vega atestigua la influencia amenazadora de movimientos ‘heréticos’ o reformistas en el terreno de la monarquía absolutista en su *Peregrino en su patria*, novela que —en su totalidad— da testimonio de cierto desgarramiento ideológico-teórico en la preceptiva barroca: “...los que en nuestra patria nos preciamos de católicos envidiamos la bondad y fortaleza de vuestros príncipes y esta santa y venerable Inquisición, instituida por aquellos esclarecidos, felicísimos y eternamente venerables reyes, con que enfrenada la libertad de la conciencia, vivís quietos, humildes y pacíficos al yugo de la romana Iglesia ... ¡Oh parte de la mejor del mundo! ¿qué fuego de nuevas religiones te abrasa? Si hubiera podido aquel divino y glorioso príncipe Carlos Quinto sosegar aquellos tumultos en el tiempo que se disputaron los errores de Lutero, con tanta eficacia de su parte, introduciendo en la Germania este freno santísimo de España...” (*El Peregrino en su patria*, 148-9). (Ver también capítulo 2.2.3).

bukolische Fiktionsraum ist dabei funktional auf allegorische Einzelrelationen zur Wirklichkeit hin zugerichtet: seine Rolle ist die allegorische Reflektion von Wirklichkeitssektoren. (98)

Sin romper la forma del género bucólico, los diferentes autores modificaron la función poética tradicionalmente otorgada a la alegoría, degradándola (o alzándola, según el punto de vista) al nivel del comentario literario: el texto bucólico comenzó a interpretarse, comentarse, referenciarse y/o representarse a sí mismo. Es por ese camino que la sustancia genérica de la forma bucólica comenzó a deshacerse lentamente desde adentro.

En su acercamiento a la bucólica italiana, Nelting se deja guiar por estudios anteriores de Huizinga, Bakhtin o Cave, de los que recoge los conceptos de la pluralización (Huizinga, Bakhtin) y de la pluralidad (“plurality”) del sentido textual (Cave). En este contexto, el trabajo de Cave es de particular relevancia porque identifica en la interpretación textual la problemática central de las teorías literarias del Renacimiento: “The notion of ‘plurality’ is used to denote the character of a discourse which resists interpretive integration, not because it is obscure, or because it has several levels of meaning but because it is set up to block normal interpretive procedures.” (Cave, xx)<sup>50</sup> Así como aumentó el interés de la época en las posibilidades de la interpretación textual (sea de literatura profana o sagrada), el proceso de extraer de un texto algún sentido definitivo y concreto se hizo más complicado, principalmente porque el texto mismo parecía albergar una multitud de significados que eran todos, en un principio, velados. Como reacción a este proceso, la literatura de la época se puso a jugar con el sentido alegórico, distanciándose de la mera imitación de sus autoridades a fin de variar (*variatio*) y emular (*aemulatio*) la materia clásica.

Sin embargo, en el fondo de estas preocupaciones y desarrollos teóricos se halla un problema menos teórico, sino de índole más bien práctica. A saber, la práctica literaria de imitar a los autores antiguos llegó a los límites de su factibilidad cuando la cuestión de la relación entre *verba* (letra, texto) y *res* (materia, topos) se hizo más y más urgente.<sup>51</sup> La relevancia de este problema para los escritores de la modernidad temprana lo subrayan una serie de críticos, entre ellos Cave y Nelting, pero también Aurora Egido en sus trabajos sobre

<sup>50</sup> Ver también Nelting, 9.

<sup>51</sup> Ver Cave, 35ss. “In imitation, indeed, the activities of reading and writing become virtually identified. A text is read in view of its transcription as part of another text; conversely, the writer as imitator concedes that he cannot entirely escape the constraints of what he has read. In this respect, imitation is also germane to interpretation, since the interpretive act can only become visible in a second discourse which claims to be a reconstitution of the first; the meanings of interpretation include translation, synonymy, and interpretation. Questions concerning the relationship of *verba* to *res* continue to be of fundamental importance here: can *res* be separated from *verba*? If so, which should the imitator attempt to transcribe? What is the distinctive quality of a text consecrated by tradition? [...] Among the central themes which emerge in these texts is the desire to appropriate or naturalize an alien discourse: Erasmian theory may for example be seen to anticipate Montaigne’s development of the self-portrait as a reaction against the pressure of what has already been written.”

la alegoría en las obras de Cervantes y Gracián.<sup>52</sup> Una observación compartida por todos ellos es que, en el proceso de la *imitatio*, los autores no sólo se orientaban en el sustrato alegórico convencional y reproducían, sino que también lo sobrescribían, modificándolo, explorándolo y ofreciendo nuevas interpretaciones y soluciones. En el *Ameto* de Boccaccio, por ejemplo, el texto

[wird] somit in aller Deutlichkeit hinsichtlich eines *allegorice* vermittelten Sinnes ambig: der *sensus litteralis* der *fabula* gewinnt zunehmend Eigengewicht und die allegorische Textschicht mündet in eine dynamische Widersprüchlichkeit. Der Text verweist auf die sinnbildenden Möglichkeiten des bukolischen Fiktionsraumes, ohne diese in eine semantische Kohärenz zu überführen.“ (Nelting, 69)

Progresivamente, el escritor renacentista llegó a verse como (co)lector y comentarista, no sólo de la literatura clásica y de sus temáticas y valores implícitos, sino también en torno a su función como poeta. Un ejemplo pertinente sería la segunda parte del *Don Quijote*, donde su protagonista discute, refleja y lee la publicación de su propia biografía. En este sentido clásico, el poeta escribe para y sobre la sociedad en la que vive, referenciando y comentando realidades vividas e ideadas, pasadas y actuales, compartidas e individuales, tal como documenta el “grande escrutinio“ que hacen el cura y el barbero de la biblioteca del Quijote en el sexto capítulo de la primera parte. La intención discursiva de su literatura y el conflicto con los modelos clásicos lo explicita el mismo Cervantes en esta escena al introducir la propia contribución al género bucólico, *La Galatea* (1585).

Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega, y entre tanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, compadre... (*Don Quijote*, 75)

Nelting ejemplifica la hibridización de la alegoría premoderna mediante una serie de textos seleccionados de Boccaccio (*Ameto*, *Ninfale Fiesolano*), Poliziano (*Orfeo*) y Lorenzo de' Medici (*Ambra*) a fin de ilustrar la metodología diversa mediante la que aquellos autores bloquearon —para servirse de la terminología de Cave— las lecturas convencionales de sus obras. El caso de Boccaccio parece haber sido particularmente fértil a este respecto porque la refuncionalización poética de la alegoría en su obra es ostensible. Según Nelting, lo que más destaca en el tratamiento de la alegoría por Boccaccio es la manera en la que el poeta la libera de su función didáctico-moral, facilitando así una lectura literal y erótica del espacio bucólico.

Boccacios volkssprachliche bukolische Texte vollziehen eine hedonistische Erotisierung

<sup>52</sup> Ver Cave, “Imitation” (35-77), Nelting, cap. III.2, “Allegorie und Ironie in Giovanni Boccaccios volkssprachlicher Bukolik”; y Egido en su capítulo sobre “Gracián y las tres gracias,” *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*.

der ihm zeitgenössischen neulateinischen Bukolik und eine *recusatio* der Allegoresepraxis mittelalterlicher Bukolik, die allein ironisch vorgeführt wird. Boccaccios *variatio* des bukolischen Dispositivs vollzieht eine dezentrierende *imitatio* der vorgängigen Autoritäten. Zentral bei alledem ist die Hybridisierung allegorischer Sinnbildung, sie sich aus der Vermengung diskrepanter allegorischer Sinnangebote und aus der Remodellierung der allegorischen Topographie der Bukolik ergibt, die bei Boccaccio als Topographie literarischer *imitatio* figuriert, welche die Fiktionalität des Literalsinns der *fabula* als solche herausstellt. (83)

Esta liberación de la alegoría de su función convencionalmente didáctica resulta no sólo en una desalegorización del dispositivo bucólico, sino también en una desestabilización general de las convenciones del discurso alegórico. En consecuencia, la discursividad alegórica del texto se modifica y se distancia del simbolismo patente de sus modelos, reduciéndose al formato de lo que Nelting llama “eine Dichtungsallegorie”, o sea, un discurso sumamente autorreferencial y hasta irónico que marca y realiza la *variatio* poética y estética efectuada por el proceso de la imitación.

Más de tres siglos más tarde, modificar el significado de motivos y conceptos convencionales o conocidos era un acto consciente en el que se expresaba la individualidad de un autor. Por eso resulta menos paródica la desalegorización que realiza Gracián del motivo de las tres Gracias, en la que actualiza el simbolismo de esa triada por motivos más bien personales. En su capítulo “Gracián y las tres Gracias”, Egido ilustra las pretensiones poéticas y personales de este escritor, quien

tenía que demostrar que las letras de su apellido se afirmaban a cada instante, siguiendo las pautas horacianas del *poeta nascitur* que debe ir perfeccionándose. Él tenía que ser además como la Gracia misma que, según hemos visto en la *Agudeza*, nació sin méritos, pero creció y se alimentó con virtudes. La etimología fue también una forma de pensamiento, además de una argucia retórica, pues tanto Cicerón como Quintiliano incluían el étimo del nombre propio entre los atributos de la persona. Gracián debió ser consciente de los excesos a que todo ello conducía, pero impulsó, en el plano conceptual, las agudezas que establecían relaciones plausibles entre *res* y *verba*. (*Gracián y las caras de la prudencia*, 24)

Según Egido, “el proceso de la desalegorización y desmitificación” (17) del motivo de las tres Gracias es palpable en toda la obra del moralista, tanto como persiste el interés del autor en aquella palabra. Partiendo del étimo común que comparten su apellido y el concepto de la gracia, en sus diversas obras Gracián se distanció, deshizo y sobrescribió su rica tradición mitológica, al igual que “los diversos sentidos morales que acarreaban, sobre todo desde los neoplatónicos.” (21) Metodológicamente, lo que interesa a Egido no es tanto el proceso de la desalegorización, sino más bien la forma y “el modo” en el que Gracián prosiguió a resemantizar la palabra en un “juego léxico y conceptual” (17) muy individual.

A Gracián, ver las Gracias como mera encarnación de la belleza le pareció peligroso por

superficial, tanto como asociarlas con virtudes amorosas o atributos eróticos. La “belleza a secas” —como la describe Egido— Gracián la consideraba una falacia, ya que no implicaba ninguna ética, aspecto que él mismo consideraba imprescindible. Como consecuencia, la tríada de las Gracias, en Gracián, rehúye las apariencias y exterioridades, y se convierte en triunvirato de valores y virtudes humanistas, como en la “alegoría del Trabajo, la Verdad y la Amistad.” (22) La gracia graciana se entiende como “aliño y modo del pensar y obrar, pero, sobre todo, en el decir” y en el escribir, virtud que el autor de la *Agudeza* estaba desarrollando y perfeccionando en sí mismo. En Gracián, la desalegorización y “lexicalización” paralela de las Gracias corresponde, pues, a una operación conceptual que busca refigurar, replantear y amplificar el ámbito simbólico de ese motivo. En esto el potencial asociativo del étimo le habrá ofrecido, obviamente, un campo semántico muy fértil.<sup>53</sup> La conexión interna que vio Gracián entre *verba* y *res*, la exhibió en su conceptualización de la gracia en cuanto estética y ética. Así como la prudencia tenía que acompañar a la agudeza, la escritura graciana coleccionó e ideó cada vez nuevos “modos” o circunstancias de ese concepto, el cual, en su quintaesencia, prescribía la concordancia entre virtud y acción. Aparte del gusto que hallaba Gracián en las tríadas, la idea central que gobernaba todo su pensamiento y su escritura era la combinación armónica y perfecta de un concepto y su realización.

Al iluminar la relación íntima entre virtud y obra, Gracián no se conforma con una mera *descriptio* del concepto, sino que lo ilustra en su trabajo, convirtiéndolo en aspecto central de su escritura. De esta manera, *res* empieza a habitar el *verbo* escrito hasta que hacerse presente y palpable en la forma verbal. Entre los recursos retóricos empleados por Gracián con este fin, Egido vuelve repetidas veces sobre su uso de la “*éckphrasis*” (18, 22), estrategia popular de la época para “mostrar” o “evidenciar” la verdad de un pensamiento en sus diferentes modos.<sup>54</sup> Sin embargo, por individual que sea esta metodología graciana, también es característica del entendimiento que tenía la temprana modernidad de la función de la lengua en cuanto a su capacidad de representar realidades conceptuales e incluso físicas. En el abanico de “plausibles relaciones entre *res* y *verba*” que despliega Gracián en su ilustración de la Gracia, el autor se aproxima (y, paradójicamente, también se aleja) de la realidad compartida. Lo que ofrece al lector mediante un desdoblamiento copioso de las palabras es— según Cave— no más que “la superficie lingüística.” De esta manera, Gracián irónicamente confirma y

<sup>53</sup> Como observa Egido, sólo en el *Oráculo* se encuentran “trescientos aforismos que terminan diciendo: ‘Tres eses hacen dichoso: santo, sano y sabio’, después de haber supuesto que la virtud ‘es tan hermosa que se lleva la gracia de Dios y de las gentes.’” (17)

<sup>54</sup> “La *éckphrasis* de la fuente del Amor y de las Gracias se alza en medio de la casa-jardín del palacio venusino y delicioso, pero *para mostrar* que toda belleza estética o elocutiva es tan engañosa como la dueña del recinto...” (18-9). “Incluso, como ejercicio de *éckphrasis*, *mostró*, en la fuente de Cupido y las Gracias, el peligro que implicaba contemplarlas como mera incarnación de la belleza...” (22). (El énfasis es mío).

desmiente a la vez la doble capacidad de la lengua de representar y evidenciar una cosa o idea. La problemática copiosidad que se advertía en aquel tiempo en el sentido verbal, Cave la comenta así:

Thus a theme begins to take shape: the presence or ‘evidence’ of *res* in a verbal surface. It belongs to an ancient rhetorical tradition, one which carries within it all the key assumptions and problems of rhetoric as art: namely the theory of the representation of reality. The reduplication of terms for this ‘device’ —mimesis, hypothesis, ecphrasis, *enargeia*, *evidentia*, *illustratio*, *demonstratio*, *descriptio*— echoes both the fascination and the futility of the attempt to display the world in language. Because of their etymological shading and the different contexts in which they are used and reused, they continually open up new perspectives on the ways in which we appear to see the world through the lattices of language; they modulate the senses in which ‘things’ ... are presumed to inhabit words. (29)

*Copia*, o *copia diciendi* —la elocuencia en el discurrir— concernía no sólo al campo de las palabras y de la lengua, sino que se extendía también —como ya había observado Erasmo en su *De copia*<sup>55</sup>— al ámbito de *res*, o sea, a la materia misma, al objeto del discurso. El barroco español, y Gracián en particular, perfeccionó las estrategias de la expresión copiosa, hasta llegar a sus límites: la copiosidad de las palabras resultó en un “exceso” de conceptos y digresiones, los cuales se referían crecientemente más a sí mismos que a alguna realidad ulterior. (Egido, 24) “In such cases, *res* seems to be less the source of production than a by-product; they are revealed by the autonomous proliferation of language.” (Cave, 31)

La desalegorización de modelos y motivos anteriormente convencionalizados resultó, por un lado, en la génesis de un nuevo tipo de discursividad literaria que se caracterizaba principalmente por la libertad poética con la que se alegorizaba y se proveía de sentido sus producciones literarias. Por otro lado, como muestran Nelting y Egido, el discurso literario se fue individualizando y volviéndose, cada vez más, autorreferencial y ambiguo. En el transcurso de este cambio, la alegoría siguió siendo dependiente del modelo literario que referenciaba, pero también se independizó simultáneamente de la tradición. Ambos, Gracián y Cervantes, no sólo competían con los antiguos, sino que participaron activamente en el debate en torno a su valor para la literatura y sociedad de su tiempo, avanzándolo significativamente, aunque cada uno a su modo. En Gracián, se percibe un cierto espíritu reformador en toda su obra, si bien se hace más explícito en los primeros párrafos del *Tratado de la Agudeza*:

Fácil es adelantar lo comenzado; arduo el inventar, y después de tanto, cerca de insuperable, aunque no todo lo que se prosigue se adelanta. Hallaron los antiguos método al sylogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, o por desauciarla, remitiéndola a sola la valentía del ingenio. Contentáronse a admirarla, no

---

<sup>55</sup> El título completo del manual erasmiano es *De duplici copia verborum ac rerum*. Ver Terrance Cave, *The Cornucopian Text*, 9ss.

passaron a observarla, con que no se halla reflexión, quanto menos difinición.

Son los conceptos más hijos del esfuerzo de la mente que del artificio; concíbense acaso, salen a luz sin magisterio. La imitación procura suplir el arte, pero con desigualdades de substituto, con carencias de variedad. La contingencia de especies tiene también gran parte, que prohijaron muchos a la ventura.

No se puede negar arte donde amenazan yerros; ni hábito donde reina la dificultad: ármase con reglas un sylogismo, fórgese con ellas un concepto. Mendiga dirección todo artificio, quanto más sutilezas del ingenio. Nace el hombre tan desnudo en alma como en el cuerpo de noticias y de plumas, pero la industria le desquita con ventajas. (...)

Lo que ofrece —y hasta prescribe— Gracián en su “Discurso primero” sobre el arte y el objeto es una evaluación actualizada de la agudeza, la cual, para el autor, no es producto sólo del entendimiento sino también del arte. Para Gracián, la agudeza era una especie de gracia en que requería la combinación de un acto de pensar y de un acto de creación —ambos libres en sus modos de articulación. En su artículo sobre “La Agudeza de Gracián y la retórica jesuítica”, Miquel Batllori subraya la importancia que tuvo para la retórica europea este paso que realizó Gracián de la *imitatio* a la *inventio*: “Lo nuevo en Gracián es crear una retórica en que todo es agudeza.” (67) Mientras el Renacimiento todavía se adhería a una “estética de la imitación”, Gracián no más se dejó “inspirar” de sus fuentes: el fin de toda su teoría era la superación de los modelos, no sólo formalmente sino también en cuanto a su contenido. Más que el conocimiento de los antiguos y de sus doctrinas, Gracián apreciaba la disciplina y la industria con la que uno se acercaba a su objeto de estudio en cuanto discípulo del método y de la estética. El *Tratado de la Agudeza* es, entonces, un manual para (y en favor de) una discursividad sumamente pensada, estetizada y personalizada. No obstante, mientras el éxito de su obra teórica fue sólo moderado, con la alegoría literaria de *El Criticón* alcanzó la fama que se le había negado al *Tratado*:

Pudiera haver dado a este volumen la forma de alguna alegoría, ya sazonzando un combite en que cada una de las nueve Musas sirviera en delicado plato su género de conceptos, o si no, erigiendo un nuevo monte de la mente, en competencia del Parnaso con sus nueve Agudezas en vez de las nueve Piérides; o cualquiera otra invención. Pero heme dexado llevar del genio español, o por gravedad o por libertad en el discurrir. (*Arte de ingenio*, 134)

En contra de los deseos y argumentos explícitos de Gracián, tanto sus coetáneos como sus lectores de siglos posteriores se conformaron con admirar las agudezas de su obra maestra, apreciándolas por lo que ya se distinguían en su tiempo: su poética y literariedad.

Igual que Gracián, también Cervantes consideraba al texto poético producto de un entendimiento crítico y creador. Su conflicto con los modelos es evidente desde la publicación de la *Galatea* (1585), libro que usó para lucir como reformador de un género de larga tradición pero ya algo pasado de moda. Aunque la parodia de los libros de caballería en el

*Quijote* era, literariamente por lo menos, poco sincera, las innovaciones que proponen *Don Quijote* y el *Persiles* no eran meramente de índole poética. Como en el caso de Gracián, también para Cervantes era la escritura un medio —su medio— para negociar y discutir la realidad política-social de su entorno, analizándola y destilando de ella verdades corrientes, pero también menos convencionales. Sin embargo, lo que se había de superar literariamente no era simplemente el orden antiguo de los géneros heredados, sino más bien el hecho de que las formas tradicionales implicaban prácticas poéticas y sistemas de valores que ya no correspondían a los usos y realidades cambiantes de la temprana modernidad. La figura del Quijote, por ejemplo, no era risible por su apariencia de caballero andante, sino porque aspiró a un estado de heroicidad que se fundaba en poco más que su ideología caballerescas e hidalguía. La deslegitimación del héroe tradicional es —entre otros— un tema omnipresente en toda la obra cervantina, lo que provocó forzosamente una variedad de problemas poéticos que no pasaron inadvertidos. Al tiempo que, para López Pinciano, las “personas superiores” todavía habían de dominar la acción épica, Cervantes empezó a cuestionar y a dismantelar la fachada de la heroicidad, llevando —inevitablemente— una nueva ambigüedad semántica del mismo vocablo y una refuncionalización simbólica y discursiva de esta figura literaria.

En su lectura del *Persiles*, Aurora Egido nota cierta desviación genérica y discursiva del modelo bizantino. Según la autora, el texto no ignora pero sí evita una elaboración ulterior del fondo religioso tan típico de las adaptaciones españolas del género bizantino.<sup>56</sup> Escribe en *En el camino a Roma*:

Es evidente que, a la hora de escribir *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes recogió el valor simbólico de carácter religioso que ya andaba implícito en la novela bizantina, particularmente en las numerosas versiones a lo divino que se habían publicado en España. Aunque, todo hay que decirlo, él trató de desalegorizar al máximo esa proyección, manteniéndose en un sentido simbólico que no olvidaba el significado literal de la peregrinación propiamente dicha. A este respecto, la obra muestra un hilo de continuidad en su visión de la vida como peregrinación vital, amorosa y religiosa, pero sin entrar, como luego hará Gracián, en el entramado de la alegoría rigurosa. De ese modo, el viaje cervantino de Periandro y Auristela se podía seguir ‘al pie de la letra’ como una aventura por los caminos de Europa, más allá de la carga simbólica y moral que también contuviera. Ello permitió, entre otras cosas, que la obra se dibujase como un mapa bullente de personas de distintas razas y lenguas en contacto, como reflejo aproximado de aquel que ofrecía el mundo de su tiempo. (26-7)

Tanto aquí como en el capítulo sobre Gracián mencionado arriba, Egido no explica su uso del término de la desalegorización. Sin embargo, en su trabajo, el concepto siempre aparece en conexión con una modificación y/o un desvío intencionado de modelos y discursos tradicionales. Esto se observa en el concepto cervantino de la *peregrinatio*. Egido apunta que

<sup>56</sup> Esta temática se elabora más en adelante, ver capítulo 2.2.3

los peregrinos de Cervantes se parecen poco al grupo cultural e ideológicamente homogenizado que se encuentra típicamente en otras obras pertenecientes a este género, como por ejemplo en *El Peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604). Además, la presencia de una mezcla de “razas y lenguas en contacto” en el texto cervantino efectúa un cambio en la configuración de los personajes secundarios. Mientras convencionalmente las figuras se definían por la función que les era otorgada dentro del espacio de la trama épica, y se distinguían ideológica y moralmente igual que en su posición social, Cervantes nos ofrece personajes más bien híbridos, permitiéndoles alzarse —independientemente— al plano de la acción. De esta manera, se desvanece el valor tradicional que se les concede tradicionalmente a las diferentes figuras, y así se desmantela y se transforma la idea de lo que comúnmente se consideraba heroico. Un ejemplo notorio sería el personaje de Feliciano de la Voz, quien se permite una relación amorosa en contra de los deseos de su padre, destino que comparte no sólo con los protagonistas Sigismunda y Persiles, sino también con Transila, amiga y compañera de la heroína. También la representación de Roma, destino último del peregrinaje de los dos amantes, imposibilita una identificación con la imagen mítica de la ciudad sagrada. La Roma cervantina es escenario de intrigas, infamias y batallas, realidades que, más que nada, contradicen cualquier renombre mítico o religioso<sup>57</sup>. En esta hibridización de los personajes y de la trama, Castillo y Spadaccini ven “una alegoría de la diferencia cultural” (126), principalmente porque funciona como “elemento desequilibrador” (119) que se opone no sólo al simbolismo genérico de la forma bizantina, sino más generalmente a la poética de la épica contemporánea.

Siguiendo a Avallé-Arce y otros, también Egido parece ver en el *Persiles* más un libro de aventuras que una novela bizantina propiamente dicha, como indica su alusión al “significado literal de la peregrinación,” la cual remite también a la “lexicalización” de las Gracias que la autora había identificado anteriormente en la obra de Gracián. A primera vista, la intrusión del sentido literal en el ámbito simbólico de la alegoría debería resultar en la deconstrucción total de esta última. Sin embargo, tanto en Gracián como en Cervantes (y, como vimos, también en Boccaccio), la desalegorización abre la posibilidad de nuevos significados, y de una actualización revalorizada del sentido tradicional. Gracián consigue, por ejemplo, una reevaluación del concepto de la gracia tras sus esfuerzos explícitos de resemantizar el vocablo. En Cervantes, por otro lado, el discurso alegórico del *Persiles* tiene su origen en y depende del contexto genérico de la novela bizantina, al que el texto hace

---

<sup>57</sup> Ver Castillo, Spadaccini, 2000 y Castillo, 2001.

referencia continua, imitándolo y parodiándolo. Desde este punto de vista, la alegoría del *Persiles* es producto de las discrepancias entre el modelo literario y su realización cervantina, entre la convención y su interpretación individual. En lugar del tradicional simbolismo bizantino, luce ahora un vacío discursivo provocado por la omisión intencionada del subtexto religioso e ideológico que en aquel entonces definía este género.

La diferencia entre las estrategias alegóricas empleadas por Gracián y Cervantes es evidente: mientras la “alegoría rigurosa” de *El Criticón* amplifica y enriquece el significado de la *peregrinatio* transformándolo en una *peregrinatio vitae*, Cervantes no sólo desalegoriza sino también desubstancializa el valor simbólico del concepto corriente durante la época. Donde las alegorizaciones gracianas conducen a una plusvalía simbólica, el texto de Cervantes modifica elementos significantes de la novela bizantina de tal manera que logra una deconstrucción e inversión del discurso alegórico convencional. Sin embargo, como documentan los comentarios del mismo autor acerca de su última obra, la *variatio* cervantina del modelo bizantino era consciente e intencionada, lo cual la eleva a la esfera de una discursividad no sólo teórica (Cervantes hace referencia directa a Heliodoro), sino también alegórica. En consecuencia, su omisión o variación del discurso tradicionalmente moral e ideológico de la novela bizantina adquiere un significado propio y deviene lisible como articulación de una lectura individual del tema.

#### 1.4 Alegorías barrocas: W. Benjamin y F. R. de la Flor

Allegorie –das zu erweisen dienen die folgenden Blätter–  
ist nicht spielerische Bildertechnik,  
sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift.<sup>58</sup>  
WALTER BENJAMIN

El concepto de la alegoría barroca, tal como lo había concebido Walter Benjamin en su trabajo sobre el *Origen del drama barroco alemán* (1925), se fundaba en un concepto igualmente nuevo del Barroco. Sirviéndose de un término proveniente de la historia del arte, el cual —según Burkhardt y, más tarde, Wölfflin— describía únicamente el estilo del arte barroco, Benjamin lo historizó, ampliando y a la vez restringiendo significativamente su ámbito definitorio. Para el crítico alemán, el drama barroco era síntoma y representante de una mentalidad y visión del mundo de dimensiones epocales. En la medida en la que dicha mentalidad penetró, se cristalizó y se hizo forma en el drama barroco alemán, le correspondió —según Benjamin— la calidad de idea, en el sentido específico de la filosofía del arte: “Das Trauerspiel im Sinn der kunstphilosophischen Abhandlung ist eine Idee.”<sup>59</sup> (20) Antes de la publicación en 1975 de *La cultura del Barroco* de Antonio Maravall, Benjamin ya había impulsado, para los campos de la filosofía del arte y de la historia literaria, una definición del Barroco en cuanto época cultural de la historia europea. Dentro de este marco conceptual, a la alegoría la consideró, más que recurso retórico y estilístico, modo de la expresión poética (“Ausdrucksform”), que resultaba, en cuanto forma expresiva, de la manera en la que se leía y describía el mundo en aquel tiempo. El valor del trabajo de Benjamin reside, pues, en haber ofrecido una definición de la alegoría barroca que se distinguió categóricamente del término convencionalizado y sumamente ahistórico corriente hasta entonces.<sup>60</sup> Desligada terminológicamente de la tradición clásica y de las particularidades medievales, la alegoría del

<sup>58</sup> Benjamin, *Ursprung*, 141. “La alegoría (y emostrarlo es el propósito de las siguientes páginas) no es una técnica gratuita de expresión de imágenes, sino expresión de igual manera que los es el lenguaje, y hasta la escritura.” (*Origen*, 155)

<sup>59</sup> „En el sentido en que es tratado en la filosofía del arte, el *Trauerspiel* es una idea.” (*ibid*, 20)

<sup>60</sup> Para el crítico, la alegoría barroca representaba un nuevo tipo de alegoría (“neuere Allegorie”), que se distinguía de sus antecesores medievales, aunque sin abandonar del todo los lazos parentales que las ligaban. Ver “Ursprung der neueren Allegorie”, *Ursprung*, 146. “Erst seit [Karl Giehlow]s monumentaler Untersuchung über “Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilians I.“ ist es möglich gewesen, auch historisch zu beglaubigen, dass und wie die neuere, im xvi. Jahrhundert entspringende Allegorie von der mittelalterlichen sich abhebt. Gewiß – und das wird im Verlaufe dieser Studie als höchst bedeutungsvoll erscheinen –hängen beide genau und wesentlich zusammen. Doch nur wo der Zusammenhang sich als Konstante von der historischen Variablen abhebt, gibt er sich dem Gehalt nach zu erkennen...”. — “Sólo a partir de su monumental investigación sobre *La ciencia jeroglífica del Humanismo en la alegoría del Renacimiento, especialmente en el arco triunfal del emperador Maximiliano I* se ha podido establecer (incluso históricamente) que la nueva alegoría, surgida en el siglo XVI, se destaca de la medieval, y en qué consiste esta diferencia. No cabe duda de que entre ambas existe un nexo preciso y esencial, hecho que se revelará extremadamente significativo a lo largo de este estudio. Pero sólo cuando las las variaciones históricas hacen aparecer tal nexo como una constante, puede éste ser reconocido en su substancia... “. (*ibid*, 160)

Barroco (alemán)<sup>61</sup> se descubrió como elemento integral de una cosmovisión y una discursividad intrínsecamente simbólicas.

En su acercamiento a la cultura del Barroco, Fernando de la Flor sigue las pautas investigativas de Benjamin, aunque su metodología se debe principalmente al “modelo hermenéutico instaurado por aquel libro seminal” (*Barroco*, 13) de la *Cultura del Barroco* (Maravall, 1975). Ya en *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico* (2002), de la Flor se sirve implícitamente de los paradigmas de análisis elaborados por Benjamin. Mientras Maravall se ocupó del “Barroco de Estado” y de sus estructuras de poder, de la Flor lee la época —tal como lo hizo Benjamin— en los términos de su producción cultural. En su visión de la obra de arte barroco como “vehículo impensado de un movimiento súbitamente vuelto entrópico” (*ibid*), el autor recoge la terminología benjaminiana de la melancolía (la cual se hace aún más explícita en su *Era melancólica*, 2007), a base de la cual elaborará una —según él— necesaria “ampliación” del “horizonte de análisis” de la “lectura maravalliana”. Su interés en el imaginario simbólico del Barroco, al que dedica un capítulo entero de su *Península metafísica* (1999), incluye una lectura crecientemente consciente y crítica de las premisas historiográficas que habían regido la escritura de la historia española hasta el momento, particularmente en lo que concierne al Siglo de Oro.

Pues, en efecto, siguiendo las leyes de la nueva ciencia, la posición del observador, nuestra perspectiva histórica, es la que modifica y aun crea o dota de continuidad a ese objeto al que llamamos ‘Barroco’, época barroca española. De este modo lo recibimos y alojamos entre nosotros (bajo esa condición y *máscara*). Así nuestra visión culmina y por el momento completa a todas las que la han precedido en la historia. Así, en estos tiempos nuestros, recapitulatorios y proyectivos, se elabora la ‘última de las miradas’ dirigidas al ‘enigmático’ Barroco, adoptando éstas, incluso, la forma de un elogio. Este nuestro propio modo de elaboración posmoderna va dirigido hacia el momento ‘clásico’ por excelencia, hacia la época dorada de un singular dispositivo de representación, enteramente construido en la órbita material de una *totalidad imperial*, la cual, por primera y última vez en la historia, fue ‘hispánica’. Ello conviene precisamente traerlo al presente, intempestivamente, en el momento justo en el que la cuestión misma de aquella especificidad marcada por el signo grave de la decadencia se disuelve en el éter globalizador. (*Era melancólica*, 48)

Inevitablemente, estos presupuestos del análisis historiográfico deberían determinar significativamente la lectura que hiciera de la Flor del “régimen discursivo” mediante el que se articulaba aquella cultura “dirigida [y] masiva”, de modo que su estudio de la “alegoría en

---

<sup>61</sup> Benjamin sí reflexiona sobre el teatro español y particularmente sobre las alegorías calderonianas, comparándolas con la estética del drama barroco alemán. Sin embargo, su espíritu comparador tampoco va más lejos. Como muchos ya han observado, y más insistentemente Opitz al iluminar el mundo conceptual de Benjamin, la terminología del crítico alemán típicamente se concentra en el objeto bajo análisis, y rehúye generalizaciones. Ver, por ejemplo, lo que dice Benjamin sobre el requisito en los autos de Calderón, “Das Requisit”, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 113 y ss. Ver también M. Opitz, E. Wizisla, *Benjamins Begriffe*, I, 50-51.

el espacio de la Contrarreforma” (*Península metafísica*, 387) se concentró en dismantelar la lógica y las paradojas inherentes al pensar y del sentir barroco. Donde en la obra de Maravall cierta discursividad política sólo se deja presentir<sup>62</sup>, tanto Benjamin como de la Flor son explícitos —cada uno a su modo y en su contexto— en cuanto a las intenciones metodológicas y críticas con las que se acercaron a su material.

Queda evidente que, para el estudio de la alegoría barroca, los trabajos de Benjamin y de de la Flor son imprescindibles. Sin embargo, el presente análisis se distingue de los proyectos anteriores en que no está interesado en una mera tipología de la alegoría barroca, sino, por el contrario, en lo que, durante la época en cuestión, pasaba por ‘alegórico’ en la totalidad de la producción cultural. Tanto Benjamin como de la Flor filtran de la amalgama de la producción cultural barroca incidencias representativas de ‘lo alegórico’ o de ‘lo barroco,’ lo cual explica, en el caso de de la Flor, la ausencia de la ficción en prosa en el cuerpo de la materia bajo análisis<sup>63</sup>. Benjamin, por su parte, eligió el drama barroco alemán o *Trauerspiel* como objeto de estudio y no la alegoría del Barroco en sí misma. El propósito de su estudio era el de presentar la forma literaria del *Trauerspiel* como representante de una idea filosófica, y, más precisamente, de su origen. En este proceso, la alegoría barroca se presentaba como uno de los componentes centrales de la representación dramática del Barroco, lo que llevó a su estudio detallado y su contextualización histórica.

Al comparar el *Persiles* cervantino con *El Criticón* graciano, este trabajo parte de dos textos extremos y diametralmente opuestos en cuanto a su uso (o posible desuso) de la alegoría, a fin de avanzar hacia una definición histórica y suficientemente delineada, aunque sea heterogénea y (en parte) de compromiso. Metodológicamente por lo menos, este estudio se alinea con Benjamin en que parte de variaciones extremas de la alegoría barroca, como son las obras de Gracián y de Cervantes, para determinar la función discursiva de la forma alegórica durante la época del Barroco español:

Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da

---

<sup>62</sup> En de la Flor, la obra maravalliana es vista como producto de la España de la Transición, época que, según el autor, se caracterizó por cierta ceguera historiográfica. Repetidas veces, la lectura maravalliana y de su época se describe como “cerrada.” (*Barroco*, 13; *Era melancólica*, 49, nota 47) “Pues, ciertamente, el ‘enscriptamiento’ de la cuestión barroca es un hecho entre nosotros. La historiografía española de la Transición, con J.A. Maravall a la cabeza, realiza en su momento inaugural de los setenta unos funerales apresurados del Antiguo Régimen, enterrando tal memoria indeseada en las cercanías del monumento filipino por antonomasia, El Escorial, en las sierras del corazón de España. Sobre tal tiempo y tal cultura se coloca una inscripción —*Hic iacet Hispania*—, que consagra la inviabilidad de aquella su proyección fantasmática (remitiéndola pues a un forzoso ‘olvido’, bajo toneladas de roca), y borrando toda posibilidad de herencia para con el mundo actual (al decidir en adelante mantenerla en la situación de lo ‘reprimido’.) Es decir, cegando los caminos conscientes por donde podría operarse en la sociedad española de hoy una ‘recaída’ en el Barroco.” (*Era melancólica*, 49, nota 47)

<sup>63</sup> Me refiero aquí particularmente a su tratamiento de la alegoría en el último capítulo de *La Península metafísica*, el cual, bajo el lema de “Símbolo y teurgia” se dedica exclusivamente a la “Alegoría en el espacio de la Contrarreforma española.”

aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit eines sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten lässt. (*Ursprung*, 29)<sup>64</sup>

Para Benjamin, la oposición y la antítesis —no sólo temática, sino también formal—, no impiden el análisis comparativo, sino más bien lo provocan, especialmente cuando lo que está en juego son los principios formativos de una época entera: “So hat gerade vom literarischen Barock, in dem das deutsche Trauerspiel entsprungen ist, Strich mit Recht bemerkt, ‚dass die Gestaltungsprinzipien durch das ganze Jahrhundert die gleichen geblieben sind.‘”<sup>65</sup> (*ibid*, 23)

En consecuencia, un rechazo de la forma alegórica tal como lo formularon los autores de la Ilustración y del Romanticismo alemán también debería hallarse en la literatura novelesca del Barroco español. Sin embargo, hasta ahora, sólo destaca la cuasi ausencia de la alegoría barroca en los estudios *sobre* la narrativa barroca, donde permanece —omnipresente pero poco tematizada— en cuanto vacío de investigación. Frente a la rápida evolución de la novela barroca en aquel tiempo, las convenciones poéticas que ocasionaron la génesis y el desarrollo del género se borran bajo la mirada analítica de la historia literaria. El objetivo de esta última sección será, pues, una lectura crítica de los estudios de Benjamin y de de la Flor que traza, por un lado, sus concepciones respectivas de la alegoría barroca y que, por otro lado, marca también los momentos en los que se alejan —por razones metodológicas— de una revisión integral de la variedad alegórica durante el período en cuestión.

---

<sup>64</sup> “La historia filosófica, en cuanto ciencia del origen, es la forma que, a partir de su separación de los extremos y de los aparentes excesos de la evolución, hace surgir la configuración de la idea como una totalidad caracterizada por la posibilidad de una coexistencia razonable de tales opuestos.” (*Origen*, 30)

<sup>65</sup> “Así, a propósito precisamente de la literatura barroca, de la que surgió el *Trauerspiel* alemán, Strich ha observado con razón ‘que los principios de elaboración formal siguieron siendo los mismos a lo largo de todo el siglo.’” (*ibid*, 24)

### 1.4.1 Alegoría y lengua barroca

Un avance en la historización del término representan las observaciones que hicieron tanto Benjamin como de la Flor acerca de las modalidades lingüísticas y filosóficas que determinaron el uso peculiar de la alegoría durante el Barroco. Para ambos era decisiva la manera en la que estas sociedades se acercaban a la lectura y *descriptio* del mundo, o sea, el modo en el que se articulaba en la producción cultural de aquel tiempo el conflicto epocal (compartido por toda la Europa contemporánea) de tener que forjar una tradición oficial y de afirmarse en cuanto sociedad y nación frente a los asaltos desconcertantes de una modernidad todavía no definida. En su contribución a la *Historia de la literatura española*, Ruiz Pérez define la época en términos de *Siglo de arte nuevo*, precisamente porque la “novedad” llegó a ser, junto con la “decadencia”, la “marca [más] distintiva” (1) de esta centuria, en la que lo ‘nuevo’ podía convertirse en un eje consolidador.

Las relaciones sociales responden a la configuración de unos marcos cuya novedad respecto a los establecidos en la segunda mitad del siglo XVI reside en una fuerte consolidación, donde la diferencia de grado llega a convertirse en una cuestión de cualidad, generadora de cambios profundos. Las novedades en los modelos literarios, las ideas poéticas y, en particular, en la consideración de la escritura y de la lengua resultante serán inseparables de las alteraciones o afirmaciones registradas en las prácticas de producción y consumo articuladas en los cauces de difusión característicos del período.<sup>66</sup>

De todos modos, la sociedad de la Contrarreforma española reaccionó a los impulsos renacentistas con correctivas conservadoras, mostrándose poco dispuesta a la asimilación de lo nuevo. Su lengua en particular, restrictiva y rígida, acogió y absorbió las nuevas modalidades de la expresión, aunque sin derivar de ellas una visión reformada e iluminada del mundo. De la Flor describe la “peculiaridad de esta cultura barroca” en términos bastante lúgubres, ubicando en ella una particular energía destructiva, en la que se consume el potencial creador de esta época. Consiste “en la capacidad manifiesta de su sistema expresivo para marchar en la dirección contraria a cualquier fin establecido; en su habilidad para desconstruir y pervertir...” (*Barroco*, 19) Sea en términos de una “determinación nihilista”, de una “pulsión de muerte” o de la “melancolía”, la cultura del Barroco encontró *su musa* e inspiración en “la anulación de los valores y la desestimación de las operaciones mundanas.” (*ibid*)

Frank, en un artículo sobre las pretensiones universalizantes de la hermenéutica, subraya las razones por las que pudo efectuarse durante el Romanticismo una ruptura con los

<sup>66</sup> Ver Ruiz Pérez, *Historia de la literatura española. El siglo de arte nuevo (1598-1691)*, vol. III, 2010, 2.

modelos interpretativos elaborados por la Temprana Modernidad.<sup>67</sup> Lo que distinguía, históricamente, el Romanticismo de épocas anteriores, según el autor, no era tanto la hipótesis de un modelo de interpretación universalizante, sino su concepción de la lengua en cuanto objeto de interpretación.

In grober Vereinfachung darf man sagen, dass bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts die Auslegung als ein spezifisches Problem in den sprachbezogenen Wissensformen keine eigenständige Rolle gespielt hat. Das lag daran, dass man die Sprachform in ihrer Wahrheit für eine Repräsentantin der so genannten logischen Form hielt, die wiederum repräsentierend die Tatsachen der Welt wiedergebe. ... Dies ändert sich grundlegend in der Romantik, und zwar in zweifacher Hinsicht. Zunächst wird bezweifelt, dass wir überhaupt mit einer übergeschichtlich-Einen Vernunft rechnen dürfen, die obendrein *a priori* mit der Wirklichkeit korrespondierte/ synchronisiert wäre. Damit wird aber Verstehen zu einem Problem, das es früher nicht war: Es fällt uns nicht in den Schoß durch paritätische Teilhabe der Interlokutoren an der gemeinsamen Vernunft (oder durch gleichgeschaltete Ausrichtung der Sprechergemeinschaft auf eine Welt identischer Gegenstände), sondern muss in jedem Fall ‚gewollt und gesucht werden‘. (*ibid*, 1,2)

Lo que se concretiza en la filosofía romántica es, pues, consecuencia de un cambio de paradigmas semióticos que caracteriza la época de la temprana modernidad en cuanto rasgo definitorio. Como documenta Cave, la problemática de la interpretación textual y de la inestabilidad del sentido literal ya había preocupado a los letrados renacentistas. Sin embargo, la confianza que tenía el humanismo europeo en los instrumentos principales del entendimiento —la razón y la lengua— logró que ese conflicto de dimensiones dramáticas (paliado conceptualmente por el término poco preciso de la pluralización) pudiera posponer y alargarse por más de dos siglos.

También Benjamin reflexiona sobre el concepto barroco de la lengua, la cual, para los poetas contemporáneos, correspondía a ‘otro tipo de naturaleza’, a una materialidad inmutable y, a la vez, misteriosa:

Die deutsche Sprache aber, wie die Grammatiker der Zeit sie sahen, ist in diesem Sinne nur eine andere ‚Natur‘ neben der der antiken Muster. „Die Sprachnatur“, so erläutert Hankamer deren Auffassung, „enthält schon alle Geheimnisse wie die materielle Natur.“ Der Dichter „führt ihr keine Kräfte zu, schafft keine neue Wahrheit aus der schöpferischen Seele, die sie ausspricht.“<sup>68</sup> (*Ursprung*, 157)

Siendo materia y naturaleza, la lengua y sus componentes pertenecían al mundo físico de lo manifiesto y terrenal, o sea, al mundo de las cosas, y eso de tal manera que, como observó

<sup>67</sup> Ver Frank, „Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik“, 2001.

<sup>68</sup> “Pero la lengua alemana, tal como la veían los gramáticos de la época, no era en este sentido más que una segunda ‘naturaleza’ añadida a la naturaleza de los antiguos. Hankamer explica esta concepción del modo siguiente: ‘La naturaleza constituida por la lengua, al igual que la naturaleza material, contiene ya todos los secretos.’ El escritor ‘no le infunde nuevas fuerzas, no crea ninguna verdad nueva a partir de las expresiones espontáneas del alma.’” (*Origen*, 172)

Benjamin, “das Wort, die Silbe und der Laut, emanzipiert von jeder hergebrachten Sinnverbindung, als Ding, allegorisch ausgebeutet werden darf.”<sup>69</sup> (*ibid*, 183). Así, la lengua, en cuanto materia, se ofrecía a la explotación interpretativa y alegórica, incluso fuera de su ámbito significativo y connotativo.<sup>70</sup> Este aspecto del concepto de la lengua tiene claras consecuencias para la articulación de la verdad de las cosas y el acceso a ella. Aparte de la oposición que estableció el Barroco entre ser y parecer, entre materialidad y esencia, sólo quedaba la premonición de un parentesco interno que animaba y ligaba todo lo manifiesto y real, es decir, el de la realidad verdadera pero velada del macrocosmos.

Durante la época del Barroco, la idea de que la veracidad e identidad de las cosas dependía de la perspectiva desde la que se las miraba desembocó en una conclusión aún más desilusionada: la certeza de que el punto de vista adecuado virtualmente no existía, por hallarse fuera de cualquier punto de vista humanamente accesible. “Para dar principio” a sus *Emblemas morales*, Sebastián de Covarrubias ilumina esta *conditio humana* mediante una écfrasis de la miopía humana:

Si el sensible excelente, a su sentido  
 Corrõpe: ved con quãta más pujãça  
 Aquel diuino Sol, Dios escondido,  
 Fuente de gloria, y bienavēturança;  
 Resistira al espíritu atreuido,  
 Que los ojos leuante, en confiança  
 De que podra mirarle, sin que luego  
 De su luz delumbrado quede ciego. (*Emblemas morales*, I,1)

En el conocimiento de esta luz también reside el conocimiento de un “principio” inevitable, el mismo principio según el cual “el verbo divino” es tan velado como “Dios [quedará infinitamente] escondido”. Como en tantas otras ilustraciones del tiempo, también aquí la contemplación de esta verdad implica una ponderación temerosa de su límite, figurado en la atrevida “confianza” del deslumbrado que “los ojos levante”.

Mientras Cervantes en 1613 todavía confiaba en la “realidad verdadera” (*Novelas ejemplares*, III, 321), medio siglo más tarde Gracián estaba por fracasar con su retórica de la agudeza. (Battlori, 76) Históricamente, la vieja premisa de que había maneras —y hasta método— para alcanzar, articular y transmitir la verdad por medio de la lengua, presupuesto en el que se fundó todo su *Arte de ingenio*, ya estaba perdiendo valor. Si bien el ingenio del

<sup>69</sup> “... la palabra (tanto la sílaba como el sonido) se pavonea emancipada de cualquier asociación de sentido heredada, como una cosa que puede ser explotada alegóricamente.” (*Origen*, 202)

<sup>70</sup> Un ejemplo notorio de este concepto de la lengua lo identifica Aurora Egido en la escritura graciana, particularmente en la desalegorización que hizo éste de su apellido. Ver Egido, “Gracián y las tres gracias”, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*.

retórico y moralista Baltasar Gracián era plenamente evidente, y aunque sus agudezas se leían con admiración, su método de forjar conceptos y de disciplinar el ingenio ya era incapaz de convencer. También Cervantes siguió creyendo en la existencia de la verdad a pesar de la cultura de las apariencias que le rodeaba, convicción que se hizo más palpable en sus *Novelas ejemplares*. Sin embargo, también él percibía la verdad como velada y “escondid[a]”, razón por la que remitió a sus lectores al “misterio” mediante el que esperaba “[darse] a entender”. (*Novelas ejemplares*, I, 65) La ilusión en la que se perdió el Barroco español era el sueño del *primum verum*, una verdad que se percibía y presentía detrás del velo físico y material de las cosas. La dificultad de descubrirla y la imposibilidad de conocerla enteramente la sublimó Gracián en su *Criticón* en la figura de Felisinda, personificación de la felicidad. Madre, compañera o amante del hombre: sea lo que sea, hallarla y poseerla se consideró imposible en la vida terrenal. En la novela, esta frustración existencial se articula al final, donde el reencuentro con Felisinda es suspendido y diferido a un futuro indefinido pero cierto: el de la muerte.

Esta peculiar cosmovisión del mundo en la que se había encerrado el Barroco la traza e ilustra Fernando de la Flor en varias publicaciones, detallando su lógica y sus paradojas intrínsecas. Según el autor, lo que distingue el Barroco español de épocas anteriores y posteriores es su modo particular de lectura —no sólo de todo lo que es texto, sino del mundo en general.<sup>71</sup> El mundo natural principalmente, pero también la sociedad y la historia, el Barroco las pensó como realidades ya prefiguradas, como paisajes repletos de significados ocultos que se ofrecían a la mirada contempladora del hombre contemporáneo para ser descifrados e interpretados. En cuanto a la lectura de la realidad, los exégetas —místicos, eclesiásticos, poetas, moralistas, etc.— fijaban claramente una interpretación metafísica y cristiana que, hasta cierto punto por lo menos, era ideológicamente (en términos de la Contrarreforma) obligatoria. Como lo formuló el contemporáneo Pellicer de Trovar en su *Constancia cristiana*, el mundo mismo, la naturaleza (y por ende también el hombre y la sociedad) eran —desde su principio— esencialmente cifra, eran alegoría: “No hay piedra, planta, elemento, ni viviente irracional que no sea alegoría, jeroglífico, metáfora, emblema.”<sup>72</sup> En este sentido metafísico y cristiano, la alegoría se entendió como expresión de una agencia creadora y como figuración de un discurso simbólico. El universo físico se había convertido, pues, en huella, en impresión de una escritura jeroglífica. En virtud de su ilegibilidad

<sup>71</sup> Ver, por ejemplo, el Capítulo I de *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, 7, 43ss: Las temáticas centrales del capítulo “Emblemas de melancolía. Nihilismo y desconstrucción de la idea del mundo”, de la Flor las ilustra a partir de una experiencia frustrada de la miopía humana. “1.1 Lecturas del mundo; 1.2 *Hominem de esse cogita versus cogito ergo sum*; 1.3 “Y no hallé cosa en que poner los ojos”)

<sup>72</sup> Citado según *Península metafísica*, 396.

misteriosa pero significativa, el mundo barroco llegó a pensarse a sí mismo, según explicita de la Flor, como símbolo:

A este sentido nos hemos querido ceñir prioritariamente, en el intento de sondear el espacio donde la Contrarreforma española actúa construyendo una lectura alegórica, en la que se integran la totalidad de lo manifiesto, explicado, amparado, sustentado por la suposición de un orden trascendente... Simbolismo y exégesis cristiana o sentido teleológico del mundo son ahora, para nosotros, la misma cosa... (*Península metafísica*, 394)

En la manera en que de la Flor emplea conjuntamente los términos de símbolo y de alegoría, e incluso los de emblema, jeroglífico, metáfora o ejemplo, el crítico hace hincapié en el paisaje discursivo de la Contrarreforma española, por medio del cual ésta representaba y ficcionalizaba sus visiones de la realidad terrenal y metafísica. Dentro de este contexto histórico, pues, el término del discurso simbólico se refiere a una literatura en primer lugar ideologizada y religiosa, pero también política y filosófica, que aplicó a la exégesis del mundo y de la sociedad las “categorías del arte.” (*ibid*, 395) Fue, en primer lugar, esta estrategia de leer el mundo en términos simbólicos lo que hizo posible “hacer hablar a las cosas”, o sea, hacer vislumbrar el significado misterioso que se percibía en cada detalle del mundo material. Sin embargo, fue también por este lenguaje figurativo (y figurado), que el Barroco español cayó en un juego semiótico vicioso, que le obligaba a actualizar, en cada enunciación, esta distancia fatal que se percibía entre el mundo y “lo que no es mundo.” Es por eso que, para de la Flor, la alegoría del Barroco español era producto no sólo de una mirada intrínsecamente simbólica, sino también de ciertas actividades teúrgicas<sup>73</sup>.

No obstante, dentro del ámbito de lo que de la Flor, siguiendo a Antonio Maravall, ha definido como la “cultura del Barroco” o “el espacio de la Contrarreforma”, también había otros modos de encontrarle sentido al mundo, si bien sus propósitos eran diferentes. Paralelamente, un naciente espíritu científico, cuyo afán interpretativo ciertamente competía con la proliferación de sentido efectuada por los ideólogos contrarreformistas, emprendió una nueva lectura del mundo físico. Aunque de la Flor opta por distinguir categóricamente entre contemplación metafísica e investigación científica, al mismo tiempo debe reconocer que tales lecturas no difirieron mucho en cuanto a su actitud indagadora y su costumbre de expresarse mediante un lenguaje abstracto:

---

<sup>73</sup> Ver Fernando de la Flor, Epílogo a *La península metafísica*, “Símbolo y teurgia. La alegoría en el espacio de la Contrarreforma española”. El interés de la época en la teurgia también lo confirma Benjamin: “Mit der Renaissance und begünstigt durch zumal durch neuplatonische Studien erstarkten okkultistische Strömungen. Rosenkreuzerei und Alchimie traten neben die Astrologie, den alten abendländischen Rückstand des orientalischen Heidentums.“ Ver Benjamin, *Ursprung*, 197.— “Con el Renacimiento, y fomentadas sobre todo por los estudios neoplatónicos, se fortalecieron las corrientes ocultistas. El movimiento de los rosacruces y la alquimia flanquearon a la astrología, esa vieja reliquia occidental del paganismo de Oriente.” (*Origen*, 217-218).

En las propias palabras del astrónomo, en adelante, los teólogos, y los poetas — y junto a ellos también los místicos— ya no tendrían nada que decir sobre ese universo, y ello porque al no conocer efectivamente los lenguajes abstractos de la física, la geometría les sería “humanamente imposible comprender una sola palabra y sin estos auxilios instrumentales sólo se conseguirá vagar por un oscuro labirinto”. De modo que aquí tenemos la inversión de lo que antes hemos tenido como propio de la percepción calderoniana, y con ella la fractura abierta entre literalistas y simbólicos (si se quiere entre materialistas y metafísicos declarados). O, como se dirá más modernamente, la oposición frontal entre quienes se entienden por medio de metáforas y los que lo hacen por medio de fórmulas. (*Península metafísica*, 395)<sup>74</sup>

A riesgo de generalizar una variedad de filosofías y propósitos ligados a la interpretación barroca del mundo, parece crucial subrayar, en este contexto, el aspecto poco discutido del lenguaje abstracto, con el que no sólo solían comunicarse los científicos sino también metafísicos, eclesiásticos, hombres de estado y poetas. Claro está que los paradigmas discursivos de la temprana modernidad no se desarrollaron ni existían simplemente en función de una ideología o visión del mundo. Por el contrario, se desarrollaron más bien en presencia de la ideología contrarreformista, la cual permeaba, como es sabido, la realidad contemporánea de modos muy diversos y sutiles. Al yuxtaponer las obras de “materialistas y metafísicos”, se descubren ciertas semejanzas en el modo en el que se conceptualizaba y referenciaba aquel “oscuro laberinto”: fueron, en primer lugar, lenguajes abstractos a los que recurrió el Barroco español para poder describir las realidades inmateriales y espirituales que se hallaban invisibles e intangibles detrás de la superficie de la apariencia física.

Evidentemente, la premonición de realidades veladas y desconocidas motivó en los contemporáneos el fuerte deseo y hasta la añoranza de conocerlas o, por lo menos, describirlas y visualizarlas. Esto quiere decir que, en la época de la temprana modernidad, fórmulas y metáforas no se oponían necesariamente. Dentro del espacio discursivo y comunicativo del Barroco, ambas cumplían la función de lenguajes técnicos. Las alegorías de los místicos, las metáforas de un Góngora, tanto como los emblemas de Saavedra Fajardo y las fórmulas de los astrónomos hicieron posible la *descriptio*, *illustratio* e *illuminatio* del mundo físico y metafísico, facilitando su imaginación y su representación. Independientemente del contexto discursivo, el deseo de acceder a la verdad motivó tanto la

---

<sup>74</sup> En otro pasaje, Fernando de la Flor vuelve a la temática del lenguaje abstracto por medio del que los mencionados “materialistas y metafísicos emprendieron su lectura del universo. Aquí el autor no sólo reconoce las semejanzas entre eclesiásticos y científicos, sino sugiere, además, que lo que distingue a estos lenguajes técnicos es menos su función que su propósito: “Naturalmente, podíamos haber partido de la construcción de otro modelo de conocimiento, que tiene su espacio propio también en el momento áureo de la cultura española, entendiendo para ello que la emergencia del método científico a comienzos del siglo XVII fue construyendo también él, lentamente, esta vez una visión racionalista y voluntariamente limitada del conocer.” (*Península metafísica*, 394). Para una discusión más detallada de la problemática del lenguaje abstracto, ver de la Flor, *Península metafísica*, 393-396.

invención de metáforas como la elaboración de un lenguaje científico.

### 1.4.2 Emblemática y razón práctica

El gesto fundamental de la mentalidad barroca es el de la interpretación; y por “racional”, “utilitaria” y “unidimensional” que considerara la Contrarreforma la actitud científica, Gracián no fue el primero (sino, quizá, el último) que apreció cierto pragmatismo en el escribir. Desde luego, lo que justificaba y licenciaba al mismo tiempo cualquier actividad poética era su utilidad moral, o sea, la pretensión de proporcionarle al lector una interpretación informada (por desengañada) de la “realidad verdadera”. *El Criticón* graciano es uno de los textos maestros a ese respecto, ya que combina perfectamente la contemplación espiritual y escéptica del mundo con una lectura moralista de la sociedad barroca. De hecho, fue por razones pragmáticas que Gracián decidió servirse de la didáctica del entretenimiento.<sup>75</sup> Como buen lector y hermeneuta de su sociedad había entendido que

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 ... Para esto inventaron los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los engaños. (*Agudeza*, Discurso XLVI, 395)

La intencionalidad de las alegorizaciones gracianas se dirige entonces hacia la visualización e ilustración de los pensamientos y razones desarrollados a lo largo de la narración. A este respecto, la apariencia de la figura de Argos al principio de la segunda parte del *Criticón* es efectiva no sólo retóricamente, sino también en cuanto a la emotividad que siembra su descripción:

Prométoos que para poder vivir es menester armarse un hombre de pies a cabeça, no de ojetes, sino de ojazos muy despiertos: ojos en las orejas, para descubrir tanta falsedad y mentira; ojos en las manos, para ver lo que da y mucho más lo que toma; ojos en los braços, para no abarcar mucho y apretar poco; ojos en la misma lengua, para mirar muchas vezes lo que ha de dezir una; ojos en el pecho, para ver en qué lo ha de tener; ojos en el corazón, atendiendo a quien le tira o le haze tiro; ojos en los mismos ojos, para mirar cómo miran; ojos y más ojos y reojos, para el mirante en un siglo tan adelantado. (*Criticón*, 293-4)

Dedicada a la “Juiziosa cortesana filosofía en el otoño de la varonil edad”, la segunda parte de *El Criticón* intenta introducir al lector a las modalidades sociales de la vida cortesana. Debido a este contexto, la figura de Argos va más allá de una alegoría de la vigilia, y se convierte en *monumento* de la sensibilidad corporal: la sensación que induce esta conceptualización de Argos corresponde, justamente, a la del “temor con que ha de estar el que sube à vñas de agila, que es el Principe” (Covarrubias, *Enblemas morales*, I 44), o sea, el “terror” (en palabras de Gracián) que resultaría de cualquier descuido público o falta de atención. “Estos ojos humerales abro yo primero muy bien antes de echarme la carga a cuestras, que el abrirlos

<sup>75</sup> Ver el “Prólogo” al *Criticón*, donde justifica su recurso a “lo entretenido de la invención”, 62-3.

después no sirve si no para la desesperación o para el llanto.” (*ibid*, 291)

Como en esta figuración de Argos, los límites entre retórica didáctica y la representación de la realidad experimentada son fluidos en el Barroco. Esto quiere decir que las ya mencionadas “categorías del arte” se aplicaban tanto a la comunicación y trasmisión de la doctrina como a la ilustración de reacciones subjetivas al mundo tal como era percibido. Igual que en el ejemplo citado arriba, este cruce entre juego retórico y expresión poética resulta no pocas veces en imágenes amenazantes que iluminan las consecuencias de un comportamiento desmesurado, ignorante e incauto. La decisión de Gracián de recurrir a “lo entretenido de la invención” (*Criticón*, 62-3) no era, entonces, puramente didáctica, sino que correspondía a la vez al gusto que hallaron él mismo y su época en la contemplación y figuración sugestiva de escenarios moralizantes, como el que ilustra el emblema n.º. 44 de la centuria primera de los *Emblemas morales* de Covarrubias:



*Ya cuidó la Tortuga que tenia,  
Alas, para bolar, quando lleuada,  
En las vñas del Agila subia,  
por la region del ayre, y la cuitada,  
Tiene en desprecio, quãio baxo via.  
Con vn tan grã favor, de si oluidada,  
Y pensando en el cielo ser estrella,  
La suelta sobre vn risco, do se estrella.*

Escrive Plinio libro 10.C.3 auer cierta especie de aguila, q para quebrar las tortugas las sube en el ayre, y las dexa caer sobre las peñas. Y vna destas la arrojo sobre la calua de Eschilo poeta, el qual teniendo pronostico que le auia de matar vna testudo, entendiendo por la boueda, o techo de aposento, se auia salido à vivir al campo raso, equivocado en el nombre que sinifica ambas à dos cosas. Nuestro emblema alude al temor con que ha de estar, el que sube à vñas de agila, que es el Principe, sube à grande priuança, porque si le disgusta le dexara caer de lo alto sobre los peñascos, dõde se quebrante, y perezca. (*Emblemas morales*, 84)

Destaca que el emblema no se contenta con indicar las consecuencias de la desmesura titánica, sino que más bien dirige la atención del lector hacia el momento de la caída, el fracaso doloroso y destructivo. No es por azar, pues, que la alusión a la estrella celeste coincida métricamente con la violencia brutal de una doble destrucción: la de la ilusión atrevida y la del hombre engañado.

En esta *écfrasis* del engaño estrellado se halla implícita una sensibilidad subjetiva que es característica de la condición barroca en general, o sea, del sentir y pensar barroco. Tanto Benjamin como de la Flor hicieron hincapié en esta particularidad de la mirada barroca, que nunca se conforma con un examen desinteresado del objeto mismo, sino que siempre cae en la contemplación dialéctica. En el proceso de esta contemplación o “ponderación mística”, como la llama Benjamin, se establece una relación subjetiva y unilateral entre espectador y espectáculo, entre hombre indagador y el objeto mudo de su consideración. Es por eso que el significado de cualquier alegoría barroca es producto de una interrogación interesada y comprometida de la naturaleza, del entorno social o del otro. Como tal, su verdad es siempre (y lo debe ser forzosamente) especulativa, porque forma parte de una lectura parcial y predispuesta que no puede finalizarse en otra cosa que el desengaño y la desilusión. En esta predisposición filosófica residen, paradójicamente, tanto la riqueza poética como la ya mencionada “unilateralidad” del pensar barroco, precisamente porque impedía a ambos, a materialistas y a metafísicos declarados, salir de una “visión ... voluntariamente limitada del problema del conocer.” (Flor, *Península metafísica*, 394, 395)

La lógica barroca de los *Emblemas morales* resulta, pues, tan falaz como el “realismo” fingido que observa de la Flor en las pinturas de un Sánchez Cotán o de El Greco (Flor, “Negro, nada, infinito. *Vanitas* y cuadros metafísicos en la pintura del Siglo de Oro”, *Barroco*, 87, 102, 113).

Los frutos, los objetos habitualmente ofrecidos a la consideración en esos escenarios que para nosotros construyen muchos de los grandes pintores del período áureo de la pintura española, con una humildad de la que podemos adelantar que es sumamente falsa y retorcida, pertenecen menos a un mundo de realidades plenas, y una figuración realista, o pintura “del natural”, que a otro de ideaciones, de idealizaciones y cosmovisiones simbólicas. (*ibid*, 87)

Mientras de la Flor detalla las implicaciones simbólicas del *claro oscuro* y del *blanco y negro* en los bodegones áureos, sobra aquí localizar el punto de partida y el origen de esta peculiar perspectiva barroca, desde el que se concibió el universo y a partir del que se contextualizó y se hizo sentido de la realidad vivida. Este punto de partida, lo ubicaron tanto Benjamin como de la Flor en la melancolía, condición humoral que —como sugiere de la Flor en el título de

su *Era melancólica*— determinó el estado de ánimo de toda esta época. “¿Puede una época, una era larga, un siglo, un determinado espacio cronológico (o, más improbable: geográfico) ser *melancólico*?” (*Era melancólica*, 31) Aunque en su respuesta a esta cuestión el mismo autor niegue esta posibilidad (“Las eras no son melancólicas, ciertamente”), de la Flor también afirma su hipótesis al elegir la melancolía como leitmotiv para las *Figuras del imaginario barroco* que cataloga y describe en esta publicación.

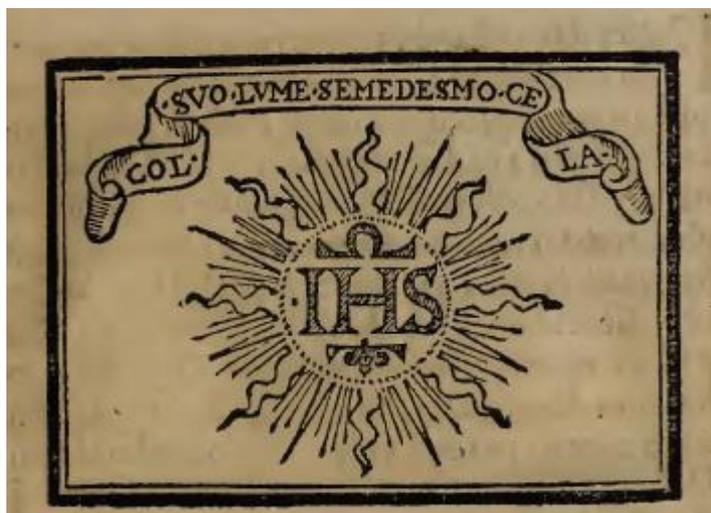
Benjamin, por su parte, identifica en la “Melencolia” de Dürer el gesto fundamental que estructuró, para él, el hábito y la mentalidad barroca.

Ihm ist gemäß, daß in dem Umkreis der “Melencolia“ Albecht Dürers die Gerätschaften des tätigen Lebens am Boden ungenutzt, als Gegenstand des Grübelns liegen. Das Blatt antizipiert in vielem den Barock. Das Wissen des Grüblers und das Forschen des Gelehrten haben sich auch ihm so innig wie in den Menschen des Barock verschmolzen.<sup>76</sup> (*Ursprung*, 121)

La mirada, al ignorar los instrumentos de la vida mundana, se pierde en el horizonte, fijándose en el punto resplandeciente de un sol cegador. Esta misma imagen se encuentra repetida en numerosas representaciones alegóricas del siglo áureo, incluso en el ya mencionado emblema no. I, 1 de los *Emblemas morales* de Covarrubias.



Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514.



Covarrubias, *Emblemas morales*, “Centuria Primera“, 1.

La asociación del sol luciente con la ceguera o miopía humana es omnipresente en la producción cultural de toda la época. Comúnmente, a esta metáfora de la “ignorancia invencible” se adjuntan casos ejemplares de la desobediencia, osadía, demasía y del exceso. (*Península metafísica*, 399) De hecho, como apunta de la Flor, las teorías contemporáneas del conocimiento eran bien conscientes de los límites del entendimiento humano, asociándolos

<sup>76</sup> “De ahí que en torno a la figura de la *Melencolia* de Alberto Durero yacían en el suelo, sin usar, los utensilios de la vida activa como objetos de ruminación mental. Este grabado anticipa el Barroco en muchos aspectos. El saber del que rumia en el pensamiento y el investigar del erudito aparecen en él tan íntimamente fundidos como en el hombre del Barroco.” (*Origen*, 133)

directamente con la enigmática oscuridad divina:

En un juego típico de la ambivalencia jesuítica, la Compañía gusta de jugar con el secreto anagrama que presenta la palabra LÓGICA (de revés, en efecto, dice CALIGO-oscuridad). El reverso de la lógica humana es la *cáligne* divina. Y así es como todo ejercicio del conocer acaba circunscrito y drásticamente recortado por el principio soberano de una ‘ignorancia invencible.’ (*ibid*, 399)

En el imaginario cultural del Barroco español, esta experiencia del límite reaparece idealizada, sublimada y sumamente sentida en cuanto realidad inalterable, como el “principio” —para servirse de las palabras de Covarrubias— que condiciona más tenazmente a la naturaleza humana. Igual que un punto ciego, que —identificable y distinguible— representa una perspectiva separada e inaccesible, imágenes como el sol cegador, un horizonte remoto, y alturas inaccesibles y amenazantes enmascaran la consciencia pesada y permanente de ese mundo “que no es mundo” y de su verdad jeroglífica.

Sin embargo, por inalcanzable que sea, es este punto ciego del sol resplandeciente del ocaso a partir del cual se concibe y se construye la cosmovisión barroca en contraposición a ideologías alternativas, como, por ejemplo, la de la ética protestante.<sup>77</sup> Los escenarios moralizantes de la literatura emblemática abordados arriba, la ejemplaridad novelesca, la popularidad de la moralística, la pintura de *vanitas* y el doble sentido de la anamórfosis, los juegos de la perspectiva y la desconfianza neoplatónica en la apariencia de lo verosímil, todos ellos son incidencias sintomáticas de una conciencia múltiple que permite una lectura de doble entrada del mundo. A la auto-percepción del sujeto que se concibe a sí mismo y a su entorno en cuanto naturaleza débil, efímera y cuasi muerta, se une el ideal de una mirada fría, desinteresada y estable. “Buen remedio —dixo Critilio— no arrimarse a cabo alguno, estarse solo, vivir a lo filosófico y a lo feliz”. (*Criticón*, 292) Es este el ideal de una intimidad estoica y cuasi inexistente, de las pasiones frías y de la *prudencia meditur*. “El mirar con ojos ajenos, que es una gran ventaja, sin pasión y sin engaño, que es el verdadero mirar.” (*ibid*, 294) No sorprende, pues, que sea Argos, alegoría de la vigilia y figura imaginaria, quien evoca a los ‘ojos ajenos’ como remedio en contra de la falsedad de la apariencia. En los “ojos ajenos” se visualiza y personifica aquel punto ciego, o sea, una perspectiva en última instancia inalcanzable, sublimada en la perfección de una sensatez inhumana. Tanto la dimensión del viaje que emprenden Critilio y Adrenio en el *Criticón* como el gran número de advertencias,

---

<sup>77</sup> Ver de la Flor, *Península metafísica*, 399: “Mientras el proceso de racionalización trae a los espíritus cultivados de las naciones más fuertemente influidas por el modelo de la ética protestante la persuasión de una creación divina ‘more geométrico’, deduciendo de ahí la existencia de un Dios razonable y racionalizable, una especie de Dios relojero; por parte de la, fuertemente condicionada por el sentido hermético, cultura de la Contrarreforma, en este otro ‘nuestro lado’, todo profundiza en una dirección opuesta, cada vez más oscurecida. agonista, enigmática.”

ejemplos y sentencias con el que se ven enfrentados durante su largo camino desmienten el ideal de la frialdad e indiferencia que determinó gran parte del trato social durante el período.<sup>78</sup>

Cada emblema, cada imagen barroca, por realista que parezca, nos cuenta una historia, —la Historia, mejor dicho— de un *statu quo* universal e inmutable, tal como lo ejemplifica el vuelo icario de la tortuga en las garras del águila. (*Emblemas morales*, I, 44) Mientras, generalmente, la mentalidad titánica no se consideraba moralmente reprobable durante la época, el atrevimiento de la tortuga de alzarse al aire y de pensarse volátil sí lo era, precisamente por el pecado de ignorar su propia condición de reptil. De la misma manera, Céspedes y Meneses se presenta como historiador más que novelista al advertir que los acontecimientos narrados en sus *Historias peregrinas y ejemplares* eran “secretos juicios de Dios, a quien [habríamos] de venerar y no inquirir.” (“El desdén de Alameda”). De este modo, la literatura ejemplar del período se parece a una serie de ejercicios de *écfrasis* que pintan las consecuencias e implicaciones que tenía esta cosmovisión metafísica para cada individuo. Tal como la anamórfosis, la *écfrasis* es otro fenómeno característico del arte barroco, que convirtió en narración la ponderación alegórica del mundo material de las cosas, detallando no sólo el modo en el que éste era percibido e imaginado, sino ofreciendo a la vez una exégesis y evaluación de lo representado:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos. Bajezas admite la historia, la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros y, la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes. (Cervantes, *Persiles*, 570-571)

Evidentemente, el simbolismo barroco no dependía de la forma de la expresión artística (pintura, poesía, historia), sino de la intención didáctica que se hallaba detrás de cada representación. En vez de ser meramente formal, la diferencia entre las “cosas grandes” y las “bajezas” era más bien genérica. En el campo literario, por ejemplo, la épica se dedicó a la ilustración de cosas “magníficas” de personas superiores. Las hazañas del vulgo, por otra parte, se difundían y comentaban en formas más adecuadas para este propósito, como, por ejemplo, en la picaresca, los entremeses o el cuadro de costumbres. La particular sensibilidad de la época a este respecto se articuló en la rotunda censura de toda mezcla genérica, que practicó conscientemente —en contra de los preceptistas<sup>79</sup> y de la tradición— un Miguel de

<sup>78</sup> Ver de la Flor, *Pasiones Frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, 2005. Ver también Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, 1983.

<sup>79</sup> López Pinciano explícitamente censuró la mezcla genérica en la literatura épica en su *Philosophía antigua poética*. También su última obra, *El Pelayo*, se muestra bien consciente de las leyes de la significación alegórica.

Cervantes. No obstante, por desobediente que fuera la literatura cervantina, la práctica del “sentido alegórico” también la tuvo presente este autor, configurando y moldeando su obra significativamente.

La coexistencia de lo efímero y de lo trascendente no sólo se articuló en la producción cultural del Barroco, sino más significativamente aún en su concepto sumamente autoritario de la verdad histórica, con la que estaba condenada a competir permanentemente la ‘verdad poética’. Como documentan Benjamin y de la Flor la dicotomía barroca entre la dimensión de lo momentáneo y la dimensión de lo trascendente se disuelve cuando la Historia no se entiende en términos de ‘tiempo’ sino de ‘naturaleza,’ es decir, como forma o modificación de una realidad esencialmente estable e inmutable. En la crisis IV del segundo libro del *Criticón*, Gracián presenta a la Historia

como muy estremada niña, que tenía la mitad del rostro arrugado, muy de vieja, y la otra mitad fresco, muy de joven. Estaba mirando a dos hazes, a lo presente y a lo pasado, que lo provenir remitíalo a la providencia... No es sino la maestra de la vida, la vida de la fama, fama de la verdad y la verdad de los hechos. (366-7)

Para Gracián, la Historia formaba parte integral de una creación —desde nuestra perspectiva, paradójicamente— ahistórica que contenía a la vez el pasado y el porvenir. Mientras variaban los hechos con el paso del tiempo, igual que cambiaba el rostro de un hombre, gracias a la agencia omnipresente de la providencia, no se consideraba posible que la misma creación modificara su esencia.

Ante este escenario de la Historia casi deviene plausible —o por lo menos comprensible— la disposición melancólica, la que identificaron en un principio Benjamin y después también de la Flor el aspecto fundamental de la mentalidad barroca. La “Todesstarre” (Benjamin) o “la destrudo” (de la Flor)<sup>80</sup> que percibieron ambos críticos en el drama barroco alemán y en los manifiestos culturales de la Contrarreforma española radicaba en un concepto de la historia —y, por extensión, de la naturaleza en general— que ya comprendía tanto el principio como el fin de las cosas y del hombre. Comúnmente, la ley de la destrudo se define (en términos psicológicos y freudianos) como impulso inherente en todo ser vivo a regresar al estado de lo inanimado o muerto. En la lectura que hizo del mundo la metafísica barroca, éste ya había caído en un estado de rigidez cadavérica mientras que, aparentemente, seguía viviendo. Es por esta razón que, ante un mundo cambiante y cortesano regido por las leyes de la moda y de la fama, el conocimiento de la verdad igualaba a la experiencia prematura de la muerte, es decir, el desengaño. “Quedaron nuestros dos peregrinos más vivos cuando más muertos, pues desengañados.” (*Criticón*, 359)

---

<sup>80</sup> Ver de la Flor, *Era melancólica*, 37.

En su análisis de la alegoría barroca como expresión formal de una idea histórica, Benjamin insistió en la relevancia de la teleología cristiana barroca. Lo mismo se puede decir de Fernando de la Flor, quien, inspirado por Benjamin, en su definición de la alegoría del Barroco se enfocó exclusivamente en el “espacio de la Contrarreforma española.” En las últimas páginas de este capítulo se indaga, pues, en las razones por las que ambos críticos consideraron la metafísica cristiana tan significativa para el desarrollo de la alegoría barroca. Ante la supuesta invisibilidad de la alegoría en gran parte de la literatura novelesca del Barroco surge la pregunta de si ésta, de alguna manera, se había emancipado de los paradigmas ideológicos de su época, como sugirieron algunos lectores de Cervantes. No sólo Gonzalo Moreno y Jiménez Calvente, sino también de la Flor afirman que “toda nuestra literatura estaba gobernada por esta visión alegórica, simbólica, la cual trata el mundo como lección de otra cosa, como dotado de una elocuencia supramundana, más allá de la gran cesura de la muerte y cesación.” (*Península metafísica*, 402) En el campo de la novela barroca, por lo menos, a la crítica literaria de décadas recientes le resultó difícil y hasta imposible confirmar exactamente esta visión.

Benjamin, en su estudio del drama barroco alemán, describe la forma dramática del *Trauerspiel* como “Ursprung” (origen) de una idea histórica. También en la manera en la que de la Flor pinta la sociedad española de aquel tiempo se percibe el intento de corregir la idea del Siglo de Oro en cuanto “Ursprung” de la nación española. En el pasado y hasta hoy en día, la época aurea comúnmente se ha definido (o, mejor dicho, se ha querido definir) como origen de la cultura española:

Ha podido suceder que los argumentos ‘normalizadores’ y la desdramatización hoy corriente a la hora de abordar el problema del Imperio hispano en aquel tiempo decisivo, y excesivo, no haya podido, con todo, ocultar la percepción del ‘declinamiento’ y la detección de la existencia de fuerzas desestructuradoras y puestas al lado de, digamos, la *destrudo*, se habría producido ya en plena época expansiva del siglo XVI, convirtiéndose lentamente en un topos referencial de las cosas de España, así como de un modo ‘propio’ de penetrar en el imaginario del país. (*Era melancólica*, 37)

En ambos casos, en Benjamin y de la Flor, la contextualización histórica de la alegoría es un aspecto crucial de sus estudios. En sus trabajos demuestran cómo la popularidad que alcanza una “categoría del arte” durante un período determinado no permite inferir que mantenga el mismo significado y la misma función en otras épocas, en las que su uso era menos corriente y solicitado. Como evidencian los casos del soneto o de la picaresca, la estimación de sus formas no sólo dependía de su popularidad, sino también de la función que cumplieron dentro del espacio literario y discursivo de su tiempo. Al evidenciar y analizar la peculiar relevancia que tenía una forma literaria o expresiva para una época, es forzoso armarse con un método

adecuado y convincente. El trabajo de Benjamin ofrece justamente eso, un mosaico de citas tomadas de una larga serie de obras dramáticas que eran, incluso, poco conocidas en su momento. Para Benjamin, este método, si bien rompía con los paradigmas de la interpretación literaria de su tiempo, le permitió demostrar que la alegoría era “Sprachform” (forma expresiva del lenguaje) en vez de pertenecer a un catálogo ahistórico de las “Formen der Kunst” (formas o categorías del arte).

Sin embargo, lo que le motivaba a Benjamin no era únicamente la intención de corregir el concepto corriente de la alegoría. Su propósito principal al escribir esta obra, ya anunciada en trabajos anteriores y preformulada en su tesis doctoral sobre el Romanticismo temprano, también era de índole política. Dirigida en contra de una ciencia literaria que seguía adhiriéndose a una noción clásica del símbolo que se remontaba aún a ciertas “teorías confusas” del Romanticismo alemán, el tono y la fuerza de sus palabras subrayan la importancia que tenía este argumento para su estudio: “Seit mehr als einhundert Jahren lastet auf der Philosophie der Kunst die Herrschaft eines Usurpators, der in den Wirren der Romantik zur Macht gelangt ist.”<sup>81</sup> (*Ursprung*, 139) De hecho, el Romanticismo y el concepto de arte que había engendrado este movimiento, pero también (y más aún) su legado en las ciencias literarias modernas, fue un tema sobre el que volvió y que reelaboró Benjamin repetidas veces a lo largo de su vida.<sup>82</sup>

Por esta razón, para Benjamin el uso indiscriminado del concepto de la alegoría a través de las décadas era metodológica e históricamente inaceptable, convicción que explica la cautela con la que el crítico trataba cualquier terminología:

Einmal ausgearbeitete Begriffe sind ihm nicht applikativ und klassifikatorisch zur Hand, sondern müssen am neuen Gegenstand neu entfaltet und ausgearbeitet werden. Benjamin schonte seine Begriffe vor einer inflationären Terminologisierung, wie sie der Wissenschaftsbetrieb erwartet. (Linder, *Benjamins Begriffe*, 51)

Algo semejante se podría decir sobre la idea convencionalizada del Siglo de Oro en contra de la que se dirige gran parte de la obra crítica de de la Flor. En ella, el crítico se ocupa de la sombra de la llamada época dorada que, parecida al ángel de la historia de Benjamin, encubre la narración de la historia nacional. La España moderna, al cerrarse el siglo diecisiete, empezó a pensarse e imaginarse en cuanto cultura pos-áurea y heredera de un pasado glorioso pero

---

<sup>81</sup> “La filosofía del arte lleva más de un siglo sufriendo bajo el dominio de un usurpador que se hizo con el poder durante la confusión provocada por el Romanticismo.” (*Origen*, 151)

<sup>82</sup> En la cultura alemana contemporánea, el legado del Romanticismo todavía es una temática que anima debates. En su libro *Romantik: Eine deutsche Affäre* (2007), Safranski vuelve sobre la mentalidad romántica, definiéndola como elemento esencial de la historia e identidad alemana. La afirmación de lo romántico como rasgo característico de la cultura alemana se distingue, por supuesto, del acercamiento crítico de Benjamin. A lo mejor es por eso que ese último, en el libro de Safranski, sólo aparece en cuanto figura histórica pero no como experto del Romanticismo alemán.

perdido. Es evidente, pues, que también la lectura que hace de la Flor de la cultura de la Contrarreforma española no está libre de cierta retórica: sus trabajos tienen la clara intención de modificar y, ante todo, de corregir, el modo en el que se concibe el pasado nacional, y el Siglo de Oro en particular.

Al cerrar esta sección, se concluye que tanto en Benjamin como en de la Flor la historización del término de la alegoría viene motivada por la intención de identificar el momento y la forma original, es decir, el *Ursprung* u origen, en los que se cristaliza una idea de relevancia filosófica e histórica. Para Benjamin, esto era el *Trauerspiel* alemán, y para de la Flor es la mística barroca, a cuya lectura vuelve en cada uno de sus libros. Esta lectura ‘ejemplar’ de la producción cultural de una sociedad entera define el método de ambos críticos. Sin embargo, frente a la cuestión de si la alegoría era un recurso tan omnipresente en la literatura del Barroco español como algunos proclaman, habrá que preguntarse si y hasta qué punto la alegoría también se usaba fuera del contexto metafísico y desligada de discursos prioritariamente moralizantes e ideologizados. Es ésta la verdadera pregunta que hay que contestar al analizar las convenciones alegóricas en la literatura cervantina, en la novela bizantina y la narrativa barroca en general. Aquí no sólo interesa la forma en la que se realizó la lectura alegórica que hizo la Contrarreforma española del mundo. Al contrario, y en contraposición a de la Flor, aquí se examina la elasticidad de un término historizado y se explora el ámbito de su aplicación.

## II. ALEGORÍA EN ÉPICA: DE PINCIANO A CERVANTES

### 2.1 El modelo y la preceptiva: el caso de la novela bizantina

L'eroica poesia, quasi animale in cui due nature si congiungono,  
 d'Imitazione e d'Allegoria è composta.  
 Con quella, alletta a sè gli animi e gli orecchi  
 degli uomini, e maravigliosamente gli diletta:  
 con questa, o nell'una e nell'altra gli ammaestra.<sup>83</sup>  
 TORQUATO TASSO

De entre las formas poéticas que generó y cultivó la cultura áurea, la novela bizantina ciertamente no es el género más indicado para estudiar la alegoría barroca: gracias al dictamen de la verosimilitud con el que había comenzado a experimentar la ficción narrativa barroca, la representación alegórica tenía sus límites en este ámbito poético, quedando relegado el imaginario fabuloso-fantástico al mundo de la poesía o del auto sacramental. De hecho, el campo relativamente nuevo y todavía experimental de la ficción en prosa era el único en el que figuraciones no-miméticas y alegóricas parecían desaparecer de la narración principal. Considerando la omnipresencia de toda clase de formas simbólicas y de alegorías en la poesía y las artes del Barroco español, esa ausencia parece sumamente sospechosa, particularmente cuando la épica heroica, con la que se asoció la novela bizantina, era el género por antonomasia que tradicionalmente se servía de una amplia discursividad alegórica. En sus artículos sobre *El Pelayo* de Pinciano y la tradición épica, Lara Vilà traza la larga historia de la épica y el papel que desempeñó en ella la propaganda ideológica desde sus principios hasta el siglo XVII. Aunque López Pinciano no profundiza en este aspecto su análisis de *Téagenes y Cariclea* de Heliódoro, en su propio poema heroico, el preceptista señala repetidas veces la importancia del sentido alegórico. De todos modos, esta falta de mención expresa no significa que el preceptista áureo desconsiderara a propósito el discurso alegórico en esta novela de Heliódoro. Como veremos más abajo, tanto el género épico como la selección de la materia ya eran suficientes para señalar cierta discursividad alegórica, temática a la que Pinciano se dedica detalladamente tanto en su preceptiva como en el aparato explicativo de *El Pelayo*. Será, pues, que la novela bizantina no es el género más adecuado para estudiar la variedad alegórica en la producción cultural del Barroco español, pero sí presenta una forma literaria que nos sirve para definir los límites terminológicos de la alegoría barroca, y por ende también las convenciones de su aplicación.

El estudio de la alegoría en el contexto de la novela bizantina claramente tiene sus implicaciones para la definición de la novela áurea en cuanto género (pre)moderno. Particularmente Cervantes es visto por muchos como escritor cuasi moderno, quien más que

<sup>83</sup> Torquato Tasso, "Allegoria del poema. Distesa dall'autore", *La Gerusalemme Liberata*, Napoli, 1835, xvii.

otros escritores coetáneos reformó la épica en prosa y sentó los cimientos de la novela moderna. Por justificable que sea esta visión de Cervantes, también complica e impide la lectura de su obra en cuanto producto de su tiempo, particularmente con respecto a los códigos contemporáneos de la significación poética. En *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, por ejemplo, Frederick de Armas declara que “[t]he novel also marks a shift away from doctrine and allegory and towards individuality.”<sup>84</sup> (13) Tales lecturas de la novela barroca resultan en una oposición artificial y exagerada entre novela y alegoría que no corresponde del todo a las convenciones literarias del Siglo de Oro. Nelting, entre otros, ilustró en detalle cómo las convenciones del discurso alegórico fueron modificadas durante el Renacimiento a fin de destacar la originalidad de la obra y de su autor. Los textos satíricos, como por ejemplo *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, evidencian además que lo alegórico también fue usado para rebelarse en contra de la doctrina oficial o, por lo menos, en contra de la implementación de la doctrina por las élites gobernantes, y en esto el libro ciertamente no habrá sido una excepción. Incluso el *Quijote* cervantino no sería tan punzante en su sátira si no ridiculizara en el género caballeresco los códigos poéticos de la épica heroica. En este libro, el héroe épico, al que pretende imitar el pobre hidalgo, no cuadra en ninguna realidad conocida y su figura resulta, por ende, inverosímil y risible. Es por eso que, en este libro cervantino, la sátira quijotesca no afecta las novelas interpoladas en las que sí se observan los códigos poéticos tradicionales. El *Quijote* es la contribución cervantina a los “debates sobre aquellas formas de escritura, como los *romanzi* y la ficción caballeresca, que se perciben afines a la épica.” (Vilà, 14)

El presente capítulo traza la evolución de la novela bizantina en el contexto de la novela áurea, enfocándose en el desarrollo paralelo de la discursividad alegórica en este género. De hecho, y como se verá a continuación, la cuestión de la discursividad era un aspecto crucial y bastante discutido en este proceso, lo cual nos permite hablar de un verdadero desarrollo o de una verdadera transformación del discurso alegórico, y esto no sólo en términos formales, sino también en cuanto a su contenido y los códigos de la significación alegórica. Ya en

---

<sup>84</sup> El mismo autor afirma y subraya su visión de un Cervantes moderno poco más tarde cuando propone cambiar el término de Siglo de Oro al “the Age of Cervantes”: “Instead of using these terms, I would like to propose ‘the Age of Cervantes’. After all, Cervantes, who writes in the middle of what has been labeled as the Spanish Golden Age, has been credited with inventing or at least re-inventing a key genre, the novel. He has also been viewed as the initiator of a new episteme. And, his *Don Quijote* is a work that, for many, brings into question relations of power and the link between the mythical Golden Age and Spanish imperial aspirations. Such a term would then provide an appropriate balance in the terminology of periodization. It both points to the recurrence of the term ‘Golden Age’ and as propaganda for empire and questions the link through Cervantes’s polyvalent text. The ‘Age of Cervantes’ also foregrounds a new episteme without colonizing the past in terms of the present. Furthermore, the term incorporates the innovations of his precursors, contemporaries, and immediate followers.” (*Ekphrasis in the Age of Cervantes*, 23)

épocas anteriores, los mismos códigos de la significación épica animaron debates teóricos, particularmente con respecto a la difícil combinación de verosimilitud y alegoría. Torquato Tasso fue uno de los poetas que se dedicó, repetidas veces y en diferentes lugares, a la forma y el modo de escribir alegóricamente, precisamente porque se vio enfrentado con el mismo problema que hoy en día, cinco siglos más tarde, plantea la (supuesta) incompatibilidad entre alegoría y novela. Como ilustra muy bien Stanley Benfell en su artículo “Uno sarà il fine: Tasso’s domestication of allegory”, para Tasso, tanto el héroe épico como la narración de la historia debían ser ejemplos verosímiles de virtudes edificantes. Mientras ese fin le pareció imprescindible para la credibilidad de la historia narrada y para el efecto que tendría sobre el lector, Tasso también consideró problemática su realización. Por un lado, como explica Benfell,

...late Renaissance critics tended to associate allegory only with non-mimetic narratives or portions of narratives as a mode of reading or narration reserved for specific instances of the fantastic or the marvelous. Tasso departs from the allegorical tradition of discarding the literal sense, however, by emphasizing the importance of the imitative aspect of poetry. (211)

Otro aspecto no menos dificultoso para Tasso era el problema ya conocido y bastante discutido por poetas y preceptistas de los significados múltiples a los que podía dar origen una sola alegoría, dependiente como era de la intención e inclinación de cada lector. Escribe Tasso en una carta a Scipione Gonzaga: “Perché ciascuno de gli interpreti suole dar L’allegoria a suo capriccio; né mancò mai a i buoni poeti chi desse a i lor poemi varie allegorie.” (cit. en Benfell, 217) La difícil ambigüedad y copiosidad de la alegoría (aun como figuración fabulosa y no-mimética) ya la trabajó e ilustró detenidamente Terrence Cave en su estudio *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, libro que estudia la conciencia y sensibilidad que había desarrollado la época acerca de la complicada ambigüedad de las palabras.

The sixteenth century is a period of prolific activity in both the theory and the practice in writing. Stimulated by the success of the printing trade, the urge to write translates itself into a spate of manuals, tracts, dialogues, letters, fictions, and poems, which accelerates as the century proceeds. At the same time, the problem of how to write, together with fundamental questions concerning the nature and status of writing, erupts not only in treatises on rhetoric and poetics, in prologues and prefaces, but also within the works themselves. (Cave, ix)

Para Tasso, la alegoría épica o, como la llamó Pinciano, “la alegoría en épica”, planteó la cuestión del cómo escribir y del cómo darse a entender, una problemática que, aun muchos años más tarde, también sintieron y comentaron abundantemente Cervantes y sus coetáneos;

piénsese, por ejemplo, en los prólogos de las *Novelas ejemplares* o del *Quijote*, donde su autor tematiza y satiriza la misma cuestión de la interpretación literaria.

Las preocupaciones de Tasso y de sus contemporáneos rondaron alrededor de un concepto de la alegoría que no corresponde a la idea que tenían de ella Goethe y los románticos alemanes, cuyo legado todavía resuena (según Benjamin) en las interpretaciones que hoy en día se hacen de la literatura barroca.<sup>85</sup> La alegoría ambigua de Tasso tiene poco en común con la alegoría de Goethe, la que, según el poeta alemán, contiene y confina en sí un concepto completo y claro, una alegoría que, en comparación con el símbolo, insinúa y representa poco más que lo que permiten la retórica y las convenciones poéticas.

Wie weit steht nicht dagegen Allegorie zurück; sie ist vielleicht geistreich witzig, aber doch meist rhetorisch und conventionell und immer besser, je mehr sie sich demjenigen nähert, was wir Symbol nennen. (“Nachtrag zu Philostrats Gemälde“, *Symbol*, 247)

Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begränzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. (*Maximen und Reflexionen*, #750, 141)

En contraposición a Goethe, Tasso no ve la alegoría como traslación directa y eficaz de una idea a una imagen bien delineada y susceptible de una sola interpretación. Es por eso que para el poeta italiano la narración épica y la representación de sus héroes deben resultar lo más

---

<sup>85</sup> Benjamin sintió y comentó el pesado legado de los románticos alemanes en la crítica literaria del siglo XX. En su *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Benjamin empieza la sección sobre la alegoría y el drama barroco con una crítica rotunda del legado romántico: “Seit mehr als hundert Jahren lastet auf der Philosophie der Kunst die Herrschaft eines Usurpators, der in den Wirren der Romantik zur Macht gelangt ist. Das Buhlen der romantischen Ästhetiker um glänzende und letztlich unverbindliche Erkenntnis eines Absoluten hat in den simpelsten kunsttheoretischen Debatten einen Symbolbegriff heimisch gemacht, der mit dem echten außer der Bezeichnung nichts gemein hat. Der nämlich, zuständig in dem theologischen Bereiche, vermöchte nie und nimmer in der Philosophie des Schönen jene gemütvollte Dämmerung zu verbreiten, die seit dem Ende der Frühromantik immer dichter geworden ist. Doch gerade der erschlichene Gebrauch von dieser Rede vom Symbolischen ermöglicht die Gründung einer Kunstgestalt ‚in ihrer Tiefe‘ und trägt ungemessen zum Komfort kunstwissenschaftlicher Untersuchungen bei. Bei diesem, dem vulgären Sprachgebrauch, ist das Auffallendste, dass der Begriff, der in gleichsam imperativischer Haltung auf eine unzertrennliche Verbundenheit von Form und Inhalt sich bezieht, in den Dienst einer philosophischen Beschönigung der Unkraft tritt, der da (mangels) dialektischer Stählung in der Formanalyse den Inhalt, in der Inhaltsästhetik die Form entgeht. Denn dieser Missbrauch findet, und zwar überall da, statt, wo im Kunstwerk die ‘Erscheinung‘ einer ‘Idee‘ als ‘Symbol‘ angesprochen wird.“ (138) — “La filosofía del arte lleva más de un siglo sufriendo bajo el dominio de un usurpador que se hizo con el poder durante la confusión provocada por el Romanticismo. La estética romántica, en su búsqueda de un conocimiento deslumbrador (y, en definitiva, no vinculante) del absoluto, dio carta de naturaleza en las discusiones más elementales de la teoría del arte a un concepto de símbolo que con el genuino no tiene en común más que el nombre. Tal concepto, legítimamente operante en el terreno de la teología, nunca hubiera sido capaz de proyectar en la filosofía de lo bello esa penumbra sentimental que no ha hecho más que espesarse desde finales del primer Romanticismo. Y, sin embargo, es precisamente el uso fraudulento de este modo de hablar de lo simbólico el que permite examinar ‘en profundidad’ todas las formas artísticas, contribuyendo ilimitadamente a facilitar las investigaciones en el terreno de la estética. Lo que más llama la atención en este uso vulgar del término ‘símbolo’ es el hecho de que el concepto correspondiente, que de un modo casi inoperativo se refiere a una ligazón indisoluble de forma y contenido, se preste a paliar filosóficamente la impotencia crítica que, por falta de temple dialéctico, no hace justicia al contenido en el análisis formal ni a la forma en la estética el contenido. Pues este abuso tiene lugar siempre que en la obra de arte la ‘manifestación’ de una ‘idea’ se considera un ‘símbolo’.” (*Origen*, 151-152)

verosímiles posible, precisando a la vez las virtudes y la intencionalidad de la acción. Según Benfell, la solución de Tasso a este dilema consistió en ofrecer un texto que fuera formal y retóricamente consistente e inequívoco. Para asegurar una interpretación unívoca del texto, los héroes épicos debían encarnar virtudes o vicios fácilmente reconocibles, representados no por personificaciones alegóricas o figuraciones no-miméticas, sino por personajes y acciones ejemplares. Cito a Tasso:

L'epico, a l'incontro, vuole nelle persone il sommo delle virtù, le quali eroiche da la virtù eroica sono nominate. Si ritrova in Enea l'eccellenza della pietà; della fortezza militare in Achille; della prudenza in Ulisse... Ricevano ancora gli epici non solo il colmo della virtù, ma l'eccesso del vizio con minor pericolo assai che i tragici non sono usi di fare. (Torquato Tasso, *Discorsi dell' arte poetica*, cit. Benfell, 208).

Tasso aquí cita los modelos ancianos para recordar la ejemplaridad histórica y moral de los mismos héroes, y no principalmente de las obras escritas en su memoria. ("Epic heroes, in other words, are exemplary. The great heroes of Homer and Virgil are epic because each exemplifies the archetype of a certain virtue or vice." (Benfell, 208). Para el poeta italiano, la tarea primordial de la épica consistió en identificar y resaltar el valor particular de un personaje o de un evento histórico, y representarlo inequívocamente como ejemplar y modélico para nuevas generaciones de lectores. De esta manera se afirma a la vez la funcionalidad de la épica como medio didáctico (y subdisciplina) de la historia y de la filosofía moral.

La ejemplaridad aquí deviene el nuevo y actualizado *modo operandi* de una discursividad literaria y alegórica que en aquel entonces se percibía como sumamente ambigua y anticuada en sus estrategias de representación. Al mismo tiempo sirvió para proteger al poeta como lector e interpretador de la historia y de la naturaleza, cuya reputación no se fundaba únicamente en el arte de la invención poética, sino de quien se requería cada vez un mayor compromiso y posicionamiento discursivo en su tratamiento político e ideológico de la materia. Este requerimiento discursivo explica, por ejemplo, los esfuerzos explícitos de un López Pinciano al comentar detalladamente la alegoría de su *Pelayo*. En el siglo XVII, pues, la ejemplaridad ya se había convertido en requisito obligatorio de cualquier ficción (en prosa), porque cumplía con el requerimiento del *prodesse*, cualidad que, en tiempos de la Contrarreforma, se invocaba para justificar el entretenimiento literario. Desde esta perspectiva, la ejemplaridad novelesca podría parecer discurso fingido y artificial por ser obligatorio y cuasi implementado por la censura monárquica. Sin embargo, es más bien la presencia de una discursividad ideológica en general, la que resulta tan característica de la ficción barroca justamente porque es poco común e inusitada hoy en día. Por eso es menos

significativa la existencia los elementos morales, religiosos o políticos en una obra de ficción que la manera en la que son presentados. En tiempos de Cervantes y de Gracián, cualquier escritura, fingida o no, se entendía en cuanto elemento de discurso.

En sus prólogos, los escritores áureos comúnmente justifican sus obras subrayando el efecto que tendrá su presentación de la materia sobre el lector, razón que también lleva a Tasso a eliminar cualquier “anfibiología” de su épica, usando un término de Lope.<sup>86</sup> (*Arte nuevo*, ...) En la ficción del Siglo de Oro<sup>87</sup>, el principio horaciano del *delectare et prodesse* rápidamente se convierte en la cuestión central de cómo conmovier al público, a la que Lope de Vega, por lo menos, responde con un pragmatismo sorprendente:

Los casos de la honra son mejores,  
Porque mueven con fuerza a toda gente;  
con ellos las acciones virtuosas,  
que la virtud es dondequiera amada;  
pues que vemos, si acaso un recitante  
hace un traidor, es tan odioso a todos  
que lo que va a comprar no se lo venden,  
y huye el vulgo de él cuando le encuentra;  
y si es leal, le prestan y convidan,  
y hasta los principales le honran y aman,  
le buscan, le regalan y le aclaman. (*Arte nuevo de hacer comedias*, 149)

Donde para Lope de Vega la virtud en la comedia no es más que un ingrediente imprescindible para emocionar y satisfacer al público, en sus *Novelas a Marcia Leonarda*, el mismo autor admite ciertas diferencias cualitativas en el arte de novelar cuando afirma que las novelas “son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.” (*Novelas a Marcia Leonarda*, 106). Mientras, en sus comedias, pensaba salvar al vulgo de la ciencia, Lope la requería en la novela, género que consideró más complejo y sofisticado por las materias y lecciones que ofrecía. Si bien su lectura no estaba destinada al pueblo, iba dirigida al menos a “los que entienden.” (*ibid*, 183) Esto, para Lope, suponía cierta “oficina de cuando se viniera a la pluma” y, principalmente, un buen conocimiento del mundo: “a que está respondido con que es muy propio a los mayores años referir ejemplos, y

---

<sup>86</sup> En su *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope defiende la “anfibiología” y la palabra “equivoca” en cuanto estrategia diplomática que aumenta el gusto del público y guarda al poeta en contra de interpretaciones malévolas. “Siempre el hablar equivoco ha tenido / y aquella incertidumbre anfibiológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él sólo entiende lo que el otro dice.” (149) Tasso, por otra parte, estaba interesado en una poética discursivamente transparente, que no permitiera otra interpretación que la intencionada.

<sup>87</sup> Me refiero aquí a la ficción áurea en general y a la ficción novelesca en particular, aunque el mismo Lope de Vega subraya que, para él, las diferencias entre novelas y teatro no eran significantes: “Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo...” (“Desdicha a la honra, “*Novelas a Marcia Leonarda*, 183).

de las cosas que han visto contar algunas.”<sup>88</sup> (*Novelas a Marcia Leonarda*, “La desdicha de la honra”, *ibid.*) Para Lope, lo que conmueve y convence al espectador, no es principalmente el suceso contado, sino la verosimilitud y credibilidad dramática de lo representado en el escenario. Es por eso que, en la preceptiva que establece en su *Arte nuevo de hacer comedias*, el poeta dedica muy poco espacio a la cuestión del contenido adecuado para concentrarse en su presentación, la cual, según él, aunque “ahorque el arte”<sup>89</sup>, debe ser adaptada al entendimiento del público y el propósito general de la obra.<sup>90</sup> Para el dramaturgo tanto como para el novelista Lope, presentar figuras y acciones netamente ejemplares y fácilmente reconocibles en su valor y relevancia era importante en la medida en que abría más espacio para la representación dramática, o sea, para el juego escénico como tal. Explica Nitsch:

Größeres Gewicht hat das theatralische Spiel in der um Regeln weithin unbekümmerten Poetik der Dramatiker selbst. [...] Auch Lope orientiert sich ausdrücklich am akademischen Leitbegriff der imitatio, wenn er die comedia mit Donat als ‘espejo de las costumbres’ oder mit Horaz als ‘viva imagen de la verdad’ bezeichnet. Doch entnimmt er ihn bezeichnenderweise nicht dem aristotelischen, sondern der lateinischen Dramenpoetik, wo er eher als deskriptiver denn als moralisch normativer Begriff gilt. (*Ibid.*, 87)

Según esta lógica, la verdad del protagonista y de sus acciones o de una historia entera no se basaba tanto en la dimensión moral y filosófica de las creencias e ideales que representaban. Por el contrario, su verdad consistía más bien en la verosimilitud con la que se materializaban ante el público y eran reconocidos por él.

Parece inadecuado comparar a un condecorado humanista y poeta épico como Tasso a un escritor súper productivo de comedias como Lope, especialmente cuando este último se consideraba, por su procedencia y educación, no más que un poeta humilde del “pueblo”. Sin embargo, esta comparación sí es fructífera en que descubre la lógica discursiva que se estaba gestando en el campo todavía joven de la ficción novelesca. Destaca que, para ambos poetas, la elección de la materia estaba íntimamente ligada al efecto que tendría su narración (o

<sup>88</sup> En la epístola quinta de su *Philosophía*, que trata de la fábula, López Pinciano confirma que la experiencia de la vida es la fuente más productiva para armar una buena fábula. A la pregunta de “cómo inventaré alguna fábula o trágica o cómica?”, Ugo responde: “Y si no queréis trabajar tanto como esto, preguntad a cualquier hombre que haya llegado a veinte y cinco años el discurso de su vida, que él os dará materia para otras tantas comedias; y leed las historias, que cualquiera os dará para otras tantas tragedias, añadiendo y quitando de la verdad lo que os pareciere convenir, porque el deleite sea mayor.” *Philosophía*, 199.

<sup>89</sup> Cit. en *Novelas a Marcia Leonarda*, 183. Aquí Lope afirma que el hacer comedias no se distingue demasiado del novelar: “Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte; y esto, aunque va dicho al descuido, fue opinión de Aristóteles.” (*ibid.*)

<sup>90</sup> Ver Nitsch, *Barocktheater als Spielraum*, 85-86. “So sehr die Theaterkritik des Siglo de Oro das Spielerische am Schauspiel betont, so wenig ist davon in der zeitgenössischen Dramenpoetik die Rede. Besonders klein geschrieben wird es in der neuaristotelischen Regelpoetik, die der Mimesis als imitatio den Rang eines Leitbegriffs zuerkennt, Mimesis als szenisches Spiel hingegen allenfalls am Rand behandelt.“

representación) sobre el lector (o espectador): la bizarría, notabilidad o ejemplaridad de una historia servían de base y de justificación por ser contada, condicionando también el estilo en el que iba a ser referida. En esto, el pragmatismo lúdico de Lope de Vega se distingue claramente del ahínco filosófico y moral con el que se dedicaron otros autores de la época a desengaños y ejemplos cuya bizarría resultó precisamente de la difícil constelación de las cuestiones morales y filosóficas que provocaron. Mientras para Lope el campo de la significación poética era el espacio de la mímica teatral y del espectáculo, para Cervantes lo era la profundidad semántica de la palabra y del texto.<sup>91</sup> Es por esto que este último, en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*, recuerda a sus lectores el “misterio” implícito en sus textos, aunque sin precisarlo más. Lo único que le parece relevante resaltar a Cervantes es el significado del entretenimiento literario y la relevancia de la discursividad oculta, la cual, según él, “levanta” sus novelas. Al advertir la presencia de un metadiscurso en su libro y de “verdades que por señas serán dichas”, Cervantes anima a sus lectores a gozar del mundo tentador de la ficción; pero también los incita a encontrar en las historias un sentido secundario y no explícito, sentido que sólo se revela al comparar la verdad de la ficción con la verdad de la realidad vivida.

Con su tejido intrincado, la épica y la trama bizantina permitieron incorporar una gran variedad de historias ejemplares en menor o mayor medida entrelazadas, lo cual aumentó, como en el libro de novelas que dedicó Lope a Marcia Leonarda o en las colecciones de novelas publicadas por Cervantes y sus seguidores, el entretenimiento del lector. ”Porque ya de cosas altas, ya de humildes, ya de episodios y paréntesis, ya de historias, ya de fábulas, ya de reprehensiones y ejemplos, ya de versos y lugares de autores, pienso valerme para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden.” (*Novelas a Marcia Leonarda*, 183) Por su parte, Cervantes, al destacar el valor de cada una de sus novelas, defiende su contenido, el ánimo oculto y la verdad poética que conllevan, pero también hace hincapié en la invención poética y la rareza y curiosidad de los casos contados. Algo semejante se propuso Céspedes y Meneses cuando justificó la ejemplaridad de sus *Historias peregrinas* con la historicidad de los acontecimientos narrados. “En una y otra protesto dibujarte el alma de la historia, su verdad efectiva, y tan calificada como la oí a personas de crédito...” (59) La alegoría de la

---

<sup>91</sup> Otra vez me refiero a Nitsch, *ibid*, 90: “Anders als Cervantes, aber ebenso wie Tirso begreift er [Lope] den Dramentext entsprechend als bloßen Prätext für eine szenische Aufführung, der gelesen bestenfalls eingeschränkt, mit dem verblichenen Charme des Ungeschminkten zur Geltung kommt; daher empfiehlt er dem Leser ausdrücklich, sich bei der Dramenlektüre die ‘acciones’ des Theaters imaginär zu vergegenwärtigen und damit den Textkörper zu beseelen, ‘para que te den más gusto las figuras que de sola su gracia esperan movimiento.’ Der Begriff der acciones gibt dabei zugleich zu verstehen, dass im Zentrum der schreibend oder lesend vergegenwärtigten Aufführung stets die Tätigkeit des Schauspielers steht.“

ejemplaridad no se limitaba, pues, a la dimensión moral y religiosa de lo contado, sino que señalaba —más que denotar en un sentido estricto— cualquier aspecto en una cosa o figura merecedora de atención e interpretación. El muy discutido espectáculo del Barroco español creció en medio de una cultura de ejemplos, los que, además de tener la propensión de significar algo, atraían la atención del público por la luz sugestiva de su singularidad.

Las diferencias cualitativas en el arte de novelar, en las que hacía hincapié Lope en su preceptiva dramática y en sus *Novelas a Marcia Leonarda*, se articulaban tanto en la materia eligida como en su tratamiento poético, lo cual tenía sus consecuencias para el desarrollo de la ficción en prosa y la discursividad literaria. Mientras en la preceptiva y en las primeras adaptaciones de la novela bizantina virtud y vicio todavía eran fácilmente discernibles, también se deja identificar una temprana predilección por casos trágicos en los que, sucesivamente, también los personajes superiores se involucran, caen y persisten en la trampa del pecado y de la tentación. Así lo confirma Esteve en la introducción a su edición de *El Pelayo*, cuando subraya que para Pinciano (y la épica barroca) la tragedia formaba parte intrínseca del género heroico – aunque fuera en oposición consciente a la diferencia de efectos por la que Aristóteles y Tasso distinguían la heroica de la tragedia.<sup>92</sup> Los héroes de Cervantes y de Céspedes y Meneses, por ejemplo, son figuras híbridas que se alejan de las categorías genéricas establecidas por la preceptiva épica y los modelos antiguos. Lo que es más, la sociedad en la que viven refleja cada vez más las condiciones de vida de la contemporaneidad áurea, lo cual permite no sólo un esbozo del sistema moral vigente, sino también de las estructuras institucionales que lo sustentan. Particularmente en la literatura de María de Zayas, de Céspedes y Meneses y de Cervantes, eso revela un sistema inestable y vulnerable, que falla en su oficio de ofrecer socorro y protección a sus sujetos. Mientras *El español Gerardo* de Céspedes y Meneses poco se distingue del *Peregrino en su patria* de Lope en la trama bizantina y en su intencionalidad moralizante, la discursividad del *Gerardo* es mucho más intrincada respecto al análisis que ofrece tanto de la capacidad moral del ser humano como de la confiabilidad de la sociedad coetánea. Algo semejante se observa en el *Persiles* cervantino, donde su autor a la vez maneja y deconstruye las convenciones de la novela bizantina. De entre los tres autores “paradigmáticos” de la novela bizantina, Cervantes, Lope

---

<sup>92</sup> “El Pinciano es tan consciente como Tasso de las diferencias de ejemplaridad moral de cada especie y por ello se preocupa de dotar al infante Pelayo de todos los atributos de héroe épico cristiano. También desea, sin embargo, mantener en el Pelayo los vínculos entre la poesía épica y la tragedia que sancionan la doctrina aristotélica y la tradición virgiliana. Así, distribuye por todo el poema pasajes en los que Pelayo u otros personajes cuentan historias trágicas que provocan en el auditorio miedo y compasión, narraciones que suelen dar cuenta de batallas entre el musulmán invasor y el cristiano hispánico, que resiste heroicamente.” Cesc Esteve, “El Pelayo y la teoría de la épica de Alonso López Pinciano”, Lara Vilà, Cesc Esteve, eds., *El Pelayo de Alonso López Pinciano*, 25.

de Vega y Céspedes Meneses, Lope obstinadamente sigue la preceptiva genérica pintando a sus héroes según los códigos poéticos y discursivos establecidos.<sup>93</sup> En la literatura de Lope de Vega todavía se halla, pues, la añoranza de los verdaderos héroes y una fe nostálgica en ellos. Los otros dos escritores comienzan a tematizar simultáneamente el heroísmo inefable en sus personajes, inquiriendo en la verosimilitud de este mismo concepto.

A principios del Siglo de Oro, los códigos de la significación alegórica estaban estrechamente ligados al concepto del héroe, o sea, al concepto de un ser superior e inefable. En este contexto, el principio aristotélico de la verosimilitud dio origen a un proceso de reflexión poética que, bajo la influencia de nuevas y poco definidas formas de representación y de escritura, empezó a independizarse. Al crear un personaje de manera verosímil, ya no era suficiente seguir el precepto formal de Lope según el que uno había de “[guardarse] de imposibles, porque es máxima / que sólo ha de imitar lo verosímil.” (*Arte nuevo de hacer comedias*, 147) Donde en el enfoque de la composición poética se hallaban “Historia[s] notable[s] sucedida[s] ...” en alguna “ciudad imperial”, como en “El buen celo premiado” de Céspedes y Meneses, la notabilidad e historicidad del caso también requería referir circunstancias y condiciones relevantes, la posición social del héroe y las de su entorno cultural. En adelante, la ejemplaridad de las historias dejó de hallarse en la inefabilidad moral de su héroe para basarse en una constelación “peregrina” o singular de circunstancias. Así la tragedia de los héroes muchas veces se origina en un conglomerado de circunstancias exteriores y (aparentemente) secundarios, como ilustran minuciosamente el *Poema Trágico del Español Gerardo* o la historia de Feliciano de la Voz en el *Persiles* cervantino. Ambas novelas observan los códigos de la épica heroica en que presentan seres superiores que forman parte de una clase de privilegiados en cuanto a su físico y su honra. Sin embargo, las novelas también discuten y elaboran las motivaciones y razones de sus héroes, lo cual provoca cada vez la cuestión difícil de tener que salvarlos (moralmente) o de dejarlos caer en los peñascos mortales de la tragedia y del vicio. Observa Esteve al respecto:

En su versión cristiana, los héroes trágicos no pueden tener conductas morales perfectas porque entonces dejarían de ser ejemplares, mientras que en el héroe épico (...) debe prevalecer la virtud, a la vez que la narración de sus gestas debe despertar en los lectores sobre todo el deseo de emularlo y de alcanzar su rectitud moral. Por ello, los errores que la tradición exige que cometa el héroe épico no pueden ser de la misma

---

<sup>93</sup> Ver Cucala Benítez, 2010, 62. “De igual forma, hay que considerar que el *Español Gerardo* ve la luz en 1615, esto es, entre la publicación del *Peregrino* de Lope (1604) y el *Persiles* de Cervantes. Es decir, el *Gerardo* aparece entre las dos obras consideradas como paradigmáticas del género. De esta manera, cabe considerar que en 1615, el género bizantino en España aún no estaba consolidado. El *Peregrino* ya introdujo una novedad respecto al canon clásico, la ausencia del exotismo, y habremos de esperar hasta el *Persiles* para que los rasgos definitorios del género queden establecidos de manera cabal. Si bien no serán asimilados por todos los escritores y obras posteriores del género.”

calidad que los pecados de los personajes trágicos: el triunfo final de la virtud y del héroe debe ser justo y verosímil. (Vilà, Esteve, 25)

Para el Barroco español, el héroe inefable no era verosímil porque era humano, tal como lo pintó Gracián en su *Criticón*, donde Critilio aspira a una erudición y perfección humana que quedará inalcanzable en el ámbito terrestre. Por otra parte, el héroe clásico e impecable tampoco satisfacía al muy citado “gusto” del público áureo; lo que sí le interesaba eran la intriga, “los trabajos” (para citar a Cervantes), y la tragedia. Suponiendo que los rodeos e intrigas complicadas de la novela áurea no reflejasen la vida social tal como era vivida y experimentada por los contemporáneos, lo que sí permiten es deducir de las temáticas literarias de la época ciertas preocupaciones y angustias que influyeron en la composición y la elección de lo que en aquel entonces se entendía como ‘caso notable’ y ‘trágico’.

Mientras en la época de Tasso la alegoría épica todavía se fundaba en categorías estables de lo que contaba como ‘personaje superior’ y ‘ejemplar’ (véase López Pinciano en adelante), en el siglo XVII la superioridad y la ejemplaridad iban a ser redefinidas constantemente en una literatura que aspiraba a ser tan verosímil como (poéticamente) verdadera. “Cada día voy descubriendo más primores de la poética y hallo que las fábulas apologéticas son unas burlas muy veras y las de la épica unas veras muy veras...” (Pinciano, *Philosophía antigua poética*, 506) Lo que resta discutir aquí es la cuestión no poco problemática de si (y cómo) este nuevo modo de “darse a entender” y de significar poéticamente todavía se podría describir en términos alegóricos, no sólo desde el punto de vista de una crítica literaria (pos)moderna, sino principalmente según los preceptos y convenciones literarios de la época. Al plantear y al avanzar en esta cuestión, habrá que tomar en cuenta las implicaciones que tendrá este debate en el contexto de la novela cervantina, la cual para muchos representa el comienzo de un episteme nuevo y moderno. El propósito del presente capítulo consiste, pues, en dar una respuesta a la cuestión central de si la obra cervantina, y el *Persiles* en particular, se articulan alegóricamente o no, ya que es justamente este libro en el que, según varios críticos, Cervantes consolida las nuevas estrategias narrativas de una literatura novelesca cuasi moderna y antialegórica. Ante la falta de una tradición preceptista en la España áurea,<sup>94</sup> la metodología indicada aquí será la de trazar la evolución de la novela bizantina en la España de la Contrarreforma, y de comparar su desarrollo con los modelos citados e imitados por los diferentes autores. Empiezo con las

---

<sup>94</sup> Anota Lara Vilà acerca de una tradición preceptista en España: “Antes de la publicación de la *Philosophía Antigua Poética* en 1596, los únicos tratados poéticos castellanos que se conocen hasta la fecha son el *Arte poetica en romance castellano* de Sánchez de Lima (1580) y el *Libro de erudición poética* de Luis Carrillo de Sotomayor. Eso no significa que no hubiera en España discusión teórica, sino que ésta se encauzaba por vías distintas a las del tratado sistemático.” (Vilà, Esteve, 9, ss16)

primeras adaptaciones del modelo bizantino por Núñez de Reinoso (1552) y Jerónimo de Contreras (1585) y continuó analizando los paradigmas discursivos del género en las tres versiones tardías de la novela bizantina, como son el *Gerardo español* de Céspedes y Meneses (1615), *El peregrino en su patria* de Lope de Vega (1604) y el *Persiles* cervantino (1617). Sin embargo, primero resta resaltar el caso particular de Antonio López Pinciano, cuya *Philosophía Antigua Poética* (1596) se considera la preceptiva más importante en este campo, quien, con *El Pelayo*, contribuyó también al debate teórico en su función como poeta épico.

### 2.1.1. Discursividad alegórica en la épica heroica: Antonio López Pinciano y *El Pelayo*

Nueve años después de la publicación de su *Philosophía Antigua Poética*, López Pinciano da luz a un poema heroico, *El Pelayo*, un texto ejemplar en varios sentidos. Como observa el editor de la *Philosophía Antigua Poética*, José Rico Verdú, en *El Pelayo* se repiten una serie de elementos formales y estilísticos ya anticipados en la preceptiva pincianesca.<sup>95</sup> Una lectura paralela de ambas obras no sólo promete el descubrimiento de similitudes formales, sino también de paralelismos internos de índole teórico. En *El Pelayo*, Pinciano sigue y practica la preceptiva épica establecida en su *Philosophía*, pero también es explícito en sus intenciones discursivas y didácticas, es decir, en la enseñanza literaria. De este modo, la obra se puede considerar un texto modelo que traslada los preceptos literarios a la forma concreta de la composición poética.

A continuación, me sirvo de *El Pelayo* precisamente en virtud de su literariedad para empezar a acercarme a la cuestión del discurso alegórico en la novela barroca, aunque no sea por desprecio de la preceptiva pincianesca —la cual, a su vez, se dedica detenidamente tanto a la alegórica en la épica como a la épica en la prosa. El motivo metodológico de postergar el análisis de la teoría y comenzar con la lectura de *El Pelayo* se deriva más bien de una convicción compartida por Walter Benjamin, según la cual la idea que se halla detrás de cualquier forma genérica o poética se concretiza antes en la contemplación del modelo y en la práctica del arte poético que en su conceptualización teórica: “Denn im Begriff, als welchem freilich das Zeichen entspräche, depotenziert sich eben das selbe Wort, das als Idee sein Wesenhaftes besitzt.” (*Ursprung*, 24) En otras palabras, la idea de la alegoría que emplea López Pinciano al escribir su poema épico complementa la conceptualización teórica de la misma en su *Philosophía*, y eso particularmente cuando sabemos que al escribir la última López Pinciano ya estaba redactando *El Pelayo*.<sup>96</sup> Por más pensada que sea la teoría, es en la práctica donde se materializan las convenciones poéticas y donde lo que quedó implícito y ambigüo en la teoría deviene legible en la realización literaria. De esta manera, el texto de *El Pelayo* se integrará en una serie de obras épicas, en mayor o menor medida canónicas, que

<sup>95</sup> En su comparación de *El Pelayo* con la *Philosophía antigua poética*, Rico Verdú sólo se enfoca en algunos pocos aspectos, como la postura pincianesca frente a la imitación directa de la naturaleza, la “oscuridad poética” y su definición de la rima por grafemas.

<sup>96</sup> *Philosophía antigua poética*, págs. 508, 534. “—!Ta, ta!—respondió Fadrique—, sin duda el Pinciano quiere hacer algún libro; y digo que no pregunta fuera de propósito, ni aun del nuestro, porque, habiendo hablado de la poesía en general y de la manera que se ha visto, viene muy a razón y a cuento que se trate de la inscripción y títulos de poemas, y es menester que Ugo prosiga y comence y decir algo en esta materia.” (508); “Ya yo estaba, amigo Pinciano, fuera de pensar recibir letra vuestra en lo que toca a la materia especulativa de la poética, por haber venido a las últimas especies della; y así, no esperaba más que algo de la práctica (ya me endendéis: algunos capítulos de vuestra épica, a quien decís que habéis de dar nombre *El Pelayo*)” (534).

ayudaron a desarrollar y que asimilaban, en el proceso de su redacción, ideas contemporáneas de ‘lo épico’ y de ‘lo alegórico’.

Si consideramos la riqueza formal de la ficción épica del Barroco español, incluyendo la épica tradicional tanto como todo género de ficción en prosa, parece evidente que la ficción novelesca del Barroco español no era cervantina, lopezca ni pincianesca. Era, por contra, producto múltiple de lo que era y se hizo épicamente posible y aceptable durante el Siglo de Oro español, gracias a (—y también a pesar—) de las muchas discrepancias formales que caracterizan la literatura áurea. Observa Walter Benjamin acerca de la utilidad de los extremos formales para el análisis literario:

Die Differenzen und Extreme, welche die literarhistorische Analyse ineinander überführt und als Werdendes relativiert, erhalten in begrifflicher Entwicklung den Rang komplementärer Energien und die Geschichte erscheint nur als der farbige Rand einer kristallinen Simultaneität. Notwendig werden der Kunstphilosophie die Extreme, virtuell der historische Ablauf. Umgekehrt ist das Extrem einer Gattung oder Form die Idee, die als solche in die Literaturgeschichte nicht eingeht. (*ibid*, 20)

Muchos de los representantes de la épica barroca no entran en las historias literarias modernas en cuanto textos modélicos, bien porque no introdujeron ningún cambio genérico históricamente relevante, bien porque no representan suficientemente la forma genérica a la que pertenecen. Particularmente el *Quijote* es visto por muchos como texto inicial de toda una mentalidad (y literatura) propiamente moderna. Habrá que preguntarse, pues, ¿cuál es, en el contexto de la novela bizantina, el valor histórico de cada una de estas obras escritas durante la época, —*El Pelayo*, el *Persiles* cervantino, *El Criticón* de Gracián, el *Peregrino* de Lope o el *Poema trágico del Español Gerardo* de Céspedes y Meneses—, y cuál sería el valor histórico del género bizantino en su conjunto? Mientras todavía se encuentran ediciones del *Persiles* y del *Criticón*, en vano se buscan publicaciones recientes de *El Pelayo* o del *Español Gerardo*, hecho indicativo de la irrelevancia de ambas obras para la historia literaria española de hoy en día.

A pesar de su marginalidad histórica, *El Pelayo* de López Pinciano es un texto extremo, no principalmente por ser escrito por un preceptista, sino por el carácter modélico al que aspira. Con esta obra, el Pinciano iba a presentar un texto épico perfecto en todos sus aspectos incluso, lo cual nos interesa aquí, en cuanto a la explotación alegórica de su materia. Lo que se busca a continuación son, pues, incidencias funcionalizadas de ‘lo alegórico’ en el discurso épico de *El Pelayo*. El doble eje del siguiente análisis son las coordinatas genéricas de la épica barroca: la materia (histórica) y el discurso simbólico, dos constantes que no sólo se condicionan recíprocamente, sino los que, como se verá, originan en el mismo acto de la invención poética.

En su forma tanto como en su contenido, *El Pelayo* sigue el modelo renacentista de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso en que traslada el tema de la salvación religiosa y de la liberación nacional al contexto de la joven España. En cuanto poema heroico, el texto narra la historia del infante Pelayo, quien liberó a la España nascente de las manos de los moros, de esta manera dando origen a toda una nación y casta real, ambas representantes insignes de la fe católica. Para el lector barroco, *El Pelayo* habrá sido un libro fácilmente accesible debido a los esfuerzos expresos de su autor de facilitar su entendimiento y su enseñanza. En el “Prólogo de un amigo del autor” (2), ya se divulgan los detalles de la materia histórica en la que se funda el poema. El “Argumento general del Pelayo” (6) ofrece un resumen de la acción y la “Alegoría del Pelayo” (632) al final explicita la “enseñanza” o el valor simbólico del texto. Un segundo apéndice le introduce al lector a “Vocablos peregrinos de otras lenguas” (634) usados en la obra. Claramente, el propósito de este aparato secundario consiste en su función barrocamente literaria, es decir, que asiste en el entendimiento y el disfrute de la materia épica. Como ya indican apéndices tanto como prólogos, *El Pelayo* no es un texto concebido para la lectura pública, muy común durante la época, sino se dirige a un lector culto e interesado en la historia nacional y en la edificación moral. Las premisas horacianas, indispensables para la poética de Pinciano, destacan por la seriedad con la que son implementadas: Para un análisis de *El Pelayo* esto significa que para su autor Pinciano el objetivo de la obra residía en la presentación didáctica y moralizante de la materia histórica, y no principalmente en la invención poética.

Según la lógica genérica desplegada en el “Prólogo de un amigo del autor”, es la materia histórica de la que se deriva el valor alegórico del poema heroico. Según Pinciano, este consiste en

instruir en todo género de virtud, especial Militar y Política, aun en Ethica, segun parece en la alegoría puesta al fin del poema: el qual asi como los demas heroicos perfetos, es cõpuesto de materia, que es la verdad histórica, y de forma que es la verisimilitud inventada. (3)

Evidentemente, para López Pinciano y sus contemporáneos, el significado alegórico de la épica estaba inherente en la materia misma; la representación poética era, pues, la forma mediante la que éste se ponía al día, resaltando y elaborando la ejemplaridad modélica del héroe y de su obra. “El libro compuesto en mocedad, saca el Pinciano en la vejez, persuadido de sus amigos, a quienes pareció ser este uno de los que Quintiliano encomienda para levantar los ánimos de los mancebos nobles...” (*ibid*) En el foco de la narración se hallan entonces la edificación y la educación de los héroes venideros de la nación, los que —moral e ideológicamente— requerían de una formación adecuada y superior.

Vale la pena repasar aquí la primera frase de este libro ya que aclara, por un lado, la lógica de la composición alegórica y resalta, por el otro, la relación íntima que existía entre ella —la alegoría— y la forma genérica de la épica. Destaca primero esta práctica poética que requiere, por parte del poeta, una lectura a su vez alegórica de la materia histórica o mítica, cuyo resultado se articulará en la representación del héroe. Dependiente del caso, un autor podía decidirse a evaluar a un personaje histórico como heroico o trágico, opinión que influyó significativamente en su tratamiento poético del mismo.<sup>97</sup> Sólo en el segundo paso, él de la composición literaria propiamente dicha, el poeta realizaba y alegorizaba aquellos momentos de la historia, que le parecían particularmente memorables y ejemplares. Esto confirma López Pinciano en su “Alegoría del Pelayo”:

Tiene la narración Poetica mas que la histórica. y asi como la sagrada, dentro de su corteza, escondido el fruto que dize alegórico, por la semejanza: el cual unas veces da gusto a la filosofía natural, y otras a la moral, como el presente poema, adõde se considerã algunas moralidades en las dos jornadas que de Pelayo cõtiene...” (632)

La plusvalía de la “narración poética” consiste, pues, en ofrecer una interpretación de la historia que hace legible la ejemplaridad y el valor específico de un personaje para el lector contemporáneo y futuras generaciones de lectores.

La composición épica se funda entonces en un acto de *alegoresis*, en el que la materia es interpretada y evaluada según las premisas morales y socio-políticas de la sociedad vigente. En otras palabras, la figura del héroe épico, tal como será representada y alegorizada en la obra resultante, origina en este proceso de interpretación inicial. Es en este momento cuando, volviendo a las palabras de Torquato Tasso, se identifica y se valoriza en “Enea l’eccezenza della pietà; della fortezza militare in Achille, della prudenza in Ulisse...” (cit. Benfell, 208). Es también en este momento cuando la figura histórica se convierte en héroe propiamente dicho, y en un personaje superior y merecedor de la fama épica. Este nacimiento del héroe también decide sobre su destino, no como figura histórica, sino como personaje literario, encaminando el argumento del libro hacia un final trágico o heroico. Para la épica áurea, esto significa que la direccionalidad discursiva de una obra corrige y hasta manipula los hechos históricos, confeccionando un argumento moldeado según las necesidades ideológicas del día. En las obras sin fondo histórico, que, aunque consideradas de menor calidad, sí “[participaban] de la esencia del género épico”, la figura del héroe sostenía la mayor parte del discurso alegórico en que asimilaba los valores de una persona de superioridad moral. (Esteve, 23) En estos casos, la credulidad y verosimilitud del héroe y de la materia épica se

<sup>97</sup> Tanto Aristóteles y Tasso distinguen entre épica y tragedia, distinción que justifican con los diferentes efectos que tiene cada género sobre el lector. López Pinciano por su parte no sigue esta doctrina y mezcla ambos géneros, por lo cual yo también los describo aquí como complementarios.

consiguió además al “guardar el uso y costumbre de la tierra, o tierras, de las cuales se va haciendo memoria en la narración.” (López Pinciano, *Philosophía*, 461-462) En la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, por ejemplo, las configuraciones del héroe Luzmán revelan las diferentes prioridades del autor en las dos versiones de su obra. El héroe cristiano de la versión original de 1565 es reemplazado por un aventurero bizantino en la versión actualizada de Alcalá del año 1573. Contreras explora aquí los dos destinos que, durante la época, se consideró genéricamente aceptables para el peregrino: él del amante fiel y él del ermitaño cristiano.

Esta lógica poética aclara, por uno, la interdependencia que existía entre tema, verdad poética y discurso alegórico. Por otro, revela la importancia de la valorización moral que realizó el autor de la materia (histórica) y de su héroe. La fuerte ideologización de la épica del Siglo áureo confirman los casos ejemplares de autores caídos en desgracia, como, por ejemplo, el de Céspedes y Meneses, quien tenía de huir de las repercusiones de su *Historia apologética en los sucesos del reyno de Aragon, y su ciudad de Zaragoza, años [15]91 a [15]92, y relaciones fieles de la verdad que hasta aora mancellaron diversos escritores*. Aunque este discurso político-cristiano—desventurado en el caso de Céspedes y Meneses—caracteriza toda la escritura y las artes del Barroco español, fue particularmente el campo de la épica que, ya por razones genéricas, se ofreció a la propaganda contrarreformista. Como enfatiza Vilà repetidas veces, la obra de Pinciano “señala la imposición de un modelo narrativo en la épica del Siglo de Oro español”, principalmente por orientarse en e imponer los preceptos épicos de Torquato Tasso y de la tradición virgiliana. (Vilà, 4) Tasso, en sus *Discorsi*, había destacado la función política de la alegoría, criterio que determinó considerablemente la composición de su *Gerusalemme*, donde “retoma y reescribe el modelo virgiliano de alabanza del imperio desde una perspectiva claramente alegórica, como símbolo de unidad que no era sólo política sino, ante todo, religiosa.” (*ibid*, 8)

En cuanto personaje épico, la figura de don Pelayo era para López Pinciano un caso fortuito que, en las palabras de Esteve, le proporcionó un “material idóneo” (22). Esto ya lo reconoció el preceptista en su *Philosophía*, donde dedica todo un fragmento a la “Historia del infante don Pelayo, buena para heroica”, párrafo que sigue directamente a otro fragmento intitulado “Debe el poeta guardar la religión.” (*Philosophía*, 462) En este largo fragmento, Fadrique resalta la ejemplaridad heroica de esta figura histórica, describiendo sus muchas prendas en cuanto materia épica:

Y si, digo otra vez, hubiera de escribir heroica, tomara por sujeto al infante don Pelayo, cuya historia tiene todas las calidades que debe tener la que ha de dar materia a la heroica: primeramente fue admirable por milagrosa ella en sí y admirable por el varón

admirable, el cual desde un agujero hizo tanto, que echó de la Asturia a la potestad de Ulido, rey de Arabia, y África, y de España; y aun muchos dicen que el dicho infante conquistó y se hizo rey del reino de León. [...] Ultra esto, la sucesión de Pelayo ha sido tan feliz, que, desde él hasta ahora, han reinado de su sangre cuarenta y nueve reyes, todos sucediendo de padre y hijo o de hermano a hermano, de varón a varón, salvo siete veces que, en todo este tiempo, vino el ceptro de Pelayo a hembras, cuyos maridos fueron tales, que no digo mejoraron, mas igualaron casi a la alta sangre del Pelayo, del cual descenden hoy los reyes de España, que tanta parte tienen en el mundo. Y aquella jornada que los historiadores dicen haber hecho Pelayo a Jersualem, dará al poeta ancho campo de sus episodios. (*ibid*, 462-463)<sup>98</sup>

El “material idóneo” del Pelayo consiste en su singularidad como personaje histórico quien reúne en una persona diferentes aspectos centrales de la identidad contrarreformista: fuera de ser admirable en sus características varoniles y morales, a Pelayo se le considera representante de una casta imperial cuyos orígenes se remontan hasta a los romanos, imperio mundial tal como la monarquía española. Además, la fe católica que defiende gloriosamente Pelayo ante los invasores orientales se presenta como religión salvadora e imperial *sine fine*. La figura de don Pelayo sirve, pues, perfectamente para ilustrar y propagar el “carácter supranacional de la gesta militar; religiosa y nacional de la monarquía española.” (Vila, Esteve, *Pelayo*, 15) Mediante las profecías que recibe don Pelayo en la segunda parte del libro, la narración subraya los lazos parentales entre el fundador del imperio Astur y la presente monarquía de los Austrias españoles.<sup>99</sup>

En la obra de Pinciano, la universalidad heroica de este personaje histórico se refleja en la configuración discursiva del texto. La figura de don Pelayo da origen a un denso entramado alegórico, en el que se entremezclan elementos patrióticos y religiosos, evocando la imagen salvífica del defensor de la fe católica. Éste último—como todo salvador— no llega a la gloria sin haber pasado por un mar de rodeos, fracasos, tentaciones y luchas. Para ilustrar debidamente esta lucha simbólica entre lo malo y lo bueno, Pinciano se sirve de una serie de libertades poéticas las que, si no rompen, por lo menos desafían el principio de la “verisimilitud inventada”.<sup>100</sup> Los personajes de Lucifer y del ángel Uriel o le engañan o le hacen volver a la senda de la virtud; ejércitos de ángeles, sueños y voces extrañas le apoyan y le orientan tanto en su lucha bélica contra los enemigos políticos y religiosos como en su lucha personal contra la flaqueza y la tentación. El mismo Pinciano destaca este paralelismo

<sup>98</sup> Ver también Vilà, Esteve, 22.

<sup>99</sup> En lo dicho me oriento en la introducción de Lara Vilà y Cesc Esteve a su edición digital de *El Pelayo* de López Pinciano.

<sup>100</sup> Esto lo afirma el mismo Pinciano cuando, en su *Philosophía*, observa que “para atar el ñudo, lícito es el socorro divino; para desatarle, parece muy mal y es mucha falta de artificio, porque el passo más deleitoso de la fábula es el desañudar y, trayendo socorro del cielo, no queda la acción tan verisímil como cuando humanas manos lo obran.” (“Epístola quinta”, 214)

discursivo en su “Alegoría del Pelayo”. Según el autor, los dos viajes del Pelayo a Palestina y de vuelta a España

son una imagen de la letra Pitagórica, como ésta del vicio, y de la virtud: y el Príncipe que las anduvo es un símbolo del hombre, que derramado al principio de la vida por la mala, con tiempo la recoge a la buena. Por Pelayo, que engañado del espíritu malino, deja a su patria, y con grandes peligros y trabajos, camina por las anchuras del Océano, hacia la angostura del Mediterraneo, es [sinifreado] el hombre, que engañado de la sensualidad, y apetito irracional, sale del buen natural, y del uso de la justa razón: y decide por la letra Pytagórica, y por la senda del vicio (ancha en el principio) y passa los trabajos y dificultades, que en medio de sus deleites, suelen experimentar los malos, y dice Salomon en el libro de la Sabiduría. Por Pelayo, que del Océano passa al Mediterráneo, y allega al mar de la Fenicia, que no tiene salida, es [sinificado] el hombre mismo, que prosiguiendo la bajada por la letra Pytagórica, y camino al vicio, llega al estrecho, y rebentón, que no tiene remedio, salvo el divino: el cual suplica a Dios Pelayo en el santo sepulcro de Jerusalem, y le recibe, y comienza a desandar el camino errado: y asirlo hace el bueno y predestinado, que [penitere] de su mal progreso, y vuelto el ojo al bien perdido, torna a subir por la letra que baja, y senda de la virtud (al principio angosta y dificultosa) el cual aunque a la primera jornada padece algunos tropiezos y impedimientos (como Pelayo en la suya) de todos se exime, y dellos sale con grandísima presteza. Entra después Pelayo en la cueva Coricia, y el justo en la de la Meditación: y bien instruido el uno, y el otro, caminan al Océano de España, y al espacio ancho y ameno de la virtud, adonde sin tope ni tropiezo alguno ponen sus ancoras. Entra Pelayo en la cueva de Onga, y el justo en la de la contemplación, y como aquel de la suya vence a los Moros enemigos, y queda señor pacífico de la tierra, este también vence a los deleites del mundo enemigos del hombre, y el hombre resta pacífico poseedor de la virtud pacífica, si es que en ésta vida ay pacífica posesión. (632-633)

Vale leer esta larga descripción de la “Alegoría...” en su totalidad porque demuestra muy bien cuan significativa consideró su autor no sólo la alegoría en épica, pero también cuan esencial le pareció la transparencia discursiva. De hecho, los detalles de la “Alegoría del Pelayo” dejan poco espacio para interpretaciones adicionales o malévolas; el autor explicita sus intenciones didácticas y la significación simbólica de su obra en un ampuloso aparato explicativo, el cual seguramente no pasó desapercibido por sus contemporáneos.

Como observa Lara Vilà, en cuanto al contenido nacionalista de *El Pelayo*, López Pinciano “ni inventa ni descubre nada nuevo”. (Vilà, Esteve, 11) Apoyándose en la verdad histórica de don Pelayo, Pinciano elabora y enriquece el material histórico y la figura del protagonista con intrigas y trabajos tanto militares como morales, subrayando la maravillosa ejemplaridad del héroe y de sus servicios a la patria. En su tratamiento poético del material se orienta no sólo en “poemas anteriores” como *Las Navas de Tolosa* de Cristóbal de Mesa, sino también en la *Gerusalemme liberata* de Tasso y, mayormente, en su modelo preferido, la *Eneida* virgiliana. Según Vilà, tampoco como épica de la Reconquista española, Pinciano “no inauguró una vía novedosa” cuando re-escribió y trasladó la historia de la liberación nacional

y religiosa de la *Gerusalemme* al contexto peninsular. (*ibid*) En vez de presentar una interpretación original de la materia, Pinciano confía en el significado pluri-simbólico del contexto histórico, y se contenta con resaltar poética y alegóricamente el contenido ideológico de la materia. Por otra parte, la falta de originalidad en el poema se recompensa por un exceso de perfección formal y una gran lealtad a la tradición épica. Con *El Pelayo*, Pinciano presenta un poema épico ejemplar que aspira a la perfección no solo en la materia que trabaja, sino también en su tratamiento modélico de la misma. Esto confirma la minuciosidad con el que se dedica a la elaboración del aparato explicativo y sus diferentes elementos. Conscientemente, el poema se distingue de formas modernas de la épica, como los *romanzi* y los libros de caballería, que prescinden del fondo histórico específico y que se escriben en prosa, así renunciando a elementos que López Pinciano considera cruciales en la épica, como son, por ejemplo, la proposición y la invocación al principio. “.. gran perfección es de la heroyca començar por proposición y invocación, de quienes suelen carecer los poemas heroycos que no son en metro, los cuales entran con su prólogo dissimulado y narración.” (cit. Vilà, Esteve, 28; Pinciano, *Philosophía*, 475)

### 2.1.2 La tradición y el “pico”: Pinciano según Cervantes

Junto con la *Philosophía Antigua Poética*, el tradicionalismo épico de *El Pelayo* también se podría interpretar como reacción a desarrollos en el campo de la literatura áurea, donde una pléthora de poetas experimentaba con y daba origen a formas poéticas cada vez más originales. Donde Lope, en su *Arte nuevo de hacer comedias*, defiende más tarde el entretenimiento de las masas y donde se acomoda deliberadamente con un estilo que, como observa el mismo, “ahorque el arte” poético, Cervantes articula su disgusto con la tradición de una manera más abierta y directa, hasta citando al mismo Pinciano. En sus *Novelas ejemplares*, Cervantes hace referencia directa a la discusión del “sentido alegórico” en la *Philosophía Antigua Poética*, y su “Coloquio de los perros” imita e ironiza la forma dialogal de origen clásico en la preceptiva pincianesca. Observa al respecto el editor de la *Philosophía Antigua Poética*, José Rico Verdú:

A fin de hacer más claras y agradables sus teorías, [Pinciano] las expone en forma de diálogo; pero, a pesar de todo, no consigue dar la amenidad suficiente del relato, a lo cual parece referirse un lector de excepción, cuando en el “Casamiento engañoso” anuncia que va a contar el “Coloquio de los perros” y, a fin de no caer en la misma monotonía, dice: ‘Púselo en forma de coloquio por ahorrar de *dijo Cipión, respondió Berganza*, que suelen alargar la escritura.’ (cit. en Rico Verdú, *Philosophía*, xiii)<sup>101</sup>

Cervantes seguramente había leído la *Philosophía Antigua Poética* y, posiblemente también *El Pelayo* de Pinciano. Si no, los prólogos del *Don Quijote* y de las *Novelas ejemplares* se dirigen en contra y satirizan una tradición poética que Pinciano conscientemente representaba y defendía en su obra.

Pinciano comienza su *Pelayo* con un “Prólogo de un amigo del autor” quien alaba el libro en cuanto “uno que Quintiliano encomienda para levantar los ánimos de los mancebos nobles.” (3) Cervantes, por contra, se distancia de “tales elogios” cuando juega con el tópico de la auto-alabanza literaria en sus introducciones a la primera parte del *Quijote* y a las *Novelas ejemplares*. Donde, en el *Quijote*, se comparte con el lector los detalles de un diálogo fingido con un amigo del autor sobre el valor de su obra, en las *Novelas*, Cervantes recurre a otro amigo imaginado quien proporciona la tradicional presentación benévola del poeta. Después de ofrecer una descripción interpretativa de su rostro y apariencia, enumera sus obras anteriores, sin olvidar de mencionar sus servicios a la patria, que le hicieron perder su mano izquierda. Hacia el final de este largo fragmento, Cervantes comenta, y no sin sarcasmo, la función que tienen para él tales exposiciones auto-halagadoras, declarando que:

<sup>101</sup> Ver también Cervantes, *Novelas ejemplares*, 238: “El coloquio traigo en el seno; púselo en forma de coloquio por ahorrar de *dijo Cipión, respondió Berganza*, que suele alargar la escritura.”

cuando a la de este amigo, de quien me quejo, no ocurrieron otras cosas de las dichas que decir de mí, yo me levantara a mí mismo dos decenas de testigos, y se los dijera en secreto, con que extendiera mi nombre y acreditara mi ingenio. Porque pensar que dicen puntualmente la verdad los tales elogios, es disparate, por no tener punto preciso ni determinado las alabanzas ni los vituperios. Y así te digo otra vez, lector amable, que de estas novelas que te ofrezco, *en ningún modo podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies, ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca; quiero decir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás, son tan honestos y tan medidos con la razón y discurso cristiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuidado o cuidadoso que las leyere.*<sup>102</sup> (63)

La intencionalidad de este párrafo bastante denso deviene más inteligible cuando se consulta la epístola quinta de la *Philosophía Antigua Poética*, donde López Pinciano describe las diferentes partes de la fábula y explica su funcionalidad dentro del discurso poético. En este párrafo, Cervantes procede —o por falta de un tal amigo, o por falta de la ocasión— a elaborar el tipo de discurso poético que él prefiere en la poesía. En vez de hacerse valer por obras y recomendaciones de terceros, Cervantes prefiere “valer[se] por [su] pico”, el que, “aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas.” (*ibid*) En esta declaración orgullosa su autor se refiere tanto a la invención como a la significación poética, las que, según él, deben originar en la imaginación y en el entendimiento de un mismo autor, y no han de servirse de ni ser justificado por otros. En este contexto, pues, Cervantes viene a criticar la mencionada “pepitoria” que hace, en su opinión, López Pinciano de la “animal-fábula” cuando la desmiembra en sus diferentes partes:

Digamos, pues, del par primero, que contiene la unidad de la fábula, en dotrina de Aristóteles, es como un animal perfeto y acabado, el cual ha de ser uno y simple, porque el que no lo fuere, será monstruoso. Como si digamos un león: si tiene todas sus partes de león, cabeza, pecho, vientre, y lo demás, es un simple y perfeto; y, si por ventura tuviese el pecho o otro miembro cualquiera de otro cualquier animal, no se dirá uno y simple y que consta de una sola naturaleza, sino monstruoso, porque tiene más naturalezas. (*Philosophía*, 189)

A Cervantes, lo que más le molesta de aquella “pepitoria” es que de las susodichas partes de la fábula sólo algunas contribuyen a la unidad de la acción y del argumento, mientras que otras, como peripecias y agniciones, son inventadas con el único fin de deleitar al lector: “La otra parte (contraria al parecer) que es la variedad, resta; y resta poco al que sabe que la naturaleza se goza con la variedad de las cosas y que este animal-fábula será tanto más deleitoso, cuanto más variedad de pinturas y de colores en él se vieren.” (*ibid*, 196)<sup>103</sup> Es por

<sup>102</sup> El énfasis es mío.

<sup>103</sup> Añade en esta conversación Ugo: “Todo está dicho —dijo Ugo— y yo no tengo más que decir acerca de la variedad, sino que nos acordemos de Virgilio con cuánto deleite varía su poema, el cual, entre otras cosas, de tal suerte varía sus muertes que, aunque son infinitas, una jamás parece a otra; ¿qué diré de las oraciones y de lo demás del summo poeta, el cual propongo para ser imitado?” (*ibid*, 196)

eso que Cervantes considera necesario defender sus propios “requiebros amorosos,” que para él forman parte íntegra de la historia contada y no son incorporadas en cuanto elementos individuales para distraer al lector y para variar la fábula. Los requiebros cervantinos protestan pertenecer a la misma acción y al mismo argumento de la historia y contribuyen así, en su forma y contenido, a un mismo discurso poético. En su comentario sobre la honestidad y cristiandad de los “requiebros amorosos,” Cervantes incluso retoma una crítica ya formulada en el prólogo al *Don Quijote*, donde se queja de la hipocresía de una moral desmesurada, cuyos autores “guardan”, en eso de la religión, “un decoro tan ingenioso” mientras “en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano.” (*Don Quijote*, 29)

La originalidad y unidad de cada una de sus novelas, y de “todas juntas” (*Novelas*, 64), era de mayor importancia para Cervantes. Esto lo subraya no sin orgullo en su declaración de haberlas inventadas él solo, sin servirse de y sin imitar modelos anteriores:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las otras muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, ni imitadas ni hurtadas, mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.” (*Novelas*, 65)

El profundo disgusto que provocan en Cervantes la preceptiva y la literatura de Pinciano se funda en una serie de aspectos relacionados, cuyo defecto principal lo halla en la buena voluntad de los poetas contemporáneos de “hurtar” los elementos centrales de la fábula, o sea, la acción y el discurso, de autores considerados modélicos y tradicionales. Mientras sus colegas se esconden detrás de santos, filósofos y poetas renombrados, Cervantes subraya la originalidad e individualidad de su voz y de su verdad poética. En esto, su mayor preocupación consiste en “darse a entender” y en “decir verdades que por señas serán entendidas,” lo cual, para él, implica un lenguaje misterioso y equívoco, por más que éste sea censurado por la preceptiva y la tradición. Donde Tasso y Pinciano se articulan de manera transparente y abiertamente alegórica, Cervantes no teme la anfibología y ambigüedad de las palabras, insistiendo, con más ahínco aún, en el misterio y las verdades implícitas. Con ese fin, la literatura cervantina observa pero también subvierte la preceptiva pincianesca en que instrumentaliza las estrategias narrativas descritas en ella para construir el discurso oculto de sus novelas.

Particularmente en las *Novelas ejemplares* y en el *Persiles*, Cervantes juega con lo que Pinciano llama las “partes sustanciales” y “condicionales” de la fábula compuesta, como son las peripecias y la agnición o el reconocimiento (sustanciales) y la verosimilitud

(condicionales). En contraposición a la preceptiva pincianesca, en Cervantes, peripecia y agnición no sólo aumentan “el deleite” de la acción,<sup>104</sup> sino están íntimamente ligadas al discurso poético de la historia, tal como nos avisa su autor. Las “señas” mediante las que se articulan las “verdades” cervantinas coinciden con las “señales”, mediante las que, según Pinciano, los poetas articulan “reconocimientos o noticias súbitas” en el curso de la acción.<sup>105</sup> (*Philosophía*, 183) “Agnición o reconocimiento se dice una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la cual venimos en grande amor o en grande odio de otra.” (181) Mientras aquí Pinciano se refiere al reconocimiento de un personaje anteriormente no conocido o no reconocido por otros personajes o el lector, Cervantes funcionaliza este recurso poético para manipular el modo en el que sus personajes son percibidos y evaluados por los lectores. Esta técnica es, por uno, eficaz para indicar, ya por señas, el valor o la inocencia de un personaje quien parece, según su apariencia y condición, social y culturalmente inferior, como ocurre, por ejemplo, en el caso de la “Gitanilla”.<sup>106</sup> Al mismo tiempo, la agnición ayuda a resaltar discrepancias entre, por un lado, el estado social y la honra de un personaje y, por otro, la inmoralidad de sus acciones, como vemos en la figura del violador vuelto amante de Rodolfo, de la novela de la “La fuerza de la sangre”. En esta historia, incluso la peripecia del final resulta ambigua, dejando al lector evaluar la supuesta felicidad y verisimilitud de la boda entre el violador noble y su joven víctima. La proverbial fuerza de la sangre aquí maravilla tanto como espanta.

La fuerza sugestiva y discursiva de esta novela, y de las demás, se funda también en la historicidad de los sucesos contados, precisamente porque evocan en el público la memoria de casos o circunstancias semejantes y conocidos. En cuanto a su materia y su discursividad, pues, “La fuerza de la sangre”, es una historia original y de relevancia pública, presentada sin ornato retórico, redundancia o aforismos ajenos. Como en el *Quijote*, pues, también en las *Novelas ejemplares*, Cervantes nos ofrece historias “monda[s] y desnuda[s], sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y

<sup>104</sup> “...que verdaderamente no parece hay deleite en la acción donde no se hallan algunas agniciones.” *Philosophía*, 183.

<sup>105</sup> “El Philósofo, en sus *Poéticos*, dice hay cuatro especies de reconocimientos o noticias súbitas. La una, menos artificiosa y más acostumbrada entre los poetas (por ser más fácil), se hace y ejercita con señas, las cuales son o interiores, como cicatrices y lunares, o exteriores, como excripturas, anillos y collares. Y la segunda especie es también poco artificiosa y que es hecha del poeta, porque éste (dice) inventa, para que el reconocimiento se haga, palabras que no son nacidas de la fábula misma, sino desviadas y desasidas de ella. La tercera es por la memoria hecha. Y la cuarta, por silogismo o discurso, en las cuales dos especies se hace el reconocimiento: en la primera, acordándose de alguna cosa que a la persona mueva a llanto o alegría; en la segunda, discuriendo de una en otra razón hasta venir en el conocimiento de lo que está presente.” (*ibid*)

<sup>106</sup> “Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones y, finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo; y la gana del hurtar y el hurtar son en ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte.” (...)

elogios que al principio de los libros suelen ponerse.“ (DQ I, 20) En su prólogo a la primera parte del *Quijote*, la diatriba de Cervantes se dirige contra el formalismo de la tradición literaria de su tiempo, cuya discursividad y ciencia le resultan tanto fingidas como artificiales en su intento de fundar el arte poético en materias ajenas y en doctrinas de filósofos y padres de la iglesia:

-Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los elocuentes? ¡Pues qué, cuando citan la divina Escritura! No dirán sino que son unos santos Tomases y otros doctores de la Iglesia; guardando en esto un decoro tan ingenioso, que en un renglón han pintado un enamorado distraído y en otro hacen un sermoncico cristiano, que es un contento oírle y leelle. De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué anotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del abecé, comenzando con Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro. (*ibid*)

La descripción irónica de los muchos defectos literarios del *Quijote* hace pensar, especialmente respecto a la lógica formal del texto poético, en el ejemplo modélico de *El Pelayo*. Allí su autor Pinciano, lejos de renunciar a un catálogo alfabético de vocablos eruditos, también concluye su poema heroico formalmente en un epodo. La única manera, para Cervantes, de sustraerse consecuentemente de los preceptos y formalidades de ésta tradición poética, era de abrirse paso a materias las que, hasta entonces, fueron desconsideradas e ignoradas por los preceptistas y autores modelos: „Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna otra cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es todo una invectiva en contra los libros de caballerías.” (*ibid*, 24)

### 2.1.3 La novela bizantina temprana: Núñez de Reinoso y Jerónimo de Contreras

En la segunda parte del siglo XVI, la traducción y siguiente popularidad de la novela griega inició un cambio significativo en el campo de la ficción narrativa española, transformando su paisaje formal y efectuando una discursividad crecientemente ideologizada. Las imitaciones y adaptaciones de la novela griega, principalmente de *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio y de *La historia etiópica* de Heliodoro, encaminaron una literatura de entretenimiento que respondió no sólo al gusto de un ávido lectorazgo contemporáneo. Como documenta la alabanza que recibe la novela griega en la *Philosophía antigua poética* de López Pinciano (1596), este nuevo tipo de literatura también fue aceptado por la preceptiva española y círculos humanistas de influencia. Como apunta Ruiz Pérez en su historia literaria del Siglo de Oro, uno de los méritos de la *Philosophía antigua poética* fue mediar entre “dos siglos, o mejor decir, entre dos estéticas.” (...) En cuanto “papel de umbral o de pasaje”, la *Philosophía antigua poética* querría reconciliar las tradiciones poéticas de los antiguos con los gustos y particularidades de un público moderno y heterogéneo, que se caracterizó particularmente por su “dualidad de receptores, culto y popular”. Esta doble ambición de satisfacer a diferentes grupos de lectores —al vulgo y al discreto— se inscribe en las dos finalidades que se da este nuevo género desde sus principios, o sea, las del *prodesse et delectare*. De hecho, desde su aparición, la novela bizantina española funcionaliza el principio horaciano en una feliz combinación de ideología y entretenimiento, configuración que se consolidará (y se refinará aun) en formas más tardías.

Las dos novelas representativas de este “nuevo género” y del “proceso de configuración genérica de la prosa del XVI” son *Los Amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso y las dos versiones de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, publicadas en 1565 y 1583. (Fernández Mosquera, 66) Ambos textos reflejan las preferencias y los valores poéticos de una literatura novelesca en transición, por lo cual su influencia en adaptaciones posteriores (y más paradigmáticas) del género bizantino fue considerable: *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes o el *Poema trágico del español Gerardo* de Céspedes y Meneses y *El Criticón* graciano. En el texto más exitoso de Contreras ya se perciben las nuevas posibilidades formales y discursivas del modelo griego: las dos ediciones de Contreras presentan diferentes modalidades de la historia bizantina que serán imitadas y elaboradas por sus sucesores. A pesar de su general inmadurez genérica, estas primeras versiones de la novela bizantina ya revelan ciertos procesos formativos involucrados en la gestación de aquel nuevo género.

Según la crítica, la influencia de la novela griega en el desarrollo de la novela áurea era múltiple, aunque no siempre coinciden los críticos en la descripción de sus características genéricas, aspecto que discuto en más detalle abajo. No obstante, en primer lugar destaca la común observación de que la presencia del género bizantino en el panorama cambiante de la literatura áurea inicia una ruptura con los modelos medievales tradicionales y consolida un nuevo tipo de literatura de entretenimiento que se caracteriza por un general “intento que hubo en España de crear una literatura profana, pero católica.” (Ehrlicher, 47) La novela griega, tal como otros modelos foráneos resucitados durante la época (principalmente de origen italiano), pasó por un proceso de “nacionalización” que requería la adopción y la inserción de las viejas formas en el imaginario cultural del período. En el Barroco español, este imaginario epocal estaba, mayormente por su propia índole histórica, revestido de una discursividad profundamente ideológica, en la que religión, política y tradición confluyeron en un simbolismo tanto conservador como creador y dinámico.

Este proceso suponía un acercamiento a los lectores en el ámbito geográfico y las tradiciones peninsulares, pero también conllevaba una fuerte dosis de actualización, ya que, como en otros planos políticos y culturales, la nacionalización suponía la afirmación del presente frente al estatismo de unos modelos (*La Celestina*, Garcilaso) con una incipiente condición de clásicos e investidos de una *auctoritas* sobre la que se sustenta el principio de *imitatio*. Frente al mismo, actuante en la introducción de las formas italianas, la misma dimensión imperial de la monarquía trocó la supremacía política en conciencia de superioridad ante los modelos de unas culturas ahora colocadas bajo dominio propio y, en consecuencia, consideradas como inferiores; sobre ello, la contrarreforma católica insistió en la diferencia y en la voluntad de separación de las formas y modelos vinculados a posiciones heterodoxas y, a impulsos de la política de Felipe II y su cordón sanitario respecto a Europa, se avanzó en la españolización de comportamientos y modas, con un emergente casticismo que tuvo pronto reflejo en las pautas estilísticas y temáticas. (Ruiz Pérez, 183-184)

La novela bizantina española es, en cuanto forma genérica, producto de este proceso de “nacionalización” o “actualización”, lo cual se debe también a la gran adaptabilidad del modelo. Mientras se percibe el rasgo de la “bizantinización” en toda la ficción áurea, la novela bizantina española también produjo dos modalidades propias y en sus conclusiones (aparentemente) contrarias, lo cual resultó en notables disimilitudes formales entre varias adaptaciones tardías. Una comparación del *Persiles* cervantino con el *Criticón* graciano, por ejemplo, pone de manifiesto estas discrepancias en sus extremos, las que, hoy más que en tiempos del Barroco, siguen animando debates teóricos en los que se inquiere la pertenencia de las dos obras al mismo género.

La mencionada actualización áurea de la novela griega creó, pues, un género que vacilaría, como ya manifiestan sus primeras adaptaciones españolas, entre dos modalidades:

primera, la peregrinación cristiana motivada por la experiencia de un amor desdichado y, segunda, la aventura amorosa que termina en el casamiento de los protagonistas. Esta “españolización” de la materia griega también fue motivada por la aparición de un nuevo concepto de amor que se distinguió tanto del erotismo abierto de los antiguos como del amor cortés del Medievo. Como demuestra Davis en su artículo, la *Selva de aventuras* de Contreras, y particularmente su revisión de 1583, reflejan

the demise of the monastic ideal that prevailed in Europe until the Reformation and had suggested that women’s first allegiance is to a devine order, rather than to a patriarchal rule. ... But the literary form that most consistently and intrinsically depicted love as a noble moral ideal within the framework of matrimony was the so-called *novela bizantina*, derived from the Greek epics of Heliodorus and Achilles Tatius... (195)

La novela bizantina, al tiempo que ejemplificaba la castidad en sus héroes, también propagó el casamiento como fin feliz y legítimo de un período de trato amoroso. La sinceridad con la que los héroes bizantinos adhieren y defienden su castidad no sólo los caracteriza como buenos cristianos, sino incluso como buenos españoles, gracias también a un discurso patriótico que se establece a partir de una *peregrinatio amoris* literaria en la que se mezclan lealtad religiosa y fidelidad conyugal. En su comparación de *Clareo y Florisea* con los modelos de Dolce y Tacio, Marguet observa algunas modificaciones “esenciales” en la adaptación española del modelo griego, esfuerzos en los que la crítica halla una “eufemización del erotismo en los imitadores españoles de la novela griega.” (13) Donde el modelo todavía permitía el trato carnal entre el héroe Clitofonte y la antagonista de la heroína, Melita, en la versión de Núñez de Reinoso, Clareo resiste a las tentaciones de la hermosa Isea.

El amor en Núñez de Reinoso ha perdido su dimensión sensual, del que sólo queda alguna huella en el discurso de Isea, para expresarse únicamente como sufrimiento o puesta a prueba. ... La castidad hasta la celebración del casamiento está asentada desde un principio en Núñez de Reinoso, que afirma así el motivo de los hermanos amantes, amantes que se portan como hermanos hasta el final de sus ‘trabajos’, cuando ya se pueden casar. Este motivo aparece en la novela, más tardía, de Heliodoro, pero no en la de Tacio. (*ibid*, 14)

Un discurso fuertemente moralizador destaca particularmente en aquellas peregrinaciones bizantinas donde su héroe sufre una transformación filosófico-religiosa, la que, en casos extremos (como en la primera versión de la *Selva de aventuras* o en el *Español Gerardo* de Céspedes y Meneses) resulta en la conversión completa del protagonista de un caballero enamorado en asceta cristiano. Posiblemente, como también sugiere Barbara Davis, la revisión de la *Selva* estaba motivada por una lectura tardía de la historia etiópica y representa

una reacción a cambios no sólo en el gusto literario de la época, sino también en la conceptualización del amor.<sup>107</sup>

En su camino, los héroes bizantinos pasan por varias aventuras que comúnmente les sirven de ejemplo y de enseñanza, aunque no siempre en términos morales, a veces sólo por ser turistas. Aunque siempre regresan a la patria (España, en la mayoría de los casos), la acción se desarrolla en el extranjero. Desde ahí se elabora un discurso patriótico que instrumentaliza la aventura amorosa en aras de un elaborado comentario geopolítico sobre la Europa contemporánea, de la que las regiones más frecuentadas en estas novelas o ya pertenecen a la monarquía española (Italia, Portugal), o son identificados como territorio enemigo (Moros). Hanno Ehrlicher hace hincapié en el espíritu turístico que le es propio a toda novela bizantina española, identificando en la curiosidad mundana y en la devoción religiosa “dos motivos narrativamente eficaces” en varios sentidos (31):

Luzmán [*Selva...*] ... se viste de peregrino y emprende un viaje a Italia donde tendrá numerosos encuentros con otros amantes desafortunados, los cuales se narrarán a su vez sus respectivas historias. Aunque escuchar otros infortunios amorosos le hace recordar el suyo, no por eso perderá su lucidez ni tampoco sus intereses turísticos. (35)

El ‘turismo literario’ de la novela bizantina española satisface, por un lado, el interés del lector contemporáneo en lugares, personas y eventos peregrinos y bizarros, e introduce a la vez una perspectiva politizada sobre el mundo conocido. Donde “Núñez de Reinoso sólo esboza la adaptación de la acción y los personajes a su propia época y espacio geográfico“, Contreras escribe toda la *Selva* desde un punto de vista españolizado, tal como lo harían ”a continuación los imitadores españoles de la novela griega“. En este sentido, el motivo de la peregrinación (junto con las convenciones que conllevaba) sirvió a proporcionar para los lectores una plétora de conocimientos en diferentes materias, como son la religión, la moralística, la política, la historia, la geografía, etc., intención que confirma el mismo protagonista de la *Selva de aventuras*:

Señora, soy un peregrino y ando deseoso de ver las cosas que el mundo en sí tan maravillosas tiene; [...]. (32) Amigo, te ruego, si decidirse puede y en ello no recibes descontento, me digas quién eres y la causa por qué tan desesperada vida traes, y no me niegues lo que te pido, que hombre soy como tú y perseguido de los trabajos del mundo por el cual voy navegando, no en la mar como en el navío, mas por tierra, hasta hallar el fin que los hombres pretenden. (55)

La evolución de la novela bizantina española se caracteriza, pues, por la introducción de estrategias discursivas propias de otros géneros, todas ellas destinadas a asistir y orientar al lector en su viaje literario por un mundo verosímil y conocido, cuyas dimensiones se

---

<sup>107</sup> Ver Davis, 196-7.

percibían crecientemente como desconcertantes e imprevisibles. Así se funcionalizó el entretenimiento literario para inducir en los lectores una cosmovisión contrarreformista, lo cual suponía en ellos una consciencia tanto moral-religiosa como política. En este sentido, la novela bizantina española también cumplía con las responsabilidades genéricas heredadas de la épica tradicional, afiliación que habrá salvado el género poéticamente, porque lo distinguió de otras formas novelescas menos valoradas por la crítica, como son el género caballeresco o las novelas pastoriles y sentimentales.

Mientras que la novela bizantina era conocida por su variedad temática y formal, es decir, su tendencia a integrar diferentes formas poéticas, lo que más elevaba este género en la estimación de los críticos (y de los autores) coetáneos era, precisamente, su riqueza de sentidos. Éstos se articulaban a través de una gran variedad de recursos simbólicos, que referenciaban y trasmitían el significado velado del texto en cuanto “misterio”, “ánima” o sentido escondido de la narración. En este contexto, el discurso alegórico siempre se manifestaba donde la narración conscientemente ubicaba la historia contada dentro del espacio del imaginario cultural, espacio que, según Fernando de la Flor, ha sido demasiado ignorado por la “historiografía material”. En la crítica del Barroco español,

sus visiones, tachadas de metafóricas (cuando no de metafísicas), han pasado indiscutidas, y no han sido de verdad contestadas por la moderna historiografía, sino sólo *desplazadas* y desautorizadas así, en su contraste con otros campos, enfrentándolas con las evidencias materiales, económicas y de pura gestión administrativa del Estado, pero, obviamente, sin lograr con ello desactivar el aura negativa que ocupa el imaginario y el campo simbólico en su conjunto, sobre el que los historiadores ‘materiales’ apenas se pronuncian. (de la Flor, *Era melancólica*, 36)

De cierta manera, la españolización de la materia griega iguala a un acto de apropiación cultural, en el que autores tanto como lectores y editores cooperan en la recreación colectiva de un (auto)retrato ficticio y fantasmagórico de la propia sociedad. De hecho, la dimensión alegórica de la novela bizantina española consiste justamente en esta interpretación españolizada de la materia, la cual comúnmente se manifiesta en forma de una voz narrativa que explica, comenta e interpreta los sucesos contados. De esta manera, un episodio se convierte en lección, una historia en ejemplo y un viaje en peregrinación, transformaciones discursivas que destacan especialmente en las primeras reescrituras españolas del modelo griego. Como ha mostrado detalladamente Fernando de la Flor en sus muchas publicaciones sobre la cultura de la Contrarreforma, la mentalidad barroca sentía la necesidad de sublimar el mundo material de las cosas y de los eventos a un espacio aéreo y metafísico, donde la materialidad efímera recobraría otro sentido global y ahistórico. El discurso alegórico ancla los sucesos narrados en un mundo conocido y de verdades universales, en el que la

historicidad particular de la España actual podía ser justificada y eternizada: “...el Barroco se muestra también como tiempo en que la producción simbólica se da como objeto un *más allá* de sí misma, intentando, en una estrategia en esencia *melancólica*, ‘salvar’ las cosas en los lenguajes formales de carácter alegórico.” (*ibid*, 43)

Las modalidades de la expresión alegórica barroca son, pues, múltiples y no se dejan reducir a un lenguaje poético que se exprime exclusivamente en forma metafórica. En todo el género de la novela bizantina española, pero muy destacadamente aún en estas dos primeras adaptaciones, la narración se distingue por su adherencia estricta a la épica heroica, o sea, a lo que hoy en día se denomina el género idealista. La ejemplaridad de los protagonistas resulta crucial para la configuración alegórica del texto, y esto aún más cuando los últimos sobresalen por sus modos y razones de entre otros personajes relevantes, como ocurre, por ejemplo, en *Los Amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso. Al elaborar la figura antagonica de Isea y al hacerla narradora de su reescritura de los *Amorosi Ragionamenti* de Dolce, Núñez de Reinoso acentúa el abismo que existe entre la virtud singular de sus héroes y la mediocridad moral de la contrincante amorosa y seductora Isea. Para mejor ilustrar el antagonismo entre heroína y anti-heroína, el autor pinta a las dos mujeres en cuanto personificaciones alegóricas de la virtud y del vicio, oposición que ya se anuncia en sus nombres (Isea vs. *Florisea*).<sup>108</sup> Este énfasis que ponen las primeras adaptaciones de la novela griega en la ejemplaridad moral de los protagonistas y de la acción, las distingue marcadamente de sus modelos y las separa de ellos no sólo histórica sino también genéricamente, particularmente por el papel que juega en ellas la mencionada batalla alegórica entre lo bueno y lo malo.

Últimamente, la ejemplaridad de los protagonistas bizantinos se concretiza en la rigidez pétrea con la que personifican el ideal contemporáneo de una “persona superior” (López Pinciano). En cuanto figura alegórica, el héroe épico convence típicamente por su exclusivismo social y la perseverancia casi religiosa con la que persigue su destino. Observa Fletcher acerca de la obstinación ideológica de los agentes alegóricos:

Daemons, as I shall define them, share this major characteristic of allegorical agents, the fact that they compartmentalize function. If we were to meet an allegorical character in real life, we would say that he was obsessed with only one idea, or that he had an absolutely one-track mind, or that his life was patterned according to absolutely rigid habits from which he never allowed himself to vary. It would seem that he was driven by some hidden, private force; or, viewing him from another angle, it would appear that

---

<sup>108</sup> La figura de Isea carece, en comparación con la heroína Florisea, como ya sugiere su nombre, de la “virginidad y entereza” de la “donzella” que “como flor que está asida a su mata o rama, está lustrosa, alegre y rutilante.” (Covarrubias, Tesoro, 601) Isea es, si no simplemente desdichada y desafortunada, en todo caso una heroína moralmente imperfecta y, literalmente, des-*Flor*-ada.

he did not control his destiny, but appeared to be controlled by some foreign force outside the sphere of his ego. Take moral allegory, for example. ... If moral allegory is the narrative or dramatic rendition of contests between virtues and vices, however, it will inevitably be a contest between warring powers. By equating daemonic and allegorical agency, I believe we shall be able to explain the relationship between virtue in its Christian sense of 'purity' and in its original pagan sense of 'strength'. (41)

Un efecto secundario de esta unilateralidad es que, en no pocas novelas, el protagonismo del héroe bizantino se reduce a su función representativa, mientras que debe retirarse de la acción en cuanto agencia novelesca, dejando el escenario de la narración a otros personajes más interesantes por ser más astutos o más viles. En *La selva de aventuras* de Contreras, durante gran parte del libro, el protagonista se queda en el fondo de la acción, cumpliendo con su papel de observador pasivo que busca y comenta sus aventuras, pero sin comprometerse directamente. Particularmente la primera versión del libro se asemeja a una galería de curiosidades filosófico morales, tal como las conocemos de modo más elaborado del *Criticón* graciano. En ella, el protagonista asume el rol de un vehículo didáctico en el que concurren y se complementan los diferentes hilos discursivos.

El conflicto alegórico entre virtud y vicio es un elemento central de la novela bizantina que estructura el desarrollo de la acción al igual que su configuración discursiva. Sin embargo, es sólo en las primeras adaptaciones de la ficción bizantina, donde el antagonismo entre lo bueno y lo malo todavía queda claramente discernible. En versiones tardías del género, el discurso moral se complica en la medida en la que se transforma este género, resultado que se debe principalmente a la hibridización de la figura del héroe y a la integración paralela de otros géneros y formas poéticas. La obra de Núñez de Reinoso ya anticipa este proceso en el tratamiento de sus protagonistas, de los que hay no sólo dos sino tres. La narradora de *Clareo y Florisea*, la desventurada Isea, es una figura cuasi híbrida en que no es personaje heroico desempeña—como narradora, personaje secundario y contrincante amorosa— un papel principal en la novela. De esta manera Isea asume el rol de la protagonista, o sea, de un personaje de primer plano en todos los aspectos, degradando a la verdadera heroína Florisea al nivel de comparsa. Observa Marguet:

El transferir la narración a un personaje externo a la pareja inicial, que nos da cuenta de las premisas del amor de sus protagonistas, y que es rival de la heroína de Florisea, desplaza singularmente el protagonismo de la novela. Si ya en el relato de Tacio pesaba más el héroe, por su astuto narrador que privilegiaba su propio punto de vista y sensibilidad, aquí, el personaje de Florisea apenas si es protagonista de la novela. Leucipa compartía la acción con su amado. Desaparecía en algunos episodios, cuando la raptaban y hasta creía Clitofonte, con el lector, que había muerto. Pero su presencia en la acción era casi igual a la de Clitofonte. En la versión de Núñez de Reinoso, Florisea es una heroína más bien episódica. Está ausente de los capítulos VIII a XIII, o presente sólo en el discurso de Clareo, y a partir de este capítulo comparte el protagonismo

femenino con Isea. Tal ambigüedad o complejidad aparece desde el título en su versión integral: *Historia de los amores de Clareo y Florisea y las tristezas y trabajos de la sin ventura Isea, natural de la ciudad de Éfeso*. (12)

Como demuestra muy bien Marguet en este párrafo, el enfoque poético de la novela bizantina española caía, ya desde sus principios, en algunos aspectos secundarios del modelo griego, lo cual animó a los autores a complicar la intriga principal de la acción. En concreto, los que se asomaron al escenario de la narración eran los personajes secundarios. En vez de las hazañas de la pareja principal, lo que avanza la acción es la voz omnipresente de la narración, la que controla, comenta y evalúa lo narrado. Mientras se elaboran los episodios y se aumenta el suspense, los personajes secundarios entran el escenario de la acción en cuanto representantes alegóricos de la virtud o del vicio. En *Clareo y Florisea* por lo menos, el papel de la desventurada Isea consiste en contar la acción desde un punto de vista alternativo, así enriqueciendo la narración con sus diversos trabajos y pensamientos, todos originados en el amor ilegítimo y desmesurado que siente por el protagonista. Se podría decir, incluso, que la acción de la nueva novela bizantina española se desenvuelve en múltiples planos secundarios, y en todo caso desligada de los quehaceres inmediatos de los héroes.

En su *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Benjamin hace hincapié en la preferencia pronunciada del Barroco por los extremos y los excesos, que solían manifestarse en el imaginario de la época en forma de figuras complementarias, como ejemplifica el caso del mártir y del tirano.

Den “gar bösen” gilt das Tyrannendrama und die Furcht, den “gar guten” das Märtyrerdrama und das Mitleid. Diese Formen wahren ihr kurioses Nebeneinander nur so lange, als die Betrachtung den juristischen Aspekt barocken Fürstentums übergeht. Folgt sie den Hinweisen der Ideologie, erscheinen sie als strenges Komplement. Tyrann und Märtyrer sind im Barock die Janushäupter der Gekrönten. Sie sind die notwendig extremen Ausprägungen des fürstlichen Wesens. Das ist, was den Tyrannen angeht, leicht ersichtlich. Die Theorie der Souveränität, für die der Sonderfall mit der Entfaltung diktatorischer Instanzen exemplarisch wird, drängt geradezu darauf, das Bild des Souveräns im Sinne des Tyrannen zu vollenden. ... Deutlich bekundet sich der Geist der Fürstendramen darin, dass in dieses typische Ende des Judenkönigs die Züge der Märtyrertragödie verwoben sind. Denn wird im Herrscher da, wo er die Macht am rauschendsten entfaltet, die Offenbarung der Geschichte und zugleich die ihren Wechselfällen Einfalt tuende Instanz erkannt, so spricht für den im Machtrausch sich verlierenden Cäsaren dieses Eine: er fällt als Opfer eines Missverständnisses der unbeschränkten hierarchischen Würde, mit welcher Gott ihn investiert, zum Stande seines armen Menschenwesens.<sup>109</sup> (51-52)

<sup>109</sup> “A los reyes ‘muy malos’ corresponden el ‘drama del tirano’ y el temor; a los reyes ‘muy buenos’, el ‘drama del mártir’ y la compasión. La yuxtaposición de estas formas sólo llama la atención a quien pasa por alto el aspecto jurídico de la noción barroca del príncipe. Pero si siguen las indicaciones de la ideología, se presentan como estrechamente complementarias. El tirano y el mártir son en el Barroco las dos caras de Jano de la testa coronada. Son las dos plasmaciones, necesariamente extremas, de la esencia del príncipe. Esto es fácilmente comprensible en lo que al tirano respecta. La teoría de la soberanía, para la que el caso excepcional, con todo su

Para Benjamin, mártir y tirano eran representantes insignes de una ideología de soberanía típicamente barroca, pero original del imperio bizantino, cuya cultura se estaba descubriendo justamente en este momento.<sup>110</sup> Se podría especular con Benjamin, pues, que el interés del Barroco español en la novela griega no sólo tenía que ver con lo entretenido de la trama bizantina, sino también con algunas materias tratadas en ella. Parece que el Siglo de Oro dio, en este género, con algunas ideas político-morales que se complementaron perfectamente con la ideología contrarreformista. Además, la novela griega comparte con la épica siglodesca algunas premisas poéticas centrales en que ambos géneros se ofrecen a la propaganda política y a la exaltación medial de una casta gobernante que funda su soberanía en la historia de un pasado heroico. Esta cosmovisión imperial se manifiesta en la novela bizantina española en varios lugares, pero principalmente en la parcialidad moralizadora de la voz narrativa que destaca los trabajos y catástrofes vividos por los personajes para después celebrar con el mismo ahínco festivo el alivio, la felicidad y la gratitud de aquellos que fueron perdonados o privilegiados por la fortuna. Ambos géneros describen la vida y convivencia humana en términos extremos, relatando cadenas de aventuras trágicas, accidentes y trabajos todos regidos o por el azar o por una providencia ininteligible. Para el Barroco, las decisiones de Dios y las vueltas de la fortuna parecían tan incalculables como los caprichos del amor. Es este concepto de un (poder) soberano imprevisible y fatal que fascina y domina la producción

---

despliegue de prerrogativas dictatoriales, asume un valor ejemplar, obliga casi a completar la imagen del sol soberano con la ayuda de rasgos propios del tirano. [...] El hecho de que en este típico fin del rey los judíos aparezcan entremezclados los rasgos característicos de la tragedia del mártir revela claramente el espíritu de los dramas que tienen a un príncipe como protagonista. Pues si, en el momento en que el soberano despliega el poder con la máxima embriaguez, reconocemos en él tanto la manifestación de la historia como la instancia capaz de detener sus visicitudes, entonces sólo cabe decir lo siguiente en favor de este César sumido en la embriaguez del poder: víctima de la desproporción de la ilimitada dignidad jerárquica con que Dios lo inviste, cae con el estado correspondiente a su pobre esencia humana.” (*Origen*, 55-56)

<sup>110</sup> Ver Benjamin, *Ursprung*, 50. “Mit Vorliebe wandte man sich der Geschichte des Ostens zu wo das absolute Kaisertum in einer dem Abendlande unbekanntem Machtentfaltung begegnete. So greift in *Catharina* Gryphius auf den Schah von Persien und Lohenstein im Ersten und im letzten seiner Dramen aufs Sultanat zurück. Die Hauptrolle aber spielt das theokratisch fundierte Byzanz. Damals begann ,die systematische Aufdeckung und Erforschung des byzantinischen Literatur ... mit den großen Ausgaben der byzantinischen Historiker, die ... unter den Auspizien Ludwigs XIV durch gelehrte Franzosen wie Du Cange, Combefis, Maltrait u.a. veranstaltet wurden.’ Diese Historiker, Cedrenus und Zonaras vor allem, wurden viel gelesen und vielleicht nicht nur um der blutigen Berichte willen, die sie von den Schicksalen des römischen Kaisertums gaben, sondern auch aus Anteil an den exotischen Bildern. Die Wirkung dieser Quellen hat sich im Laufe des XVII. Jahrhunderts und bis ins XVIII hinein gesteigert.“ — “La fuente favorita de los dramaturgos barrocos era la historia de Oriente, donde el poder imperial absoluto llegó a extremos desconocidos en Occidente. Así, en *Catharina Gryphius* recurre al sha de Persia, y Lohenstein al sultanato en el primero y en el último de sus dramas. Sin embargo, el papel principal lo desempeña el Imperio Bizantino, de raíz teocrática. Empezaban entonces ‘el descubrimiento y la investigación sistemáticos de la literatura bizantina ... gracias a las grandes ediciones de los historiadores bizantinos, que ... bajo los auspicios de Luis XIV fueron emprendidas por eruditos franceses como Du Cange, Combefis, Maltrait y otros’. Estos historiadores, Cedrenus y Zonaras sobre todo, fueron muy leídos, y quizá no sólo a causa de los sanfrientos relatos que hacían de los destinos del Imperio Romano de Oriente, sino también debido al interés suscitado por las imágenes exóticas. La influencia de estas fuentes aumentó a lo largo del siglo XVII y hasta entrado el siglo XVIII.” (*Origen*, 53)

cultural de toda esta época y que se manifiesta en esta pareja aparentemente dispar del mártir y del tirano.

En las primeras adaptaciones españolas del modelo griego, la temática de la soberanía se encuentra repetida en una serie de constelaciones de poder, todas ellas accidentales o bien providenciales en su procedencia, es decir, jerarquías de poder y preferencias de soberanos se presentan como arbitrarias e inescrutables. En la *Selva de aventuras*, Contreras dedica mucho espacio a la figura del tirano, haciéndolo manifestarse en cada vez nuevas figuraciones. Como abstracción, la tiranía aparece en forma del amor (o del desamor) como fuerza destructiva e indomable. Aunque la relación inicial entre Luzmán y Arbolea parece ideal para un matrimonio, el cumplimiento de la felicidad amorosa le es negado al protagonista, y eso sin justificación convincente. La arbitrariedad es un aspecto crucial del concepto de la tiranía en que no es previsible ni lógica, y raramente se explica, y justamente en esto consiste su dimensión trágica. Fuera del héroe, Contreras ilustra la tiranía del amor también en otros personajes ejemplares, como el de Salucio, personificación del amor loco: “obró el tirano amor en mí cosa bien fuera de razón” (55). Frente a tanta vulnerabilidad humana, el texto ofrece –incluso en la figura de Luzmán– el remedio universal para este tipo de mal terrenal, el cual consiste, según el texto, en una vida firmemente anclada en la razón, la tradición y la religión cristiana.

pues véis que vuestro mal la cura que tiene es olvidaros dél; y acordaros de vos y de vuestros padres, y, sobre todo, que sois cristiano, de noble sangre, y que al ánima ha de durar obrando lo que debe, que no plegue a Dios, que, por el contento del cuerpo y su inclinación, se pierda aquella en quien tanta excelencia Dios puso... (57)

Narrativamente, la obra se sirve de la temática del amor para introducir otros discursos típicos de la novela bizantina española que no formaron parte del modelo griego; estos son la fe cristiana y la ética aristocrática. Por ende, Salucio muere de su mal sin haber sido curado, demostrando la fuerza con la que el amor obra sobre el espíritu humano. El héroe Luzmán, por otro lado, muestra cómo el hombre, para salvarse a sí mismo, debe recurrir a dos sistemas instalados para proteger a los sufridores: la moral católica y la razón humana. “Y así debe entender cualquier cristiano / que el premio divinal superlativo / al justo se dará, que no al tirano.” (61-62) Gran parte del heroísmo de Luzmán se deriva de la entereza con la que salva su alma de la locura amorosa y de la firmeza religiosa con la que acepta sus desdichas como puestas a prueba de origen divino. Al contrario de Salucio y de otros personajes secundarios, Luzmán confía en su destino y aprende de él, por lo cual la narración no se cansa de enfatizar el gran entendimiento y juicio del noble español. Cuando se decide por una vida de ermitaño

(como signo de lealtad a la amante Arbolea y a Dios) Luzmán se convierte en una especie de mártir, venciendo y superando a la misma tiranía que le había perjudicado en un principio.

A pesar de ser mal ejemplo, la figura de Salucio todavía es de relevancia argumentativa para la novela, porque personifica la desmesura y el exceso, dos propiedades centrales de toda tiranía que se tematizan de un modo u otro en cada capítulo del texto. A pesar de la centralidad del amor en la novela de Contreras, la cuestión de su función en la vida humana deviene el objeto de una discusión filosófica que domina buena parte de la narración. En todas las obras pertenecientes al género bizantino, la materia del amor está ligada a cuestiones de señorío, combinación temática que no se agota del todo en la superioridad de los amantes nobles. Como explica el héroe Luzmán, la razón y la fe son los dos únicos instrumentos que tiene a su alcance el hombre para gobernar cualquier afecto, independiente de su causa. En la comparación del rey tirano con el señor benigno, por ejemplo, la narración favorece al soberano humilde cuya justicia y popularidad se fundan en un gobierno libre de pasiones destructivas:

De toda división huye el prudente / y abraza la justicia el avisado; / llamaron a la paz antiguamente, / reloj de la bondad bien concertado. / El benigno señor sin accidente, / temido por amor es mas amado; / entonces vive el pueblo alegre y sano, / mejor que con temor de rey tirano. (17)

Con estas palabras se conmemora la “edificación y fundamento” de la Serenísima República de Venecia en una representación a la que asiste Luzmán en uno de sus primeros viajes. En aquel entonces Venecia era una ciudad-estado de poder económico central para toda Europa, y heredera de una larga historia de soberanos insignes. De paso, pues, Luzmán es instruido en los principios universales de la soberanía, principios que también se dejan aplicar a la vida humana, espacio que en este tiempo todavía era de mayor interés público. En el libro tercero de la *Selva de aventuras*, un padre elige entre sus tres hijos el heredero más digno de sus riquezas. Como los ama a los tres y como quiere ser justo, el padre requiere de cada uno una justificación de su modo de vivir y de sus causas. Mientras el primero defiende el matrimonio, el segundo, nunca casado, se niega a la lealtad en el amor, y el tercero, “tampoco conoció mujer alguna, siendo el más enamorado”, cada uno de ellos representante de un concepto de amor diferente. (63) La sentencia se la pide al filósofo Plomis quien manda al hermano mayor Ardonio ser “puesto en la herencia de su padre”, “...por razón que su estado es mejor que el de sus hermanos, porque sigue y guarda mandamiento divino, obrando lo que ella pide; y al contrario, sus hermanos no tienen ni han tenido ningún estado.” (67)

Evidentemente, para Contreras, el amor no tiene una finalidad en sí, sino sólo cuando es aplicado a mejorar el estado y el bienestar de los hombres. Por otro lado, la desmesura en el

amor nunca es aceptable para Contreras, justamente porque los excesos de la pasión desmienten la esencia del amor, que es la benevolencia.

La clemencia, razón, peso y medida, / del cielo descendió porque en la tierra/ la malicia quedase derruida, / abrazando la paz contra guerra;/ aquella llamaréis eterna vida/ que ama la virtud, y el freno aferra/ con las riendas de amor y de confianza/ encima del caballo de esperanza. (17)

Como *Clareo y Florisea* de Núñez de Reinoso, también la novela de Contreras se distancia de la sensualidad y de los gozos del amor terrenal, aunque los describe y hasta los sanciona al final de la segunda versión.<sup>111</sup> Por feliz y amoroso que sea este final revisado, la temática central de la *Selva* —y de toda novela bizantina de la época— no es el amor ni es la vida sentimental. El gran placer que causó este nuevo género en círculos humanistas de la época se basaba en su capacidad de atraer a una gran cantidad de lectores (incluso aristocráticos) y de instruirlos en los valores y costumbres éticos de una nación ejemplar con aspiraciones imperiales. Como se verá en el caso del *Poema trágico del Español Gerardo*, la ejemplaridad moral en los héroes amantes era menos estereotípica y resuelta de lo que se podría asumir a través de la distancia histórica, y, más bien objeto de serios debates filosóficos y religiosos. En cuanto materia literaria, el amor deviene relevante como afecto humano difícilmente domable. Uno de los objetivos principales de esta literatura era, pues, ilustrar las consecuencias destructivas de las pasiones humanas y la necesidad de controlar y de disciplinarlas. El héroe era heroico por haberlas vencido.

Los ejemplos del primer Luzmán (de la versión de 1565), de la desventurada Isea, del *Español Gerardo* o de Critilio y Andrenio (*Criticón*) todos demuestran la propensidad de los afectos —y particularmente del amor— a causar emociones tan fuertes en el alma humana que su mera experiencia resulta dañina para cuerpo y alma. Dependiente de la fuerza de la pasión experimentada, el afecto era visto como capaz de manipular el ejercicio del juicio crítico. En su *Tesoro de la lengua castellana*, Covarrubias señala tanto la importancia como el poder que tienen los afectos para y sobre el cuerpo humano:

AFFECTO. *latine affectus, us*, propiamente es pasión del alma, que redundando en la voz, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a vengança, a tristeza y alegría; cosa importante y necessaria en el orador. (46)

Mientras las primeras versiones de la novela bizantina española incorporan la aventura amorosa del modelo griego también lo modifican según las preocupaciones filosóficas y

---

<sup>111</sup> “Quedaron Luzmán con su señora Arbolea acostados en una rica cama, que, cuando allí se vieron, no se podría contar lo que los dos sintieron y las palabras que pasaron, contando el uno al otro sus trabajos. Y gozándose en lo más que sus corazones y voluntades deseaban, ataron el verdadero nudo del santo matrimonio en una voluntad unidos, porque verdaderamente se amaron mucho.” (175)

teológicas de su época, entre las que la cuestión de las pasiones del alma desempeñaba un papel central. Esto lo confirma, por ejemplo, el traductor francés de la *Selva de aventuras*, J. Amyot, al ensalzar la obra por sus “pasiones y afecciones humanas, pintadas tan al verdadero y con tan gran honestidad que no se podrá sacar ocasión de malhacer.” (Davis, 196) Es por eso que, en la España contrarreformista, la historia bizantina siempre tenía que implicar dos desenlaces posibles: Por uno la historia feliz de una pareja de amantes que, después de experimentar grandes trabajos, separaciones y reencuentros, entra en el santo matrimonio, una unión autorizada tanto por la sociedad como por la voluntad divina. Por otro, se cuenta la historia trágica de un amor desdichado, cuya experiencia conduce o a la superación heroica de las pasiones (mártir) o a la muerte. El género bizantino está lleno de personajes que mueren a manos de un amor tiránico, aunque raras veces sin haberse arrepentido públicamente y sin haber sido perdonados.

Este interés de la época en las pasiones humanas se refleja en una creciente fascinación ansiosa con la interioridad humana, temática central de toda novela bizantina, que se complica y refina aun en versiones tardías en forma de intrigas, malentendidos y sucesos trágicos. Pese a la centralidad del desamor y del fracaso en las adaptaciones más tempranas del género, parece difícil mantener una definición genérica de la novela bizantina que se limite a los términos de la épica amorosa, como se ha hecho en el pasado. Cito, para dar un ejemplo, la definición de Fernández Mosquera:

Denominamos narraciones bizantinas españolas a los textos que, partiendo de un modelo de narración griega (singularmente *La historia etiópica* de Heliodoro), se asientan sobre los principios poéticos siguientes: poesía en prosa, dignidad de un argumento amoroso verosímilmente contado, destinado a provocar la admiración y que se presenta como historia ficticia; ésta incluye, en el espacio cambiante exigido por un viaje, un proceso de encuentro-reencuentro de una pareja enamorada en el que se suceden distintas peripecias que muestran la ejemplaridad de los protagonistas y conducen finalmente con el premio a su comportamiento discreto: el matrimonio cristiano. (70)<sup>112</sup>

En la historia del amor trágico y desdichado hallamos el otro extremo —o bien la otra cara— de la trama bizantina, es decir, un ejemplo negativo, pecaminoso y trágico de enamoramientos que da lugar a lecciones moralizantes sobre la virtud y la firmeza moral. En ellas, la prudencia y el amor divino son presentados como los verdaderos objetivos de la vida humana. En cuanto a la cuestión del matrimonio como único fin feliz posible, me hago partidaria de la opinión elaborada por Cucala Benítez en su artículo sobre la pertenencia genérica del *Español*

---

<sup>112</sup> Ver también la definición de la novela griega que presenta Marguet: “Dichas novelas desarrollan una temática amorosa en una acción acompañada por cambios de fortuna, separaciones y reencuentros para los amantes castos que son protagonistas del relato, hasta el final feliz que coincide con el reencuentro definitivo, el retorno a la patria y el casamiento.” (9)

*Gerardo*: como en todas narraciones ejemplares y trágicas, la retirada del protagonista a una vida eremítica o solitaria y dedicada al servicio de Dios representa un desenlace suficientemente feliz según el parecer de la crítica contemporánea.<sup>113</sup> Además, la desconfianza de la época en las pasiones y la capacidad moral de la sociedad conducía en algunos autores contemporáneos, como por ejemplo en Céspedes y Meneses, a un escepticismo profundo y amargo. Como se verá, el *Poema trágico del Español Gerardo* no sólo demuestra la tragedia de un amor fracasado e inalcanzable, sino que también se resigna a esta verdad.

---

<sup>113</sup> Cucala Benítez, 2010, 60-61. “Sin embargo, hay un rasgo, aceptado por la mayoría de los críticos como característica fundamental del género, que plantea una duda respecto al *Gerardo*. Se trata del final feliz, ya que el cierre de la obra con un fin positivo es considerado como un rasgo indispensable en una narración bizantina. ... El *Español Gerardo* no concluye con el matrimonio de los protagonistas, sin embargo, sí encontramos un final venturoso, en tanto que aparece un premio final. En el *Poema trágico* esta recompensa y, por tanto, el desenlace feliz, no es el matrimonio sino la salvación de los protagonistas, que quedan felices empleando sus vidas al servicio a Dios. *Gerardo* es el ejemplo viviente de la pasión y la lascivia doblegada a la norma moral y religiosa, lo que en ningún caso puede considerarse como un final desdichado para la mentalidad post-tridentina que impregna este tipo de relatos. Aún más, si consideramos este rasgo del género, a partir de la enunciación que del mismo hace Carilla como “final venturoso como paz, premio, como compensación a tantas peripecias (“trabajos”) pasadas“, podemos incluir al *Gerardo*, sin ningún género de dudas, dentro del corpus de la bizantina, pues la renuncia a la vida de *Gerardo* y su conversión en ermitaño constituye la compensación de todos los trabajos y desengaños por los que la providencia le ha hecho pasar. De la misma manera, hay que tener en cuenta que el retiro a un monasterio por parte de los protagonistas es una tipología de final que está presente en dos de las obras fundacionales del género: el retiro de Isea en el *Clareo* y la vida monástica en la *Selva de aventuras* de 1565.”

### 2.1.4 El género bizantino en su madurez barroca: *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo de Céspedes y Meneses*

No todos los hombres, sin embargo, aparecen en sus obras empleados en esta tarea de hacer significar —hacer *hablar*— a las cosas, en lo que de ellas presupone de misterio y de sentido. En ocasiones, un “hombre caído”, un pecador, un réprobo a la rendición del género, cruza el espacio atestado de la escena teatral. Lo hace hundido en una plena determinación material que le convierte en ciego (y sordo) a la presencia del símbolo. [...] Este réprobo, este hombre que carece de una hipótesis explicativa del mundo, desea actuar y encadenar las cosas a una praxis de razón utilitaria. Al término de su mundo, podemos pensar que, desdeñando el preguntarse al fin qué cosa sea el mundo, sólo le preocupa el para qué sirve el mundo. Definitivamente, no está interesado en la ontología, sino en la fenomenología.  
FERNANDODE LA FLOR<sup>114</sup>

En su *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, Céspedes y Meneses cuenta la historia de un réprobo así, es decir, de un hombre incapaz de renunciar a su inclinación juvenil para la sensualidad y el enamoramiento. A lo largo de las dos partes de la novela, su protagonista Gerardo se muestra incapaz de resistir a las tentaciones del amor hasta que finalmente decide cancelar su matrimonio con Nise y convertirse en ermitaño. La novela termina con la “impensada” partida del protagonista, quien se retira de la vida social el día antes de su boda, huyendo de “los acaecimientos y peligros espantosos” de su “passada vida” para “remediar[s]e y librar[s]e de ellos”, con la ayuda de la “Bondad y Misericordia infinita de Dios.” (383) A pesar de haber sido burlada dos veces por Gerardo, su esposa Nise entiende y acepta esta decisión, habiendo también ella escuchado la voluntad divina esta misma noche. Contenta se dedica, pues, a la vida del convento y al servicio a Dios. Al comparar los paralelos evidentes entre la primera versión de la *Selva de aventuras* de Contreras y esta novela bizantina de Céspedes y Meneses, destaca que el cambio de voluntad en los protagonistas no parece originar en las mismas motivaciones. Al contrario de Luzmán y Arbolea, Gerardo y Nise no se deciden para la vida solitaria con Dios porque alcanzan un entendimiento del mundo y de la creación que les hace despreciar los gozos mundanos y venéreos, como es el caso en la novela de Contreras. Allí Arbolea no rechaza a Luzmán por falta de amor, sino porque para ella el mejor esposo sólo puede ser Dios. Luzmán por su parte se convierte en ermitaño a consecuencia de los conocimientos que gana a lo largo de su peregrinaje, ya siendo una persona moralmente firme con un fuerte interés en la filosofía. Gerardo y Nise, por otro lado, se escapan a una vida virtuosa y religiosa para salvarse del vicio que domina las acciones y pensamientos de su “passada vida”.

Como explica de la Flor en la *Península metafísica* citando a Quevedo, en el Barroco español, el vicio no consistía necesariamente en una mentalidad criminal y en la intención de

<sup>114</sup> *Península metafísica*, 389-390.

dañar a terceros, sino se fundó en una cosmovisión esencialmente utilitaria. Según la lógica de la época, este utilitarismo o materialismo impedía el necesario entendimiento del “mundo como alegoría, como símbolo, como plurisignificación (y, sobre todo, como dotado de una posible significación oculta, de índole salvífica).” (de la Flor, *Península metafísica, ibid.*) Como indica él mismo en su carta de despedida, Gonzalo sólo llega a la vida eremítica tras el ejemplo disuasivo de Don Fernando y el socorro que le presta el cielo a este respecto, asistencia divina también brindada a su esposa:

Quando el cielo tan claramente muestra sus maravillas, ni yo tengo para qué recatar mi pensamiento, ni aun me parece que andaría acertada en encubrirle. Leoncio, vuestro noble hermano ha escogido (al fin como prudente) el camino verdadero, en quien (aunque os parezca que se me anticipó) tened por cierto que antes le avía ganado por la mano, porque apenas resuelta en ser su esposa, me aparté ayer tarde de vos, cuando trocándose mi voluntad, y corazón, Dios todo poderoso fue servido de conceder à mi alma su mejor conocimiento; y considerando que en vez de los resplandecientes rayos del Sol, elegía ciega, y loca las temerosas tinieblas de la noche; y por un breve, y momentaneo passatiempo, trocaba los inmensos contentos, y perdurables bienes de la gloria; y en lugar del Criador, la humilde criatura; y ultimamente en cambio de mi Divino Esposo, à un hombre perecedero, y mortal; viendo tan manifiesto el engaño de mi error, procuré arrepentida su remedio, el cual halló mi atribulado corazón en los sangrientos, y clavados pies de su Hazedor maravilloso; de adonde abrazada con nuevas fuerzas, ni el poderoso amor que siempre tuve a vuestro hermano, su ardiente deseo, ni con él juntas todas las obligaciones, y respetos humanos bastarán à apartarme; y assí de tan iguales determinaciones infiero indubitavelmente que su confrontacion de voluntades; y conformes efectos, se han conseguido por gusto particular del Cielo: à quién protesto obedecer, perseverando en esta Religión mientras durare el aliento vital que me gobierna. (*Español Gerardo*, 386)

Por sorprendente que parezca, el arrepentimiento y la virtud que gobiernan este último discurso de Nise, no son los valores centrales ilustrados en la novela. En cuanto texto altamente moralizante, lo que se elabora didácticamente a lo largo de sus dos partes es, por el contrario, una visión generalmente negativa del amor y de la sociedad contemporánea, en la que la virtud funciona en cuanto mecanismo salvífico que frena en los hombres —y más aún en las mujeres— los caprichos del deseo y de la tentación. La fe en el libre albedrío, la razón humana y la general benevolencia de la religión cristiana que caracterizan las dos *Selvas de aventuras*, aquí se disuelven en una amarga ilustración de la lascivia y de sus consecuencias fatales para el ser humano.

Esta novela, originalmente publicada en 1615 bajo el título de *Discursos trágicos y ejemplares del Español Gerardo*, gozó de gran popularidad con los lectores de su siglo y hasta en el siglo dieciocho, éxito solo comparable al que alcanzó al tiempo el *Persiles* de

Cervantes.<sup>115</sup> Frente a la larga serie de relaciones amorosas que mantiene el protagonista con diferentes mujeres, todas ellas motivadas por el deseo y la pasión, la gran fascinación que atrajo la obra muy probablemente no se debía a la virtud que profesan (de manera bastante inesperada para el lector) los dos protagonistas Nise y Gerardo en las últimas páginas de la segunda parte. Por lo contrario, ambas figuras alegorizan, junto con los demás personajes en esta obra, el desengaño del amor lascivo ya anunciado en el título, al igual que los castigos que trae consigo el amor deshonesto.

...todos los casos amorosos desarrollados en el *Gerardo* concluyen de una manera similar, ya sea con el ingreso en un convento, con la adopción de una vida eremítica, o bien con la muerte de alguno de los enamorados. ... En el *Gerardo* estas soluciones tienen siempre un origen divino. La providencia castiga cualquier comportamiento lascivo. (Cucala Benítez, 2010, 55)

Según la lógica moral de la obra, la vida monástica y eremítica a la que se retiran los protagonistas al final representa el justo castigo que merece su comportamiento pecaminoso. Como también ha apuntado la misma crítica, la relación entre Nise y Gerardo es la única en el texto que se asemeja al tipo de historias de amor que comúnmente se narran en las novelas bizantinas: un amor honesto, casto y firme, probado por separaciones, reencuentros y largos trabajos, que concluye en el matrimonio de la pareja principal. Sin embargo, los personajes de Céspedes y Meneses también se distinguen en varios aspectos del protagonismo tradicionalmente indiscutible y ejemplar de los amantes bizantinos: Nise aparece bastante tarde en la novela y, aunque es la única de las amantes de Gerardo con la que no tiene trato carnal y con la que sí intenta casarse, también ella admite haber sentido “un poderoso amor“ y “el ardiente deseo“ de su prometido.

Frente al espacio que se otorga al vicio en esta novela, será preciso seguir al autor en esta su intención y analizar el concepto del amor y la representación de las relaciones sociales que se despliegan a través de los seis discursos de la obra. Para empezar hay que hacer hincapié en el tinte autobiográfico de toda la literatura de Céspedes y Meneses. El *Español Gerardo*, su primera obra, fue escrita en la cárcel (por lo menos la primera parte) y se basa en algunas experiencias propias del autor, las cuales influyeron particularmente en el primer suceso amoroso contado en la novela, o sea, la relación entre Gerardo y Doña Clara.<sup>116</sup> En los prólogos y dedicatorias, el autor y su hermano mayor Sebastián hacen referencia explícita a

---

<sup>115</sup> Ver Cucala Benítez, 50.

<sup>116</sup> Ver también Cucala Benítez, 2010, 52. “Además de la carga autobiográfica que algunos críticos asignan al *Poema trágico*, varios estudiosos han señalado que el *Gerardo Español* está escrito bajo el influjo de una decisiva experiencia vital. Se trataría de la aventura amorosa que probablemente llevó a Céspedes y Meneses a la cárcel desde la que escribió la primera parte de la obra.“ El mismo autor admite en su prólogo al lector: “No es mi intento jugar mas desta pieça, pues no haviendo sido mas que la de una dama el principal origen de tan largos trabajos, me tuvo (como dizen) al canto del tablero...”

estos trabajos del pasado, enfatizando la ceguera del joven Gonzalo frente a la tiranía del amor. Donde Gerardo es protagonista trágico, al escribir esta obra, su autor Gonzalo se convierte en héroe (y hasta en Heliodoro<sup>117</sup>) quien ha pagado por sus “infelize[s] delito[s], y ha aprendido de ellos.”<sup>118</sup>

De alumno ingenio infantes rudimentos,  
 consagra humilde, si amorosa la mano  
 (tragica juventud que dio al tirano  
 Lascivo Dios sus vagos pensamientos.)  
 A ti, Señor, a ti los avarientos  
 Triunfos del amor, mi agradecido hermano,  
 y entre las glorias que promete ufano,  
 Lagrimas, desengaños, escarmientos.”<sup>119</sup>

Además de esta “carga autobiográfica”, en la novela se nota un fuerte enfoque en la “realidad cotidiana”, rasgo que se debe, según explica Gonzales-Barrera, a la influencia omnipresente del “teatro comercial” en la cultura barroca y a la nueva estética narrativa que se estaba desarrollando al tiempo en el campo de la ficción en prosa.<sup>120</sup> Ya desde el principio, y a partir de su motivación original de ofrecer una narración ejemplar de sus desengaños amorosos, el autor hace esfuerzos expresos de imbuir su relato con la debida autenticidad. La verosimilitud de su discurso se basa, pues, no sólo en ciertas estrategias poéticas, sino principalmente en la voz autoconsciente de un narrador interesado en conmover y convencer al lector con sus “en parte verdaderos, y en parte fingidos desengaños,” para que este último “no los abrace para ejemplo de su vida,” sino “escarmentando en la fortuna de Gerardo.”<sup>121</sup>

A partir de esta posición, el autor-poeta regularmente hace recordar su presencia en forma de un metadiscurso ficcional que da prueba de la historicidad y de la veracidad de lo narrado, según anuncia el mismo autor en su dedicatoria al Duque de Feria: “... y que mas que otro alguno querria hazer extremos tales, que significasen *la fuerza* de nuestra verdad...” De

<sup>117</sup> Ver el poema introductorio de Doña Beatriz de Zuñiga y Alarcon, 1623: “Para tal laberinto, tal Teseo/ Espera el mundo, Cespedes gallardo, / Pues le ofrecis la vida de Gerardo, / libre de fiero hermano de Androgeo. / Pisad ... famoso el rostro feo / del embidoso monstruo y vil bastardo / Que de tan alto ingenio aun ver aguardo / Mejores triunfos, y mayor trafo. / Ciña de verdes horas vuestra frente / El amante de Daphne Fugitiva, / Agora Lauro, un tiempo tranzas de oro. / Y en urnas de diamante eternamente / Vuestra memoria y vuestro nombre viva, / Tragico cordoves, Griego Heliodoro.”

<sup>118</sup> Ver Céspedes y Meneses, “Epístola a los lectores, de don Sebastian de Cespedes y Meneses”, *Poema trágico del Español Gerardo*, Edición de 1623.

<sup>119</sup> De Don Sebastian de Céspedes y Meneses al Duque de Feria.

<sup>120</sup> Ver González-Barrera, 2009, 761. “A veces olvidada, a veces mal entendida, la obra de Gonzalo de Céspedes y Meneses no ha disfrutado de la atención que se merece. La prosa de ficción, un género que había quedado arrinconado por el triunfo rampante del teatro comercial, se había reinventado a sí misma gracias a la nuevas fórmulas narrativas que había dejado Cervantes como humus de lo que hoy en día conocemos como novela moderna. Se buscaba una profunda transformación estética del romance; porque, en realidad, los renovadores de la narrativa —con el autor del Quijote a la cabeza— se concentraron en hacer suyo un principio de la Comedia Nueva, de especial importancia en géneros como de capa y espada: dar voz a la realidad cotidiana.”

<sup>121</sup> “Al lector“, Edición de 1623.

este modo, el narrador autoconsciente comenta, por ejemplo, el uso de ciertas formas poéticas empleadas por los personajes y enriquece la narración con detalles geográficos e históricos. Así Leriano, al escuchar los sucesos y pensamientos del Español Gerardo, comenta los versos y conceptos del protagonista con palabras de experta:

Bien claramente dais a entender, dixo Leriano, en estas Espinelas (que assi podíamos llamar este genero de poesía, pues su primero inventor fue el Maestro Vincente Espinel, insigne musico, y elegantissimo Poeta Castellano, y Latino) el sentimiento de vuestro justo enojo, solo me parece demasiado en desear mas venganza de la que vos mismo aveis tomado, dexandola, pues si se mira sin pasion, la que es mas sangrienta, y la que en una muger haze mayor destrozo, es verse tratada con olvido, y desprecio de quien antes fue querida y adorada. (I, 42)

Leriano aquí asume el papel de un observador neutro y desapasionado, quien pronuncia sus comentarios desde un punto de vista razonado. Mientras entiende y justifica la indignación de Gerardo, Leriano, desde su imparcialidad, es capaz de interpretar y juzgarla. La fantasía, o más bien utopía, de un ser enteramente desinteresado y de “pasiones frías” se halla omnipresente en el imaginario de toda la época,<sup>122</sup> justamente porque las pasiones se consideraron causa primaria de todo desliz y delito moral. En la narración novelesca, esta agencia utópica surge en la neutralidad y el desinterés de la voz narrativa, que corrige las percepciones del protagonista, así evaluándolas para y en lugar del lector.

El narrador omnipresente e impersonal del *Gerardo Español* también comprueba sus conocimientos y su general competencia en cuanto agencia narrativa y evaluadora al mencionar diversas costumbres regionales y circunstancias tanto históricas como geográficas. De ese modo, la acción deviene un tanto más verosímil y auténtica ahora que el paisaje forma parte de un mundo conocido y compartido. Esto se puede observar, por ejemplo, en la descripción del viaje que emprenden Leriano y Gerardo desde el “fragoso Puerto de Fuen-Faria”, que les obliga a pasar la cordillera y las provincias castellanas.<sup>123</sup> Claramente, la autenticidad de esta difícil y peligrosa bajada en un paisaje lleno de “desgajados riscos”

---

<sup>122</sup> Ver de la Flor, *Pasiones frías*, 18-19. “Pues, en efecto, el problema de las pasiones de ocultamiento es que no pueden (y no deben) ser sofocadas, pero su descontrol y exaltación es también funesto. La única alternativa que la filosofía laica encontrará a este problema es que las pasiones deberán ser severamente controladas por la razón, con la intención expresa de componerlas y hacerlas confluir en un bien común. ... Pero he aquí que en la tradición hispana, en su órbita neoestoica y cristiana, se acentúa el ideal supresivo, represivo, inhibitorio de toda pasión, que debe deponerse y ser incluso, cruelmente erradicada del alma del hombre. Lo cual podemos pensar que no hace sino potenciar extraordinariamente este mismo universo de los afectos (ahora vueltos más ocultos, profundos y secretos, si cabe), dando a la época y a sus producciones esa tonalidad arrebatada, extremadamente bizarra que ostenta como su señal más reconocible. Es precisamente esta situación abiertamente implosiva la que nos disponemos a caracterizar en lo que sigue.”

<sup>123</sup> *Poema trágico* I, 51-52: “El fragoso, y nombrado Puerto de la Fuen-Faria atrás avia dexado, en prosecución de su camino, toda aquella lucida, y regocijada compañía, con tan general gusto. Alegria, y contento, que casi no sentian el excesivo trabajo de el viage, que por ser en aquellas partes asperisimo, tierra quebrada, monstruosa, y de encumbrados riscos, no les podía ser muy sabroso, y apacible [...]”

condiciona la percibida verosimilitud del “abominable, y espantoso monstruo” que aparece ante los dos viajeros en la escena siguiente. Gran parte del drama de este encuentro se deriva de la intencionada mezcla y superposición de diferentes imágenes fuertemente sugestivas: los riscos y peñascos peligrosos del paisaje montañoso, la imagen del monstruo salvaje, la tristeza y tragedia de la miserable figura de Leonora, la cual, tal como Gerardo, se había entregado a pasiones tanto ilegítimas como incontrolables.<sup>124</sup>

De la misma manera, Céspedes y Meneses empieza el segundo discurso con un motivo típicamente bizantino y altamente sugestivo, el naufragio. Aquí la autenticidad de esta situación de emergencia aumenta tras la mención de un fenómeno local que solía provocar semejantes accidentes:

De la suerte que escapar a veces suele el venturoso navegante, que impelido, y arrebatado del furioso Cierzo, o Tramontana, rota, y abierta la infeliz navecilla, en que sulcando el iracundo, y proceloso Oceano, por sus profundas aguas, caminaba cubierto, y combatido de las soberbias olas de si salado humor, enmedio de las rompidas velas, despedazada quilla, popa, mesana, proa, y silaretos, animado de su fortuna, y abrazada de una embreada tabla, o quebrado mastil, falto el vital aliento, y difuntas las humanas fuerzas, y con razon solo apellidando el divino, y milagroso Santelmo, por cuyo medio en el discurso de la variable tormenta, arrojada de su resaca, y en la desierta playa, entre el marisco de nacaradas conchas verdes, y intrincadas obras, con alegre y no pensado sucesso se halla libre. (65)

La fuerza sugestiva de esta escena alegórica comprende, pues, no sólo la idea de un naufragio inesperado y desastroso, capaz de cancelar cualquier plan y de cortar cualquier vida. La imagen también evoca una arbitrariedad profunda y total a la que la vida humana estará inevitablemente expuesta. La mención del Cierzo o Tramontana, viento septentrional que suele invadir partes de la vieja Hispania citerior, aquí exalta no sólo el drama de esta cosmovisión infausta, sino que conjura también la amenazante posibilidad de su inminencia en la vida cotidiana.

La figura del “venturoso navegante” que se escapa de la “variable tormenta” no amortigua de ningún modo la general fatalidad del destino humano, el cual siempre e imparablemente avanza hacia su muerte. El ser perdonado aquí sólo hace recordar el milagro de la voluntad divina, la que, inescrutablemente, decide y actúa. Destaca que aquí, como en

---

<sup>124</sup> He aquí la confesión de la arrepentida Leonora, en la que cuenta sus pasados vicios desde un punto de vista desilusionado, distanciado y desengañado: “...No alzaba mi marido los ojos de la tierra, avergonzado de su fuga, y de averme desamparado; y yo ya vivía con el mismo despecho, aunque detro de mi corazón disimulado, obrando en los otros nuevos accidentes; y assi aviendonos (despues de pasado todo esto) buelto a nuestra casa, no pude sossegar en toda aquella, ni aun en algunas de las siguientes noches, desvelandome la paga de tan notable beneficio, cuyo agradecimiento fue cerrar a Dios, y al mundo los ojos, y entregarme a la voluntad, y apetito de mi entenado, y con tan excesivo amor que toda la repugnancia que mostré á los principios, se me trocó en sujecion lasciva de sus deseos, siendo obedecidos de mí con harta mayor puntualidad, que los de mi esposo, y marido, de el qual, aunque no era mucho (como en estos casos suele suceder) nuestro recato, no fuimos en dos años sentidos, porque era mayor su confianza.” (*ibid*, 57)

escenas semejantes, lo alegórico no opera en cuanto significado preciso y bien delineado que es trasladado de un concepto a una imagen (tal como lo querría, por ejemplo, Goethe). Muy al contrario, esta composición de imágenes superpuestas produce una multitud de significados que, libremente dispersos, se adjuntan y contagian cualquier concepto implícito y relacionado. Así, el naufragio al principio del segundo discurso de la novela anticipa la acción del nuevo capítulo (particularmente en lo que concierne a las aventuras del protagonista Gerardo) y recuerda simultáneamente, en cuanto ilustración del *memento mori*, el pequeño horizonte de expectativas que tiene la vida humana. En esto, las experiencias y conocimientos particulares del autor-poeta ayudan a legitimar la veracidad de lo contado.

Como en este último ejemplo de la joven y trágica Leonora, en Céspedes y Meneses, la relevancia de la vida social para la literatura se manifiesta principalmente en temáticas tocantes a las convenciones y restricciones de la vida privada. En cuanto a las últimas, las relaciones amorosas y familiares reaparecen en su literatura en cuanto ámbitos fuertemente reglamentados y conflictivos, particularmente para los miembros más vulnerables, como son las mujeres y los socialmente desaventajados. La temática del segundón, por ejemplo, surge en varios textos del autor (*Español Gerardo*, “El desden de Alameda”, *Novelas peregrinas*) y vuelve además en el campo de la bizantina como motivo de acción (*Persiles*). Aparte de malentendidos en la comunicación entre los amantes, discordias y rivalidades entre amigos y familiares, mentiras y desengaños, la cuestión de la confianza en el otro y hasta en sí mismo se convierte en temática central de toda la literatura del autor, y alcanza una particular profundidad dramática en este *Poema trágico*. Frente a la importancia de la honra y la general vulnerabilidad del ser humano (sea como persona pública o como persona privada), una confianza inalterable en la constancia del amor divino se presenta —no sin cierta urgencia— como único remedio en un mundo de enredos, escarmientos y catástrofes. En esto, la literatura de Céspedes y Meneses demuestra, como ya se ha visto, cierta inclinación para la exaltación dramática y los extremos.

En las doce historias de amor que se narran en la novela destaca que en ninguna de ellas se encuentra ni “un atisbo de felicidad relacionado con el amor venéreo”, hecho que se ilustra en cada vez nuevas constelaciones y anécdotas y que, por simple repetición, por lo menos en este libro, se convierte en verdad universal. (Cucala Benítez, 2010, 52) Como aclara el título de la traducción inglesa del *Español Gerardo*, el amor venéreo o lascivo no es, en su esencia, amor porque no permite más que “loose affection”, es decir, sentimientos superficiales e

insinceros.<sup>125</sup> En la terminología amorosa de la época, que distinguía entre amor honesto y amor deshonesto, la deshonestidad no sólo se refería a la superficialidad de las emociones, sino que implicaba implicó a la vez cierta propensión a la inestabilidad y a la desmesura en una persona. Es esta última característica que comparte el amor deshonesto con la lascivia.

Cito del *Tesoro de la lengua española o castellana* de Sebastián de Covarrubias:

HONESTO: En nuestro vulgar vale hombre compuesto, mesurado, virtuoso, bueno, ejemplar. Lo honesto en materia de precio vale lo razonable, lo justo. Persona honesta, en los tribunales de la Santa Inquisición, se llaman ciertos ministros señalados, los quales asisten por testigos a las ratificaciones de los reos. ... Honestidad, compostura en la persona, en la palabras y en la vida; del nombre latino *honestus, dignitas, decus, laus virtute comparata*. ... denuesto, afrenta. Deshonestidad, descompostura lasciva, escandalosa y de mal ejemplo. Deshonesto, el descompuesto y vicioso. (1066)

LASCIVIA: No es muy usado este término en lengua española; vale lujuria, incontinencia de ánimo, inclinación y propension a las cosas venéreas, blandas y ragaladas, alegres y chocarrescas en esta materia. Lascivo, el que está afecto de tal pasión o incitamento della. Poeta lascivo, el que escribe amores. (1169)

En el Siglo de Oro, la lascivia era vista como producto de la natural inconstancia de los afectos a los que el ser humano estaba inevitablemente expuesto, y esto fatalmente, si no era prudente y se buscaba socorro y apoyo en estructuras fijas y universales, como las de la religión y de la razón. Por eso no sorprende porque, tanto en el original como en la traducción inglesa, la narración no condena al protagonista en cuanto galán culpable, sino que lo presenta como víctima trágica de su propia naturaleza. Por esa razón, el traductor inglés Leonard Digges introduce a Gerardo como “unfortunate” —hombre desafortunado—, lo cual sugiere cierta inocencia respecto a su situación amorosa. El autor español describe la historia de su protagonista en términos enteramente trágicos, evocando así la fatalidad de la existencia humana, dependiente como era de la merced del destino y de las circunstancias.

En la edición de 1623, el texto viene acompañado de varias dedicatorias en las que se articulan, entre otras, las razones que motivaron a Gonzalo de Céspedes y Meneses a escribir este texto. Habiendo él mismo experimentado el “imperio” del amor y su “tiranía”, el poeta-autor se encomienda como experto y testigo suficientemente calificado “para hablar y ser oído”:<sup>126</sup>

Aunque lloroso y tragico me veas,  
no profanes (lector) las quejas mias,

<sup>125</sup> Me refiero aquí a la traducción inglesa del año 1622, donde el traductor Leonard Digges añade ya en el título una explicación más detallada de la lascivia: *Gerardo the unfortunate Spaniard. Or a patterne for lasciuious lovers. Containing several strange miseries of loose affection. Written by an ingenious Spanish gentleman, Don Gonzales de Céspedes y Meneçes, in the time of his five yeeres imprisonment. Originally in Spanish, and made English by L.D.*

<sup>126</sup> “El Poema al lector“, *Español Gerardo*, 1623.

no es mi sagrada mesa para harpias,  
 con rostros bellos, si con garras feas.  
 Lagrimas son del amor (assi me leas  
 Essento de tu imperio, y tirania)  
 Que las recojan tuyas orejas pias,  
 Sere yo, Anquises, quando tu Eneas.  
 No me escribo Belardo, que no implora  
 Mi autor laurelas a la patria ingrata,  
 (premio por bien llorado merecido).  
 Rompo el encanto con que aduerme Flora,  
 Descubro el monstruo que escondito mata:  
 Juszga si puedo hablar y ser oido.

En este “Poema al lector,” igual que en las demás dedicatorias, lo que convierte estos discursos en tragedia es la experiencia de la impotencia humana frente a los caprichos de la naturaleza, los que, para el hombre, resultan en trabajos amargos y escarmientos continuos. En la vivencia de la cara trágica y llorosa del mundo se origina el heroísmo del autor-poeta-protagonista Gerardo/Gonzalo, al igual que su identificación con el poeta épico Heliodoro<sup>127</sup>, mediante la que la obra esalzada al cielo poético de la heroica<sup>128</sup>. La discusión genérica que toca Sebastián de Céspedes y Meneses en su dedicatoria irónica justifica tanto al autor como a la temática innoble de los desengaños amorosos. En esto el *Gerardo Español* refleja la actitud cambiante que había desarrollado su época frente a la figura del héroe clásico. Ésta, saliendo de las categorías establecidas de la tradición épica, estaba en el proceso de convertirse en réplica ficticia de realidades a la vez reconocibles y ejemplares.

La mezcla genérica de lo heroico y de lo trágico, que ya se encuentra semi autorizada en la *Philosophía* de López Pinciano del año 1596, seguramente no era un resultado de procesos meramente poéticos. Paralelamente, la experiencia de la realidad social lo hacía difícil para el lector áureo reconocerse en el orden simplificado del mundo épico, un mundo dividido en superiores e inferiores, en afortunados y desafortunados, en discretos y vulgos. Estos principios de la épica heroica, que todavía encontramos vigentes en obras como *El peregrino en su patria* de Lope o *El palacio encantado* de Juan Pérez de Montalbán, provocaron fuertes debates teóricos sobre el valor y las virtudes de la verosimilitud literaria. En la medida en la

<sup>127</sup> Ver poema dedicatorio de Doña Beatriz de Zuñiga y Alarcón, Edición de 1623.

<sup>128</sup> Ver “Epistola a los lectores, de don Sebastián de Céspedes y Meneses”, Edición de 1623. La referencia al género heroico se repite en este poema, tal como la afiliación de la obra al género trágico. “Todo es adivinar por conjeturas? / o que gentil autor para Gerardo! / para un poema heroico que locuras!” La más pertinente (aunque bien irónica) de ellas sería la siguiente: “Allí su error en tres discursos canta, / vivo ejemplar de su infeliz delito, / que amor escusa tanto como espanta. / Bien esta me diras, Lector conscripto / quejarase en la cueva, o calabozo, / y do comio el bocado alçara el grito. / Sepultara sus culpas en un pozo / (abuso de Mahoma) y no escribiera / las libertades de un lasçivo moço. / En la estampa eterniza su quimera, / y a los heroicos actos introduze / un villano pastor y una ramera.”; “Y si el poema heroico (sabio amigo) / admite a caballero algun villano, / todo lo sufre el tiempo que yo sigo. / Basta que tenga un poco de Christiano, / y de ganado mal ganado un poco / para que pueda ser Heroe Romano.”

que se complicó, pues, la vida socio-política, el mundo que se había de representar poéticamente se hizo más grande y más complicado. Esto lo reflejan los protagonistas de la novela barroca en que sucumben, por lo menos temporalmente, a la flaqueza corporal y a las tentaciones de la ilusión. Las transformaciones en las jerarquías sociales y la vida política abrieron, pues, nuevos “espacios de significación”, a cuya interpretación se dedica gran parte de la obra de Céspedes y Meneses.<sup>129</sup>

Claro está que los nuevos héroes novelescos de la literatura áurea, y menos aún los protagonistas de Céspedes y Meneses, no eran productos de un realismo verídico. Como observa David Castillo en su libro *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*, en la ficción barroca, la representación verosímil de la vida cotidiana originó en una suerte de voyeurismo literario, que buscaba poner en escena la realidad socio-política de su época, y eso no para imitar o reproducirla, sino principalmente con el fin de exhibir y aderezarla para el entretenimiento público en cuanto galería de curiosidades ejemplares. En su amplio análisis, Castillo estudia la particular fascinación premoderna por la curiosidad y con lo monstruoso en el contexto de representaciones híper verosímiles de la naturaleza. En esto, el objetivo de su análisis consiste en identificar las angustias históricas que animaban —y que continúan animando— aquel viejo interés de las masas en escenificaciones emocionales y sensacionales de lo oscuro, de lo prohibido, y de lo desconocido.<sup>130</sup> De ahí, el énfasis que pone el *Español Gerardo* en el vicio y sus consecuencias fatales para el pecador imprudente puede ser considerada estrategia intencionada que estructura la obra en su totalidad, y que incluso proporciona el motivo central de la acción novelesca. Con esto, su autor se sirvió de un método bastante popular durante la época, en el que consistía además una característica principal del género bizantino, porque “in the context of Counter-Reformation culture, curiosity is often used to spice up doctrinal lessons and to promote the internalization of moral principals.” (*Baroque Horrors*, 7)

<sup>129</sup> Ver Nieves Romero-Díaz, 58, 59. “España y en particular sus ciudades se convierten en un espacio de significación y de producción cultural para Céspedes y Meneses. (...) Su significado ideológico con respecto a la redefinición y transformación de unos valores, principios e ideales de la nobleza tradicional, ahora en un contexto cultural urbano, es fundamental para entender no sólo el surgimiento de un nuevo género literario, la novela corta urbana del seiscientos, sino también el surgimiento de un nuevo grupo social, la nobleza media urbana.”

<sup>130</sup> Castillo, *Baroque Horrors*, 2. “This book’s journey begins with a discussion of our fascination with curiosities and our quest for the thrill of authenticity in a world filled with simulacra. When life and death are severed from nature and history, “reality” and “authenticity” may be experienced as spectator sports and staged attractions, as in the “real lives” captured on camera in reality TV and the “authentic cadavers” displayed around the world in the Body Worlds exhibitions. Rather than thinking of virtual reality and staged authenticity as recent developments of the postmodern age, I look back at the baroque period in search for the roots of the commodification of nature and the *horror vacui* that accompanies it.”

El texto entero del *Español Gerardo* —incluso sus prólogos y dedicatorias— es narrado con el propósito explícito de no sólo contar, sino de transmitir y hacer entendible la verdad de esta historia. Con el intento de “significar la *fuera* de nuestra verdad”, Céspedes y Meneses emplea una plétora de estrategias narrativas y simbólicas para resaltar la ejemplaridad singular de su héroe, construyendo un espacio de significación, el cual, en cada detalle de la historia, se ofrece a la lectura moralizante y al escarmiento literario. La trama del peregrinaje, tanto como la forma de su narración y el estilo del lenguaje poético, todo contribuye a construir la historia del Español Gerardo en cuanto caso curioso de un auténtico y verdadero pecador públicamente rehabilitado.

In the case of Spain, the *siglo de oro*, or Golden Age, of Spanish letters may indeed be characterized as “an age of monsters” (...) Besides the obvious appearance of fabulous creatures and other preternatural or supernatural marvels in chivalric and Byzantine romances and teratology treatises (Fuentelapeña, Nieremberg), the monstrous is also central to miscellanies (Mexía, Torquemada, Zapata, Medrano) and *Relaciones de sucesos*. Moreover, when we take into account Bonnet y Pueyo’s seventeenth-century definition of monstrosity as deviation from the natural norm or “excess”, we can see the fascinating face of the monstrous at the level of content or form (frequently both) in the poetry of Góngora and Quevedo, the plays of Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina and Rojas Zorilla; and the narrative work of Miguel de Cervantes, María de Zayas, Céspedes y Meneses, Juan de Piña, and Cristóbal Lozano, among others. Regardless of whether they see monsters as natural curiosities, signs of calamities, or prodigious manifestations of the divine will, storytellers of the Spanish Golden Age capitalize on their shock value, alongside other legendary creatures and preternatural and supernatural prodigies. They use the terms *monstruoso* (monstrous), *maravilloso* (wondrous, marvelous), *prodigioso* (prodigious), *espantoso* (shocking, terrifying), *horrendo* (horrid), and their synonyms and derivatives to qualify all manner of sensational material. (*ibid*, 24-25)

La madurez genérica de esta obra de Céspedes y Meneses se manifiesta justamente en la destreza con la que su autor sabe explorar las posibilidades formales y simbólicas de la novela bizantina para aderezar el material sensacionalista del *Español Gerardo*. Maravilla la autenticidad de la (auto)biografía del autor-poeta Gonzalo/ Gerardo, curiosa y entretenida, y espantan los trabajos que sufren él y sus diversos compañeras y compañeros.

A fin de enriquecer la narración y aumentar el dramatismo de la acción, Céspedes y Meneses crea un texto genérico y formalmente complejo que incorpora una considerable variedad de elementos novelescos, incluyendo la novela sentimental y de aventuras, la bucólica y el cuadro de costumbres, entre otros. La narración alterna entre primera y tercera persona o se articula en forma epistolar; regularmente es interrumpida para incluir diversos sonetos, coplas o espinelas. Todo esto viene acompañado de un metadiscurso semi ficticio que contextualiza y comenta tanto los sucesos contados como la manera en la que son presentados. Como en la mayoría de las novelas bizantinas, también Gerardo entra al

escenario de la narración *en media res* y en cuanto hombre inocentemente desfavorecido por el destino, como víctima de las circunstancias y de malentendidos. Mientras se menciona su estado de segundón, las razones por las que no se compromete y por largo tiempo no pide la mano de sus amantes, queda sin explicar. Sin embargo, en “El Desdén de Alameda”, novela ejemplar del mismo autor, la difícil posición social del segundón se convierte en temática central: por falta de dinero y de estado social, las posibilidades del ascenso social eran bastante reducidas para el segundón, lo cual aumentaba la presión de comprobar su valor y honra. En el contexto del *Español Gerardo*, por lo menos, hijo bien querido de una familia noble y renombrada, el protagonista es suficientemente educado para no malrepresentar los valores de la élite.

La “verdad” que se empeña en “significar” Céspedes y Meneses en su obra consiste, sin duda, en un concepto rotundamente negativo y amoral del amor humano. A partir de una experiencia juvenil de la pasión amorosa, la narración sigue al protagonista en un “abismo confuso” del que sólo logra salvarse mediante la asistencia divina y su exilio total y completo de la vida social. “Babilónico amor, confuso abismo/ que el que más te ha entendido, más te ignora.” (212) Dentro del espacio de significación que representa el caso ejemplar del Gerardo, la figura de la mujer surge como alegoría de un conglomerado de conceptos estrechamente interrelacionados, como son la tentación, el deseo, la desmesura y la inestabilidad, conceptos que devienen semánticamente aún más potentes cuando son evocados simultáneamente. En la figura poco confiable pero fuertemente atrayente de la mujer confluyen, pues, diferentes imágenes y representaciones de la Fortuna, de la Hermosura y de lo Femenino, todas ellas dimensiones que se retiran del control del hombre y que además le resultan incomprensibles. “Soy la inconstante Fortuna/ varia, porque soy mujer,/ y en quien no ay firmeza, y ser.” (160) En términos alegóricos, al final de la novela, su protagonista Gerardo forzosamente rehúye la luz del día (y la mujer), porque no es capaz de resistir a la tentación de su hermosura (y al deseo). Con esto logra hacer callar y suprimir el monstruo de sus propias pasiones y afectos. El brillo, la luz y sus sinónimos aparecen con casi desesperada regularidad en esta novela, como propiedades íntegras y destacadas de todo lo que parece deseoso y admirable, independientemente de su valor individual. La figura de Nise es un ejemplo perfecto para este mecanismo acumulativo de la significación alegórica, mecanismo que concluye poco, pero que se contenta con señalar la bizarría confusa de las imágenes que suelen impresionar el ánimo y atraer la mirada humana:

Esta letra se iba arrojando por la plaza, aunque nadie como la galarda Nise la entendió, la qual en medio de Celia, y Leonora, deudas suyas, y de admirable hermosura, y con

otras muchas damas forasteras, y de Cesarina, estaba en unos ricos, y bien aderezados miradores, con tanta gracia, y belleza, que al Sol causara embidia su hermosura. (161)

Como sugiere la narración, la confusión y la “incontinencia del ánimo” (*Tesoro*, 1169) son las emociones principales que provocan los afectos en el ser humano, y que pueden convertirle en creatura cuasi salvaje, imagen ilustrada, por ejemplo, en la ya mencionada figura monstruosa de la joven adúltera Leonora.

En el *Español Gerardo*, la imagen de la luz coincide con el *leitmotiv* de la audacia humana, temática tan recurrente también en el imaginario barroco. Por eso no sorprende que en el libro de Céspedes y Meneses se puedan identificar hasta tres variaciones del símbolo del rayo resplandeciente. Por un lado, la imagen de la luz reaparece en cuanto referencia a un ámbito no-humano y virtualmente inalcanzable, que comúnmente se asocia con la providencia, la voluntad divina, o la rueda de la Fortuna. Aquí, el subtexto de la mitología clásica surge regularmente en las metáforas de Faetón (29, 119)<sup>131</sup> o de Ícaro (25, 119,181)<sup>132</sup>. En segundo lugar, la luz suele significar una fuerza superior e inhumana, que atrae y seduce pero que también daña y destruye. Lo sobrenatural de esta dimensión se manifiesta principalmente en su calidad de no ser ni buena ni mala, o sea, de existir fuera de cualquier sistema moral. Por último, la audacia humana se concretiza en figuras o acciones que se atreven, consciente o inconscientemente, a manipular la rueda de la fortuna y a contrariar la voluntad providencial, o que ignoran las señas del futuro, como sugiere la imagen inicial de las Hiadas que “anunciaban las futuras aguas”. La mención de las cuidadoras del joven Dionisio ya evoca, en la primera oración de la novela, la temática central del gozo corporal, de la locura y de una vida *en extremis*. (1) La omnipresencia de lo luminoso y brillante

<sup>131</sup> *Faetón*, 29: “Estas, y otras razones me supo D. Fernando tan bien significar, que fueron bastantes a reducirme en mi primer contento, y a su sano parecer; y así determinado a seguirle, me despedí, yendome a descansar a tal hora, que ya en los mas altos, y encumbrados chapiteles se señalaban los rayos de oro del mismo Faetonte.” *Faetón e Ícaro*, 119: “Atrevido emprehendió, mas que prudente, / regir el coche de la luz del día/ Faetón, y por castigo a su ossadía, / vió en el ocaso tu temprano Oriente. / Icaro sube hasta la esfera ardiente, / animado del viento que lo guía; y por subir al Sol, con su porfía, / baxó al soberbio mar su altiva frente: / Consumió de Faetón al noble intento / un rayo impío: del audáz, y ciego / Ícaro, el agua fue su adversa suerte. / Ay atrevido, y noble pensamiento, / qual Faetón, de mi amor te abrasó el fuego, qual Ícaro, te dió mi llanto muerte!”

<sup>132</sup> *Ícaro*, 25: “Pero reconociendo con mayor claridad mi firmeza, y lo mucho que a mi voluntad debía, justa satisfacción, no pudo escusar el darmela: con que viendola en mis manos, sino dixé al tema de la llave mil subisimos disparates, fue por no dilatar mi gloria; y así, haciendo alas a los pies, como otro Ícaro, subí a la ventana, con pequeña ayuda de D. Fernando; y aviendo acertado a la puerta, lo mas passo que pude, abrí, y entré, donde hallé el Sol de mi alegría, turbados, y tan no resplandecientes sus divinos reflexos, dila mil abrazos, y por no ser visto acaso por su prima, nos encubrimos con las cortinas del pavellon, y lecho de mi dama, con la qual, sin palabras, o condiciones que sus honestos, y vergonzosos desvios, antes de que la quadra saliesse, pude contarme con los mas dichosos, teniendo mis trabajos, ansias, y fatigas por bien empleadas, y mis disgustos, y dilaciones por satisfechas.” (181) “LAURO A NISE: A sumo bien mi pensamiento aspira, / mas presumo que puedo, / un Ícaro atrevido retratára;/ pero su fin, y exemplo me retira, / y escarmentado quedo / porque sino subiera, no baxara, / ni el padre la estimara, / ni al mar nombre pusiera. / Ícaro fue atrevido sin ventura, / pues pagó con la muerte su locura; / ojala yo pudiera / subir por este medio a merecerte, / porque hallara mi vida entre la muerte.”

siempre deviene discursivamente relevante donde alegoriza la desconfianza de la época hacia toda suerte de apariencias, no solo de la naturaleza y del mundo físico, sino en gran medida también de cualquier gesto representativo o comunicativo. Lo último se manifiesta repetidas veces en los inútiles y vanos esfuerzos con los que el protagonista vuelve a leer las muestras de su propia interioridad, y de la de los demás. Últimamente tiene que reconocer que ningún acto de interpretación puede posiblemente ser completo y confiable, porque ignora, inevitablemente, la espantosa inconstancia y variabilidad del ánimo y de la fortuna, tan extensamente ilustrada en la “flaqueza mujeril” de la mayoría de sus conocidas. (162)

La presión agotadora de tener que significar (representarse y ostentar) y descifrar (interpretar) el mundo constantemente, no sólo para participar en la vida social, sino también para valerse y sobrevivir, se disuelve justamente en el momento (secretamente anhelado) en el que el individuo se retira del laberinto de significantes que presenta la vida cotidiana. El convento, la ermita y hasta la muerte son espacios de reclusión en los que el impulso hemenéutico y la necesidad de reaccionar a las cosas y verles sentido quedan suspendidos. El mundo se para y permanece en un estado cadavérico, añoranza mortal en la que identificaron tanto Walter Benjamin como Fernando R. de la Flor un elemento central de la melancolía barroca.

Las técnicas del engaño —que es una pasión en sí misma, pero que además a menudo es también la estrategia ideal de la que usan las otras pasiones para realizarse— se convierten en cierto modo en mecánicas de respuesta, y, por lo tanto, en verdaderas *estrategias melancólicas*; estructuras defensivas que determinaron la existencia de sujetos “fortificados” frente al cálculo o a la exploración y el sondeo del alma que realizan instancias que aspiran a su control. Aquellas pasiones —que Spinoza denominó “tristes”, para contraponerlas a las pasiones que ayudan a componer al sujeto con el mundo que le rodea, expresando en este caso la potencia del vivir— son los afectos que delimitan el espacio del *conflicto* (un modo peculiar de vivir en comunidad). Vinculado justamente al odio, a la ambición y al temor, el engaño es una pasión destructiva y ciertamente *triste*, como así mismo lo son el secreto y la hipocresía. Por ello, pudo observar La Mothe La Vayer, el escéptico, que, en efecto, “puesto que la palabra de los hombres, cuando hace de fiel intérprete del espíritu, es el único lazo de toda sociedad civil, parecería innegable que, si falla en su cometido — y sustituye la verdad por algo falso— se convierte en instrumento de destrucción y de ruina indudable de las costumbres (*Du mensonge*). (de la Flor, *Pasiones frías*, 16-17)

Por triste y trágico que se presenten el destino del Español Gerardo y los casos espantosos de sus diversos compañeros y conocidos novelescos, la reclusión eremítica y monástica, e incluso la muerte, no convencen por completo en cuanto castigos providenciales. Como indica la narración una y otra vez, el exilio de la vida mundana también puede consolar y aliviar al hombre porque promete la ausencia completa (aunque utópica) de impulsos y tentaciones tanto físicas como simbólicas.

La novela de Céspedes y Meneses pertenece a una literatura barroca cuya integridad poética se derivó justamente de la autenticidad e historicidad de los casos narrados en ella, independiente de si eran sólo “en parte verdaderos, y en parte fingidos”. La verosimilitud de la historia y de los protagonistas se descubre, pues, como producto y efecto de ciertas estrategias narrativas, empleadas a fin de significar, alegóricamente, un retrato sumamente ideológico y moralizante de la interioridad humana. Mientras, durante la época, se estaba transformando la forma del entretenimiento poético, la acción novelesca no (y aquí se podría bien añadir que, en efecto, nunca) iba a abandonar la discursividad simbólica o alegórica que había heredado de sus modelos griegos. En oposición a ciertas interpretaciones (pos)modernas y hasta contemporáneas, también la novela barroca se escribía con propósitos claramente discursivos. Como en el pasado la crítica se ha enfocado en buscar dichas intenciones autoriales en una narración inequívocamente metafórica y moralizante, desafortunadamente gran parte de la rica discursividad barroca quedó ignorada e inadvertida cuando no era prestamente discernible como tal. La muy citada “anfibiaología esencial que presentan las obras barrocas,” o sea el mero juego semántico con la abismal dimensión simbólica de las palabras, de la que se nutría el imaginario de la época, no ha sido tomado en serio suficientemente en cuanto “discurso”. (*ibid.*, 14) Donde Céspedes y Meneses escenificó y teatralizó los “abismo[s] confuso[s]” de la interioridad humana, en el capítulo siguiente veremos cómo Cervantes, por su parte, se contentó con hacer visibles las estrategias tanto poéticas como reales del engaño, es decir, las estrategias de la representación ostentosa y de la mentira.

## 2.2. Estrategias alegóricas en Cervantes<sup>133</sup>

Al meditar sobre el *Quijote*, Ortega y Gasset observa cierta profundidad en la obra cervantina, calidad textual que, según el filósofo, sólo se descubre a quienes saben “leer lo de dentro.” Como sabemos, y como también advierte el editor de las *Meditaciones*, el sentido profundo del *Quijote* no es cuestión de una interpretación particular, sino que depende del modo de la lectura. (124) Este modo de lectura, *el intellegere* o “leer pensativo,” como lo llama Ortega y Gasset, concierne a la actitud crítica que estimula la literatura cervantina en el lector cuidadoso. El propio Cervantes llama la atención —al final del “Coloquio de los perros”— sobre la manera en la que se ha de leer su libro. Al acabar el “Coloquio,” el Licenciado y el Alférez se van a la plaza de Escolón “para entretener los ojos del cuerpo” después de haber “recreado los del entendimiento.” (*Novelas ejemplares*, III, 322) El libro del *Quijote*, tanto como las *Novelas ejemplares*, son obras que no sólo quieren agradar poéticamente, sino que están dirigidas al entendimiento, requiriendo del lector que participe en el proceso de la génesis del sentido. Las estrategias narrativas que emplea Cervantes con ese fin son múltiples pero conocidas, siendo la más destacada entre ellas el llamado perspectivismo cervantino, que animó tanto la inspiración de Ortega y Gasset como de la crítica literaria.

Sin embargo, el perspectivismo del *Quijote* se reduciría a mero juego estético si no se fundara de alguna manera en las convenciones de la producción cultural de la época. Mientras es verdad que (debido a la popularidad de la anamorfosis, entre otros), el perspectivismo andaba algo de moda durante este período, la perspectividad en Cervantes, o sea, la legitimación de diferentes y coexistentes lecturas del mundo, no sirvió, como era común, a la representación del *vanitas* y del *memento mori*. Muy al contrario, en el *Quijote* la narración se escapa deliberadamente del simbolismo contrarreformista, suavizándolo y deconstruyéndolo. Por ejemplo, en el caso de la “carroza de la muerte,” figura alegórica del imaginario barroco,<sup>134</sup> el desengaño que sufre don Quijote le obliga inicialmente a enterarse de que la carroza no se le presenta otra aventura en forma del diablo, sino más bien recitantes de la compañía de Ángulo el Malo. Acaba el caballero de la triste figura, por fin, su contemplación del carro desmitificado pensando en la “fiesta” del teatro y las recitantes femeninas de la “farándula.” (...) En esta escena ejemplar, Cervantes activa el conocimiento sociocultural de sus contemporáneos recordándoles que el carro alegórico es, al fin y al cabo, ilustración fantástica y moralizada de la muerte, y no representación verosímil de alguna realidad. Este quiebre que resulta del choque frontal entre las figuras del imaginario áureo y, como lo puso

<sup>133</sup> Una versión de la primera parte de este capítulo fue presentada en octubre de 2009 durante el VII *Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* en Münster, Alemania.

<sup>134</sup> Ver de la Flor, *Figuras del imaginario barroco*, 13-27.

Cervantes, el valor de una cosa que merece “en la realidad verdadera,” es paradigmático del *Quijote*, y como quiero proponer a continuación, de la obra cervantina en general. (NE, III, 321)

Los textos de Cervantes referencian continuamente una pluralidad de discursos de diversa índole que se originan —en la mayoría de los casos— fuera de la narración, y cuyo entendimiento requiere la reflexión y la negociación de diferentes representaciones y enunciaciones. De esta manera la obra cervantina trasciende el mundo de la literatura y de la preceptiva, y referencia todos los ámbitos de la vida pública, enfocándose sin embargo en la contraposición de experiencias divergentes de un *mismo* espacio cultural. Américo Castro identificó en esta estrategia “un doble sistema de la verdad”, el cual, según él, se funda en el concepto problemático que tenía Cervantes de la realidad: “El observador y lo observado no coinciden, por lo común, en un vértigo válido para otros observadores.” (Castillo, 73) Como quiero demostrar en este capítulo, lo que problematiza Cervantes en su literatura no es, principalmente, ningún concepto filosófico de la realidad, sino más bien el modo idealista —o heroico— en el que ésta fue concebida y figurada en la producción cultural de su tiempo. En las *Novelas ejemplares*, y particularmente en el *Persiles*, esta cosmovisión heroica y barroca se encuentra ironizada, pero también careada con su inversión: deliberadamente, Cervantes desmonta la fachada idealista del discurso épico para descubrir —detrás de ella— una realidad no literaria, compleja y complicada, que desmiente las verdades ideológicas de la Contrarreforma española.

El método de “leer con los ojos del entendimiento,” “el leer pensativo,” y el “*intellegere*,” en un sentido cervantino, lo podríamos definir como estrategia textual que busca a cada paso el diálogo directo con el lector, pidiéndole que, individualmente, afirme, niegue o modifique la verdad de lo narrado según sus conocimientos. La narración cervantina, pues, no tiende meramente a producir un complejo entramado subtextual, sino que conduce, además, al desvelamiento de un sentido complementario y oculto que emana desde la profundidad del mundo diegético. En este sentido metadiscursivo la obra cervantina es alegórica, ya que provoca y exige por parte del lector una comparación del mundo épico y fingido con la realidad conocida, requiriéndole que descubra el significado secundario de la narración en base a su experiencia, un aspecto de la literatura cervantina repetidas veces enfatizado por Américo Castro. Como se explicará en adelante, al escribir y significar alegóricamente, Cervantes no experimenta demasiado con la teoría literaria de su tiempo, sino que se orienta más bien en el concepto contemporáneo de la “alegoría en épica.”

### 2.2.1 Cervantes crítico y crítica cervantina

En su ensayo sobre la risa, Henri Bergson observa que el éxito del *Quijote* se debía mucho al elemento cómico de la novela, porque, como enfatiza, "Le comique naïtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur attention sur un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence." (6) Para Bergson, la risa es producto de una operación intelectual, y no expresión emotiva. Al reírse de don Quijote, sus lectores se ríen colectivamente de su incapacidad de ver las cosas como lo que son, y se ríen de la distracción con la que deambula por un mundo que, aunque no por él, pero sí por sus lectores, es percibido como normal. En la manera en la que don Quijote niega el consenso cultural, o sea, el acuerdo que existe entre los miembros de una cultura respecto al significado y al valor del mundo material y espiritual en el que se mueven, también lo subvierte. De ese modo, la obra maestra de Cervantes da lugar a una catártica revalorización o, según la perspectiva, una posible reafirmación del mundo conocido.

Partiendo de esta interpretación del *Quijote*, que se encuentra afirmada en la mayoría de la crítica cervantina, surge la pregunta de si será por la falta del elemento cómico que el mismo ingenio punzante de Cervantes no se haya podido identificar en otras obras suyas, o si, acaso, simplemente no se da. En la crítica cervantina de las últimas décadas, la cuestión de la posible heterodoxia (u ortodoxia) del autor del *Quijote* es un tema recurrente. En eso el debate se ha concentrado en una obra cervantina menos popular y poco leída, es decir, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, la última novela de Cervantes. Esta novela bizantina, que narra el peregrinaje a Roma de dos amantes procedentes de un país septentrional y protestante, es vista por muchos como producto literario de un Cervantes ortodoxo. Como evidencia de dicha ortodoxia cervantina se cita la adherencia de la novela a modelos clásicos (la *Etíopica* de Heliodoro), a la preceptiva literaria de la época (principalmente López Pinciano) y, sobre todo, su manera de reproducir, sin mucha reflexión, la ideología contrarreformista y la fe postridentina. Esta interpretación se ve ligada a lecturas alegóricas del *Persiles* según las cuales la novela transforma el tema del viaje amoroso en alegoría de un peregrinaje religioso sobre la tierra.

En el caso del *Persiles*, la cuestión de una interpretación alegórica del texto se convirtió en problema divisorio entre diferentes grupos de críticos. Mientras unos la disputan o evitan tematizarla, a otros la alegoría les sirve para afirmar o negar la supuesta ortodoxia tardía de Cervantes. En todo caso, a la multitud de interpretaciones alegóricas corresponde un número considerable de definiciones divergentes de la alegoría, tanto explícitas como implícitas en los trabajos realizados. En la mayoría de los casos, la alegoría se entiende en términos de figura.

De ahí que en la exégesis del *Persiles*, los críticos se han concentrado en su argumento, o sea, en la figura del viaje y de su héroe prototípico, el hombre moral y físicamente superior. La exégesis más conocida que sigue esta senda interpretativa es la de Avalor-Arce (“*Persiles and allegory*”). En ella el crítico sostiene (en las palabras de Amy Williamson) que “‘la gran cadena del ser’ es uno de los dos temas tradicionales de la alegoría que enmarcan la estructura del *Persiles*, y ofrece como comprobante textual el hecho [de] que los seres humanos en la obra encarnan diferentes niveles de perfección.” (211) Williamson, por su parte, pone en duda la presencia de una alegoría convencional en el *Persiles*, aunque sin negar la posibilidad de una interpretación alegórica del texto.

La posición de Williamsen es representativa de un grupo de críticos que insisten en la intención irónica<sup>135</sup> y paródica de Cervantes al escribir esta novela. El aspecto más destacado de aquellas lecturas alegóricas del *Persiles* es que se alejan decisivamente de definiciones clásicas de la alegoría. En vez de entenderla como figura, lo alegórico muchas veces se encuentra conceptualizado en cuanto *alegoresis*. En dichas interpretaciones, los términos ‘alegoría’ o ‘sentido alegórico’ llegan a denotar una particularidad intrínseca de la narración cervantina, cuyo rasgo más característico reside en la muy comentada ambigüedad de la narración, la cual se efectúa y manifiesta mediante lo que Ife llamó el “pacto narrativo,” o sea, una relación conspirativa que parece construir Cervantes entre texto y lector imaginario. Ejemplares a este respecto son los estudios de Armas Wilson, Ife, Williamson, Nerlich y, hasta cierto punto, también de Baena. El trabajo de Armas Wilson, *Allegories of Love*, propone una lectura alegórica del *Persiles* que se distingue de otras más tradicionales en que explora los modos en los que el texto subvierte y juega —alegóricamente— con la simbología del amor y estereotipos sexuales establecidos. Castillo, por otro lado, parte de una lectura anamórfica del *Persiles*, para identificar una actitud conscientemente contra o anti-utopista en la novela, motivada o impulsada por una “alegoría de la diferencia cultural”.<sup>136</sup>

Aunque parezca convincente la tesis de que el *Persiles* es más ironización e inversión paródica que imitación fidedigna de los modelos épicos de su época, al mismo tiempo, en los estudios pertinentes se nota la carencia de una definición consensuada de la alegoría que se apoye en las convenciones de la producción literaria del Barroco español. De hecho, entre los trabajos dedicados a una interpretación alegórica del *Persiles*, no hay ninguno que base sus observaciones en el concepto cervantino del sentido alegórico, y eso a pesar de que el propio

<sup>135</sup> En su ponencia en el *Congreso de Cervantistas* (Münster, Alemania 2009) Günthert enfatizó que una interpretación irónica del texto era la única posible.

<sup>136</sup> Ver Castillo, Spadaccini, 2000. Respecto a la “alegoría de la diferencia cultural”, ver también Egido, *En el camino a Roma*, 27.

Cervantes les avisó a sus lectores de que no sólo tenía conocimiento de esta estrategia textual, sino que también tenía cierto significado para la composición de su literatura. Frente a la gran popularidad de la alegoría en la producción cultural del Barroco español, y principalmente en los campos de las artes visuales como el teatro y la pintura, habría que preguntarse si o por qué la alegoría, como recurso simbólico, ha desaparecido del todo del ámbito de la literatura novelesca del siglo XVII. De todas formas, la mejor exégesis del *Persiles* (y de cualquier texto novelesco) vale poco más que el concepto de la alegoría en el que se apoye. A continuación, pues, se esbozará primero el concepto del sentido alegórico que da Cervantes en sus *Novelas ejemplares* para luego iluminar la relevancia del término para la lectura del *Persiles*.

### 2.2.2 Alegoría en épica y sentido alegórico: de Pinciano a Cervantes

Al cerrar su estudio sobre la anamorfosis, Castillo concluye que

Cervantes' understanding of the always mediated nature of our relationship with the past, along with his commitment to challenge 'conventional worldviews' situates him as close as one can be to the ideal position of the cultural analyst. In the end, we could say that Cervantes, like the Arabic author of *Don Quijote*, invites the reader to make his/her own remark in the narrative: 'Tú lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más.' (138)

Podría deducirse de esta conclusión que la estrategia corrosiva de Cervantes consiste en un contradiscurso que apela, como lo explicitó él mismo, a "la virtud y el buen entendimiento" de sus lectores, aunque sin formular o agregar a la narración un sentido oculto o velado. De hecho, como sugiere el *Quijote*, en vez de figurar un mundo o un discurso alternativo, la narración cervantina se contenta con *desfigurar* la realidad cultural de la España contemporánea. Lo mismo se podría inferir en el caso de la bruja Camacha, cuyas profecías dan lugar a una discusión teórica entre Cipión y Berganza en el "Coloquio de los perros." Ahí, Cipión descarta la opción de que la única posibilidad de tomar en serio "las vanas cosas" y los "tontos puntos" de la Camacha sería entenderlas "en un sentido que he oído decir se llama alegórico." Sirviéndose de la razón, constata que "muchas veces hemos visto lo que dicen y no estamos tan perros como ves." (305) Evidentemente, como son de hecho (y por lo que sabemos) perros Cipión y Berganza, las profecías de la Camacha, a pesar de cuanto prometan, no parecen encerrar sentido alegórico alguno. En su valor nominal, las palabras de la bruja no valen más que "palabras de consejas o cuentos de viejas." (*ibid*, 304) También en eso la Camacha recuerda a don Quijote: por astutas y halagadoras que sean sus observaciones sobre el entorno sociocultural, al fin y al cabo, parecen ser juicios cándidos y confusos pronunciados por una necia.

Sin embargo, al discurrir sobre la virtud y el buen entendimiento, Cipión insiste en que ambos "siempre son una y uno." También el prólogo de las *Novelas ejemplares* sugiere que la ambigüedad de la narración cervantina es estratégica y fingida, y que las verdades en realidad no son intercambiables. Ahí, el narrador anuncia verdades que por señas serán entendidas, asegurándole al lector (y a la censura) que no harán daño a quienes las leyeran. Resulta, entonces, que la verdad del "Coloquio..." no es accesible a través de la razón, y que, para entenderla, no es suficiente simplemente *ver* en las cosas lo que son. Siguiendo a Ortega y Gasset, quien sostiene que "hay un ver que es mirar," más bien, el lector debería contemplar los perros para enterarse del sentido verdadero de su conversación. (124) De ese modo, se daría cuenta de que las palabras de la Camacha sí formulan si no una profecía, por lo menos una petición. Cipión, al constatar su condición de perros, no sólo se está refiriendo a la

especie de cánidos a la que pertenecen, sino a su estado social. Como explica el *Diccionario de Autoridades* de 1737, citando a Quevedo, “metafóricamente se da este nombre por ignominia, afrenta y desprecio, especialmente a los moros y judíos.” (232, I) La causa de la situación deplorable en la que se encuentran Cipión y Berganza es, pues, su pertenencia a una capa social que es despreciada, excluida y maltratada por el resto de la sociedad.

Desde este punto de vista, las profecías de la Camacha adquieren un sentido sedicioso cuando predicen la restauración de los perros. “Volverán a su forma verdadera/ cuando vieren *con presta diligencia*/ derribar los soberbios levantados/ y alzar a los humildes abatidos/ por mano poderosa para hacerlo.” (305) Los que hoy son considerados perros serán restaurados a la condición de hombres, es decir, los humildes y desdeñados de la sociedad, judíos, moros, gitanos, etc., algún día serán reconocidos como miembros dignos de la república. La narración enfatiza la importancia de este mensaje cuando Cipión, al glosar a la Camacha, expone el sentido verdadero de sus palabras: “Digo, pues, que el verdadero sentido es un juego de bolos, donde *con presta diligencia* derriban los que están en pie y vuelven a alzar los caídos, y esto por la mano de quien lo puede hacer.” La idea de la subversión o sublevación está omnipresente en el “Coloquio:” una de las experiencias fundamentales de Berganza, repetida en cada una de sus historias, es la del amo corrupto y no fiable, una observación que pronto se convierte en lugar común en la novela: “Si contar las condiciones de los amos que has tenido y las faltas de sus oficios te has de estar, amigo Berganza, tanto como esta vez, menester será pedir al cielo nos conceda el habla siquiera por un año, y aun temo que, al paso que llevas, no llegarás a la mitad de tu historia.” (247) Berganza se pone aun más explícito al descubrir la corrupción de los pastores. La experiencia de la mudez en este momento reverbera en el gran gusto que le da el hablar y el poder articularse:

No había lobos; menguaba el rebaño; quisiera yo descubrirlo; hallábame mudo. Todo lo cual me traía lleno de admiración y de congoja. “Válame Dios! –decía entre mí-. ¿Quién podrá remediar esta maldad? ¿Quién será poderoso a dar a entender que la defensa ofende, que las centinelas duermen, que la confianza roba y el que os guarda os mata? (257)

Una posible respuesta a esta pregunta retórica se encuentra más abajo al volver la conversación a las palabras de la Camacha. Ahí se observa que para que se “derrib[e]n los que están en pie y vuelv[a]n a alzar los caídos” lo que se necesita es “mano poderosa para hacerlo.” En su prólogo a las *Novelas ejemplares*, el propio autor Miguel Cervantes enfatiza que con la mano no sólo se lucha sino también se escribe. De esta manera, el “misterio” del “Coloquio de los perros” queda poco oculto y en la superficie de la narración cuando se recuerda (con Cervantes) que la palabra “perro” tiene otro sentido metafórico, es decir, ese

otro “sentido que no quiere decir lo que la letra suena.”<sup>137</sup>

Como en el caso de la “miserable Cloelia” del *Persiles*, las *Novelas ejemplares* de Cervantes prestan su voz a quienes “de nadie eran entendidos” (*Persiles*, 128) en que están llenas de personajes los que, por una razón u otra, cuentan entre los “caídos” y “abatidos” de la sociedad. La metáfora de la sepultura, por ejemplo, que en el *Persiles* encierra “los cuerpos vivos” de los “des[a]venturados,” reaparece en la “Novela de la fuerza de la sangre” donde el lugar de la violación se transforma en lecho conyugal. “El celoso extremeño” expone la impotencia de las jóvenes que son vendidas, o sea, forzadas a contraer matrimonio con hombres demasiado viejos, y Rinconete y Cortadillo se hallan metidos en un mundo donde los pobres se ganan la vida y el cielo hurtando para los ricos. De entre ellos, “La Gitanilla” es una de las novelas más relevantes en tanto que nos cuenta sutilmente dos historias en una. Mientras la nobleza de la gitana habrá sido prestamente reconocible para el lector cuidadoso desde el comienzo, inicialmente no lo es el propósito con el que se narra la historia de su amante, un joven noble que se sumerge voluntariamente y de buenas ganas en la cultura de su novia gitana. Al comienzo de la novela, el narrador introduce uno de los prejuicios más populares de la época: “Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones.” (73) Este comentario queda aislado de la historia de la gitanilla si no es relacionado con el hurto del que se acusa a este gitano nuevo. Puesto que el robo nunca se comete y que es inventado, por mera venganza, por una mesonera rechazada, en el comentario al final de la novela —en ese caso ejemplar, por lo menos— la mala costumbre de los gitanos se presenta como pura invención motivada por un acto de mala fe. Enfatizando la importancia de este mensaje, al final de la novela, el narrador vuelve sobre el tema del supuesto crimen: “Olvidábaseme de decir cómo la enamorada mesonera descubrió a la justicia no ser verdad lo del hurto de Andrés el gitano, y confesó su amor y su culpa, a quien no respondió pena alguna, porque en la alegría del hallazgo de los desposados se enterró la venganza y resucitó la clemencia.” (158)

En las *Novelas ejemplares*, el discurso secundario (o alegórico) de las historias es legible, en cada una y en su conjunto (como nos avisa Cervantes) para quien lo quiera ver. Según la definición de León Hebreo,<sup>138</sup> el ‘sentido alegórico’ o ‘sentido medular’ se originó en “las intenciones” que ponían los antiguos en sus obras. Aparte del sentido moral, que era

<sup>137</sup> Esta lectura alegórica del “Coloquio” y de los perros parlantes no es, claramente, la única posible. Como sugiere Castillo, por ejemplo, la novela entra en una serie de discursos: “The dogs Cipión y Berganza ... discuss the circumstances and meaning of their lives; the corruption of their masters; and matters of witchcraft, Aristotelian philosophy, and literary theory...” (*Baroque Horrors*, 16)

<sup>138</sup> Como demuestran referencias explícitas a los *Diálogos* en el *Quijote*, Cervantes había leído a León Hebreo y conocía su obra.

común y que incluso Cervantes expone en el “Prólogo” y en comentarios al final de algunas novelas, en la época de Hebreo también se suponía “bajo las mismas palabras ... algún conocimiento verdadero de las cosas naturales o celestes, astrologales o teologales dentro de la misma fábula...” (*Diálogos de amor*, 114) Al escribir sus novelas y al imbuir en ellas cierto sentido subversivo, Cervantes se dirige a este conocimiento de las cosas naturales en el lector, a las que pertenecen la naturaleza humana y la realidad sociocultural. Además de las sentencias obligatorias, pues, la narración cervantina le proporciona al lector interesado y compasivo la posibilidad de lecturas complementarias, ofreciéndole la oportunidad de ‘juzgar’ y de ‘alegorizar’ cuanto le parezca. Con ello Cervantes no se aleja demasiado de las convenciones literarias de su época: mientras hoy en día la palabra ‘alegoría’ se asocia comúnmente con figuraciones no-miméticas y fantásticas de significados morales o religiosos, en la época de Cervantes, ‘sentido alegórico’ o, como lo llamó López Pinciano, ‘la alegoría en épica,’ denotó más bien un subtexto de posibles lecturas, que eran entendidas por el lector discreto y competente.

En su propia definición del sentido alegórico, Cervantes hace referencia directa a la definición de la “alegoría en épica” que da López Pinciano en su *Philosophía antigua poética*, donde el preceptista la distingue cuidadosamente del tropo, o sea, de la “alegoría de palabras.” En el “Coloquio de los perros,” Cervantes pone en boca de Cipión las mismas palabras con las que Pinciano, en la undécima epístola de su preceptiva, define el sentido alegórico. Escribe el narrador de Cervantes (y empiezo en la mitad de esta larga oración): “... si no es que sus palabras se han de tomar en *un sentido que he oído decir se llama al[l]egórico*, el cual sentido no quiere decir lo que la letra suena, sino otra cosa, que le haga semejanza.”<sup>139</sup> (305) En la obra de Pinciano se lee lo siguiente: “Yo, dixo el Pinciano, bien *había oído decir del sentido alegórico* en la Escritura Sagrada, mas en la poética no le entendía, ya me parece entender algo, en lo menos, en el ejemplo de las fábulas de Esopo.”<sup>140</sup> (466) Citando a Homero y Virgilio, López Pinciano define la “alegoría en épica” (de una manera parecida a León Hebreo) como discurso velado, “ánima intrínseca”, “ánima alegórica”, “doctrina” o simplemente “significación.” Según el preceptista, esta segunda alma de la fábula debe responsabilizarse de la edificación y enseñanza del lector en que maneja, por medio de la narración, una variedad de discursos asimilando temáticas morales y naturales. De este modo,

---

<sup>139</sup> Énfasis de la autora.

<sup>140</sup> Esopo: Poco antes de comenzar el “Coloquio de los perros”, hacia el final del “Casamiento engañoso,” Cervantes prepara al lector a la lectura del “Coloquio...” indicando la naturaleza genérica de la historia siguiente. De este modo anuncia la posibilidad de una lectura alegórica del “Coloquio”: “—Cuerpo de mí, —replicó el Licenciado—. ¡Si se nos ha vuelto al tiempo de los Maricastaña, cuando hablaban las calabazas, o el de Isopo, cuando departía el gallo con la zorra y unos animales con otros!” (*Novelas ejemplares*, III, 237)

el género épico-narrativo (al que pertenecía también la novela) quedó rehabilitado como poesía y como literatura honesta a base de su función discursiva.<sup>141</sup>

La función de la referencia a López Pinciano es claramente deíctica. Cervantes les advierte a los interesados que había leído la preceptiva y que pensaba cumplir con sus recomendaciones. Además, en el “Coloquio de los perros”, el significado velado de la novela trasciende la alegoría de los perros parlantes y se extiende no sólo a la “significación” ambigua de las palabras de la Camacha, sino retoma incluso el hilo argumentativo de las *Novelas ejemplares* “todas juntas”, el cual se anuncia repetidas veces en el prólogo: “algún misterio tienen escondido, que las levanta.”<sup>142</sup> (NE, I, 65) Además, al citar a uno de los preceptistas más renombrados de su época, Cervantes entra y se inscribe en el discurso teórico sobre la literatura épica, género cuya forma él mismo estaba en el proceso de moldear. Como se verá en el siguiente análisis del *Persiles*, las ambiciones literarias de Cervantes no se reducían a la aplicación de la teoría en su obra, sino apuntaban a la vez al cuestionamiento de la veracidad y del valor ejemplar de los modelos literarios de su tiempo, y de la literatura idealista o heroica en particular.

El “Coloquio de los perros,” sólo es, pues, un ejemplo del uso amplio que hace Cervantes de los modelos literarios y de la preceptiva de su época. En cada una de sus obras, el autor del *Quijote* imita y, lo que es más, recicla la literatura más popular y discutida de su tiempo.<sup>143</sup> Como sabemos, y como advierte orgullosamente Cervantes en su prólogo a las *Novelas ejemplares*, cada uno de sus textos es un original, no sólo poéticamente sino también en cuanto al modo en el que trabaja el material literario y extra-literario. Para Cervantes, la literatura, la preceptiva y, sobre todo, el vasto mundo de la producción cultural contemporánea constituyeron un fondo referencial del que se sirvió para comentar y para dialogar con su público. Como ya había señalado Américo Castro, en la ficción cervantina

<sup>141</sup> Habría que enfatizar aquí que el concepto del sentido alegórico que se encuentra en Hebreo y en López Pinciano es producto de lecturas renacentistas y barrocas de los antiguos, y particularmente de la mitología griega, con la que siempre está asociado. Claro está que el concepto de la “alegoría en épica” que ‘borra’ el preceptista de los modelos antiguos es más contemporáneo que clásico y por eso indicativo de los requerimientos literarios contemporáneos.

<sup>142</sup> El “levanta” puede entenderse en un sentido literal, y como referencia a la categorización que hace López Pinciano de las formas y materias de la épica. Según el preceptista, “la parodia y las ... fabulas apologéticas” (a las que se afilia explícitamente, como vimos, el *Coloquio*), pertenecen a “especies de poéticas menores”, justamente porque carecen de “algunos requisitos” primordiales, como “la verisimilitud,” el estilo y personas graves. (*Obras Completas*, I, 467) Ya que la mayoría de la obra cervantina deliberadamente incorpora especies poéticas menores para articular su visión de la verdad, parece significativo —especialmente para el análisis discursivo o alegórico de su literatura— que Cervantes defiende su práctica narrativa ante los requerimientos de la preceptiva.

<sup>143</sup> La metodología con la que recicla Cervantes los géneros más populares de su tiempo se vuelve más evidente en su enumeración: en la *Galatea*, Cervantes se dedica (ya con espíritu reformador) a la bucólica orientándose en la *Diana* de Montemayor, en el *Quijote* agarra a los libros de caballería, en las *Novelas ejemplares* recurre a la novela italiana, en el *Viaje de Parnaso* se sirve de Cesare Caporali, y en el *Persiles* echa mano de la novela bizantina, entre otros.

“la teoría y la práctica son inseparables,” lo que confiere una particularidad intrínseca a su literatura en comparación con sus coetáneos, como Lope de Vega, donde “podemos [...] distinguir muy a menudo la exornación erudita del cauce central por donde va lo típico lopesco.” (Castro, 27)

### 2.2.3 *Persiles* y la evolución del género bizantino en España

Al trabajar la alegoría aurea en conexión con la obra cervantina es forzoso distinguir entre tres configuraciones diferentes de la alegoría barroca: la alegoría entendida como tropo o figura, la dimensión alegórica de la literatura épica en general, y el modo particular en el que Cervantes se sirve de ella en cuanto medio estilístico-discursivo. Como ha sido ampliamente documentado, en la época del Barroco español, la alegoría gozó de gran popularidad en todos los ámbitos de la producción cultural. Como tal pertenecía a una larga serie de otros recursos simbólicos (como son el jeroglífico, el emblema, el sueño, el ejemplo, etc.) todos destinados a la representación y visualización de conceptos abstractos. En este contexto, Aurora Egido habla de una verdadera “emblemización de la literatura” con lo que se refiere a la “peculiar disposición de todos los géneros literarios ... que tendía al uso constante de imágenes visuales.” (18) A pesar del llamado realismo cervantino, tampoco el propio Cervantes se negó a la ‘alegoría de palabras’. En el *Persiles*, por ejemplo, se encuentran figuraciones alegóricas dispersas por todo el texto, como en la representación alegórica de la lascivia en forma de mujer encadenada (I, 12) o en la figura sumamente simbólica del maldiciente Clodio, cuya vida se acaba cuando una flecha ominosa le atraviesa la boca locuaz.

Sin embargo, la dimensión alegórica de la literatura barroca, y especialmente del género novelesco), no se deja reducir a una estética visual y emblemática. Como señalaron López Pinciano y también León Hebreo, el sentido alegórico o medular de una fábula se revelaba a través de estrategias narrativas dedicadas a la articulación de un meta-discurso, sea este de índole teórico-literario, histórico-natural, moral o religioso. En el caso particular de la ficción en prosa, todo sentido alegórico se derivó directamente del requerimiento horaciano según el cual la literatura no debiera ser meramente deleitable, sino que incluso debería servir a la edificación del lector. Ante las restricciones literarias y la prohibición temporal de la literatura de entretenimiento en el siglo XVII, la discursividad de la novela barroca ha sido desvalorizada por la crítica como ideológicamente obligatoria, forzada y artificial. Sin embargo, estudios como los de Romero-Díaz demuestran que tanto la tradición épica, como más tarde la novela barroca, se entienden mejor en cuanto “cultural practice,” ya que no sólo reflejan los procesos y debates culturales de su tiempo, sino que también señalan cambios sociales inminentes.<sup>144</sup> En cuanto a la muy comentada ortodoxia ideológica de la novela áurea, Romero-Díaz apunta acertadamente que “such homogenization was never complete”:

Therefore ... one cannot ignore the existence of oppositional responses that in one way or another are affecting the hegemonic process. By containing them, assimilating them,

<sup>144</sup> Nieves Romero-Díaz. “Revisiting the culture of the Baroque: Nobility, City and the Post-Cervantine novella.” (*Hispanic Issues*, 2005); *Nueva nobleza, nueva novella: reescribiendo la cultura urbana* (2002).

transforming them or simply accepting them, the monarchical-seigniorial power of the Baroque is continuously negotiating and adapting itself. The result is a contradictory and conflicting culture in crisis and, consequently, in constant flux. (166, 2005)

Para el análisis del discurso alegórico de la narrativa barroca esto significa que la intencionalidad de estos textos no sólo se articula por medio de una estética sumamente simbólica y visual (reafirmando y multiplicando las figuras del imaginario barroco), sino que principalmente se hace palpable en el modo específico en el que un autor determinado trabaja y apropia en su literatura los modelos genéricos y el imaginario de su tiempo. Como enfatiza Armstrong Roche, “‘matter’ *matters* to epic. ... What makes Pinciano’s epic themes so compelling is that –translated in vital, historical terms– they were among the most urgently debated issues for Cervantes’ contemporaries and early readers.” (12) Al reducir la lectura de la literatura novelesca (y de la obra cervantina en particular) a cuestiones como qué temáticas abarcan y de qué figuras del imaginario barroco se sirven, el texto quedaría (en las palabras de Pinciano) “cuerpo sin alma” y se perdería la intención discursiva del autor.

La evolución del género bizantino en España es un buen ejemplo de la retorización de un modelo clásico por medio de estrategias alegóricas. Donde la *Etiópica* de Heliodoro se enfocaba en el recorrido de los viajeros y las aventuras de sus protagonistas, a partir de *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea* de Núñez Reinoso (1551), en las apropiaciones españolas de la novela griega, la narración es poco a poco instrumentada retóricamente y se presta a la contemplación (moral y religiosa) del peregrinaje. Con este fin, Núñez de Reinoso parte de su modelo de los *Amorosi regionamenti* (Dolce) y añade a las fortunas de Clareo y Florisea la historia inventada de los trabajos de Isea, la cual, debido a sus defectos morales, termina la novela y su vida desventurada aislada de la sociedad y rechazada por el convento.

Mientras la alegorización de las figuras y del viaje ya se hacen evidentes en los nombres de los protagonistas (*Florisea* vs. *Isea*), en *El peregrino en su patria* de Lope, la narración subraya cuanto posible en lo posible la presencia de varios sentidos complementarios en la novela. De esta manera, la lectura del texto se potencia por medio de autos sacramentales interpuestos, en los que se elaboran y condensan alegóricamente los motivos centrales de la narración. El texto de Lope es una galería de excesos humanos, en el que la alegoría “de palabras,” o sea, el tropo, es usado como un recurso estilístico entre otros (junto a aforismos, citas eruditas y digresiones moralizadoras) a fin de actualizar el material clásico y la acción de esta novela heroica en un mundo no sólo histórico (el de la España y Europa áurea), sino al mismo tiempo codificado desde un punto de vista ideológico. En un nivel discursivo, pues, el texto de Lope no alegoriza la condición del hombre como tal, sino más bien una visión

explícitamente contrarreformista y politizada de la convivencia humana.

En este mundo codificado, el papel que desempeña el héroe es crucial en tanto que sirve de figura simbólica que no sólo sufre sino que también supera los trabajos más duros antes de alcanzar la buena fortuna y la felicidad en el amor. Sin embargo, en cuanto representante de un mundo peligroso, desafiante pero últimamente justo, el héroe de Lope no es más que comparsa. Como subraya el “poeta heroico” de la novela, en este tipo de texto un pecado moral equivaldría a un pecado genérico:

No le pese al que escucha, que esto no fue mudanza del amor de Nise, sino agradecimiento de la voluntad de Flérida, que como no hay pared tan sólida por donde el sol alguna vez no penetre, así no hay voluntad tan firme por donde alguna vez el primer movimiento no entre, que aunque es verdad que por esta mudanza y variedad pudiera mi narración ser más lépida y festiva, que es lo que Cicerón llama *acroama*, no dudo de mi condición que si Pánfilo hubiera ofendido a Nise rompiera el hilo a su historia y destroncara el curso. (*Peregrino*, 439)

Para el “poeta heroico” del *Peregrino*, las premisas genéricas y la primacía de la verosimilitud eran indiscutibles. Antes descalificaría a Pánfilo como héroe épico que permitirle un sólo pensamiento inmoral, tendencia que también se deja observar en la configuración ideológica del mismo personaje.

El espacio simbólico del *Peregrino* es el de la patria, de la España monárquica y católica, un espacio que es cultural tanto como políticamente representativo y al mismo tiempo exclusivo en que incluye no sólo a quienes pertenecen legítimamente, sino incluso a los que voluntariamente se adhieren a sus valores. Esto se ejemplifica en una conversación clave entre Pánfilo y el peregrino alemán, quien deplora la histórica división religiosa y política de la vieja “Germania:”

...los que en nuestra patria nos preciamos de católicos envidiamos la bondad y fortaleza de vuestros príncipes y esta santa y venerable Inquisición, instituida por aquellos esclarecidos, felicísimos y eternamente venerables reyes, con que enfrenada la libertad de la conciencia, vivís quietos, humildes y pacíficos al yugo de la romana Iglesia ... ¡Oh parte de la mejor del mundo! ¿qué fuego de nuevas religiones te abrasa? Si hubiera podido aquel divino y glorioso príncipe Carlos Quinto sosegar aquellos tumultos en el tiempo que se disputaron los errores de Lutero, con tanta eficacia de su parte, introduciendo en la Germania este freno santísimo de España... (148-9)

El héroe de Lope es el típico héroe barroco que sirve, en cuanto figura emblemática, de portador simbólico de los valores e intereses contrarreformistas. Como también enfatiza Armstrong-Roche, la configuración de la figura del héroe en la literatura barroca era crucial en que reflejaba la cosmovisión oficial de su tiempo. Lo que es más, al comparar el protagonista de Lope con los de novelas bizantinas posteriores, se nota cómo cambios relevantes en la cosmovisión barroca efectuaron cambios en la configuración heroica de los

peregrinos. Tanto en el *Poema trágico del español Gerardo* (1615) de Céspedes y Meneses como en el *Criticón* (1657) de Gracián, la superioridad de los protagonistas se basa principalmente en su cordura y religiosidad, y excluye, explícitamente, la obtención de la felicidad en el amor (terrenal). Tras una serie de relaciones amorosas, el héroe de Céspedes y Meneses voluntariamente acaba la odisea de su vida en una ermita, mientras en Gracián, la felicidad es sublimada y transferida a un lugar ficticio fuera del ámbito mundano.

La función simbólica de los héroes también es un aspecto central del *Persiles* cervantino, aunque lo sea, como voy a proponer a continuación, en cuanto imitación paródica y crítica de apropiaciones anteriores de la novela griega, como lo son *Clareo y Florisea* y el *Peregrino*. De todos modos, antes de poder entrar en el discurso alegórico de la novela, será forzoso resaltar la fuerte conciencia genérica y la pronunciada intertextualidad de la obra. Respecto a su general apariencia y conducta, los protagonistas del *Persiles* encarnan (igual que los de Núñez Reinoso y de Lope) los ideales heroicos de su época. Desde el comienzo de la novela, el texto vuelve continuamente sobre la gran hermosura, el recato y la general bizarría de los peregrinos. Repetidas veces, la narración es interrumpida para detenerse en la descripción de la belleza de Auristela y, más importante aún, de la impresión que causa su presencia a los demás personajes.<sup>145</sup> De esa manera, Cervantes construye a sus héroes en cuanto figuras espectaculares, enfatizando así su perfección y superioridad como seres humanos. De este espectáculo de los peregrinos también dan testimonio el muy comentado simbolismo del nombre fingido de Auristela<sup>146</sup> y las varias representaciones de su vida producidas y discutidas a lo largo del texto. Algo semejante se puede decir sobre el tinte ideológico del texto ya que tanto Auristela como Periandro, en su función de peregrinos, se caracterizan no sólo por su general cristiandad, sino también por el gran interés que demuestran en la fe católica en particular. Al principio de la novela, en las primeras palabras que emite, Periandro profesa su fe en un gesto simbólico tornando la cara hacia los cielos; y el

<sup>145</sup> Un ejemplo típico se halla en la vuelta del bárbaro español a su patria. Al saludar la junta peregrina, las hermanas de Antonio no se tornan hacia su cuñada Ricla antes de haber dado la bienvenida a Auristela. Como demuestra la siguiente escena, la observación de la jerarquía simbólica de las figuras es un aspecto central y deliberado de la narración: “En esto, ya los sirvientes habían encendido luces, y guiando los peregrinos dentro de la casa, y, en mitad de un gran patio que tenía, salieron dos hermosas y honestas doncellas, hermanas de Antonio, que habían nacido después de su ausencia, las cuales, viendo la hermosura de Auristela y la gallardía de Constanza, su sobrina, con el buen parecer de Ricla, su cuñada, no se hartaban de besarlas y de bendecirlas...” (9, III)

<sup>146</sup> El nombre simbólico de Auristela se encuentra comentado e interpretado en una serie de monografías y artículos sobre el *Persiles* cervantino, e incluso fuera de los análisis de esta novela. Lo que sigue es sólo una selección de los trabajos realizados al respecto: Clark Colahan, “Towards an Onomastics of Persiles/ Periandro and Sigismunda/Auristela”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 14.1 (1994); Philippe Meunier, *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005; Antonio Gagliardi, *Cervantes filósofo: averroísmo e cristianesimo*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2003; Julio Baena, *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.

deseo de Auristela de visitar Roma para ser iniciada en la religión católica estructura a la vez el recorrido del peregrinaje y la trama de la novela.

Frente al cuidado con el que Cervantes construye a sus protagonistas de acuerdo con las premisas ideológicas y literarias de su tiempo, sería difícil negar algunas de las observaciones más fundamentales que se han hecho sobre la novela. Desde un punto de vista barroco por lo menos, las figuras de Auristela y Periandro se nos presentan (en las palabras de Vilanova y Avalué-Arce) “como hombre[s] de la Contrarreforma” y peregrinos cristianos que destacan de entre los demás personajes por su superioridad física y moral (Vilanova, 5). Aparte de ello, como héroes épicos, la narración les trata con el debido respeto, observando las sugerencias de la preceptiva. Cuando López Pinciano alaba la agudeza de Heliodoro al no hacer “Cariclea manifestadora de sí misma, sino a Sisimithres, que era el que la había criado”, (188) Cervantes copia esta estrategia. Por consiguiente, Auristela es introducida al lector no sólo en ropa de hombre sino también a través de su ama Cloelia, la mujer que la había criado.

El decoro, la natural bizarría y la inocencia heroica con los que Auristela y Periandro deambulan por el escenario europeo de esta novela bizantina facilita la impresión de un texto ideológica y poéticamente ortodoxo. Por otra parte, frente a la marcada intertextualidad del libro, también resulta evidente que Cervantes no sólo se orientó en los antecedentes literarios y la preceptiva, sino que, además, se sirvió de ellos a fin de manipular el argumento tradicional de la novela bizantina. Como ya señala el título del libro, los verdaderos héroes de la novela no se llaman Periandro y Auristela sino Persiles y Sigismunda, y su historia verdadera es mucho más complicada que la oficial y fingida de los supuestos hermanos peregrinos. Desde una perspectiva genérica, el no ser hermanos de los protagonistas no viene de sorpresa ya que forma parte intrínseca de la novela bizantina desde la *Etiópica*. A partir de Núñez Reinoso, este aspecto de la acción ha sido desarrollado con el propósito de complicar el hilo de la narración. De entre los antecedentes de la novela cervantina, el texto de Lope es el más intrincado ya que introduce (al igual que Cervantes) su protagonista bajo nombre fingido y no revela su identidad verdadera hasta fines del libro segundo. De este modo, el momento de la anagnórisis se pospone a la mitad del libro con el fin de crear varios hilos narrativos paralelos. En su novela, Cervantes se deja inspirar por este detalle del *Peregrino*<sup>147</sup>,

---

<sup>147</sup> Las similitudes entre *El peregrino* y el *Persiles* son, en su mayoría, estructurales. Sin embargo, también se encuentran algunas coincidencias textuales que resultan ser interesantes para una lectura paródica de la novela cervantina. En ambas novelas, Roma es el destino del peregrinaje aunque el significado de la ciudad tanto como su función simbólica resultan diferentes para el argumento de cada texto. Donde en el *Peregrino* la narración anuncia el peregrinaje a Roma enfatizando el simbolismo de este objetivo, la estancia de los peregrinos en la ciudad es extremadamente corta e insignificante. Por otro lado, en Cervantes los peregrinos no llegan a Roma hasta el final de la novela (libro IV) y es en ella donde culmina la intriga principal del texto. Destaca además que, en el *Persiles*, los acontecimientos en y las descripciones de Roma vacilan (desde la llegada de los viajeros)

aunque sea para refinar y refuncionalizar la trama genérica. En el *Persiles*, el lector no llega a conocer la historia verdadera de los peregrinos hasta los últimos capítulos de la novela y la relación amorosa, tan característica y esencial para el género bizantino, no se afirma y no se libera del potencial conflictivo que lleva acumulando a lo largo de la narración hasta las últimas páginas del texto. En contraposición a la novela lopesca, pues, en su versión cervantina, la intriga bizantina no sólo se redobla sino crea además dos mundos diegéticos paralelos y contrapuestos: uno heroico, público y fingido (el de Auristela y Periandro) y otro anti-heroico, clandestino y verdadero (el de Persiles y Sigismunda).

Un aspecto crucial para el análisis discursivo de los mundos diegéticos de Auristela/Periandro y Sigismunda/Persiles consiste en su estructuración espacial. Destaca, pues, que en la novela, la imagen pública de Auristela y Periandro se halla cuidadosamente separada de las conversaciones íntimas entre los dos protagonistas, las que siempre tienen lugar en espacios privados o aparte del grupo de los viajeros. Introduciendo una conversación clave entre Persiles y Sigismunda poco antes de llegar a Roma, el narrador menciona que los dos se apartaron del grupo para poder hablarse en privado: “...adelantándose un poco Periandro y Auristela de los demás, sin temor que nadie los escuchase ni oyese...” (627-8) Al cerrarse la charla, la narración vuelve sobre la importancia de la privacidad, resaltando el aspecto de lo clandestino, característica integral de la relación entre los dos peregrinos:

Y, por venir dándoles alcance la demás compañía, cesó su plática, que fue la primera que habían hablado en cosas de su gusto, porque la mucha honestidad de Auristela jamás dio ocasión a Periandro a que en secreto la hablase; y, con este artificio y seguridad notable, pasaron la plaza de hermanos entre todos cuantos hasta allí los habían conocido. (630)

“La seguridad notable” con la que se distinguen los dos espacios diegéticos podría ser interpretada como estrategia calculada al servicio de la suspense y de la complicación narrativa, tan loada por los preceptistas. Sin embargo, es precisamente la heroicidad de los protagonistas el objeto de tales digresiones delicadas (que además se precisan en las acusaciones de Clodio), y cuya frecuencia comienza a corromper su integridad de héroes épicos. La intencionalidad de esta estructuración espacial y discursiva no sólo se revela simbólicamente cuando la narración afirma las murmuraciones de Clodio, sino principalmente desde una perspectiva genérica. En cada una de los antecedentes del *Persiles*, la superioridad social de los héroes, su firmeza en el amor y su constancia ideológica-moral son elementos

---

entre lugar divino y *lugar terribilis*, un conflicto que no se resuelve con el fin feliz de la novela. Frente a dicha revalorización simbólica que persigue el texto cervantino parece significativo que, en ambas novelas, el peregrinaje tiene lugar en el mismo año santo de 1600 y que la protagonista de la intriga romana (Hipólita) lleva el mismo nombre que el que adopta una de las dos moras lopescas al ser bautizada durante su corta estancia en Roma.

esenciales e irrefutables. La novela cervantina, pues, es la única entre ellos que juega con justamente estos elementos genéricos.

Convencionalmente, en la novela bizantina, la causa principal de los trabajos que sufren los amantes a lo largo del texto, es la mala fortuna, la cual sobreviene a los protagonistas en forma de naufragios tanto naturales como simbólicos, sean provocados por el camino o objetivo de su viaje, por razones socio-políticas o, simplemente, por malentendidos trágicos. En todo caso, los celos son un ingrediente usado pero poco exagerado, así que no cabe duda que el amor de los amantes sea honesto y legítimo. En contraposición a sus antecedentes, el *Persiles* cervantino complica y hasta rompe el voto que se dieron Persiles y Sigismunda: mientras se reducen las adversidades naturales con cada etapa del peregrinaje, las razones por las que Sigismunda piensa alejarse de su amante aumentan tanto como el potencial conflictivo de sus conversaciones. Repetidas veces, Sigismunda trata de liberarse de su amante, y eso por razones poco convencionales en este tipo de texto: En una de sus conversaciones íntimas, la heroína cuestiona la practicabilidad de su amor, el cual, por ilegítimo y clandestino que es, no le parece tener futuro:

Pero dime, ¿qué haremos después que una misma coyunda nos ate y un mismo yugo oprima nuestros cuellos? Lejos nos hallamos de nuestras tierras, no conocidos de nadie en las ajenas, sin arrimo que sustente la yedra de nuestras incomodidades. No digo esto porque me falte el ánimo de sufrir todas las del mundo, como esté contigo, sino dígolo porque cualquiera necesidad tuya me ha de quitar la vida. Hasta aquí, o poco menos de hasta aquí, padecía mi alma en sí sola; pero de aquí adelante padeceré en ella y en la tuya, aunque he dicho mal en partir estas dos almas, pues no son más que una. (628-9)

Al recordarle a Persiles que su relación contradice el mutuo deseo de sus familias (Sigismunda está prometida al hermano mayor de Persiles), implícitamente Sigismunda le advierte de que, como segundón y amante ilegítimo, la situación financiera en la que se hallan es poco prometedor. En vez de disipar las dudas de su amante, Persiles la consuela con la lealtad de su madre y un concepto de amor idealizado y abstracto que —enfrentado a la materialidad de la vida— resulta poco convincente:

Mira, señora —respondió Periandro—, como no es posible que ninguno fabrique su fortuna, puesto que dicen que cada uno es el artífice della desde el principio hasta el cabo, así yo no puedo responderte agora lo que haremos después que la buena suerte nos ajunte. Rómpase agora el inconveniente de nuestra división, que, después de juntos, campos hay en la tierra que nos sustenten y chozas que nos recojan, y hatos que nos encubran; que a gozarse dos almas que son una, como tú has dicho, no hay contentos con que igualarse, ni dorados techos que mejor nos alberguen. No nos faltará medio para que mi madre, la reina, sepa dónde estamos, ni a ella le faltará industria para socorrernos; (629-30)

El amante ironizado en esta escena recuerda a otras figuras cervantinas, como el enamorado

Crisóstomo del *Quijote* y el pobre Mireno de la *Galatea* los que, al igual que Persiles, también se arriman a una noción sumamente literaria, bucólica, idealizada e irreal del amor.

La pronunciada literariedad de la figura de Persiles se ve desarrollada desde el principio de la novela, en la que suele surgir en situaciones estratégicas. Parece significativo, pues, que la integridad heroica de Persiles no se deriva de su superioridad humana y moral, sino que es cuestión de apariencias. Al principio del texto, en lo que Baena llama “el laborioso nacimiento de Periandro” (Baena, 45ss.), el héroe es elegido de entre una serie de cautivos debido a su aspecto de mancebo rubio y hermoso. Mientras es subido desde una grande y oscura mazmorra, la narración se ocupa de personajes menores, o sea, de las voces del “bárbaro Corsicurvo” y de los

muchos cuerpos vivos que en ella eran sepultados, y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba, sino de la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada.” (*Persiles*, 127-8)

Atendiendo a los demás prisioneros, personajes comunes e inferiores, la narración resalta, por uno, el hecho de que la selección del cautivo Periandro es fortuita y que se debe a características meramente físicas. Por otro, al subrayar la existencia desatendida de los cautivos y la doble discursividad de la escena inicial, Cervantes también señala un subtexto en clave perteneciente a un mundo diegético que queda y que debe quedar, por razones genéricas, fuera del enfoque de la historia heroica. La comunicación entre Corsicurvo, Cloelia y los demás bárbaros “desventurados” pertenece a un ámbito discursivo ajeno al mundo idealista de los amantes peregrinos, razón por la que “ningunas destas razones fue entendida” por el héroe. Esta doble discursividad iniciada en la primera página es crucial para el entendimiento del *Persiles* y —como veremos— para la poética cervantina en general. Basta resaltar aquí que su mención en este momento estratégico al principio de la novela interrumpe y tuerce el argumento tradicional de la novela bizantina, señalando la presencia de dos planos diegéticos y niveles genéricos distintos: la historia trágica de los héroes y las historias intercaladas de los demás personajes, cuya perspectiva, convencionalmente por lo menos, no entra en la acción principal de la fábula heroica.

Desde este punto de vista, la ironización de la figura de Persiles deviene legible en otros momentos claves de la narración. Una escena ejemplar hallamos en la narración que da Periandro de sus aventuras por tierra y por mar, forma típicamente usada en este tipo de literatura para resaltar la bravura y bizarría del protagonista, como ocurre, por ejemplo, en el *Peregrino* de Lope. Recién recuperado del naufragio inicial, Pánfilo relata, en un discurso largo y bastante poético, sus trabajos sufridos por el mar. En la novela cervantina, por el

contrario, los discursos de Periandro reciben menos respeto en que provocan la crítica de sus oyentes. Mientras se alaba su “donaire siquiera y buen estilo”, la narración no se olvida de comentar las reacciones fastidiosas del público:

Paréceme que si no se arrimara la paciencia al gusto que tenían Arnaldo y Policarpo de mirar a Auristela, y Sinforosa de ver a Periandro, ya la hubieran perdido escuchando su larga plática, de quien juzgaron Mauricio y Ladislao que había sido algo larga y traída y no muy a propósito, pues, para contar sus desgracias propias, no había para qué contar los placeres ajenos. (351)

Es justamente el estilo afectivo y poético con el que Pánfilo describe sus trabajos en el *Peregrino* que deviene objeto de risa en el *Persiles*, privándole al héroe bizantino del elemento retórico-estético por el que convencionalmente se marca su doble autoridad como ser humano y figura literaria.

La literariedad de las figuras cervantinas en el *Persiles* se articula, pues, a través de un espejismo discursivo, ironizando y exagerando los elementos convencionales del género bizantino a fin de ilustrar las discrepancias que observó su autor entre verosimilitud literaria y realidad histórica. En la obra cervantina, y en el *Persiles* en particular, el contexto histórico sirve siempre de fondo relativizador desde el que se mide “el valor que merece” lo contado “en la realidad verdadera.” Esta estrategia se hace más palpable en la figura de la heroína Sigismunda y su fascinación con la fe católica. Como se aclara al final de la novela, el motivo del peregrinaje no es tan ingenuo como parece, sino que forma parte de la intriga principal de la novela, de modo que la supuesta historia bizantina poco a poco se revela como (mera) historia de aventuras.<sup>148</sup> En esta inversión paródica de la novela bizantina, lo que más fracasa es el supuesto propósito del viaje, o sea, la enseñanza que busca Sigismunda en la fe católica, de la que, “en su patria sólo oscuramente se hablaba.” (656) Después de haber sido introducida en sus misterios por algunos penitenciaros, en un momento débil, Sigismunda le pide a Persiles que la libere de su voluntad para que pueda, como buena cristiana “irse al cielo sin rodeos.” (691) Mediante los pensamientos confusos de la joven heroína, Cervantes hace legibles ciertas interrelaciones peligrosas que existen, en la fe católica, entre el amor a Dios y el amor propio. Según lo que aprendió Sigismunda de los penitenciaros, la gloria de la verdadera religión cristiana está en “sólo conocer a Dios ... y todos los caminos que para este fin se encaminan son los buenos, son los santos....” (691) A Sigismunda, pues, en su desesperanza, la vía más santa hacia la gloria le parece ser el suicidio: “No es verdad que yo dejo con tiempo los caminos torcidos y las dudosas sendas y tienda el paso por los atajos

---

<sup>148</sup> Esta observación ya se encuentra en David Castillo. (*Awry*) *Views: Anamorphosis, Cervantes and the Early Picaresque*, 2001.

llanos...? Yo confieso que la compañía de Persiles no me ha de estorbar de ir al cielo; pero también siento que iré más presto sin ella.” (693)

En los últimos capítulos del *Persiles*, se deshace, definitivamente, la idea del héroe perfecto, de un ser superior que es, como nos hace creer gran parte del libro, sólo hermoso, discreto y agradable. Como “La Gitanilla”, también este texto nos cuenta dos historias de las que sólo la primera, la de Auristela y Periandro, corresponde a la historia clásica de los héroes bizantinos. La otra narra los trabajos de dos jóvenes llamados Persiles y Sigismunda, que a pesar de su hermosura, discreción y privilegios, no logran vivir una existencia feliz sin conflictos, pérdidas y silencios. En esta última obra cervantina, su autor repite la misma verdad que ya era tema central en el *Quijote*: el héroe perfecto no existe, sólo la realidad humana.

### 2.2.4 Verosimilitud y literatura idealista

...porque la doctrina es el fin  
y la imitación es la forma que a la poética da el ser<sup>149</sup>  
LÓPEZ PINCIANO

Dijo Gracián en una ocasión que la verosimilitud era el enemigo de la verdad, posición que se ve afirmada tanto en las alegorizaciones del *Criticón* como en las figuras emblemáticas diseñadas en sus tratados.<sup>150</sup> Cervantes, por otra parte, famosamente afirmó que son la “verisimilitud y la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe.” (cit. en Miñana, 11) De esta cita parte de la crítica derivó que para el autor del *Quijote* la imitación poética habría de coincidir con su visión de la verdad, por irónica y perspectivista que sea. En cuanto conclusión de esta lectura alegórica de la narrativa cervantina resta demostrar que, por contradictorio que parezca, también Cervantes hubiera tomado el partido de Gracián antes de confirmar un grano de verdad en la imitación verosímil.

Mientras que Cervantes observaba las premisas de la verosimilitud, también fundó el discurso poético de su literatura en una mezcla premeditada de varias formas genéricas, estrategia particular de la cual se deriva la muy discutida ambivalencia de su narración. En vez de negar la enunciación de una verdad cualquiera en los textos de Cervantes, se tendría que buscar en la orquesta de voces dispares y heterogéneas que pueblan y componen su obra. Con esto nos ayudan las advertencias del propio autor tanto como sus referencias constantes a la preceptiva áurea con la que estaba dialoguizando a partir del *Quijote*, pero también —y particularmente— al escribir las *Novelas ejemplares* y el *Persiles*. Frente a los intentos repetidos de varios críticos de desligar y de clasificar las diferentes novelas ejemplares, se debería recordar que ya el mismo Cervantes les advirtió a sus lectores de que tendrían que ser leídas “todas juntas.” El misterio (o la verdad) encerrada en ellas sólo se revelaba a quienes las apreciaban en su conjunto, es decir, como obra orgánica en la que se alternan personas “principales” y “graves” con personajes “comunes” y “rústicos”<sup>151</sup>, y donde se yuxtaponen la literatura heroica y la sátira.

Frente a la intertextualidad del *Persiles* sorprende la facilidad con la que la crítica aceptó *Teágenes* y *Caricleia* como modelo principal de esta obra cervantina, aunque poética e ideológicamente, el texto compite menos con Heliodoro que con sus imitaciones españolas. Al comparar el anuncio de Cervantes en las *Novelas ejemplares*<sup>152</sup> con la evaluación que da

<sup>149</sup> López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, 500.

<sup>150</sup> Me refiero aquí a la trilogía de tratados *El Héroe*, *El Político* y *El Discreto*.

<sup>151</sup> El vocabulario descriptivo lo borré de López Pinciano, principalmente Epístolas XI- XII, *Philosophía antigua poética*, 449-509.

<sup>152</sup> “Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza...” *Novelas ejemplares*, I, 65.

López Pinciano de la *Etiópica*, destaca cierta afinidad narrativa entre el modelo bizantino y la novela cervantina, de la que carecen —intencionalmente— las versiones de Lope y Núñez Reinoso. A pesar de la gran estimación que muestra el preceptista hacia la “Historia de Ethiopica”, en la respuesta a la undécima epístola, don Gabriel nota que su

autor fue un varón muy grave y gentil poeta y especialmente en el ñudo, y soltura, y traza, y deleite de su ficción, y aun en mucha doctrina que tiene sembrada; mas si se atiende a la perfección épica, no me parece que tiene la grandeza necesaria; no digo en el lenguaje, que por no ser metro está disculpado, sino en la cosa misma, *porque las principales personas son menos en su acción y las comunes más.*<sup>153</sup> (492)

Lo que critica el Pinciano aquí es cierto desequilibrio formal en la novela heliodoriana, la que, según él y según el punto de vista de la preceptiva áurea, se sirve de una entremezcla inconveniente de diferentes géneros. Mientras que las imitaciones de Lope y Núñez Reinoso cumplen con las premisas genéricas de su tiempo enfocándose en los quehaceres de sus héroes, la literatura cervantina elude en lo posible la uniformidad genérica, y eso más por razones discursivas que por razones meramente poéticas o estéticas.

Como señala Neuschäfer en la *Ética de Cervantes: Función de las novelas intercaladas*, en el *Quijote* la acción principal y las novelas intercaladas siguen un orden deliberado en que se distinguen genéricamente: mientras la historia infame del caballero andante pertenece a la vertiente histórica-satírica, las novelas intercaladas “levantan” este texto épico introduciendo un elemento grave y trágico en forma de la novela ejemplar. Lo que habrá salvado, poéticamente, al *Quijote*, desvirtúa la “perfección épica” del *Persiles* en que corrompe la acción heroica —como su modelo heliodoriano— con la impureza genérica y la integración inadecuada de personajes “comunes” en la acción, como lo son, por ejemplo, las figuras de Clodio, Cloelia, Rutilio, el enamorado portugués, Rosa inmunda, etc. Donde en *El Peregrino* de Lope, por ejemplo, el bautizo de las mozas árabes sirve para enriquecer la fábula heroica simbólicamente sin intervenir en la acción principal (lo cual constituyó un procedimiento aceptable y apropiado para la épica), en Cervantes las personas menores se suben al escenario de la novela bizantina, encaminando y hasta manipulando su curso. Al señalar lo “atrevido” del *Persiles* y al compararlo con la *Etiópica*, Cervantes referencia una desviación poética que no sólo comparte con el texto heliodoriano, sino que ya había sido comentada por la preceptiva contemporánea. Mientras la épica heliodoriana se escapó, por razones históricas, de las exigencias poéticas del Siglo de Oro, en el tiempo de Cervantes, la intención detrás de tales ajustes técnicos sólo hubiera podido ser discursiva. Tomando en cuenta la lógica poética, según la cual “la doctrina es el fin y la imitación (...) la forma que a

---

<sup>153</sup> El énfasis es mío.

la poética da el ser”<sup>154</sup>, cualquier modificación formal habría de resultar en una modificación de la doctrina o, por lo menos, en el modo de su presentación.

En la *Ética del Quijote*, Neuschäfer ya había señalado ciertas interrelaciones poético-discursivas entre el juego genérico del *Quijote* y la ética cervantina: según el crítico, las historias intercaladas sirven para reforzar la verdad de la sátira quijotesca, subrayando de esta manera las implicaciones éticas del texto. Antes de él, Américo Castro y, más tarde, críticos como Rogelio Miñana, también enfatizaron la importancia del problema de la verosimilitud para la literatura cervantina, cuestión que marcó los debates teóricos y la creación literaria de toda una época<sup>155</sup>. Para Castro, la distinción entre verdad poética y verdad histórica se precisó en la oposición entre “lo verosímil” (verdad de fe) y “lo verosible”<sup>156</sup> (verdad histórica), los dos polos dialécticos de la ficción cervantina, que impulsaron, perpetuamente, reacciones imaginarias y controvertidas a la vida socio-cultural de la época. No obstante, este gusto predilecto por el detalle histórico no sólo se percibe en Cervantes. El fondo histórico está, innegablemente, omnipresente en toda la producción cultural siglodoresca, lo cual se explica por la obsesión de esta sociedad de producir —incesantemente— imágenes de sí misma. De ahí, la literatura áurea siempre oscilaba, en mayor o menor medida, entre verdad poética y verdad histórica, lo cual culminó, idealmente, en una combinación perfecta de las dos: la sumisión de la realidad histórica a la ilustración de verdades universales. Por otra parte, lo que observamos en Cervantes (y más tarde también en otros autores barrocos) es, pues, el síntoma de una crisis que se articuló a través de la antítesis entre interpretaciones universalizantes (u oficiales) del mundo y un interés creciente en la realidad vivida e individual. A fin de figurar y exponer la experiencia de *esta* verdad complicada en su literatura Cervantes conscientemente desafió y negoció los límites de la poética áurea.

<sup>154</sup> López Pinciano, “Epístola XII: Especies menores de la poética”, *Philosophía poética antigua*, 500.

<sup>155</sup> “La presencia de la verosimilitud en los textos teóricos-literarios de los siglos XVI y XVII es abrumadora. El tema es estudiado en detalle hasta convertirse en una premisa imprescindible en prácticamente todo debate literario, desde polémicas de estilo, morales y culturales, a la esencial distinción entre verdad histórica y poética. El problema de lo verosímil es en consecuencia fundamental para la Europa renacentista, y lo es de igual modo para el Siglo de Oro español.” Ver Miñana, *La verosimilitud en el Siglo de Oro. Cervantes y la novela corta*, 11.

<sup>156</sup> Castro, Américo, *El Pensamiento de Cervantes*, 34.

### III. LA POÉTICA ALEGÓRICA DE GRACIÁN

#### 3.1. *Ut pictura poesis*: alegoría y convención

...the whole point of the analogy  
between thinking as the formation of concepts  
and picturing as that of images  
is not what the philosopher shows the artist about art  
but what the artist shows the philosopher about thought.”  
CHRISTOPHER BRAIDER<sup>157</sup>

En sus diferentes estudios sobre la época del Barroco, pero particularmente en su libro *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Fernando de la Flor ofrece un análisis extenso del imaginario y de las convenciones de la representación cultural de la Contrarreforma española. En esta empresa de leer y de explicarle al público contemporáneo el pensamiento de un período remoto pero central para la evolución de la modernidad europea, uno de sus propósitos centrales fue el de corregir y aumentar el modelo histórico establecido por Antonio Maravall en su *Cultura del Barroco* (1975):

A veinticinco años de la aparición de *La cultura del Barroco* de José Antonio Maravall, parece evidente que el modelo hermenéutico instaurado por ese libro seminal ha tocado su techo y reclama una ampliación que, con nuevas determinaciones, en su día dejadas al margen por el historiador, agrande el horizonte de análisis. (13)

La contribución de Fernando de la Flor es correctiva en tanto que intenta revisar la imagen vigente del Barroco áureo, es decir, la idea de una época sobremanera significativa y de suma relevancia cultural, cuya herencia sigue definiendo tanto la identidad de la nación española como su historiografía. Frente a este concepto convencional del Siglo de Oro, de la Flor se propone descubrir el lado oscuro y místico de la cultura española de los siglos XVI y XVII, abordando tanto su “energía nihilificadora” como “las particularidad[es] determinante[s] del régimen discursivo y de las prácticas representativas.” (*ibid*) Con este propósito el autor se acerca a la producción cultural de la Contrarreforma española analizando las ricas y en muchos sentidos “paradójicas” manifestaciones del imaginario de la llamada “*era barroca*” en cuanto sumamente ideologizadas, filosóficamente contradictorias en sus “intereses” y hasta melancólicas (*Era melancólica*).

Sin querer desdecir las observaciones de de la Flor, vale recordar que, siendo convenciones, las prácticas de la representación y de la expresión artística no suelen fundarse en una particular consciencia ideológica o filosófica; y su aparente naturaleza paradójica y contradictoria es, en parte, producto natural de su simultaneidad histórica. El uso extenso de determinados recursos retóricos durante un período ocurre de manera automatizada e independientemente de filosofías individuales, por más que se originara en una cosmovisión

---

<sup>157</sup> Braider, 5.

de dimensiones históricas, según han sugerido varios críticos, entre ellos Walter Benjamin, Antonio Maravall y Fernando de la Flor. Por lo general, las normas de la lectura y de la representación vigentes en una sociedad son técnicas aprendidas y heredadas; procesos de cambio se inician de modo accidental y son además difíciles de manipular. Al definir lo alegórico en cuanto modo de pensamiento y forma de expresión característica del período del Barroco hispano, se le reconoce justamente como práctica convencionalizada. El enfoque central del presente capítulo recaerá, pues, en las ideas elementares y subyacentes que informaban el concepto contemporáneo del lenguaje y la función que se le otorgó respecto a la representación de conocimientos. A pesar de ser recurso retórico, en tiempos del Barroco, la alegoría, sus subespecies y formas relacionadas de la figuración simbólica, sirvieron en gran parte a la transmisión e ilustración de toda clase de saberes y argumentos, y esto no sólo fuera sino incluso dentro del ámbito de lo que hoy en día se denominaría una obra de arte.

Para el propósito de este estudio, el concepto en este contexto muy citado de la “obra de arte barroca”<sup>158</sup> resulta demasiado ambivalente e impreciso porque implica un concepto de arte más bien contemporáneo que premoderno. Durante la época de la temprana modernidad, las artes no se consideraron bellas por razones meramente estéticas, y su espacio de significación fue igualmente menos libre y emancipado de normas semióticas vigentes que hoy en día. Explica Covarrubias:

*Arte*: Es nombre muy general de las artes liberales y mecánicas. *Artista*: el que estudia el primer curso de las artes: a diferencia del lógico. *Artista*, el mecánico que procede por reglas y medidas en su arte y da razón della. Proverbio: “Quien tiene arte, va por toda parte; el que sabe oficio, adonde quiera gana la comida.” (153)

Mientras la obra de arte barroco estaba sujeta a este principio horaciano sumamente convencionalizado del *delectare y prodesse*, el arte del *delectare* tampoco estaba exento de pautas teóricas, ni en el ámbito de la poesía ni en las artes visuales. Leon Battista Alberti, humanista, escritor y arquitecto renacentista destacó la importancia del principio de la *concinntas*, o sea, la consistencia armónica y estética de la naturaleza, principio que se había de imitar y aplicar en todas las artes: “Statuisse sic possumus: pulchritudinem esse quendam consensum et conpirationem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum finitionem collocationemque habitam, ita uti concinntas, hoc est absoluta primariaque ratio naturae,

---

<sup>158</sup> Ver, por ejemplo, Fernando de la Flor en *Barroco*, 13: “...donde el autor hace la “obra de arte barroca” objeto principal de su estudio de la cultura contrarreformista. Disolver un tanto la implícita distinción entre arte y ciencias será uno de los propósitos centrales del presente capítulo. “Pero en este su desplegarse dogmático — expresivo de los intereses de una monarquía absolutista confesional y de sus aliados— la obra de arte barroca se convierte vicariamente en el vehículo impensado de un movimiento súbitamente vuelto entrópico, encarnando una “energía nihilificadora” (una fuerza radicalmente escéptica), en esencia contradictoria a los verdaderos intereses que la animan).”

postularit” (Alberti, *De re aedificatoria*, 817) Al estudiar la alegoría barroca en su contexto histórico y al abstraer de sus múltiples apariencias, formas y funcionalizaciones en la producción cultural de su tiempo una definición global, será preciso reinsertar lo alegórico en el contexto de su aplicación histórica. Esto significa, en primer lugar, dejar de considerar la alegoría un recurso literario que servía de ornamento retórico, embelleciendo el discurso. En segundo lugar será necesario liberar la alegoría de su asociación acostumbrada con la palabra y el ámbito exclusivo del arte poético.

El efecto estético-cognitivo de la alegoría barroca se funda en la conexión que establece entre palabra e imagen, una relación fundamental que comparte además con una serie de figuras similares y muy corrientes durante la época, como son la metáfora, el emblema o la écfrasis. En cada una de estas formas, la imagen se junta a la palabra, y el concepto a la narración. El *paragone*, la competición entre las artes visuales y la literatura<sup>159</sup>, que caracteriza particularmente la primera parte del siglo áureo, es sintomático de una época que se expresaba por múltiples medios, compensando las limitaciones expresivas de un arte con las posibilidades del otro. De este modo, écfrasis, alegoría y emblema son todas ellas formas que representaban pintando —en el doble sentido de figurar y describir que tenía la palabra al tiempo— lo que no se dejaba transmitir directamente a través de la palabra. La síntesis estratégica de palabra e imagen permitía una ilustración afectiva del contenido, produciendo a la vez la *enargeia* tan estimada por los retóricos antiguos y los escritores y comentaristas renacentistas:<sup>160</sup>

*Enargeia* means “vividness”; its Latin equivalent is *evidentia* (Quint. *Inst.* 4.2, 63–4). Rhetoric had a variety of techniques by which the speaker could produce emotional effects and make his account more immediate. *Enargeia* was an important technique in ancient historiography, whereby an account was brought alive before the reader or audience, especially through the creation of feeling or emotion (*pathos*). (Longley, G. M., 2012, „Enargeia“, *The Encyclopedia of Ancient History*).

En su publicación sobre *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, de Armas reúne una serie de artículos que documentan la gran apreciación que se había desarrollado en la época a esta figura. En su artículo sobre *El Escolástico* de Cristóbal de Villalón, por ejemplo, Kathleen Bollard analiza las ilustraciones ecfásticas que realizó Villalón en esta obra, y en el que

<sup>159</sup> Ver Deborah Cibelli, “Ekphrasitic treatments of Salvati’s paintings and *Imprese*”, de Armas, *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, 32. “Renaissance painters who were advised by theorists such as Leon Battista Alberti to closely follow classical literary sources participated in the *paragone* or contest between the visual arts and literature (Alberti 93-96). Borrowing from ancient rhetoric artists built upon Horaces dictum, *ut pictura poesis*, “as painting so is poetry” (Lee 199), they based much of their theoretical ideas upon the view that painting and poetry were arts of imitation and that both followed similar principles of composition. “

<sup>160</sup> Ver también, Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, 2009, 87.

ofrece detalles adicionales e interpretaciones afectivas de las imágenes descritas, efectuando así una lectura guiada e instructiva.<sup>161</sup>

Igualmente informativa resulta la contribución de Deborah Cibelli sobre “Ekphrastic treatments of Salvati’s Paintings and *Imprese*”, que estudia los diferentes tratamientos efrásticos que recibieron las pinturas del pintor florentino Francesco Salvati. El comentarista renacentista Giorgio Vasari los exploró en su *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Paolo Giovio los elaboró en su literatura emblemática, y Torquato Tasso los imitó en su obra épica. En cada caso, las pinturas de Salvati inspiraron (re)interpretaciones y adaptaciones temáticas sumamente individualizadas que se aprovecharon todas de la naturaleza persuasiva y vívida de las imágenes de Salvati. Según sus imitadores y comentaristas, lo sugestivo del arte de Salvati residía en su costumbre ecléctica de no sólo mezclar diferentes estilos, géneros y convenciones, sino de entremezclar incluso figuras bíblicas y clásicas, lo cual tuvo como resultado una mayor expresividad de sus composiciones, así como un significado enriquecido y múltiple.

Al considerar el renacimiento de la tradición efrástica durante los Siglos de Oro en el contexto renacentista del *paragone* y en cuanto ejercicio de mera imitación, no será posible ver en una éfrasis más que la descripción de un objeto de arte. De la misma manera, el estudio de una alegoría barroca no resultará en más que la identificación de los diversos conceptos referenciados en ella, si su análisis se limita a la decodificación del significado velado. Cualquier lectura desinteresada de los tropos barrocos que enfoque tan sólo el significado abstracto de un concepto desembocará en la misma desilusión que sintió Goethe al descifrar el “Begriff” encerrado en la imagen alegórica. Lo que la alegoría ya no podía proporcionarles a Goethe y a sus contemporáneos era, justamente, una experiencia holística de la poesía, o sea, una experiencia cognitiva y sensual del lenguaje (“Erlebnislyrik”). Desilusionados con la mera re-presentación alegórica, empezaron a cultivar y explorar la inmediatez efusiva del símbolo en el lenguaje poético. Sin embargo, y como demuestra detalladamente Gerhart von Graevenitz, la transición de la alegoría al símbolo no fue tan abrupta como aparece desde la perspectiva histórica, y tampoco fue tan duradera como para sobrevivir la generación del *Sturm und Drang*. Como ya se ha sugerido en otros lugares, en su poesía tardía, el propio Goethe volvió conscientemente a la alegoría, justamente porque había llegado a apreciar la funcionalidad retórica y performativa del tropo, propiedad anteriormente despreciada. Lo que Goethe aprende a valorar en la alegoría es la presencia de la lengua

---

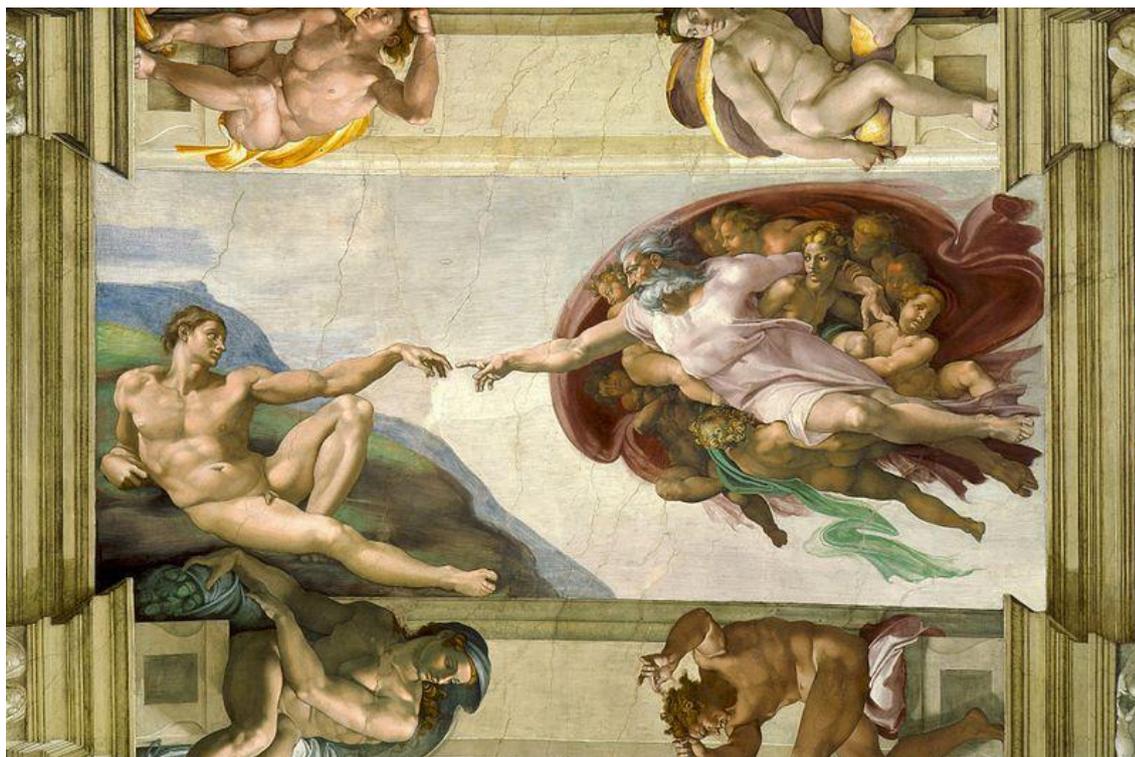
<sup>161</sup> Ver Kathleen Bollard, “Ekphrasis in the Renaissance Student: Classical versus Biblical Authority in Villalón’s *El Scholástico*”, F. de Armas, *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, 63.

vivida en el signo de la palabra escrita. El ciclo de sonetos de 1815/1827 realiza un proceso de concienciación que resultó en una revaloración semiótica de la palabra poética:

Hier findet die eigentliche poetologische Wende des Sonett-Zyklus' statt: Nicht die Spekulation auf die metaphysische Abbildlichkeit des natürlichen, sondern die Analyse ihrer konkreten Medialität ist Grundlage der Dichtung. Oder anders gesagt, es findet eine Mundanisierung des Transzendenz-Begriffs von Dichtung statt. An die Stelle des in Jenseits des 'Geistes' gerichteten metaphysischen Transzendenz-Begriffs des neuplatonischen Allegorie-Verständnisses tritt ein funktionalistisch-konstruktiver Transzendenz-Begriff: Im Zeichengebrauch wird die reale Zeichenmaterie transzendiert zur imaginären Präsenz des Bezeichneten. Zugespitzt formuliert: Der Immanentismus des 'Symbolischen' ist aus der spekulativen 'Verhüllung' herausgetreten und zeigt sich als ein konstruktiver Materialismus des Mediums. (110)

La presencia de lo poéticamente significado que sintió y representó Goethe en estos sonetos, coincide con la *evidentia* (latino) o *enargeia* (griego) mencionada que se esforzaron en producir los poetas y pintores premodernos en sus obras de arte. Lo que buscaba Goethe en el símbolo (y lo que (re)encontró más tarde en la alegoría) fue, en cierta manera, una experiencia muy semejante a la que tenían los contemporáneos de Tasso, Cervantes, Villalón y Gracián al contemplar las pinturas de Salvati, al imaginar un molino de viento convertido en gigante, o al ilustrar alegóricamente la omnipresencia abrumadora del recelo y de la desconfianza en la figura de Argos. La *enargeia* que caracterizaba las pinturas de Salvati compite con la fuerza sugestiva de las alegorizaciones gracianas, las écfrasis de Villalón o las empresas de Saavedra Fajardo, para dar algunos ejemplos. Lo que tienen en común todas estas representaciones es el énfasis y la urgencia con los que se dedican a la ilustración de un significado velado y pluridimensional, el cual, mientras se esconde detrás de la composición artística, también se vislumbra y se descubre en la presentación vívida y afectiva de las imágenes (verbales).

Una característica fundamental de la producción cultural áurea es que no se proponía ni intentaba ser desinteresada: como demuestra por ejemplo Miguel Ángel en “La creación de Adán”, la figuración simbólica siempre era y quería ser deíctica, esforzándose en guiar la mirada y la lectura del espectador.



Miguel Ángel, “La creación de Adán”, Capilla Sixtina, 1508-1512.

Pater, por ejemplo, ha observado la falta de cualquier tipo de decoración en el fresco de Miguel Ángel; fuera de rocas y cielo, la pintura se concentra en la ilustración de los cuerpos centrales, el de Adán y del padre divino, renunciando completamente a un paisaje u otro ornamento que pudiera suavizar y hacer más amena la composición.<sup>162</sup> La tela de las ropas drapeadas sirve de único adorno. Esta austeridad en el arte de Michelangelo Buonarroti enfatiza la dinámica de las figuras, no sólo la de los cuerpos sino también la de los ojos. En el fresco del italiano, todo es forma puesta en movimiento, y la direccionalidad de los gestos se encuentra repetida en la orquestración dinámica de miradas y figuras que complementan la escena.

En sus comentarios sobre la composición artística, Leon Battista Alberti vuelve varias veces sobre la importancia de la “*storia*” que debe representar una pintura. Para asegurar su entendimiento, el principio de la *concinnitas* requiere que el pintor alcance en su obra cierta comunicación armónica entre todas sus partes constitutivas:

Parmi in prima tutti e’ corpi a quello si debbano muovere a che sia ordinata la storia. E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami

<sup>162</sup> Walter Pater, “The poetry of Michelangelo”, *The Renaissance*, 49. “And it is this penetrative suggestion of life that the secret of that sweetness of his is to be found. He gives us indeed no lovely natural objects like Leonardo or Titan, but only the coldest, most elementary shadowing of rock or tree; no lovely draperies and comely gestures of life, but only the austere truths of human nature; ‘simple persons’ —as he replied in his rough way to the querulous criticism of Julius the Second, that there was no gold on the figures of the Sistine Chapel— ‘simple persons, who wore no gold on their garments; but he penetrates us with a feeling of that power with all the warmth and fullness of the world, the sense of which brings into one’s thoughts a swarm of birds and flowers and insects.’”

con la mano a vedere, o con viso cruccioſo e con gli occhi turbati minacci che niuno verſo loro vada, o dimoſtri qualche pericolo o coſa ivi maraviglioſa, o te inviti a piagnere con loro inſieme o a ridere. E coſì qualunque coſa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto appartenga a ornare o a inſegnarti la ſtoria. (*De pictura*, 32)

El centro del fresco de Miguel Ángel eſtá, claramente, en el encuentro de los dedos extendidos, fragmento híper-citado que ha llegado a representar metonímicamente la obra entera del pintor. Sin embargo, para el público premoderno, el fresco se ofreció a ser contemplado en su totalidad, hasta tomando en cuenta el posicionamiento del espectador. En su artículo “The Michelangelo Crescendo: Communicating the Sistine Chapel Ceiling”, Peter Gillgren enfatiza la relevancia que tenía la comunicación de la ‘historia’ en las artes visuales, cuestión ampliamente discutida por la crítica, aunque principalmente en el contexto del *crescendo*, o sea, el tamaño variado y creciente de las figuras. En vez de complicar la teoría del *crescendo* aún más<sup>163</sup>, Gillgren favorece una explicación bastante sencilla que se orienta en la mirada del público.<sup>164</sup> Para el crítico, la cuestión de cómo había de ser contemplado el fresco y cómo alcanzaría mayor efecto en los espectadores era un aspecto central y decisivo de la composición.

En cuanto a la convencionalidad de las prácticas de la representación “simbólica” durante la época del Barroco hispano, Fernando de la Flor se dedica a ellas estudiando sus fuentes, sus epistemes subyacentes, y los lazos filosóficos políticos que se descubrieron al tiempo entre representación simbólica, conocimiento humano y lectura del mundo. El presente capítulo, por otro lado, se interesa por las convenciones del lenguaje alegórico en sí e indaga en las funciones que cumplió en la transmisión de conocimientos. Mientras que la composición simbólica se responsabilizaba de la representación de significados ocultos o velados, la ilustración pictórica se ocupaba de la *enargeia* (“the power”, como dijo Pater con respecto al arte de Miguel Ángel), o sea, de la sugestividad de la ilustración, efecto intencionado e incluso requerido en las artes visuales. Al principio del segundo capítulo de su

---

<sup>163</sup> “An advantage of understanding the crescendo as a way of mediating the work is that it does not demand any specialist, philosophical or theological, learning from the public or the artists —which is not to say that such leaning did not exist. We do not need to find out about any program to know that works of art are usually made to be seen and to make an impact on its spectators —and this is especially true for the forensic humanist culture of the Renaissance. If it can be shown that the crescendo had such a communicative function, this explanation should have priority over explanations that could have been understood only in the abstract and by very few.” (212)

<sup>164</sup> “Standing at the entrance of the Sistine Chapel, facing the altar and lifting one’s gaze toward the ceiling, is the only way to see the historical scenes, right side up, the Prophets, the Sibyls and the *ignudi* all at the same time. One cannot help but fixing one’s eyes on the scene of the Creation of Adam, or, more precisely, on the spot where the hands of God and Adam meet, where the creator and the created are connected. To say that Michelangelo was not only guided by interior artistic considerations but also by his public when he painted the ceiling is not to diminish his creative powers. It is to say that an important aspect of the attraction this work exercises, on so many of us, is the urgency with which it mediates its extraordinary artistic qualities.” (215)

*De pictura*, Alberti expone las razones por las que considera la pintura una disciplina

...indegna da consumarvi ogni nostra opera e studio. Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono. Dice Plutarco, Cassandro uno de' capitani di Alessandria, perché vide l'immagine d'Alessandro re tremò con tutto il corpo ... (19)

Alberti no sólo aborda el propósito de la pintura, o sea, el de hacer visible lo que, o por su naturaleza abstracta (amistad) o por su estado (imaginación) quedará invisible al ojo humano. Igualmente importante le parece el efecto que tiene la pintura sobre el espectador, quien, en el proceso de la contemplación, re-produce, re-imagina y re-vive lo representado. Además de conservar la faz de la historia, la escritura alegórica cumplió funciones didácticas hoy en día menos consideradas, como la mnemotécnica, aspecto que surge particularmente en el contexto de los estudios de la éfrasis y de la literatura emblemática. Por lo general se puede decir, pues, que la alegoría barroca, figura ejemplar aunque no exclusiva del imaginario simbólico barroco, no puede ser estudiada fuera del ámbito de las prácticas lingüísticas, o sea, fuera de su lenguaje histórico. Hablar, hoy en día, es una actividad en muchos sentidos diferente de lo que significaba en tiempos de Cervantes y de Gracián, y se distingue principalmente en las estrategias representativas y los procesos cognitivos involucrados en el acto de la expresión verbal y del entendimiento abstracto. Para iluminar estas funciones cognitivas de la alegoría barroca, inseparables como eran del afecto y de la enseñanza figurada, este capítulo se concentra en Baltasar Gracián, autor al que, más que a otros, se sigue leyendo como fuente ejemplar del saber y de una visión del mundo típicamente barroca.

En los estudios sobre la obra de Gracián dominan el análisis de su estética conceptista y el comentario de sus alegorizaciones, lo cual ha resultado en un cuerpo considerable de un saber muy heterogéneo. Sus escritos dan testimonio sobre un hombre sumamente discreto y observador quien se interesaba por la sociedad en la que vivía y reflexionaba sobre ella, así como sobre sus métodos de producir, transmitir y de administrar el saber del mundo. Así, Gracián es leído como fuente histórica, y su obra se considera testimonio suficientemente creíble de la situación socio-política y del pensamiento de su época. Sin embargo, al leer a Gracián y al servirse de su obra en función de su valor historiográfico, la ciencia moderna se ha acostumbrado a traducir sus escritos a un lenguaje moderno, o sea, científico y objetivo.

Donde Gracián, en el *Arte de Ingenio*, insiste en su teoría de la agudeza del ingenio, la filología moderna corrige su terminología, denominándola retórica, por más que el propia Gracián se hubiera opuesto a un tal punto de vista. Navas Ocaña, por ejemplo, incluye a Gracián en su artículo sobre "La retórica en España", dedicando un párrafo extenso a su

contribución al género, aunque sea en el contexto limitado del “conceptismo retórico.” Estudiosos como Pozuelo Yvancos, por otro lado, son más rígidos en su categorización genérica de la *Agudeza* graciana. Según este crítico, el *Tratado de la Agudeza* no es más que una reordenación y reformulación de los principios retóricos renacentistas. Cito el párrafo entero:

Cualquier estudio del lenguaje poético del siglo XVII tiene como referencia necesaria el del XVI, y mucho más en el terreno de la lírica amorosa, donde los paradigmas macrocontextuales, semánticos (petrarquismo cortés platonizante), no se modifican y tampoco los microcontextuales, que obedecen a una tipología muy restringida.

En este estudio queremos mostrar que la situación es muy parecida –paralela y casi idéntica– en el terreno de la teoría literaria conceptista, que ha de verse también como una reformulación de la retórica tradicional, asimismo agotada. Sabemos que la constante teórica en el conceptismo será la de la *novedad* y *maravilla*, pero ello no debe engañarnos: lo será en cuanto reformulación o modificación de una base idéntica a la de las retóricas tradicionales preconceptistas y el corpus teórico de la clasicidad. Dicho de otro modo: Gracián construye su doctrina estética consciente de que suponía una novedad, un terreno no tratado por la retórica anterior. Pero al mismo tiempo ello no significa que los materiales con que construye y de los que parte vayan a ser distintos. El conceptismo, tal como lo formulará Gracián en su *Agudeza y Arte de Ingenio* (tal como Pellegrini y Tesauro) será una reubicación de la retórica, una perspectiva nueva con que disponer los viejos materiales, un *complemento*, un alma para un cuerpo, una forma para una materia, un contenido para un continente. (Pozuelo Yvancos, 1980, 42).

Seis años más tarde, Hidalgo Serna iba a cuestionar el citado concepto del conceptismo graciano, indagando en las lecturas críticas de la *Agudeza* basadas en la interpretación temprana de Menéndez Pelayo, y a la vez desafiándolas. (478)

De manera parecida, las alegorías, parábolas, sentencias y traslaciones gracianas se encuentran descifradas y resueltas por la filología moderna, la cual, por su parte, filtra de ellas el significado supuestamente referenciado. Particularmente su obra mayor, *El Criticón*, dio lugar a un sinfín de lecturas filosóficas e historizantes que se dedican todas a descifrar y a hacer legible el “lenguaje conceptista” de Gracián. (ibid) Para la ciencia contemporánea, la expresión alegórica y la traslación en general son recursos retóricos cuyo contenido se deja extraer y describir objetivamente. No obstante, cuando los poetas y escritores áureos animaban a sus lectores a sacar el fruto del sentido alegórico de alguna obra, no pensaban en la paráfrasis. Muy por el contrario, el verbo “alegorizar” implicaba un acto de contemplación no meramente cognitivo sino también corporal, en el que el ojo interior del entendimiento había de digerir, asimilar y literalmente *incorporar* la información presentada. Mateo Alemán describe este proceso en términos semejantes de alquimia, cuando invita a los lectores de su *Guzmán de Alfarache* a trabajar y disfrutar todo lo posible del contenido de su fábula: “Recoje, junta esta tierra, métela en el crisol de la consideración, dale fuego de espíritu, y te

aseguro hallarás algún oro que te enriquezca. ... En el discurso podrás moralizar según se te ofreciere: larga margen te queda.” (111-112) La alegoría aquí provoca el comentario moral (“moralizar”), la comparación y la reflexión en un lector “discreto” que sabe interpretar tanto como “moralizar”.<sup>165</sup>

Al acercarnos a la producción cultural de los Siglos de Oro y al leerla en cuanto conjunto arbitrario de artefactos provenientes de un período marcado por cambios epistémicos de mayor alcance, será necesario ubicar la propia perspectiva histórica dentro —y no fuera— de este esquema de paradigmas. En consecuencia, la exigencia de la objetividad (científica), de la multiperspectividad y de la verosimilitud, principios que han dominado las prácticas de la representación moderna, no es aplicable a epistemes anteriores y/o ajenos. Esta conciencia debería impedirnos interpretar la obra de Gracián desde el punto de vista de un futuro iluminado. Por otro lado, leer a Gracián y a su época en términos de anterioridad y de subdesarrollo filosófico-científico significa sujetar su obra a una suerte de escrutinio que sería no sólo típicamente moderno, sino que se negaría incluso a aceptar y a valorar los términos gracianos de pensar y de concebir el mundo. Como habían subrayado Benjamin, de la Flor y otros, la alegoría del Barroco, en cuanto recurso de la expresión figurada, destaca como síntoma de una particular perspectiva histórica, que incluye no sólo la ideología de la Contrarreforma española, sino que comprende además el conjunto de las convenciones y normas de entender, interpretar y representar el mundo vigentes durante la época en cuestión. Considerando la frecuencia con la que aparece la expresión alegórica en la producción cultural de aquel tiempo y tomando en cuenta la extrema popularidad de cualquier enunciación simbólica y velada, resulta indicado inquirir en las razones que motivaron tales preferencias ‘estilísticas’.

---

<sup>165</sup> Ver Ehrlicher, *Zwischen Karneval und Konversion*, 383. “Gemeinsam hat der ironisch erzählte allegorische Text Alemáns mit dem unironisch erzählten von Gracián zweifellos eine grundsätzliche Mehrdeutigkeit, die beide Autoren dazu führt, sich ihren Leser als *discreto* zu wünschen, der zu einer adäquaten Auslegung des moralischen Gehalts im Rahmen des ihm ausdrücklich für diesen Zweck als *margen* offen gelassenen Spielraums fähig sein soll.“

### 3.2 Alegoría y afecto

Der in ihm herrschende Gemütszustand ist die Trauer,  
zugleich die Mutter der Allegorien und ihr Gehalt.  
WALTER BENJAMIN

If mourning mothers allegories, these start from the primary nature of death  
which, as the defeat of representation, makes all utterance 'other'.  
JEREMY TAMBLING

En su artículo sobre la *Vita Nuova* de Dante, Jeremy Tambling observa cómo la expresión alegórica del poema verbaliza e ilustra el contenido emocional de un “sospiro” desesperado enunciado por algunos peregrinos. Estos exiliados, pasando por ciudades y regiones forasteras, deploran la ausencia de la patria, de lo conocido y de lo suyo, incapaces de tomar noticia del presente de su viaje. El suspiro exterioriza, pues, de modo no verbal, la dimensión de su sufrimiento y de su interioridad.

It leaves the known, the sphere of its home, staying away from it, as if nomadic. This ‘sospiro’ is the poem speaking to the mourning heart that makes it speak (‘al core dolente che lo far parlare’). Sorrow speaking to sorrow is further peregrine, divided from the subject, Beatrice, it can only speak as other, unintelligible to the subject, for ‘it speaks so subtly’ (‘sí parla sottile’), whether *sottile* means ‘delicate sound’, or ‘enigmatic, allegorical, sense’. (94)

La expresión alegórica aquí articula una emoción o un sentimiento que no se deja verbalizar directamente. La dicotomía entre interioridad sentida y lenguaje, Tambling, igual que Benjamin, la localiza en una tristeza fúnebre y profunda que impide al sujeto aprehender la realidad del presente, anclándolo irremediabilmente en la región memorizada y anhelada de un pasado amado pero perdido.

Donde la melancolía de los peregrinos pensativos de Dante les hace desatender la ciudad por la que están pasando, en el *Persiles* cervantino las preocupaciones e intrigas privadas en las que está involucrada la pareja principal le hacen olvidar el significado legendario de la sagrada Roma. En vez de presentar la ciudad desde el punto de vista de la tradición cristiana, como sería adecuado en una novela de peregrinaje, la narración deliberadamente pasa por alto las convenciones ideológicas de la novela bizantina contando historias de celos, de inmoralidad y de violencia.<sup>166</sup> Además, la conversión planeada de la heroína a la fe católica y su ingreso en un convento fallan en un final sumamente caótico y caricaturesco, que deja a la protagonista perpleja pero feliz y casada con su amante-peregrino. Como al final del *Don Quijote*, también en esta novela de entretenimiento, Cervantes hace finalmente prevalecer las convenciones genéricas sobre lo que durante la mayor parte del

<sup>166</sup> Ver Aurora Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, 2007; David R. Castillo, *(A)wry Views: Anamorphosis, Cervantes and the Early Picaresque*, 2001.

texto se da a conocer como alegorización desilusionada e irónica de la realidad de la peregrinación cristiana y turística en aquella época.

En Dante y Cervantes, la expresión poética deviene alegórica cuando recurre al lenguaje figurado para poder verbalizar, de manera “sottile”, algo que no se deja expresar directamente porque no sólo ha sido observado y pensado, sino también sentido y percibido, y eso en tal medida que requiere ser articulado. El énfasis o la *enargeia* de cualquier expresión alegórica se nutre, pues, de la urgencia con la que exterioriza una emoción, un punto de vista o una visión del mundo, como ilustra también Gracián en las líneas iniciales del *Criticón*: “Ya entrambos mundos habían adorado el pie a su universal monarca el católico Filipo; era ya real corona suya la mayor vuelta que el sol gira por el uno y otro hemisferio, brillante círculo en cuyo cristalino centro yaze engastada una pequeña isla, o perla del mar o esmeralda de la tierra...” (65) Este panorama geográfico-político con el que abre el *Criticón* es, en primera instancia, un panorama apoteósico, que ensalza más que describe. Para poder seguir y entender la obra de Gracián, es forzoso asumir justamente este punto de vista ideológico, y esto a pesar de la postura sumamente crítica que presenta su autor a lo largo del texto. La palabra *Criticón*, neologismo creado por Gracián para definir la actitud que origina su lectura de la sociedad contemporánea, no indica meramente un distanciamiento vituperioso de la realidad observada. El verbo *criticar* implica más bien la intención de „examinar y hacer juicio de una obra, libro, o escrito, para declarar o discernir lo cierto o verdadero de lo falso y dudoso. Lat. *Iudicare, Censere*.”<sup>167</sup> (RAE, 1729)

Al seguir las alegorizaciones, imágenes y traslaciones que despliega Gracián a lo largo de su obra, nos hacemos objeto de las estrategias textuales – sean retóricas, mnemóticas, didácticas etc. – empleadas por el autor. En todo caso, la lectura así efectuada producirá una experiencia no sólo cognitiva sino también afectiva de los conceptos presentados, proporcionándole al lector un “balcón del ver” semejante al que halló Andrenio al abrir sus ojos a la lectura del mundo:

Fui acercándome dudosamente a ella, violentando mis deseos, pero ya asegurado, llegué a asomarme del todo a aquel rasgado balcón del ver y del vivir, tendí la vista aquella vez primera por este gran teatro de tierra y cielo: toda el alma con extraño ímpetu, entre curiosidad y alegría, acudió a los ojos, dexando como destituydos los demás miembros, de suerte que estuve casi un día insensible, inmoble y como muerto, cuando más vivo. Querer yo aquí exprimírte el intenso sentimiento de mi afecto, el conato de mi mente y de mi espíritu, sería emprender cien imposibles juntos: sólo te digo que aun me dura, y durará siempre, el espanto, la admiración, la suspensión y el pasmo que me ocuparon toda el alma. (*Criticón*, 76)

<sup>167</sup> “Nuevo Tesoro lexicográfico de la Lengua Española”, *Real Academia Española*, 1729, <http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0.>, 08.01.2014, 13.43.

Llevado por el gesto deíctico que realiza esta novela filosófica-didáctica, también el lector es guiado por el texto, como Andrenio, mediante directivas y advertencias que, en su mayoría, se concentran en el movimiento de los ojos y de la atención. Al preparar a Andrenio para el encuentro con el mundo y los hombres, Critilio conduce la mirada y anticipa la reacción de su hijo-discípulo con expresiones como “verás”, “toparás”, “oirás”, “huirás”, “gustarás”, “hallarás”, “irás”, etc. También la estructura del diálogo filosófico, que organiza el texto, está dominada por el ritmo alternante del buscar y del ver: Andrenio observa e inquiere, y Critilio explica e interpreta lo que se les presenta a la vista.

En tiempos de Gracián, la *materia sutil* o  *fina* de la verdad sólo se dejaba discernir detrás del velo de la *materia densa* de lo físico y visible. Por eso, las alegorizaciones del *Criticón* presentan más que una cuestión de estilo: reflejan un modo de pensamiento contemporáneo. Como en Dante, también en *El Criticón*, los peregrinos se caracterizan por la medida en la que están obsesionados con una verdad siempre oculta cuyo significado se esconde de la mirada humana. La imagen del naufragio al principio de la novela da expresión a este estado permanente de exilio en el mundo. Critilio es el verdadero náufrago, quien nació en un barco, creció fuera de la patria de sus padres y fue traicionado en el país donde pasó su juventud. Algo semejante se puede decir sobre Andrenio, quien crece sin madre ni padre en una isla aislada del mar atlántico, cuidado por fieras. Además, Felisinda, madre y amada, se retira de la realidad vivida, dejando a esposo e hijo en un estado de deambulación perpetua que se define por la ausencia de cualquier patria e identidad fija. No sin razón la vida humana es representada en términos de transición y de muerte. Tambling observa en su análisis de la *Vita Nuova*:

It is said that ‘peregrino’ may be understood loosely of ‘anyone outside his country’, a definition repeated later (41.5). This aligns pilgrimage with exile, being an alien. It links pilgrimage and allegory, since the allegorical is outside the market-place (the *agora*)—outside city-space—and is a form of speaking which is ‘other’, alien. Allegory produces subjectivity as pilgrim-like, or as inducing pilgrimage, which is then allegorized, as in Dante, Deguileville or Langland; pilgrimage producing or requiring allegory as a mode of thought. Perhaps pilgrimage tends towards an allegorical state which has first produced it as a concept. Wandering or exile finds expression in an errant, homeless, mode of language. (Tambling, 87)

La alienación que viven Andrenio y Critilio en la obra de Gracián es presentada en cuanto condición primordial de la existencia humana en el mundo. No sólo mediante la metáfora sino muy literalmente, Gracián (y su entorno humanista) articulaba el horror que le sobrevinía al ponderar el abismo que se percibía entre interioridad humana y las posibilidades limitadas de la representación verbal, entre las capacidades racionales del hombre y la verdad del universo,

entre arte y naturaleza, entre la materialidad tangible y la esencia espiritual de las cosas. La expresión y representación de lo verdadero siempre requería de un acto de transposición (de un contenido no verbal a un contenido verbalizado) y el conocimiento de lo escondido siempre exigía algún método de descubrimiento. La alegoría, en cuanto forma de expresión y modo de pensamiento, a la vez representa y realiza justamente este proceso.

En las primeras crisis del *Criticón*, Gracián explica el significado y el valor filosófico-moral de algunos conceptos elementales de la condición humana, entre ellos el de la comunicación. Ésta la presenta en cuanto “efecto grande de la racionalidad” humana, porque “quien no discurre no habla”. (68-9) Lo interesante aquí es el modo en el que se realiza la conversación y la función que se le otorga: “Comunicarse es el alma noblemente produziendo conceptuosas imagenes de sí en la mente del que oye, que es propiamente el conversar.” (69) Según Gracián, el vehículo del saber lo es la “imagen conceptuosa”, la cual, como *imago* siempre es figura y, a la vez, también representación. Como tal es recibida y captada por el alma, donde imprime sus efectos, engendrando afectos y saber.

[...] consíguense con la conversación, a lo gustoso y a lo presto, las importantes noticias, y es el atajo único para el saber; hablando, los sabios engendran otros, y por la conversación se conduce al ánimo la sabiduría dulcemente. ... De suerte que es la noble conversación hija del discurso, madre del saber, desahogo del alma, comercio de las coraçones, vínculo de la amistad, pasto del contento y ocupación de personas. (*ibid.*)

Como demuestra la figura de Andrenio, el hablar y la curiosidad son dos facultades que caracterizan al ser humano y que le distinguen de la bestia, porque el hombre quiere observar, comparar, reflexionar e inquirir. En la crisis II, el interés insaciable en las cosas se define además como basado en los afectos humanos, principalmente en la búsqueda por lo nuevo y motivado por la facultad de la admiración. Solo quien se imagina el mundo como cada vez nuevo será capaz de advertir, ver y aprender: “El deseo de sacar a luz tanto concepto por toda la vida represado y curiosidad de saber la verdad ignorada picaban la docilidad de Andrenio. Ya comenzaba a pronunciar, y preguntaba y respondía, probábase a razonar...” (*ibid.*) La imagen o la figura que adapta el mundo para el ser humano surge de su experiencia sensible de la realidad, a la que reacciona y la que así exige respuestas de él.

Desde este punto de vista de un saber siempre figurado y percibido —sentido y vivido—, no sorprende el deseo de Gracián de querer perfeccionar el método en el que este se comunica. En contra de la intención de la retórica, que es el conmover y el convencer, su *Agudeza y Arte de Ingenio* se dirige al ingenio en cuanto órgano del entendimiento humano, en busca de estrategias para mejor representar y transmitir los conocimientos ganados, es decir para aumentar la calidad ilustrativa del concepto. Hacer visible los vínculos y relaciones

internas entre las cosas requería no sólo de un lenguaje adecuado, sino también de un modo particular de pensamiento. A este fin se habría de disciplinar el ingenio humano, y a eso se tendría que condicionar el lenguaje. Fundamento de la teoría de la agudeza era, por eso, una fe inquebrantable en la fuerza enunciativa de la expresión verbal y figurada. Cito de la introducción al *Criticón*:

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 Seneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Heliodoro, las suspensiones de Ariosto, las crisis de Boquelino y las mordacidades de Barclayo. (*Criticón*, 63)

Los adornos del lenguaje que se juzgan “juguetes de la traça” en su *Arte de Ingenio*, en el *Criticón* Gracián los considera adecuados para agradar tanto a sí mismo como a sus lectores. Su fin es hacer accesible y entendible el contenido de esta novela, convirtiendo lo seco de la “moral filosofía” en amenidades literarias. Sin embargo, el propósito de este método no consiste meramente en deleitar a los lectores, sino en ilustrar los conceptos referenciados mediante la *imago*, confiando en la sugestividad de las representaciones. Sorprende, sin embargo, que el mismo autor quien normalmente se muestra tan preocupado por la precisión del concepto, aquí no parece temer una híper significación semántica. Con ello me refiero a una posible imprecisión de los conceptos representados, causada por la pluralidad de significados evocados. Como en las pinturas de Salvati mencionadas antes, la mezcla de elementos provenientes de diferentes contextos, como figuras bíblicas y mitológicas, su combinación y reinterpretación produce nuevos significados, asociaciones y connotaciones.

De todos modos, y muy por el contrario, Gracián parece querer provocar una sobreabundancia, opulencia o –en términos de Terence Cave– copiosidad de sentidos y de posibles asociaciones. Sabemos que a Gracián le gustaba resemantizar símbolos convencionales. Un ejemplo pertinente sería el del camino recto por el que tenía que decidirse una persona que determinaba la senda moral de su vida. En la crisis quinta de la primera parte, intitulada “Entrada al mundo”, Gracián retoma el motivo de la “docta letra de Pitágoras” para después deshacer y resemantizar su significado convencional. Este motivo tan usado y reusado en la literatura de la época, como por ejemplo en el caso anteriormente citado de *El Pelayo* de López Pinciano, donde estructura toda la obra, se encuentra alterado y enriquecido en *El Criticón*. Antes de modificar su significado, el texto explica su sentido heredado:

No es ésta aquella docta letra de Pitágoras, en que cifró toda la sabiduría, que hasta aquí procede igual y después se divide en dos ramos, uno espacioso del vicio y otro estrecho de la virtud, pero con diversos fines, que el uno va a parar en el castigo y el otro en la

corona? Aguarda —dezia— ¿dónde están aquellos dos aldeanos de Epicteto, el *abstine* en el camino del deleite y el *sustine* en el de la virtud? Basta que habemos llegado a tiempo que hasta los caminos reales se han mudado. (120)

En la reelaboración graciana del motivo, se mantiene la idea central de que hay un sentido recto, o sea, correcto del buen vivir (*vir bonum*); lo que se altera es el número de opciones, que se aumentan de dos a tres. En una serie de piedras, que recuerdan a la piedra filosófica mencionada más tarde en la novela, los peregrinos contemplan una serie de sentencias que alaban la idea de la medianía, o sea, el camino más seguro que siempre va por el medio: “Medio hay en las cosas; tú no vayas por los extremos.”, “Ve por el medio y correrás seguro.” “¡Vuela por el medio!” (123) Esta serie se elabora aún más orientándose en las implicaciones de los aforismos citados, a saber, la idea de la demasía y de “los extremos”. Como advierte Gracián, una vida que se orienta hacia el medio evitará “el subir y el caer” permanente de un extremo al otro, inconstancia que se consideraba risible, pero también insegura e imprudente (*ibid*). Por eso, las ideas de la demasía y de los extremos no sólo se asocian con los vicios, sino también con las pasiones o los afectos, y el texto está lleno de ejemplos negativos. Interesante resulta aquí el modo en el que la novela describe a los mencionados “perdidos”. Mientras desdeña los afectos, Gracián a la vez juega con ellos en sus ilustraciones del vicio y en los comentarios de los protagonistas. Donde la mala suerte del “vano” provoca alegría de mal ajeno en Andrenio y en el resto de los espectadores, la vileza del mundo también espanta al joven (125), invitando al lector a compadecer con él y a sacar las mismas conclusiones morales de esta experiencia. Por otro lado, los afectos positivos, como el gusto, la alegría y la admiración, sólo se mencionan y describen para resaltar el camino “del buen medio.”

Pocos quisieron seguir, mas luego que se vieron encaminados sintieron una notable alegría interior y una grande satisfacción de la conciencia. Advirtieron más: que aquellas preciosas piedras, ricas prendas de la razón, comenzaron a resplandecer tanto, que cada una parecía un brillante luzero haciéndose lenguas en rayos diciendo: “Éste es el camino de la verdad y la verdad de la vida!” Al contrario, todas las de aquellos que siguieron sus antojos se vieron perder su luz; de modo que parecieron quedar de todo punto ofuscados y ellos eclipsados: tan errado el dictamen como el camino. (125)

Las imágenes en las que la narración graciana pinta la acción y la vida interior de sus personajes facilitan la comprensión del contenido moral-filosófico porque pretenden provocar en el lector una reacción visceral a las consecuencias que tendría cada uno de los dos caminos indicados. De esta manera, el texto facilita una experiencia sensible de su contenido, que permite comprobar las tesis establecidas no sólo mediante la razón y ejemplos históricos, sino también a través de la propia interioridad.

Esta función deíctica de la narración graciana es típica de la literatura de la época y no

debe ser subestimada en su relevancia para el proceso de la lectura. Como ha destacada la crítica en varios lugares, para Gracián, el concepto es producto de un esfuerzo cognitivo-filosófico y verbal-corporal, que resulta en la representación de verdaderas relaciones descubiertas y percibidas entre diferentes objetos o conceptos. “El concepto ingenioso no es la expresión de una ficción ajena a la realidad.” (Hidalgo-Serna, 484) Por eso, el concepto graciano o ingenioso instrumentaliza la ficción para poder mejor representar esta realidad invisible y recóndita, y esto no por verosimilitud sino por semejanza, como es el caso en toda expresión tropológica.

Entre los conceptos que revelan agudeza, el humanista valenciano destaca la importancia de la metáfora; el tránsito metafórico sirve originalmente a la significación de algo desconocido mediante el traslado de significaciones de una cosa ya conocida y siempre en razón de alguna semejanza, lo cual exige necesariamente la agudeza del ingenio. De igual modo la *subtilitas* ingeniosa logrará descubrir aquellas partes más pequeñas de la *res* que habrán de ser posteriormente ‘puestas ante los ojos’ (Vives) mediante el lenguaje agudo. (*ibid*, 479)

Al leer *El Criticón* y la producción cultural del Barroco español, este proceso deliberado de ‘mostrar’ o de “poner ante los ojos” debe igualmente ser descifrado porque está implícito en el acto de la enunciación barroca, no importa si ésta sea verbal o visual. El gesto de señalar y de guiar la mirada y el entendimiento de los lectores y/o espectadores a fin de una contemplación (se podría decir) holística era lo que motivaba la producción cultural de la época. En ello se hallaba el gusto o, en los términos de Roland Barthes, la “jouissance” textual, tanto en el acto de componer como en el de leer. No sin razón se solía promover un lenguaje elevado y difícil de descifrar, rico en enigmas, emblemas y jeroglíficos. Fuera de querer impedir al vulgo acceder a un saber estimado como elitista y apoderarse de él, este lenguaje servía al entretenimiento de un grupo limitado de discretos.

Dicho ‘holismo’ de la composición barroca se fundaba en el énfasis que ponían los autores en el detalle y en la ilustración significativa de las partes de una composición, indicando su valor y su función dentro del conjunto de la obra. Lo que Walter Benjamin llamó la “ponderación misteriosa”<sup>168</sup> también se daba en el campo secular y no siempre requería de una contemplación religiosa y melancólica de la obra artística. Provocar pasmo y admiración en los lectores o espectadores era una intención explícita de los autores barrocos; su fin era

---

<sup>168</sup> Benjamin, *Ursprung*, 210-11. “Subjektivität, die wie ein Engel in die Tiefe niederstürzt, wird von Allegorien eingeholt und wird am Himmel, wird in Gott als ‚Ponderación misteriosa‘ festgehalten. Allein es ist ja die verklärte Apotheose, wie Calderón die kennen lehrt, mit dem banalen Fundus des Theaters, den Reyen, Zwischenspiels und stille Vorstellung entfaltet, nicht aufzustellen. Sie bildet zwingend sich aus einer sinnvollen Konstellation des Ganzen. Das sie nur mehr, auch minder nachhaltig betont, heraus.“ — “La subjetividad, que se precipita en las profundidades como un ángel, es sujeta por las alegorías y fijada en el cielo, a Dios, gracias a la ‘ponderación misteriosa’.” (*Origen*, 233)

atraer, captar y dirigir la mirada del público para poder contar la “historia” representada. En este contexto, Gracián alzó el “buen gusto” al campo de la ciencia, justamente porque presentaba un instrumento imprescindible de la selección y elección, y por ende también del buen pensamiento.<sup>169</sup> Siguiendo la tradición del *vir bonum* y *vir retoricus* (Quintiliano)<sup>170</sup>, Gracián ligó la actitud moral de una persona a su comportamiento lingüístico.<sup>171</sup> El gusto pertenecía a una categoría de características que definían a una persona y que representaba por tanto sus valores, su experiencia, dignidad humana y su sabiduría. En cuanto instrumento de selección, el gusto se fundaba en juicios personales tanto como establecidos de índole moral y filosófica, ambos empleados en la busca de una verdad trascendental que diferenciaba entre lo bueno y lo malo, hecho que influyó bastante en la percepción de la realidad y por ende también en su representación. A este respecto, Walter Benjamin concluye que

[d]ie absoluten Laster, wie Tyrannen und Intriganten sie vertreten, sind Allegorien. Sie sind nicht wirklich und sie haben das, als was sie dastehn, nur vor dem subjektiven Blick der Melancholie; sie sind dieser Blick, den seine Ausgeburten vernichten, weil sie nur seine Blindheit sehn. Sie weisen auf einen schlechthin subjektiven Tiefsinn, als dem sie einzig ihr Bestehn verdanken. Durch seine allegorische Gestalt verrät das schlechthin Böse sich als subjektives Phänomen.<sup>172</sup> (*Ursprung*, 208)

El ejemplo histórico tantas veces citado y didácticamente funcionalizado por Gracián se ofrecía justamente a la interpretación evaluativa de la historia, conocimiento que, durante la época, servía casi únicamente a la formación del juicio moral y político. Por eso, la efectividad de lenguaje simbólico dependía en gran medida de las evaluaciones morales y estéticas que iba a articular y la composición de las imágenes y figuras se orientó en los afectos que debían evocar en el lector. En el caso de Gracián, el uso de las mencionadas “alegorías”, “ficciones”, “descripciones” y “suspensiones” desembocó, pues, en una narración

<sup>169</sup> Ver, por ejemplo, Hidalgo-Serna, 484. “La “ciencia del buen gusto” desempeña una misión imprescindible en el arte de ingenio, pues no basta la visión sutil de las relaciones, si el hombre no sabe elegir la correspondencia conveniente y que mejor exprese en los conceptos la existencia ocasional y circunstancial de los objetos, a cuya apelación significativa responderán el conocimiento ingenioso y su agudeza. Sobre el buen gusto recae también la responsabilidad cognoscitiva y estética de la elección del lenguaje. Sólo el buen gusto puede decidir sobre la prioridad de la palabra retórica frente al Logos, auxiliando a la agudeza “para exprimir cultamente sus conceptos”. Es el gusto quien elige las sendas de la invención ingeniosa, el que coopera en la búsqueda y selección de lo verdadero, de lo bello y de lo bueno y el único que, en definitiva, se pronuncia sobre el grado del ‘sabor’ y del saber de los conceptos. De la acción del buen gusto dependen las semejanzas y las diferencias entresacadas de la *materia*, la selección del camino más fértil del *ingenio*, la elección del medio *ejemplar* y, por consiguiente, parte del acierto y efectividad del *arte*, el origen de la agudeza, del concepto y del conceptismo.”

<sup>170</sup> Este motivo era bastante popular y se encuentra también en Cicerón quien promocionó el *vir bonum dicendu partibus*.

<sup>171</sup> Ver Pozuelo Yvancos, “Retórica y Narrativa”, 233.

<sup>172</sup> “Los vicios absolutos, encarnados por los tiranos y los intrigantes, son alegorías. No son reales y tienen la apariencia de lo que representan sólo bajo la mirada subjetiva de la melancolía; son esta mirada misma, que es aniquilada por sus propios productos, ya que lo único que significan es su ceguera, pues ellos señalan a la absorción puramente subjetiva como aquello a lo que ellos deben exclusivamente su existencia. El puro y simple mal se revela como fenómeno subjetivo gracias a la forma alegórica que adopta.” (*Origen*, 231)

altamente sugestiva y emocionalmente cargada, que buscaba incitar reacciones afectivas, como son el temor, el asco, la admiración, suspense, etc. El capítulo siguiente profundizará esta temática.

En la obra de Gracián, palabra e imagen constituyen una unidad expresiva, en la que ambas se complementan y se condicionan. La relación entre palabra e imagen resulta imprescindible para un entendimiento de Gracián, particularmente como representante ejemplar de una cultura que solía expresarse alegóricamente y que instrumentalizaba el lenguaje simbólico en cuanto recurso cognoscitivo. Muchos elementos del pensamiento graciano se hallan también en las obras de sus contemporáneos, como son su teoría de la prudencia o su concepto de la persona. *El Criticón* presenta, pues, una reacción a una serie de temáticas, motivos, géneros y estilos sumamente populares en la época, así como su ingeniosa reelaboración. Lo sentencioso de las *Empresas* de Saavedra Fajardo, por ejemplo, también se descubre en los emblemas verbales de Gracián, que combinan la discursividad del ensayo con la precisión aguda de los motes y pinturas. La riqueza de los conceptos e ilustraciones gracianas se debe en gran medida a una combinación feliz y productiva de *imago* y palabra, por lo cual es preciso analizar la dinámica que se percibía entre las dos durante la época.

### 3.3 Narrativa visual y verbalidad alegórica

Der erste, welcher die Malerei und Poesie miteinander verglich,  
war ein Mann von feinem Gefühle,  
der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte.  
LESSING

Lessing opens the *Laocoon* by observing that  
“the first who compared painting with poetry was a man of fine feeling,”  
not a critic or philosopher.  
MITCHELL

En su prólogo sobre “Algunas cuestiones preliminares de crítica del pensamiento” a *El origen del drama barroco español*, Walter Benjamin presenta algunas consideraciones acerca de ciertas interrelaciones que observa entre el acto de pensar, es decir, el pensamiento filosófico, y la escritura. En el centro de estas observaciones se halla su comparación del pensamiento con la respiración, ambas actividades que, según Benjamin, viven del paréntesis. Mientras fluye, la respiración es continuamente suspendida y descansa, para poder después seguir de nuevo y reinhalar. De manera parecida, el pensar también necesita de la cesura para poder reanudar el hilo empezado:

Andauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dieses unablässige Atemholen ist die eigentliche Daseinsform der Kontemplation. Denn indem sie den unterschiedlichen Sinnstufen bei der Betrachtung eines und desselben Gegenstandes folgt, empfängt sie den Antrieb ihres stets erneuernden Einsetzens ebenso wie die Rechtfertigung ihrer intermittierenden Rhythmik. ... Der Wert von Denkbruchstücken ist um so entscheidender, je minder sie unmittelbar an der Grundkonzeption sich zu messen vermögen und von ihm hängt der Glanz der Darstellung in gleichem Maße ab, wie der des Mosaiks von der Qualität des Glasflusses.<sup>173</sup> (*Ursprung*, 10)

Este ritmo implícito en el acto del pensar, Benjamin lo ve manifiesto en la escritura barroca y en la producción cultural de la época entera. Independientemente de las muchas interrelaciones que ha observado el autor en este contexto entre cesura y alegoría, escritura histórica, el tratado filosófico o el llamado manierismo, para empezar, quisiera aplicar dicha comparación de Benjamin al método narrativo seguido por Gracián en su *Criticón*, y el modo performativo de la *narratio* barroca en general.

El ritmo alternante de la narración y descripción simbólica, del andar y del contemplar, es el principio narrativo que estructura todo el *Criticón*, al igual que obras comparables,

---

<sup>173</sup> “Tenaz comienza el pensamiento siempre de nuevo, minuciosamente regresa a la cosa misma. Este incesante tomar aliento constituye el más auténtico modo de existencia de la contemplación. Pues, al seguir las distintas gradaciones de sentido en la observación de un solo y mismo objeto, la contemplación recibe al mismo tiempo el estímulo para aplicarse siempre de nuevo y la justificación de su ritmo intermitente. [...] El valor de los fragmentos de pensamiento es tanto mayor cuanto menos inmediata resulte su relación con la concepción básica correspondiente, y el brillo de la exposición depende de tal valor en la misma medida en que el brillo del mosaico depende de la calidad del esmalte.” (*Origen*, 10-11)

como, por ejemplo, las *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo, publicadas por primera vez en Munich (Monaco) en 1640. Como observa su editor Sagrario López, a pesar del orden que adaptaron las empresas en las diferentes ediciones (hay dos, la última y enriquecida siendo la definitiva), eran concebidas independientemente y así también deben ser leídas.<sup>174</sup> Cada una representa una entidad temática cerrada en sí misma, y existe separada de las otras. Lo que las liga es el orden biográfico según el que están agrupadas, y que se orienta en el modelo de la vida humana y en las obligaciones particulares del futuro regente. Esta independencia de los diferentes capítulos y de las temáticas tratadas en ellos también se da en *El Criticón* de Gracián, y esto a pesar de que la obra fuera concebida en forma novelesca y su contenido teórico correspondiera al curso tradicional del peregrinaje. Lo que los hace independientes son, por uno, su forma cerrada y, por otro, la arbitrariedad con la que abordan diferentes aspectos de la vida humana, de la contemporaneidad áurea y de diversas temáticas políticas y filosóficas.

Mientras que el lector del *Criticón* sigue las aventuras de Critilio y Andrenio —narración bizantina más o menos cronológica y sólo enriquecida por algunas prolepsis, analepsis y anagnórisis—, la discusión filosófica de la vida humana se encuentra distribuida por toda la obra, retomando y entrelazando diversos hilos argumentativos y temáticos. De esta manera, el texto maneja una serie de discursos que, desdoblados en diferentes vertientes, no son siempre congruentes, y ni pretenden serlo. Para el lector moderno, esta forma de doblamiento discursivo es difícil de seguir ya que la narración novelesca no parece corresponder al discurso secundario o alegórico de la manera acostumbrada, o sea, no se produce una relación correlativa entre ellos. Discrepancias en la repartición de la vida humana en el *Criticón* se convirtieron en objeto de serias discusiones críticas, justamente porque este tratamiento múltiple de un mismo concepto desembocaba en malentendidos conceptuales. Mientras la estructura de los tres tomos sugiere que Gracián consideraba la vida humana como repartida en tres períodos o épocas („Primavera de la niñez y estío de la juventud“, „Otoño de la varonil edad“ e „Invierno de la vejez“), en otras partes del texto, esta tripartición de la vida se encuentra, aparentemente, revisada. Aparte de dividir la vida en tres edades,

---

<sup>174</sup> “El índice de la editio princeps (1640), bajo el epígrafe ‘Orden de las empresas’ evidencia que, aun basado el itinerario de temas en los convencionalismos de los tratados de educación de príncipes, Saavedra ha organizado la materia con bastante libertad, en especial a partir de la empresa 44, a la que siguen en un orden fortuito consejos prácticos de gobierno. [...] Esta disposición sigue evidenciando, a pesar de todo, que las empresas fueron redactadas sin un criterio previo de organización rígida y fue después cuando advirtió su autor la conveniencia de ajustarlas a una disposición más didáctica. [...] De la organización temática primitiva, por otra parte, no cambia lo que parece haber sido el único propósito estructural inicial de Saavedra: encajar la doctrina que presenta en una especie de periplo vital del soberano, dedicando la primera empresa al príncipe recién nacido y la última a su muerte y exequias (de la cuna y la sepultura) siguiendo la metáfora establecida desde el mismo título y la traza de un edificio político.” (41-43)

Gracián también parece considerar una repartición en cuatro edades, sólo para después, como apunta Vaíllo, “proyectar sobre la cuatripartición el sistema quíntuple de Varrón, consistente en cuatro primeros tramos de 15 años y el último indefinido.” (105) Como documenta el mismo artículo de Vaíllo, estas discrepancias han desconcertado a la crítica. En un contexto moderno, la representación de la vida humana exigiría un modelo singular el cual, de modo alegórico o no, expusiera coherentemente una versión particular del concepto. En *El Criticón*, por el contrario, diferentes lecturas y posibles reparticiones de la vida humana coexisten de tal manera que “más se complementan o solapan” que se contradicen. (*ibid*, 100)

El eclecticismo no es privativo de Gracián, pues lo comparten las divulgaciones de los sistemas de división de la vida humana, desgranados desde la Antigüedad, y la Edad Media y recopilados en el Renacimiento, con diversos trasfondos (filosóficos, médicos, astrológicos, pedagógicos, religiosos, políticos, entre otros) que explican muchas de las discrepancias. Por tales textos podemos hacer una idea de las opciones diversas a las que podía tener fácil acceso cualquier español culto de la época. Gracián logra conciliar varios de estos sistemas, que se complementan y matizan mutuamente. (*ibid*, 101)

Durante el Barroco, la función del lenguaje poético era “vestir” u ornar un discurso artificialmente, y no representar —en el sentido moderno de la palabra— la realidad. Como es sabido, el mismo Gracián denunció la verosimilitud y se pronunció en contra de toda literatura que se perdiera en los enredos de la ficción, olvidándose de sus obligaciones discursivas y didácticas: “No hay mayor enemigo de la verdad que la verosimilitud.” (Gracián, cit. Checa, 116)

Para el público contemporáneo era bien evidente que la intención de Gracián no consistía en fijar una visión determinada de la vida humana, sino que su propósito era más bien pensarla desde perspectivas diferentes. Según las analogías empleadas por Gracián, el concepto de la vida humana se transforma y permite diferentes acercamientos que varían según el punto de vista y la temática. Es éste sólo un ejemplo entre muchos otros que ilustran la variedad del discurso novelesco de Gracián, y el modo en el que el jesuita se esforzó a sazonar y aderezar la narración de su tratado-novela. Igual que las partes de un mosaico, las diferentes crisis están interrelacionadas temáticamente, pero cada una también se ofrece a ser contemplada por sí sola. Desde el punto de vista de la narración, la cronología novelesca bloquea la mirada a la totalidad simultánea del tratamiento multidimensional que realiza Gracián en esta obra del ser humano y de su tiempo.

Tal como la composición de una pintura maneja a la vez la contemplación del detalle y el recorrido del ojo por la superficie del lienzo, y de la misma manera en la que un grabado anamórfico descubre el contenido velado sólo después de que el espectador haya movido y cambiado su posición, también el *Criticón* requiere que se interrumpa la lectura de la acción

novelesca para dedicarse al estudio de las diferentes alegorías y traslaciones “puestas ante los ojos” o ante la mirada del lector. Estas, aunque sean explícitas o auto-explicativas en la mayoría de los casos, al mismo tiempo exigen la consideración detenida de las imágenes “conceptuosas”. Igual que Gracián en su *Criticón*, la obra barroca suele combinar palabra e imagen, acción y miramiento, movimiento y contemplación, un cambio continuo de perspectiva que está irremediabilmente inscrito en y forma parte integral de la composición poética en sí tal como del proceso de su producción. En *Museum of Words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, James Heffernan observa que, en el pasado, el análisis comparativo de obras visuales y poéticas no ha logrado profundizar lo suficiente en la dinámica entre las llamadas “artes hermanas” o “sister arts”, es decir, la literatura y la pintura. En su libro, Heffernan plantea la necesidad de acercarse a ellas dentro del contexto del *paragone*, o sea, la competición artística entre imagen y palabra:

In recent years, the study of the relation between literature and the visual arts has become a major intellectual industry. Much of this industry is comparative. Empirically minded critics compare specific texts with specific works of art; theoretically oriented critics aim to show that we can read a work of literature spatially, as we view a painting, or decode a painting semiotically as if it were a text, a web of verbal signs. Critics who do comparative work in one of those senses typically aim to breach the theoretical barriers that Lessing erected between poetry and the visual arts: between poetry as an art of conventional signs marching along in time and painting as an art of would-be “natural” signs deployed in space. But I suspect we are nearing the end of what we can learn about the sister arts by simply comparing them, by observing similarities that help us to read – more accurately to construct – the signature of a “period” or to formulate a master theory of signification. In my judgment, the most promising line of inquiry in the field of the sister arts studies is the one drawn by W.J.T Mitchell’s *Iconology*, which treats the relations between literature and the visual arts as essentially *paragonal*, a struggle for dominance between the image and the word. (1)

La particularidad del estudio de Heffernan consiste en su método de análisis, que convierte el contexto renacentista del *paragone* en trasfondo teórico de un estudio diacrónico de la écfrasis. Mientras este tipo de acercamiento parece bastante fructífero para estudiar la historia de la écfrasis y su funcionamiento en diferentes contextos, el método comprensivo del estudio no permite sacar conclusiones definitivas acerca de la relación entre palabra e imagen durante el período concreto del Barroco español. Precisar exactamente esta dinámica sería importante ya que la producción cultural de la época demuestra por todas partes su dependencia de ambas formas expresivas, igual que una gran estimación por las dinámicas existentes entre ellas.

En la tradición crítica, el *paragone* renacentista ha sido leído en cuanto competencia entre poesía y pintura, viejo antagonismo desencadenado en la modernidad por Leonardo da Vinci quien definió el *paragone* en cuanto “guerra de signos”. Explica Mitchell: “Each art, each type of sign or medium, lays claims to certain things that it is best equipped to mediate,

and each grounds its claim in a certain characterization of its ‘self’, its own proper essence.” (Mitchell, 47) En *Iconology*, Mitchell se acerca a la imagen y la articulación verbal desde un punto de vista histórico, mostrándose menos interesado en las posibles diferencias reales entre poesía y pintura, y más en la manera en la que han sido percibidas y juzgadas por artistas, críticos y poetas de diferentes épocas. El *Laoconte* de Lessing citado arriba es sólo un caso ejemplar y representativo de un largo debate que surgió en la Antigüedad y que se reanudó en el Renacimiento italiano, principalmente con el *Trattato della pittura* del mismo Leonardo da Vinci. El estudio de Mitchell se halla, pues, al final de un período extendido en el que las artes solían enfrentarse en términos de competición. Con la intención de superar este abismo histórico entre las artes, el autor comienza por plantear su tesis central según la que

(1) there is no essential difference between poetry and painting, no difference, that is, that is given for all time by the inherent natures of the media, the objects they represent, or the laws of the human mind; (2) there are always a number of differences in effect in a culture which allows it to sort out the distinctive qualities of its ensemble of signs and symbols. These differences, as I have suggested, are riddled with all the antithetical values the culture wants to embrace or repudiate: the *paragone* or debate of poetry is never just a contest between two kinds of signs, but a struggle between body and soul, world and mind, nature and culture. (*ibid*, 49)

Un propósito semejante debería haber perseguido Sprigath cuando se puso a estudiar una sentencia sumamente conocida y ultracitada sobre la relación entre pintura y poesía que fue atribuida al poeta lírico Simónides de Ceos: “Poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse.” (1) Después de contradecir la opinión popular de que Simónides hubiera querido pronunciarse sobre la facultad mimética de cada una de las dos artes, la autora prefiere reubicar esta sentencia en su contexto preciso para resaltar la relevancia que se le ha otorgado en la historia de la crítica del arte de los últimos dos mil años.

Der zweite Aspekt ist der Vorrang der Dichtung gegenüber der Malerei auf der Ebene der Kunstgattungen. Noch für Lessing war er selbstverständlich, wie seine Bemerkung zeigt, die Malerei sei gegenüber der Poesie die Kunst mit den “engern Schranken”. Er ist das Produkt eines über 2500 Jahre alten, für die europäische Kultur charakteristischen Wertesystems, in dem das Zeichensystem Sprache und Schrift den Vorrang gegenüber demjenigen hat, mit dem gezeichnete/ gemalte Bilder hergestellt werden. (26)

Al acercarnos, pues, a la producción cultural del Barroco español, la cuestión de sí se conceptualizó la diferencia entre imagen y palabra, y cómo se hizo, es sumamente relevante para explicar la función expresiva que se les otorgó a ambas en el proceso de la composición artística, y más en particular en la literatura ficcional. Al mismo tiempo sería importante saber en qué consistió la dinámica entre las dos, y de qué se aprovechó la época al combinar imagen y palabra. Como veremos, el estudio de Sprigath ayudará a iluminar la particular síntesis

barroca entre palabra e imagen a través del estudio detenido de una fuente central a este respecto: las traducciones renacentistas de las *Moralia* de Plutarco. Por otro lado, surge en este mismo contexto la cuestión de la ideología y de sistemas de valores heredados, aspecto crucial ya resaltado por Walter Benjamin al final de su *Origen del drama barroco alemán*. En estudios contemporáneos como el de Mitchell, éste aspecto suele reaparecer y se ha convertido en objeto de discusiones teóricas.

### 3.3.1 Imagen y palabra

Pudiera aver dado a este volumen la forma de alguna alegoría,  
 ya sazonzando un combite en que cada una de las nueve Musas  
 sirviera en delicado plato su género de Concepto;  
 o si no, erigiendo un nuevo monte de la mente,  
 en competencia del Parnaso, con sus nueve Agudezas  
 en vez de las nueve Piérides, o cualquiera otra invención.  
 GRACIÁN<sup>175</sup>

Con estas palabras introduce Gracián su *Tratado de la Agudeza*, advirtiendo a sus lectores de que también esta materia seca y teórica se hubiera podido representar de manera diferente, es decir, mediante imágenes artísticas. La imagen conceptuosa aquí se ofrece en cuanto recurso ilustrativo y didáctico que sirve tanto a la mnemotécnica como al gusto de los lectores. La imagen retórica representa una estrategia aditiva capaz de ampliar el sentido del texto y el entretenimiento de la lectura; su contenido semántico, sin embargo, también se deja transmitir renunciando a ella. Por otro lado, y como ya se apuntó, los adornos retóricos con los que Gracián ilustra deliberadamente su *Criticón*, parecen cada vez menos "juguetes de la traça" toda vez a la hora que son empleados en un tratado complejo sobre el lenguaje culto. De esta manera, la agudeza y sus varias especies son representativas de la buena voluntad que mostraba el Barroco español a aumentar la expresividad de la palabra escrita. En vez de resaltar la superioridad de la escritura y de cultivar un estilo sobrio, incluso el tratado culto se sirvió de un lenguaje pictórico. El trabajo de Sebastián de Covarrubias y Horoszco demuestra que registrar el vocabulario nacional era tan relevante como catalogizar su imaginario cultural. Sus *Emblemas morales* complementan el *Tesoro de la lengua española o castellana* en la medida en la que ilustran (de manera casi enciclopédica) la dimensión simbólica de los vocablos, haciendo tangible lo que había de quedar implícito y encerrado en las palabras:

Para dar a esta obra principio, ninguno puedo tomar mas a proposito, que aquel principio sin principio, que con el Padre, y Espiritu santo le dio a todas las cosas criadas: Verbo diuino, y dios escondido, hasta que llegãdose la plenitud del tiempo, *Verbum caro factum est, & habitavit in nobis*. Hecho el hijo de Dios hombre, diosele nueuo nõbre, anunciandolo el Angel, *Et vocauit nomen eius Iesum*. Que si yo lo huuiera de explicar, fuera necessario hazer vn libro entero, pero pōgolo cifrado, passando en silencio sus grandes misterios, y en la forma que comunmente se escriue por los deuotos suyos, y particularmente por los padres de la Compañia de Iesus, que le tienen por blason: al qual tan solamente añadí vn mote para formar el sobredicho emblema; que es del Alijero Dãte en la Cantica del Paraiso, que dize assi. COL SVO LVME SE MEDEMSO CELA. Que vale, con su mesma luz se encubre. Adviertase de passo, que la primera, y la vltima letra de la cifra son Griegas, y Latinas juntamente, y la que está en medio que parece ache H. es Griega, dicha Ita, que los Latinos bueluen en E. lengua.

La meticulosidad con la Covarrubias que comenta la representación de las letras contradice la

<sup>175</sup> Gracián, *Arte de ingenio y Tratado de la Agudeza*, 134.

manera en la que alaba simultáneamente la imprecisión de la palabra divina y del lenguaje cifrado. Aquí, el misterio y el sentido velado de las palabras lucen literalmente y convencen más en este libro de emblemas que lo que hubiera podido lograr cualquier exposición elaborada. Evidentemente, la afición por el lenguaje cifrado se debía al efecto que tenía la expresión simbólica oscura sobre el lector y su recepción del sentido emblemático. El mencionado “silencio” abre, pues, un espacio para la lectura atenta y la contemplación.

La referencia a la palabra divina en el contexto de la literatura emblemática es convencional y reaparece también en obras comparables como, por ejemplo, en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo. En la introducción a esta obra miscelánea, su autor hace hincapié en los orígenes de la forma emblemática, ubicándola en la sagrada escritura, elevando así el género a un nivel culto y de una larga tradición. “A nadie podrá parecer poco grave el asunto de las Empresas, pues fue Dios autor dellas. La sierpe de metal, la zarza encendida, el vellocino de Gedeón, el león de Sansón, las vestiduras del sacerdote, los requiebros del Esposo, ¿qué son sino Empresas?” (174) Con esto, Saavedra da a entender que la función de los motes y *picturas* no es meramente ilustrativa y aditiva, sino que añade un significado adicional que no puede ser compensado ni exprimido por la declaración. Este significado se manifiesta, por uno, en la función didáctica o mnemotécnica del emblema, aspecto ya resaltado por el editor de las *Empresas*. Por otro lado, su brevedad estilística y concisión figurativa convierte las empresas en tesoros de un sentido múltiple y sugestivo que se ofrece a un sinfín de situaciones, abriéndose a la libre asociación y a la reflexión continuada.

Al mismo tiempo, y como observa el propio autor, las empresas conservan máximas, sentencias y sistemas de valores para generaciones venideras y mantienen vivas tradiciones heredadas desde la antigüedad. “Me he valido de ejemplos antiguos y modernos: de aquéllos por la autoridad, y de éstos porque persuaden más eficazmente, y también porque, habiendo pasado poco tiempo, está menos alterado el estado de las cosas, y con menor peligro se pueden imitar...”. (177) Las empresas se ofrecen, pues, a la educación moral en cuanto compendios de saberes y modelos de acción. La “trabajosa ociosidad” es a la vez el origen de esta obra fragmentaria que se distancia conscientemente del tratado culto por falta de “aquel sosiego de ánimo y continuado calor del discurso que habría menester para que sus partes tuviesen más trabazón y correspondencia.” (ibid, ...) Esta misma limitación caracteriza también las *Empresas Morales* de Covarrubias, que son igualmente productos del ocio y se encomiendan al Duque de Lerma por su forma breve y manejable:

Estando V. EXC. por Virrey en el Reyno de Valencia me mãdò le siruiesse con algun poema, que fuesse de entretenimiento y gusto: helleme cõ solo vn cuaderno de las

niñerías de mi mocedad, y así procurè ocupar algunas horas ociosas en cosa de mas consideracion: y pareciome serian a proposito vnas emblemas morales, hallando entonces quien dibuxasse mis pensamientos, pero no quien supiesse abrir en estampa sus figuras, hasta ahora que vnos oficiales estrangeros me las abrieron en madera. Son tres centurias de flores de suaue olor: podrian dar le tal a los romadizados, embidiosos, y de canceradas narizes, a los quales todo les huele mal: pero como los vean en manos de V. Excelencia, no osarã marchitarlos con el aire corrupto de sus maliciosas lenguas, y los demas apetecerà gozar de su fragrãcia. E procurado breuedad en los discursos, y así apenas ocupa cada vno la buelta de la hoja.

Mientras que los emblemas necesitan de la ilustración, ésta tampoco suele dominar la representación y se subordina al contenido erudito. El género emblemático atrae, pues, por su “fragancia” amena y poética y se dirige a los sentidos del lector, lo cual descarta, más o menos explícitamente, una lectura meramente racional. Las imágenes, la extrema brevedad de los textos y el carácter misceláneo de los emblemas reducen el trabajo y la dificultad de la interpretación y contribuyen al entretenimiento intelectual. En el pasaje citado, Covarrubias cita un topos bastante popular durante la época que recuerda a Cervantes cuando compara la literatura de entretenimiento a un lugar de ocio y de deleite: “Sí, que no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios; no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa. ...” (NE, I, 64). Cabe advertir que, en todos estos casos, la noción de la lectura entretenida estaba nítidamente ligada a la percepción sensual y al gusto que pueden proveer los sentidos. De esta manera, imagen y concepto se entremezclan para convertirse en una entidad semiótica multifuncional, que mueve a todas las potencias del alma, o sea, el entendimiento (conocer), la memoria (recordar) y los afectos (querer).

Según demuestran los ejemplos citados, la imagen insertada en el texto (literario), aumenta el gusto de la lectura y facilita tanto la enseñanza como la comprensión del contenido. Esto es verdad, no importa si la imagen consiste en un grabado, como en el caso de los emblemas, o si es compuesta por palabras. Desde los principios de este debate proveniente de la Antigüedad, los productos de las artes hermanas llegaron a representar metonímicamente al arte respectivo, así que la imagen se asoció con la pintura y la palabra con la escritura o poesía. En acercamientos teóricos recientes —más ocupados con la historia de este debate que con su sujeto, o sea, la competencia entre pintura y poesía— se ha tratado de diferenciar entre distintas conceptualizaciones históricas de la imagen. En el primer capítulo de *Iconology*, intitulado “The idea of imagery”, Mitchell advierte una complicada fusión conceptual de imagen, idea y de su representación respectiva en los discursos heredados. Debido a la complejidad del asunto, cito las reflexiones de Mitchell en su totalidad.

Any attempt to grasp “the idea of imagery” is fated to wrestle with the problem of recursive thinking, for the very idea of an “idea” is bound up with the notion of imagery. “Idea” comes from the Greek verb “to see”, and is frequently linked with the notion of the “eidolon”, “the visible image” that is fundamental to ancient optics and theories of perception. [...] A less prudent, but I hope more imaginative and productive, way of dealing with this problem is to give in to the temptation to see ideas as images, and to allow the recursive problem full play. This involves attention to the way in which images (and ideas) double themselves: the way we depict the act of picturing, imagine the activity of imagination, figure the practice of figuration. These doubled pictures, images, and figures (what I will refer to—as rarely as possible—as “hypericons”) are strategies for both giving into and resisting the temptation to see ideas as images. Plato’s cave, Aristotle’s wax tablet, Locke’s dark room, Wittgenstein’s hieroglyphic are all examples of the “hypericon” that, along with the popular trope of the “mirror of nature,” provide our model for thinking about all sorts of images – mental, verbal, pictorial, and perceptual. (*Iconology*, 5)

Está claro que, a esta altura del debate, no sería productivo clasificar de nuevo las diferencias entre las artes y entre sus productos, imagen y palabra. Como han observado Mitchell y otros, parece más efectivo trazar y comprender las varias implicaciones y consecuencias provocadas por este malentendido de dimensiones históricas. Seguramente, este proceso de entender esta historia provocará una confrontación con nuestras propias preferencias y costumbres de representación, heredadas tanto como adquiridas, y promete un conocimiento más profundo de las estrategias y propósitos implícitos en el uso y tratamiento contemporáneo de la *imago*.

En el contexto específico de la cultura del Barroco español por lo menos, el hecho de que imagen y concepto sí se solapaban y complementaban se consideraba natural. Como ya se observó anteriormente, Gracián entendía el proceso del pensamiento y de la conversación en cuanto intercambio de “conceptuosas imágenes” que se impregnaban en “la mente” del sujeto receptor, sea lector o interlocutor (*Criticón*, 69). Su *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza* muestra de manera impresionante cuán entrelazados se consideraban concepto y lenguaje figurativo. En las preliminares a su tratado, Gracián dedica no pocos esfuerzos a definir el objeto de su trabajo, diferenciando meticulosamente entre “agudeza de perspicacia” y “agudeza de artificio.” Mientras la primera se refiere al proceso del pensamiento responsable para la formación de un concepto mental, o sea, de una “conceptuosa imagen”, es sólo la segunda, la “Agudeza de artificio” que se ocupa de su representación ingeniosa, y es exclusivamente ella que formará el “objeto desta arte.” (142) “Aquella atiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita, ésta, no cuydando de esso, afecta la hermosura sutil. Aquella es útil; esta deleitable. Aquella es todas las Artes y Ciencias en sus actos y sus hábitos; esta, como estrella errante, no tiene casa fixa.” (142-3) La agudeza de perspicacia denota la construcción originaria de una figura mental y significa el “acto del entendimiento que expresa la correspondencia que se halla entre los objetos.” La otra, la

„Agudeza de artificio“, se ocupa de la reproducción o representación ingeniosa del concepto primario y por eso, precisamente por su función de „dar luz al entendimiento“<sup>176</sup>, se llama „Agudeza ilustrada.“ (138) Esta misma diferencia entre idea e imagen también la observa Mitchell en la tradición platónica, donde se distingue entre la idea, o sea, *eidōs* (“a ‘suprasensible reality’ of ‘forms, types, or species’”) e *eidolon*, que es la imagen concebida como “‘sensible impression’ that provides a mere likeness (*eikon*) or ‘semblance’ (*phantasma*) of the *eidōs*.” (*ibid*)

Para Gracián, servirse de la imagen verbal era estrategia necesaria y adecuada para figurar y dar a entender las correspondencias abstractas que existían entre las cosas. Por eso, el lenguaje graciano cumple una función principalmente metafórica en que equipara el significado referenciado a un objeto ya conocido o lo ilustra de modo plástico y ejemplar para facilitar la comprensión del concepto. De este modo, figuración (*imagen*) e imaginación (*idea*) se condicionan y se posibilitan entre sí. De todos modos, al mismo tiempo hay que advertir que la preferencia graciana por la expresión artificiosa no implicaba un juicio estilístico de por sí. En una época como la suya, en la que la oratoria religiosa se ocupaba más del hablar que del contenido teológico o de la parroquia, la *Agudeza* graciana recordaba la función originaria del ingenio humano. En vez de mover al público y en vez de emocionarlo con un lenguaje hinchado, Gracián vuelve al propósito principal de la lengua, es decir, a su propósito de representar y —más importante aún— de comunicar un pensamiento humano. Por eso, la forma dialogal del *Criticón* se puede considerar expresión de un principio fundamental de la cosmovisión graciana, basada como estaba en la experiencia práctica, la comunicación y el intercambio intelectual. Esto también lo enfatiza Aurora Egido cuando ubica la filosofía graciana en un ámbito secularizado y más bien clásico, en el que el ser humano asume un papel más activo que la figura convencional de la criatura caída:

Gracián se centrará, sobre todo, en el mundo menor del hombre y en su correlato con el resto de las criaturas, siguiendo la idea clásica, resucitada por los humanistas, de la microcosmía, y asentado la superioridad del hombre cuyos indicios de racionalidad se manifiestan a través de la palabra. La conversación, el mismo dialogar, se alza como factor fundamental de la dignidad del hombre, que se reconoce a sí mismo a través del otro y se sabe iluminado por la luz de la razón. (Egido, 164)

De todos modos, cuestiones estilísticas sí surgen en Gracián, aunque ya sea o en relación a sus gustos y preferencias, como los que enumera en su introducción al *Criticón*, o en conexión con los propósitos discursivos de sus varias obras. De entre ellas, el *Criticón* cumple muy claramente una función literaria, es decir, se sirve del mundo novelesco y del lenguaje poético

---

<sup>176</sup> RAE, “ilustrar“

a fin de lograr una enseñanza amena y entretenida. En el *Oráculo*, evidentemente, el estilo agudo pertenece al género de los aforismos, siendo una clase de texto que emplea la agudeza de artificio para eternizar y hacer recordable las diversas experiencias y obras ejemplares de los héroes de la historia. En cierta manera, la forma breve y la concisión del aforismo cumplen una función semejante a la que asumen el mote y la *pictura* en el emblema en que determinan el modo en el que el contenido es recibido y digerido intelectualmente. En ambos géneros, la falta de una exposición aumenta el efecto sensible del texto y capta la atención del lector.

Frente a tanta intencionalidad y tanto propósito retórico en la escritura graciana, resulta difícil ignorar su decisión explícita de renunciar a una conceptualización alegórica del *Arte de Ingenio y Tratado de la Agudeza*, aunque no sea sin haber discutido esta posibilidad con debido detalle. Enseguida, Gracián justifica su decisión de presentar su teoría de la agudeza en forma seca y sin adorno, explicando que se dejó “llevar del Genio Español, o por gravedad o por libertad en el discurrir. Quando la forma no contentare, los materiales satisfagan, que tanto tan valiente Concepto, tanto tan bien dicho junto, desempeñarán el tiempo, lograrán el precio.” (*ibid*, 134) Con la imagen de las nueve musas y la idea de un nuevo Parnaso del ingenio en la mente, el lector contemporáneo podía acercarse de modo directo a la materia difícil y desafiante<sup>177</sup> de la *Agudeza*. La compostura retórica que muestra aquí Gracián, ejemplifica, por uno, la sensibilidad genérica que había desarrollado no sólo éste autor, sino su época en general. Por otro lado, el recato retórico aquí marca la diferencia que Gracián iba a subrayar entre su propio estilo circunspecto y proporcionado y un uso distraído y vacío del lenguaje. Como es sabido, no era inusual durante la época un cierto gusto por las monstruosidades verbales, el cual también se encuentra censurado repetidas veces en la obra de Baltasar Gracián.

Un ejemplo particularmente pertinente se encuentra en la cuarta crisis del tercer libro de *El Criticón*, intitulada “El mundo descifrado”. En ella su autor advierte en contra de todo engaño que procede de la “cifra”. Entre “&ceteras”, “quiltideques” y “alterutrumes”, los lectores son introducidos a “çancones”, es decir, toda suerte de criaturas que “se conocen por la poca sustancia con que hablan.” (619) Bajo esta categoría, el capítulo presenta una serie de “embusteros” y “charlatanes” que no solo hablan sin contenido, sino que también saben manipular la apariencia de las cosas. En la plaza de la ostentación (623) se encuentran quienes

---

<sup>177</sup> La última oración de la citada introducción demuestra que su autor era bien consciente de la novedad y originalidad de su empeño, y que incluso se sintió inseguro en cuanto a la recepción del tratado por parte de lectores cultos. “Y tú, ¡o, libro, aunque lo nuevo y lo raro te afiançan, si no el aplauso, el favor de los Letores; con todo esso deprecarás la suerte de encontrar con quien te entienda.” (*ibid*)

doran el mundo, haciéndolo más ameno y lúcido (*ibid*); hay otros que “confit[an]... frutas ásperas, acedas y desabrigadas” haciéndolas más dulces (624); a ellos se suman los “tintoreros, dando raros colores a los hechos”. (625) En todos estos casos, la palabra miente tanto como las sutilezas verbales producidas por esta clase de “decitore[s],” una especie de “embustero político” (633) que se ocupa de la venta “de maravillas”. (625) Gracián presenta a esta figura como particularmente peligrosa porque atrae a la gente con sofisterías, ostentando una discreción fingida. En consecuencia, la reacción de Critilio es sobremanera crítica:

—¡Agora quiero mostraros —les decía— un alado prodigio, un portentoso del entender! Húlgome de tratar con personas entendidas, con hombres que lo son; pero también sé decir que el que no tuviere un prodigioso entendimiento, bien puede despedirse desde luego, que no hará concepto de cosas tan altas y sutiles. ¡Alerta, pues, mis entendidos!, que sale una águila de Júpiter que habla y discurre como tal, que se rie a lo Zoilo y pica a lo Aristarco; no dirá palabra que no encierre un misterio, que no contenga un concepto con cien alusiones y cien cosas: todo cuento dirá serán profundidades y sentencias. —Éste, —dixo Critilio—, sin duda, será algún rico, algún poderoso, que si él fuera pobre nada valiera cuanto dixera: que se canta bien con voz de plata y se habla mejor con pico de oro. (625-626)

Para el hombre descifrador, la dificultad se halla en diferenciar entre discretos y charlatanes, es decir, entre personas verdaderas y meros mentirosos que fingen una formación intelectual que no tienen y una verdad que en realidad no conocen. En esta escena, lo que más les emociona a los protagonistas es la reacción de los “circunstantes”, los cuales, mientras no se dejan convencer por las palabras del embustero, se muestran intimidados por su comportamiento y afectación. “Mirábanse los circunstantes y ninguno osaba chistar ni manifestar lo que sentía y lo que de verdad era, porque no le tuviessen por un necio; antes, todos començaron a una voz a celebrarle y aplaudirle.” (627) Por miedo y falta de coraje, el público se calla y la verdad queda silenciada. Esta cobardía e ignorancia frente a una verdad evidente ofende a Gracián, por lo cual la temática suele recurrir a lo largo de la novela.

La vista y la percepción sensual juegan un papel importante en la metafórica graciana, como ocurre también en este caso particularmente ejemplar donde el orador tiene “la gran muela de gente ... en son de presos aherrojados de las orejas”, mientras que se pone a “mostrar” “maravillas”, “prodigios” y “portentos”. El mundo manipulador de la “cifra”, o sea, de un lenguaje misterioso y oscuro, está descrito en términos de ilusiones en su mayoría visuales: la realidad es colorada y dorada y se presenta como más bella y complaciente de lo que es en verdad. Porque la cifra falsifica e impide la creación de una imagen fidedigna de la realidad, el buen descifrador debe desconfiar de cualquier representación y artificio. Esta desconfianza en el mundo y en el otro caracteriza toda la novela (y se podría bien decir) toda la obra de Gracián. Por eso, en el *Criticón*, la persona ideal sólo aparece ironizada y como

negativo de la realidad experimentada, justamente porque el propio autor, por más que añore la compañía de personas reales, también las mira con recelo:

Començaron unos y otros a mirar, y todos a remirar, y ninguno veía cosa, Mas ¡oh fuerza del embuste! ¡oh tiranía del artificio!, por no desacreditarse cada uno, porque no le tuviessen por villano, mal nacido, hijo de &c, o tonto o mentecato, començaron a dezir mil necedades de marca.

—¡Yo veo, yo veo! —dezía uno.

—¿Qué ves?

—La misma fénix con sus plumas de oro y su pico de perlas.

—Yo veo —dezía otro— resplandecer el carbunclo en una noche de diziembre.

—Yo oigo —dezía otro— cantar el cisne.

—Yo —dijo un filósofo— la armonía de los cielos al moverse.

Y se lo creyeron algunos simples. Hombre hubo que dixo que veía el mismo ente de la razón, tan claro que le podía tocar con las manos.

—Yo veo el punto fixo de la longitud del orbe.

—Yo las partes proporcionales.

—Y yo las indivisibles —dixo un secuaz de Zenón.

—Pues yo la cuadradura del círculo.

—¡Más veo yo! —gritaba otro.

—¿Qué cosa?

—¿Qué cosa? El alma en la palma, por señas, que es sencillísima.

—Nada es todo esso, cuando yo estoy viendo un hombre de bien de este siglo, quien hable verdad, quien tenga conciencia, quien obre con entereza, quien mire más por el bien público que por el privado. (631-632)

La necedad de estas enunciaciones se deriva de la sinrazón de su contenido: todo lo visto es invisible o imposible, o las dos cosas. Una correlación entre ver, mirar y entender no se da en estos casos, y esto principalmente porque los autores de las frases no son capaces de diferenciar entre lenguaje figurativo y lenguaje literal. Ciegamente confirman lo escuchado, sin haberlo comprendido ni verificado. Mientras la razón, las indivisibles y las proporcionales son entidades invisibles y abstractas cuya existencia no se puede comprobar visualmente, ver la “cuadradura del círculo” y el “alma en la palma” es malentender el lenguaje figurado. El significado simbólico de estas expresiones es además señalado por la repetición de la palabra “cosa”, resaltando así la inmaterialidad del referente proverbial. Para Gracián, ver iguala a entender; y en este caso hubiera significado reconocer la imagen referenciada e inferir su significado convencional, lo cual requiere cierta educación y cierto conocimiento del mundo.

Gracián aquí no critica el lenguaje florido por sí, sino se pronuncia en contra de cualquier inautenticidad y falsedad en el hablar. Pese a la invisibilidad de la verdad, Gracián considera su representación de suma importancia, materia en la que, según él, sólo se avanza con particular cuidado y atención. En ello, un principio decisivo para Gracián era la armonía o concordancia con que se había de ilustrar un concepto, o sea, la correspondencia que debía vincular los elementos constitutivos de una composición y la figura de su conjunto, así

ligando forma a contenido, el decir al saber, y el hablar al actuar. Gracián pretendía combatir el peligro de la falsedad, ya sea deliberada o producto de la ignorancia, con un lenguaje sumamente circunspecto y conciso que reproducía su punto de vista del modo más fiel y comprensible posible.

No sin razón, al comienzo de su *Tratado de la Agudeza* Gracián recuerda el principio de la concordancia, explicándolo en gran detalle y esforzándose por iluminar el significado que tiene el artificio conceptuoso para el entendimiento humano:

Tiene cada potencia un Rey entre sus actos, y un otro entre sus objetos: entre los de la mente reina el Concepto, triunfa la Agudeza. Entendimiento sin Concepto es Sol sin rayos, y quantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del Ingenio. (“Panegírico al Arte y al Objeto”, *Arte del Ingenio*, 137)

Lo que para los ojos es la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el Entendimiento el Concepto. (*ibid*, “Essencia de la Agudeza ilustrada”, 138)

Si los materiales objetos dizen una cierta agradable sympatía, una conformidad con sus inferiores potencias; ¿quánta mayor alcançará una ingeniosa sutileza con la que es Reina de todas ellas? (*ibid*, 139)

Toda potencia intencional del alma goza de algún artificio en su objeto; la proporción entre las partes del visible es hermosura; entre los sonidos, consonancia. Que hasta el vulgar gusto halla conuinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y agrio. El Entendimiento como primera potencia álçase con la prima del artificio, con lo estremado del primor en todas sus diferencias de objetos. (*ibid*, 140)

De aquí se saca con evidencia que el Concepto consiste también en artificio, y el superlativo de todos. No se contenta el Ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. ... Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre los cognoscibles extremos, expresa por un acto de entendimiento. (*ibid*)

En estos primeros capítulos del *Tratado de la Agudeza*, Gracián emprende una justificación cuidadosa no sólo del proyecto teórico, sino primero de su concepto de la agudeza. Este último también implica una definición del entendimiento humano, el cual se equipara, respecto a sus capacidades perceptivas, a los cinco sentidos humanos. Según Gracián, el alma humana recibe los conceptos verbales en cuanto sensaciones, prefiriendo entre ellas las más armónicas. Los actos de comprender y de raciocinar se presentan, pues, como procesos cognitivo-corporales, en los que participan todas las potencias. De ahí, el artificio conceptuoso se entiende en cuanto signo ingeniado para representar y comunicar un pensamiento o una idea particular.<sup>178</sup> Pese a su calidad de logro cognoscitivo, el concepto

---

<sup>178</sup> Como explica Ehrlicher, Gracián no consideraba permisible imitar los conceptos y el lenguaje poético de otro escritor. En el *Tratado de la Agudeza*, Góngora se convierte en poeta ejemplar en función de su ingeniosidad

merece ser resaltado retóricamente, celebrando el ingenio del autor tanto como su ilustración artificiosa del pensamiento alcanzado. En este momento, el lenguaje deliberadamente llama la atención sobre sí mismo y las estrategias de la figuración simbólica que emplea.

En la obra de Gracián, la imagen no se halla en oposición a la palabra, sino forma parte natural de la expresión verbal. Los significados de “idea”, “concepto” e “imagen” coinciden las más de las veces, también porque, en el concepto agudo, “los extremos” de un pensamiento se juntan de tal manera que forman una entidad semiótica inseparable. El arte de la agudeza de artificio consiste precisamente en iluminar didáctica y/o poéticamente el contenido y las posibles implicaciones de un determinado concepto. En su lectura de las *Soledades* de Góngora y de *El Criticón* graciano, Ehrlicher enfatiza la particular artificialidad del lenguaje conceptista, una artificialidad vista como deliberada, conscientemente elitista y misteriosa. En consecuencia, la llamada “Künstlichkeit konzeptistisch-barocker Sprachgestaltung” parece referenciar un lenguaje intencionalmente artificial e inauténtico que, en vez de comunicarse, esconde su sentido detrás de una verbalidad excesiva que resulta, desde un punto de vista moderno por lo menos, tanto innecesaria como afectada.

In der Künstlichkeit konzeptistisch-barocker Sprachgestaltung trat ... noch einmal das figurative Potenzial der Literatur besonders deutlich hervor. Damit wird literarische Fiktion als eine mimetische Nachbildung des Sozialen zwar nicht gänzlich unbrauchbar, aber doch eine direkte und ungebrochene ‘Durchsicht‘ auf die lebensweltliche Realität verhindert, weil der Materialcharakter der Sprache zu deutlich hervortritt und seinen eigenen Sinn entfaltet. Wer sich von den untersuchten Figurationen Auskunft über die Befindlichkeit realer Subjekte in Spanien im Zeitraum zwischen 1550 und 1650 erhofft hat, mag deshalb am Ende enttäuscht sein. Von der lebensweltlichen Praxis des Pilgers hat sich der ”peregrino“ im Text des Dichters aus Córdoba denkbar weit entfernt, so weit, dass er zu einer immateriell-abstrakten Figur des Denkens zu werden und als “audaz pensamiento“ aus dem Horizont des konkret Wahrnehmbaren ganz zu verschwinden drohte. (*ibid*, 409)

Evidentemente, el acercamiento de Ehrlicher a la literatura barroca de la peregrinación presupone en los textos, como resulta típico del lector moderno, ciertas aspiraciones miméticas. Sin embargo, y como afirma el mismo crítico, el lenguaje conceptista se negaba a

---

lingüística o “jerigóngora”; Gracián defiende la originalidad y singularidad del lenguaje personal, advirtiendo en contra de la inautenticidad de la copia. Ver Ehrlicher 2010, 373-74. “Die Bemerkung stellt aber gar keine direkte Kritik dar, sondern eine Warnung vor dem Versuch zur Nachahmung des ganz eigentümlicher *Maniera*, die ihren eigentlichen Charakter verliere, wenn man Versatzstücke daraus kopiere. [...] Gracián teilte offenbar die Ansicht, die Pedro Espinosa mit dem Satz “Sólo uno en el mundo gongoriza” auf den Punkt gebracht hatte. Góngora dient Gracián genau mit dem Teil seines Werkes als Exemplum für typische Verfahrensweisen ingenióser Konzeptistik, in dem das Ingeniöse noch nicht ganz zur eignen Fremd-Sprache, zur *jerigóngora*, geworden war und das deshalb noch allgemein zitiert werden konnte. Das Eigentümliche dieses Gongora’schen Idiolekts mimetisch reproduzieren zu wollen, hält Gracián für so wenig sinnvoll wie das äffische Nachahmen einer partikularen Mimik, die im Original —beim König von Neapel— an sich noch nichts Komisches haben muss, aber komisch wird, wenn sie zu einam allgemein gebrauchten Zeichen verwandelt werden soll. Gongoras Konzeptistik selbst ist für Gracián keine ‘leere‘ Manier; er habe sie im Polifem und den Soledades aber in eine Höhe getrieben, die jeden Nachfolger notwendig zum ikarischen Absturz ins Nichtigte verurteile.“

la representación verosímil, señalando así que la *mimesis* no era un principio poético estimado por los autores y que la realidad de la peregrinación no era el verdadero sujeto de sus deambulaciones poéticas.

La verdad es que Gracián simplemente no estaba interesado en la ficción como género poético y no quería contar historias como hacían los narradores a manera de Cervantes. La especialidad de Gracián consistía, más bien, en la ingeniería de las palabras empleadas al servicio de la verdad, una verdad invisible y nebulosa que, si bien se escondía del conocimiento humano, tampoco era del todo inaccesible ni irrepresentable. En la época, esta visión secularizada de la verdad desembocó en una práctica filosófica en la que la cuestión de la representabilidad se hizo tan relevante como la misma teoría y el método. Tanto el conceptismo como los esfuerzos gracianos de optimizar la traducibilidad y representabilidad del pensamiento humano constituyen ejemplos extremos del uso alegórico del lenguaje en la época del Barroco.<sup>179</sup>

En cuanto expresión material de un espíritu invisible y mudo, cualquier articulación verbal implicaba la transformación de una idea inmaterial en la forma física de la palabra, un gesto de comunicación que, forzosamente, tenía que expresarse y representarse a sí mismo. El lenguaje conceptista permitía al escritor visibilizar la propia interioridad, la cual, como demuestra el ejemplo de Góngora, era tan fascinante como intrincada y ambigua. Considerando la complejidad sintáctica y semántica de los versos iniciales de las *Soledades*, Ehrlicher comenta lo siguiente:

Schon diese Tatsache zeigt zur Genüge, dass Góngoras ‘peregrines’ Schreiben dem Leser seine spezifische, von der flexiblen Metrik der *silva* ausgehende und durch das Fehlen klarer Strophentrennungen durchaus ‘verwilderte’ Form aufdrängt, noch bevor es eine Möglichkeit zur hermeneutischen Auslegung der referenzierten Gegenstände des Gedichtes eröffnet. Der Auftakt der Widmungsverse setzt Konfusion als sprachliche Form und macht den Umgang mit ihr zur ersten Aufgabe des Lesers, die jedem Ansatz zur Erklärung und Deutung vorrausgehen muss. (340)

Este capítulo sobre las *Soledades* gongorinas y el *Criticón* graciano, Ehrlicher lo escribió bajo el título de “Reisen in die Fremdheit der Sprache”. Lo acertado de esta frase consiste, en mi opinión, en la manera en la que hace hincapié en el “exilio” lingüístico en el que parece

---

<sup>179</sup> Como comenta Ehrlicher citando a Romera-Navarro, Gracián desarrolló hasta 73 diferentes variedades alegóricas, lo cual ejemplifica a la vez la popularidad y elasticidad formal de lo alegórico. (Ehrlicher, 399, según N. Romera-Navarro, “Las alegorías del *Criticón*”). Cito también el comentario de Ehrlicher al respecto: “Ein Großteil der Forschung, der sich eingehender mit Formen und Funktion des Allegorischen in Graciáns *Criticón* beschäftigt hat, hat den Text deshalb insgesamt als ein Pluraletantum interpretiert, als ein geradezu wucherndes Konglomerat von Allegorien, das im Grunde nicht teleologisch stillzustellen ist.“ (399)

haber hallado no sólo el caso sin duda extremo de Góngora, sino gran parte de su cultura.<sup>180</sup>

Como concluyó Tambling, el lenguaje alegórico referencia un sentimiento de soledad y un estado de deambulación interior, manifestando de esta manera su intento de exteriorizar una sensibilidad vivida y activa, pero trágicamente muda. A pesar de ser expresión indirecta y hasta hermética, la alegoría permitió al mismo tiempo un mayor grado de autenticidad verbal. En Gracián y Góngora, entonces, la “artificialidad” (“Künstlichkeit”) del lenguaje conceptista refleja un esfuerzo consciente por parte de los autores de articular la propia subjetividad, sea intelectual (ingenio) o emotiva (alma). Al contrario de cómo fue recibido por críticos coetáneos y posteriores, el conceptismo no quería ser un lenguaje artificial en el sentido de inauténtico, vacío y ampuloso. Una vez “rota” la relación entre *res* y *verba*, los conceptistas se permitieron si no un empleo indiscriminado y “diabólico” de las palabras, sí un uso auto-determinado e individualizado del lenguaje e imaginario cultural. Las transformaciones y reelaboraciones de imágenes y motivos convencionalizados que tanto caracterizan la escritura ecléctica de Baltasar Gracián,<sup>181</sup> sirven de ejemplo para el gran gusto que sentía la época al experimentar con la propia lengua, y al individualizar la expresión artística.

Independientemente de las reacciones que provocó el conceptismo en diferentes generaciones de lectores, tanto Gracián como Góngora se propusieron “[valerse] de los tropos y figuras Retóricas como instrumentos para expresar” la verdad, y no para adornar, falsificar o de otra manera manipularla (*Agudeza*, 133). Irónicamente, al rehuir convencionalismos y trivialidades verbales, el individualismo extremo del lenguaje conceptista resultó en la incomprendibilidad y el hermetismo. Tal como fueron malentendidos por sus contemporáneos, también los malentendieron generaciones venideras de escritores, como, por ejemplo, la Ilustración y el Romanticismo alemán. Ambas corrientes filosófico-literarias influyeron decisivamente en el concepto moderno de la alegoría, por lo cual es preciso no pasar por alto su crítica de la imagen alegórica. En vez de apreciar en la alegoría barroca la conciencia lingüística y el intento de individualización verbal, los poetas alemanes

---

<sup>180</sup> Ver también Ehrlicher, 342-43. “Im Streit um die Lesbarkeit der *Soledades* führt die heutige Forschung dabei letztlich mit veränderten Mitteln die poetologische Debatte fort, die schon im 17. Jahrhundert mit ungeheurer Vehemenz geführt wurde. Der Tonfall ethisch-moralischer Erregung, der dabei über drei Jahrhunderte hinweg die Auseinandersetzungen prägte und noch die feierliche Bücherverbrennung motivierte, mit der die sogenannte *generación del 27* die Tradition der Góngora-Kritik aus dem Weg schaffen und in einer Umwertung der Werte ihren eigenen avantgardistischen Willen zur Kunst durchsetzen wollte, legt nahe, dass es jenseits individueller Autoreneitelkeiten und des schon damals üblichen Konkurrenzneids um Grundsätzliches ging, nämlich um die Funktion poetischer Sprache überhaupt. In den Augen vieler seiner zeitgenössischen Kritiker hatte Góngora die gebotene Verhältnismäßigkeit zwischen *res* und *verba* zerbrochen und damit nicht einfach bloß einen rhetorisch-stilistischen *faux pas* begangen, sondern durch Hybris individuelle Schuld auf sich geladen, weil er in seinem “diabólico poema” die gottgegebene kommunikative Funktion der Sprache aufgegeben und so erneut die “desdicha de Babel” produziert habe.“

<sup>181</sup> Ver Aurora Egido, *Las caras de la prudencia*.

desdeñaron la alegoría por ser expresión “salvaje”<sup>182</sup> y criticaron el uso insípido de la imagen en la poesía. Esto lo documentan por ejemplo las observaciones preliminares de Lessing al principio de su *Laocoonte*, donde se queja de intrusiones inapropiadas de la poesía en el ámbito artístico de la pintura y vice versa.

Ja diese Aftercritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerey die Allegoristerey erzeugt; indem man jene zu einem redenden Gemählde machen wollte, ohne eigentlich zu wissen, was sie mahlen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maasse sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Und diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Absätze. (9)<sup>183</sup>

Según Lessing, no es admisible mezclar imagen y palabra en una composición porque contraviene a las reglas del „gute[n] Geschmack“ (“del buen gusto”). Donde un arte va fuera de camino y se hace cargo de un oficio que no es capaz de desempeñar, el resultado habrá de ser de poca calidad. En el caso concreto de la alegoría poética, Lessing se indigna con la “Schilderungssucht” de ciertos escritores que pintan verbalmente en vez de relatar la acción de los eventos narrados. Lo que más le molesta al alemán, pues, no son el hermetismo semántico o la artificialidad forzada de la alegoría (barroca), sino la producción de un exceso de sentido genéricamente inadecuado y poéticamente ininteligible.

Para resumir, pues, vale señalar que el rechazo de la alegoría (barroca) por los literatos alemanes no se fundó meramente en cuestiones estéticas o de buen gusto, sino surgió del antiguo debate sobre la supremacía de las artes, que en el Renacimiento se conoció como *paragón*. La distinción que hace Lessing entre imagen y palabra, tanto como su juicio sobre la conveniencia de la alegoría en la poesía provienen, pues, de consideraciones teóricas acerca de las particularidades de cada una de las artes. Referencias explícitas a este discurso no son usuales ni en la escritura de Gracián ni en obras de otros autores áureos, prescindiendo de algunos comentarios dispersos sobre la superioridad de la “lección a la vista” en cuanto fuente de conocimiento. (Cervantes, *Persiles*, 505) En los discursos de arte barroco, por otro lado, no

<sup>182</sup> Lessing, *Laokoon*, 230-231. “(IV) Einführung mehrerer willkürlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie insofern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführt, und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann. (V) Missbilligung allzu weitläufiger Allegorien, welche allzeit dunkel sind.“ El significado de los términos de “expresión salvaje” y “oscuro” se iluminan más adelante, en el párrafo sobre las alegorías de Milton en *Paradise Lost*: “Eine von den schönsten kurzgefassten allegorischen Fictionen, ist beyhm Milton wo Satan den Uriel hintergeht – ‘oft though wisdom wake, suspicion sleeps / At wisdom’s gate, and to simplicity / Resigns her charge, while goodness thinks no ill / Where no ill seems...’ [...] Und so gefallen mir die allegorischen Fictionen; aber sie weitläufig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerey beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherley Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz.“ (*ibid*, 233)

<sup>183</sup> Otra discusión aun más detallada de la interrelación entre poesía y pintura se encuentra en los “Paralipómena” del *Laocoonte*, 216ss.

se encuentra una gran conciencia para este debate; por el contrario, la omnipresencia de la imagen, sea como figura plástica, como expresión verbal o como concepto, se da en todos los contextos culturales. Sin embargo, revisar los argumentos de Lessing aclarará el tamaño de las discrepancias que existían entre la extremada plasticidad del lenguaje barroco y la rigidez teórica de la literatura moderna. Por eso, la teoría literaria del alemán ayuda a entender (y quizás también a estimar) la función expresiva que cumplía el lenguaje alegórico en tiempos de Gracián, función que Lessing por su parte no les concedió a los poetas de su época. Mientras Lessing entendía el oficio de la poesía como la narración de la acción, el Barroco interrumpía esta última siempre que fuera posible para detenerse en la contemplación de sus detalles. Particularmente la novela barroca cultivó esta estrategia, lo cual desembocó en la formación de un discurso poético secundario y simbólico, llamado misterioso o alegórico.

### 3.3.2 Hacia una poética de la contemplación: écfrasis y emblema

Wär' nicht das Auge sonnenhaft  
 Es würde nie die Sonn'erblicken;  
 Wär' nicht in uns des Gottes eigne Kraft  
 Wie könnt uns Göttliches entzücken?  
 JOHANN WOLFGANG VON GOETHE<sup>184</sup>

La literatura novelesca del Siglo áureo surge rápidamente y pronto domina una parte considerable del paisaje literario de su época. Lo que surgió como género con orígenes antiguos, prestamente se emancipa de la épica heroica, se abre a otras tradiciones heredadas y desarrolla estrategias narrativas y elementos genéricos propios.<sup>185</sup> Entre las particularidades de la novela barroca cuenta sin duda su tendencia a desacelerar la narración de la acción para detenerse en la descripción de los detalles y en comentarios intra y extradiegéticos. Como vimos en el segundo capítulo, la novela bizantina española cultivó el comentario del narrador desde sus inicios en el Renacimiento y lo elaboró y refinó sus estrategias en las décadas siguientes. La literatura cervantina ciertamente representa un momento decisivo en este proceso, y esto no sólo desde una perspectiva histórica. Contemporáneos como Céspedes y Meneses, e incluso el mismo Lope de Vega, ya se dieron cuenta de la relevancia de la obra cervantina para el género narrativo, imitando o de otra manera reaccionando a su modo de “[novelar] en lengua castellana” (Cervantes, *Novelas ejemplares*, I, 64).

Sin duda, el desarrollo de la ficción novelesca en el Siglo de Oro español refleja tendencias generales que marcan toda la producción cultural del período. La cuestión de cómo representar el mundo y hacer visible sus estructuras internas era de suma importancia para los autores. De igual manera se consideró crucial captar la atención del público y emocionarlo por las fuerzas del arte. Esta tendencia a incitar el interés del espectador y de provocar en él una

<sup>184</sup> “Lauchstedt d. 1. Sept 1805,“ *Die Farbenlehre Goethes*, 1.n

<sup>185</sup> En sus *Novelas a Marcia Leonarda*, por ejemplo, Lope de Vega ubica los orígenes de la ficción en prosa en el género del cuento, que define como vieja tradición oral y popular. “No he dejado de obedecer a vuestra merced por ingratitud, sino por temor de no acertar a servirla; porque mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí, que aunque es verdad que en el *Arcadia* y *Peregrino* hay alguna parte de este género y estilo, más usado de italianos y franceses que de españoles, con todo eso, es grande la diferencia y más humilde el modo. En tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas “*cuentos*”. Estos se sabían de memoria y nunca, que yo me acuerde, los vi escritos, porque se reducían sus fábulas a una manera de libros que parecían historias y se llamaban en lenguaje puro castellano “*caballerías*”, como si dijésemos “hechos grandes de caballeros valerosos”. Fueron en esto los españoles ingeniosísimos, porque en la invención ninguna nación del mundo les ha hecho ventaja, como se ve en tantos *Esplandianes*, *Febos*, *Palmerines*, *Lisuartes*, *Florambelos*, *Esferamundos* y el celebrado *Amadís*, padre de toda esta máquina que compuso una dama portuguesa. El Boyardo, el Ariosto y otros siguieron este género, si bien en verso; y aunque en España también se intenta, por no dejar de intentarlo todo, también hay libros de novelas, dellas traducidas de italianos y dellas propias, en que no le faltó gracia y estilo a Miguel Cervantes. Confieso que son libros de grande entretenimiento y que podrían ser ejemplares, como algunas de las *Historias trágicas* del Bandello, pero habían de escribirlos hombres científicos, o por lo menos grandes cortesanos, gente que halla en los desengaños notables sentencias y aforismos.” (45)

reacción determinada a la composición artística caracteriza el arte barroco en su totalidad. Tanto en el teatro como en la pintura y arquitectura se cultiva la *mise en scène* o puesta en escena, desarrollando técnicas para dirigir, manipular y atraer la mirada del público igual que la recepción de lo presentado. El juego de la perspectiva, que conocemos del *Quijote*, también se da en *Las Meninas* de Velázquez, en el arte anamórfico tan popular durante la época, en la dramaturgia de los apartes del teatro español, y en el lenguaje deíctico de la écfrasis y de los emblemas. La cultura del espectáculo, que se cultivaba en los teatros y escenarios del país, engendraba figuras y materias sensacionales, “que se ofrec[ían] a la vista o a la contemplación intelectual y [que eran] capa[ces] de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles.”<sup>186</sup> (RAE, 2014)

Poner una materia u objeto ante los ojos del público y aderezarlo para su contemplación, era, pues, el gesto cultural del Barroco español, y esta premisa también determinó el ritmo particular de su ficción novelesca. En la novela bizantina, se empezó a retardar la narración principal, intercalando piezas e historias ajenas a la acción, que además solían distinguirse genéricamente. En el *Peregrino en su patria*, por ejemplo, Lope de Vega regularmente interrumpe la acción novelesca con autos sacramentales que enriquecen la narración verosímil sirviéndose de un lenguaje fuertemente alegórico. De igual manera, los escritores insertaban poesías, canciones y cartas o descripciones de piezas de teatro u obras de arte, de los que las últimas eran no pocas veces efrásticas. Fuera de variar el estilo del libro, la función de tales intercalaciones consistió sin duda en resaltar temáticas de índole moral e ideológica subyacentes en el texto. Por discutido y singular que fuera, un texto como *Para todos*<sup>187</sup> de Juan Pérez de Montalbán refleja muy bien el concepto de entretenimiento literario que se apreciaba durante la época: Esta obra miscelánea compuesta de diferentes textos literarios, que se cuentan durante una semana entera, atrae por su variedad temática y formal. Prescindiendo de una narración principal, la estructura semanal de esta colección literaria es lo único que liga a sus diferentes elementos. El texto incluye tres novelas, cuatro comedias y dos autos sacramentales, y su estilo se enfoca más en la edificación literaria del público que en la verosimilitud de la representación.<sup>188</sup> Motivado por las libertades que se tomó el autor en

<sup>186</sup> Ver RAE, definición de “espectáculo”, 2014.

<sup>187</sup> El título completo de la obra es *Para todos exemplos morales humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades. Repartidos en los siete días de la semana y dirigidos a diferentes personas*, Madrid, en la Imprenta del Reyno, 1632.

<sup>188</sup> “Al que ha de leer”, *Para todos*, fol. IVv, “Llamo el Libro ‘Para todos’ porque es vn aparato de varias materias, donde el Filosofo, el Corstesano, el Humanista, el Poeta, el Predicador, el Teologo, el Soldado, el Deuoto, Jurisconsulto, el Matematico, el Medico, el Soltero, el Calado, el Religioso, el Ministro, el plebeyo, el Señor, el Oficial, y el Entretenido, hallarán juntamente vtilidad y gusto, erudición y diuertimiento, doctrina y desahogo, recreo y enseñança, moralidad y aliuio, ciencia y descanso, prouecho y passatiempo, alabanças y reprehensiones, y vltimamente, exemplos y donaires, que sin ofender las costumbres deleiten el animo, y

la narración novelesca, “El palacio encantado”, por ejemplo, provocó polémicas muy animadas entre los literatos contemporáneos.<sup>189</sup>

Deliberadamente, pues, los autores barrocos detenían el hilo narrativo para incorporar comentarios intra y extra diegéticos, en los que se explicaban la acción y las razones o sentimientos de los protagonistas, contemplando y midiendo diferentes argumentos y puntos de vista, instruyendo directa o indirectamente a personajes y lectores, etc. En muchas novelas, el espacio dedicado al comentario es muy prominente y comprende una buena parte de la narración. Ejemplos notorios serían la *Selva de aventuras* de Contreras o *El español Gerardo de Céspedes y Meneses*. En ambas obras, una agencia narrativa omnipresente emprende tanto la narración como la interpretación de la historia. Típicos son pasajes que paran la acción completamente para enfocarse en la contemplación del estado emocional de un personaje, no pocas veces alegorizándolo, como ocurre con el amor en este comentario intradieético del *Español Gerardo*:

Aun mucho más se alargara la apasionada Jacinta, si el tormento grave, y zeloso dolor que la afligía, creciendo en tal sazón con mayor violencia, no trabara la lengua, ofuscará el ingenio, y ligara las manos, y aun el vital aliento, y en tal trance, y aprieto la puso, que de mortal no hacía diferencia. ¡O invencible, y poderosa fuerza de amor! que así reduces a tu voluntad la más firme, y constante, mostrando tu poder contra toda noble condición, aun con el más humilde, y rendido a tus tyranas leyes; de cuyo rigor, aunque la hermosa, y afligida Jacinta pide a voces, hollada de sus pies, misericordia, ni la usas con ella, porque no es costumbre, ni menos te apiada, porque cierras, como inhumano, las orejas... (I, 75)

El parálisis que sufre Jacinta aquí también afecta la acción en la medida en que bloquea cualquier movimiento; al mismo tiempo, la cesura resultante abre espacio para la discusión y evaluación de temáticas implícitas, como el topo del amor lascivo.

Al pasar de la narración de la acción a la contemplación de sus implicaciones morales y filosóficas, la novela barroca hace hincapié en la co-presencia de un discurso secundario y simbólico, que está enmascarado por las acciones de los personajes o por los azares

---

sazonen el entendimiento. Y tambien le llamo *Para todos*, porque tambien hablo en él de todos los embidiosos, soberbios, presumidos, maldicientes, mentirosos, embusteros, murmuradores, desleales, descortesés, ignorantes, vanos, y mal intencionados: mas esto ingenuamente, sin ser mi intento de ofender a ninguno con particularidad: y assi nadie se agrauie, porque lo demas sera hazerse culpado en el vicio que reprehendo, que la sal solamente escuece en la parte donde está la herida, y mas vale disimular la reprehension oculta, que confessar el delito claro. Repartole en días, por tener ocasion de hablar, de cada vno, y dirijole a diferentes personas, porque para muchos enemigos bien son menester muchos valedores. El tratar de varias materias, es imitacion de los antiguos, que escriuieron deste genero infinitos libros, y de la misma naturaleza, pues es vna conuersacion donde concurren diferentes personas, ya se trata de la Guerra, ya del Gouierno, ya de la Historia, ya de la Poesia, ya de la Religion, ya de los Sacramentos, y ya de otras Faculdades muy diuersas, como las va ofreciendo el mismo tiempo a los circunstantes: cosa que tambien sucede en el Pulpito, con ser lugar de tã sagrado, pues en él se toca la Fabula, la Moralidad, y la Historia a bueltas del Euangelio diuino y sagrada Passion de Christo nuestro Señor.”

<sup>189</sup> Ver también Miñana, Rogelio, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, 2006.

inescrutables del destino. Cesuras, comentarios e intercalaciones constituyen, pues, elementos deícticos que señalan un contenido velado y subyacente que sólo se expresa indirectamente. Impedido por la narración verosímil, la novela barroca recorría, siempre que era posible, a la expresión figurada, con el propósito de destacar dicho sentido adicional o alegórico. En la literatura de Gracián y Cervantes, el emblema y la écfrasis son dos recursos empleados con este fin, mediante los que la narración maneja dos niveles discursivos distintos pero interdependientes. La expresión gráfica que caracteriza el emblema tanto como la écfrasis permite además dirigir la visibilidad de ambos discursos, transfiriendo, por ejemplo, la articulación del sentido simbólico de la historia a la alegoresis de una imagen. Debido a su mudez, la presencia de la imagen en el texto provoca el deseo de descifrarla, y la novela barroca se aprovecha justamente de este efecto. Hablar y hacer hablar, ver y hacer ver, son los lemas de la representación barroca.

En *El Criticón*, el lenguaje graciano se orienta en la estructura del emblema, efectuando un ritmo narrativo particular que se repite a lo largo de toda la obra. O en su nombre o en la descripción de sus acciones, los personajes de la novela suelen anunciar una temática particular (*mote*), que se ilustra alegóricamente (*figura*) para ser explicado después con más detalle (*declaración*). A pesar de que esta estructura pueda aparecer variada e invertida en su orden, sus elementos se repiten regularmente y determinan el ritmo peculiar de la narración. De ejemplo sirven aquí los prodigios pertenecientes a la “folla de maravillas” que son presentados (y comentados) por el guía Salastano en la crisis segunda de la segunda parte.

—¿Qué arma tan extraordinaria es aquella? —preguntó, como tan soldado, don Alonso.  
 —Estorea —respondió Salastano—, y fue de la reina de las amazonas, trofeo de Hércules con el Balteo, que pudo entrar en dozena.  
 —Y es preciso —replicó Mercado— creer que hubo amazonas?  
 —No sólo que las hubo, sino que las hay de hecho y en hechos. Y qué, no lo es hoy la serenísima señora doña Ana de Austria, florida reina de Francia, assí como lo fueron siempre todas las señoras Infantas de España que coronaron de felicidades y de sucesión aquel reino? ¿Qué es sino una valerosa amazona la esclarecida reina Polona, Belona digo christiana, siempre al lado de su valeroso Marte en las campañas? Y la excelentísima Duquesa de Cardona ¿no se portó muy como tal, encarcelada donde había sido vireina? Pero venerando, que no olvidando, tantos plausibles prodigios, quiero que veáis otro género dellos tenidos por increíbles. (329)

A los portentos que presenta Salastano en este capítulo a los dos protagonistas Critilio y Andrenio no los une ninguna temática específica. Es más, lo que presentan no es más que la general prodigiosidad y el espectáculo del mundo. Igual que el lector de emblemas, también Critilio y Andrenio deben leer e interpretar el simbolismo de las maravillas que encuentran, incorporando su significado en la realidad en la que viven. El ejemplo de las amazonas ilustra además la irrelevancia de la cuestión de su existencia en el mundo real, planteada por

Mercado. Dado que la figura de la amazona tiene sus orígenes en la literatura griega y ha sido empleada desde entonces con referencia a mujeres conocidas como “varoniles y beliciosas,”<sup>190</sup> importa poco si el origen de su nombre es de índole mitológica o historiográfica. Lo que vale es que pertenece al imaginario cultural y a la memoria colectiva de la época, representando así una parte de la realidad compartida. (Covarrubias, *Tesoro*, 126)

La imagen del arma de Estoa permite contemplarla desde diferentes perspectivas y descubrir sucesivamente su plurivalencia simbólica. De esta manera, la imagen y su contemplación detenida irrumpen en la narración de la acción, introduciendo el elemento de la simultaneidad en un espacio normalmente regido por la cronología. Esta irrupción o cesura abre un nuevo espacio para la consideración de las implicaciones filosóficas y éticas de lo narrado, animando al lector a reflexionar y contribuir libremente experiencias y opiniones propias. Por esta razón, en el *Criticón*, el discurso novelesco es más bien accesorio porque su función primordial consiste en relacionar las diferentes temáticas discutidas e iluminadas a lo largo del viaje alegórico de los dos protagonistas Critilio y Andrenio.

Aparte de este ritmo u orden narrativo, la narración graciana no sólo imita la estructura emblemática, sino también la incorpora en el mundo diegético, como, por ejemplo, en la crisis quinta del primer libro:

Estaban de relieve todas las virtudes con plausibles empresas en targetas y roleos.<sup>191</sup> Començaban por orden, puesta cada una en medio de sus viciosos extremos, y en lo baxo la Fortaleza, assegurando el apoyo a las demás, recostada sobre el cogín de una columna media entre la Temeridad y la Cobardía. Procediendo assí todas las otras, remataba la Prudencia como reina y en sus manos tenía una preciosa corona este lema: Para el que ama la mediocridad de oro. Léanse otras muchas inscripciones que formaban laços y servían de definiciones al Artificio y al Ingenio. Coronaba toda esta máquina elegante la Felizidad muy serena, recodada en sus varones sabios y valerosos, ladeada tambien de sus dos extremos, el Llanto y la Risa, cuyos atlantes eran Heráclito y Demócrito, llorando siempre aquel y éste riendo. (*Criticón*, 122-123)

Como observa Egido en su comentario del mismo pasaje, la contemplación de los letreros,

<sup>190</sup> “AMAZONAS, fueron unas mujeres varoniles y beliciosas en diversos lugares y tiempos. Las primeras se entiende fueron en la Scythia, cerca de las riberas del Tanai: las segundas que habitaron en Termodonta, y estas señorearon casi toda Asia. Otras hubo despues en Africa. Virgilio hace mencion de Pentecilea libro I. Aeneid. y de sus compañeras. [...] Y de Camilla libro 10. y de su esquadron. Dixeronse Amazonas de *α. sine & μαζός* mamma, sin teta, porque se quemaban y consumian las tetas del lado derecho, porque no les fuesen estoruo para tirar los arcos, y jugar con la maça y el alfange: con la otra criauan sus hijas, y los varones, o los matauan, o los estropeauã demanera, que no fuesen para tomar armas, sino para servirse dellos en las cosas domesticas en que cerca de las otras gentes se ocupan las mugeres. Dizen otros, que se dixeron amazonas de *α. sine & μαζός*, *cuasi sine pane*, porque no acostumbrauã comer pan, y se sustentauã cõ carne; y algunos *α. sine & μαζός* tanquam in comune viuentes. Pero Stephano piensa tomarin este nõbre de vna ninfa hija de Samorna dicha Amazonas. Philippo Veroaldo sobre Suetonio en la vida de Iulio Cesar, cap. 22. dize, que algunos llamaron a las Amazonas *Sauropatidas*, porque comian lagartijas: refierelo el Duque don Yñigo de Mendoça en su memorial.fol.43.”

<sup>191</sup> Ver *ibid*, nota 25, definición de “*Targetas y roleos*: La primera significa “Adorno plano y oblongo que se figura sobrepuesto a un miembro arquitectónico, y que lleva por lo común inscripciones, empresas o emblemas”, la segunda significa “voluta”. (*Dic. Acad.*)”

inscripciones e imágenes en la novela presenta el mundo en cuanto “maravilloso oráculo de toda la vida” (123), pero también como “epigrafía” y enteramente cifrado en letras.<sup>192</sup> (“La letra en *El Criticón*”, 563) A lo largo de su viaje educativo, Critilio y Andrenio deben aprender que vivir en el mundo significa leer el mundo. Y más que leer su entorno, el hombre debe descifrarlo, ya que no se puede fiar ni siquiera de la apariencia de las cifras. *Alterutrumes* y *quitildeques* evidencian que hay cifras que o no significan nada, o lo contrario de lo que profesan.<sup>193</sup>

Mientras un lenguaje abiertamente alegórico es permisible en el texto misceláneo de Gracián, las leyes de la literatura novelesca impiden semejantes deslices inverosímiles y fabulosos en el *Persiles* cervantino. En esta novela, una voz narrativa regularmente comenta las acciones de los protagonistas y evalúa su comportamiento. En ello se muestra bastante incrédula y descubre cierta falta de exactitud en cuanto fuente fiable de información. No pocas veces, el narrador se muestra sorprendido por la acción, tratando retrospectivamente de encontrarles sentido a los acontecimientos, como ocurre en el último capítulo de la obra:

Y, sacando la cabeza fuera del coche, conoció a su hermano, aunque tinto y lleno de sangre de la herida; conoció asimismo a Sigismunda por entre la perdida color de su rostro, porque el sobresalto, que le turbó sus colores, no le afeó sus facciones: hermosa era Sigismunda antes de su desgracia, pero hermosísima estaba después de haber caído en ella, que tal vez los accidentes del dolor suelen acrecentar la belleza. Dejóse caer del coche sobre los brazos de Sigismunda, ya no Auristela, sino la reina de Frislandia y, en su imaginación, también reina de Tile: que estas mudanzas tan estrañas caen debajo del poder de aquella que comúnmente es llamada fortuna, que no es otra cosa sino un firme disponer del cielo. (711)

El ritmo particular de la narración cervantina consiste en describir y explicar, sin temer el murmullo o las interpretaciones especulativas de los eventos. Regularmente, los capítulos empiezan con un comentario por parte del narrador, en el que se introducen temáticas generales de índole filosófica, literaria o ética. De esta manera, la narración señala la

---

<sup>192</sup> Aurora Egido, “La letra en *El Criticón*, 563: “Pero el universo es también, como se ha dicho, epigrafía. De la letra, Gracián construirá una cadena asociativa de emblemas, piedras y columnas sobre las que se escriben *exemplae* de la mediocridad dorada. La *éckphrasis* traslada empresas en tarjetas y roleos, con inscripciones alegóricas que sintetizan ante los ojos de Andrenio el oráculo de toda la vida. Pero no todos hacen caso de la letra que ven, pues muchos, escogen la senda errada. *El Criticón* está plagado de conceptismo gráfico basado en las letras y en los signos de la escritura, tal y como la *Agudeza* indica, pero ofrece además una filosofía que sobrepasa con mucho los terrenos elocutivos.”

<sup>193</sup> Ver “El mundo descifrado (Crisi cuarta)”, *El Criticón*, III, 615 y ss: “Yo te lo diré: porque las más parecen malas, y realmente lo son. De modo que es menester ser uno muy buen letor para no leerlo todo al revés, llevando muy manual la contracifra para ver si el que os haze mucha cortesía quiere engañaros, si el que besa la mano querría moderla, si el que gasta mejor prosa os haze la copla, si el que promete mucho cumplirá nada, si el que ofrece ayudar tira a descuidar para salir él con la pretensión. La lástima es que hay malísimos lectores 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 cuantas hay. Yo os confieso ingenuamente que anduve muchos años tan a ciegas como vosotros, hasta que tuve suerte de topar con este nuevo arte de descifrar, que llaman de descurrir los entendidos.”

presencia de varios discursos secundarios, invitando al lector a contextualizar los acontecimientos contados, lo cual significa compartir, rechazar o de otra manera juzgar las opiniones e interpretaciones planteadas por la narración.

Una lectura alegórica de la historia de Sigismunda y Persiles se sugiere en varios momentos del texto, no sólo a través de los comentarios del narrador, sino también a través de la atención que reciben los protagonistas por parte de los demás personajes. La narración recuerda varias veces su misión historiográfica, por lo cual la cuestión de la representación ideal de la historia (entiéndase verosímil y verdadera) se repite a lo largo del texto. Efectivamente, las aventuras de Periandro y Auristela son narradas por diferentes voces y dan lugar a diversas representaciones visuales e interpretaciones teatrales. Periandro pide a un pintor a eternizar sus trabajos compartidos en un lienzo, el cual viajará con ellos y es comentado y enmendado continuamente por espectadores, así como por compañeros de viaje.<sup>194</sup> En otro lugar, un poeta se ofrece a convertir la historia de los dos en literatura, ponderando el formato que mejor le convendría.<sup>195</sup> Aspectos supuestamente inverosímiles del peregrinaje y el hecho de que su historia todavía no se haya acabado, dificultan adaptaciones artísticas de sus vidas. En la novela, esto resulta en debates y comentarios tanto teóricos como metodológicos, que son adicionalmente complicados por las opiniones y digresiones del narrador.

Forzosamente, tales discusiones ponen en tela de juicio cualquier representación de la verdad en la novela. Como demuestra el ejemplo del poeta, el proceso de representar la vida de un hombre resulta problemático, y esto principalmente porque debe medir el valor de una

---

<sup>194</sup> *Persiles*, 437-439. “Desde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia. A un lado pintó la isla bárbara ardiendo en llamas y, allí junto, la isla de la prisión y, un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la isla nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida; luego, la nave que los soldados de Arnaldo taladraron; allí junto pintó la división del esquife y de la barca; allí se mostraba el desafío de los amantes de Taurisa y su muerte; acá estaban serrando por la quilla la nave que había servido de sepultura a Auristela y a los que con ella venían; acullá estaba la agradable isla donde vio en sueños Periandro los escuadrones de virtudes y vicios y, allí junto, la nave donde los peces naufragos pescaron a los dos marineros y les dieron en su vientre sepultura. No se olvidó que pintase verse empedrados en el mar helado, el asalto y combate del navío, ni el entregarse a Cratilo; pintó asimismo la temeraria carrera del poderoso caballo, cuyo espanto, de león, le hizo cordero: que, los tales, con un asombro se amansan. Pintó, como un rasguño y en estrecho espacio, las fiestas de Policarpo, coronándose a sí mismo por vencedor en ellas. Resolutamente, no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia, que allí no pintase, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcación en el mismo traje en que habían venido. También se vio en el mismo lienzo arder la isla de Policarpo, a Clodio traspasado con la saeta de Antonio y a Cenotia colgada de una antena; pintóse también la isla de las Ermitas y a Rutilio con apariencias de santo. Este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo, porque Antonio el mozo declaraba las pinturas y los sucesos cuando le apretaban a que los dijese. Pero en lo que más se aventajó el pintor famoso fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura, puesto que la dejaba agraviada, pues a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase.”

<sup>195</sup> *Ibid.*, 441-445.

multitud de perspectivas divergentes y relatos contradictorios. Una vez superados semejantes desafíos, todavía puede fallar el proyecto en el mero intento de encajar la realidad histórica en el género adecuado. En este caso, irónicamente, los principios poéticos parecen imposibilitar y hasta oponerse a una puesta en escena de la verdad histórica:

Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podría encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar, y entre tantas islas, fuegos y nieves; y, con todo esto, no se desesperó de hacer comedia y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico. (443)

Inevitablemente, este debate sobre los principios que rigen la exposición de la verdad en los diferentes artes, también afecta la narración novelesca del *Persiles*. En esto destaca la insistencia del texto en repartir la narración de los trabajos de Persiles y Sigismunda entre las diferentes disciplinas. En consecuencia, la historiografía pierde su predominio en este campo, y las contribuciones de las artes hermanas, o sea, de la poesía y de la pintura, se encuentran revalorizadas.

Al principio del capítulo catorce del tercer libro, el narrador tematiza esta problemática directamente observando que “[l]a historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas compones.” (*Persiles*, 570) Esta oración ha recibido considerable atención por parte de la crítica, y comúnmente ha sido relacionada con “el horaciano *ut pictura poesis*”<sup>196</sup> (*Ibid*). Si bien semejantes lecturas se justifican por la yuxtaposición inicial de las artes en esta frase, su contenido se opone a tales interpretaciones, porque describe las relaciones entre las disciplinas en términos de cooperación y semejanza, y no en cuanto competencia. Más plausible sería, pues, entender esta observación en el contexto de polémicas contemporáneas en torno a la representación poética, motivadas en su mayoría por la introducción del principio aristotélico de la verosimilitud. También en el *Persiles*, Cervantes se ocupa de la temática repetidas veces, continuando su ironización del concepto que ya había comenzado en el *Quijote*.<sup>197</sup> Como ya se apuntó, la cuestión de si la verosimilitud garantizaría una representación más fiel y fiable de la verdad, Cervantes no la hubiera afirmado rotundamente. Igual que a Gracián, también a Cervantes le importaba transmitir verdades con las historias que contaba, lo cual suscitaba cada vez la difícil cuestión de cómo darse a entender literariamente.

---

<sup>196</sup> Ver *Persiles*, 570, nota 1, del editor Romero Muñoz: “Como recuerda AA, el punto de partida de esta información es el horaciano *ut pictura poesis* (cfr. *Ars poetica*, v. 361). No me parece, en cambio, tan evidente su afirmación de que el concepto “estaba ya ampliamente superado” en C., como demostraría el proyecto del poeta encontrado en Badajoz por nuestros peregrinos de hacer una obra teatral basada en los acontecimientos narrados en el famoso lienzo ‘ilustrado’ por Antonio el mozo (cfr. III, 2: 442-443). Para poder hablar con certeza de ello, en términos europeos, creo que se debe esperar a la genial redistribución de las artes (temporales y espaciales) llevada a cabo por Lessing en su *Laoconte*.”

<sup>197</sup> Ver cap. 2.2.4 *Verosimilitud y literatura idealista*

En este tiempo, se habrían encontrado respuestas a esta suerte de preguntas en la lectura de Plutarco, el cual, en sus *Moralias*, se pronunciaba acerca de las interrelaciones entre poesía y pintura. En un artículo sobre la máxima de Simónides, Sprigath cuestiona lecturas convencionales de Plutarco en cuanto imprecisas e incompletas: en vez de tematizar las diferencias entre las dos artes, el escritor griego contempla las similitudes que observa en sus modos respectivos de la imitación. Según las palabras de Simónides (citadas en Plutarco), el objetivo de la imitación es el mismo en ambas artes, a pesar de obvias discrepancias metodológicas. Para ilustrar dicho objetivo, Plutarco no se sirve del poeta ni del pintor, sino del historiador, figura que también aparece en la tríada de las artes imitativas mencionada por Cervantes.

[...] und derjenige Historiker ist der stärkste, die die Erzählung als Bild hervorbringt, wie ein Gemälde, mit Hilfe von Affekten und Personen.

[...] καὶ τῶν ἱστορικῶν κράτιστος ὁ τὴν διήγησιν ὡς περ γραφὴν πάθει καὶ προσώποις εἰδωλοποιήσας.

Er [Plutarch] vergleicht Geschichtsschreiber und Maler: der Geschichtsschreiber bringe in seiner Erzählung, und zwar mit “Namen und Worten”, wie der Maler in seinem Gemälde mit “Umrissen und Farben”, ein Bild hervor. Das an dieser Stelle verwendete, aus dem Substantiv *eidolon* (Bild) und dem Verb *poiein* (hervorbringen) zusammengesetzte griechische Verb *eidolopoiein* bezeichnet das Hervorbringen eines Bildes. (...)

Was Plutarch demnach in diesem Text zu den nachahmenden Künsten Geschichtsschreibung, Dichtung und Malerei zu sagen hat, bezieht sich auf die nachzuahmenden Handlungen und auf die Wirkung dieser Nachahmungen. Doch können Handlungen nicht unmittelbar nachgeahmt werden, weil sie zum Zeitpunkt ihrer Nachahmung bereits vergangen sind. Das gilt für Geschichtsschreibung, Dichtung und Malerei gleichermaßen. Was ausgedrückt wird, sind folglich, wie im Verb *eidolopoiein* ausgedrückt, die von diesen Handlungen ausgelösten vorgestellten Bilder: Geschichtsschreiber, Dichter und Maler bringen sie aus sich *hervor* und in ihre Werke *hinein*. Wie dies geschieht bleibt offen. (Sprigath 7, 9)<sup>198</sup>

Lo que importa a Plutarco en este pasaje no es tanto el método de la imitación, sino el efecto que tiene la imitación sobre lectores y espectadores. Este efecto se mide mediante las imágenes que provoca la acción imitada en el público, imágenes que no son simplemente visuales sino también afectivas, es decir, que producen ciertas reacciones emocionales. (La palabra ‘imagen’ aquí se dejaría fácilmente sustituir por ‘idea’ o ‘concepto’.) No se puede ignorar, pues, cierta intertextualidad entre la observación de Plutarco y el pasaje citado del *Persiles*, ya que ambos hacen hincapié en el significado simbólico de la imitación.

Al continuar la lectura del pasaje cervantino, se nota cierta resistencia no sólo a las leyes de la verosimilitud, sino también a los límites genéricos de la literatura. Esta resistencia la comparte el autor con su figura del poeta, quien ignora, deliberadamente, las convenciones

<sup>198</sup> Énfasis de la autora.

de la comedia para poder montar la historia de Periandro y Auristela: “con todo esto, no se desesperó de hacer comedia y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico.” (*Persiles*, 443) En consecuencia, las reglas de la preceptiva parecen poco lógicas y no estarían justificadas al impedir la exposición literaria de una verdad histórica. Otra vez resulta evidente que, para Cervantes, la tarea de la literatura no consistía en la representación verosímil y creíble de una realidad circunstancial y física, sino que residía en la exposición de una verdad experimentada. Para Cervantes, ésta última se había de ‘evidenciar’ —en el sentido clásico de “hacer presente”— del modo más auténtico posible, por lo cual le importaba poco si la realidad testimoniada por su literatura encajaba o no en el marco genérico provisto por la tradición. Cito el pasaje entero:

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa por los cielos. Bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros y, la poesía, tal vez se realza cantando cosas humildes. Esta verdad nos la muestra bien Bartolomé, bagajero del escuadrón peregrino: el tal vez habla y es escuchado en nuestra historia. (*ibid*, 570-571)

Igual que el poeta, tampoco el autor del *Persiles* “desespera” al dar la palabra a un personaje humilde e socialmente inferior, porque le permite contar algunas verdades delicadas en torno a los héroes Periandro y Auristela. Con esto, Cervantes orgullosamente ignoró las fronteras genéricas de la épica (heroica) para poder enriquecer su historia con detalles tanto inesperados como sorprendentes, que típicamente no se hubieran tematizados en este tipo de novela. Conscientemente, Cervantes siguió el ejemplo de Heliodoro, cuya obra también es narrada por personajes de diferentes capas sociales y esferas culturales. En el *Persiles*, pues, la autoridad de la voz narrativa se pasa a personajes de menor significado y estado social, como, por ejemplo, a este bagajero del escuadrón, cuyas opiniones, tradicionalmente, no hubieran parecido relevantes.

En este contexto adquiere importancia la escena inicial del *Persiles*, que se podría interpretar como advertencia a los lectores de valorar todas las voces pertenecientes a la narración y de prestar atención a todos los discursos generados por ella. En esta escena inicial se escuchan, desde la profundidad de un pozo, las voces de un grupo de prisioneros. Mientras que la acción novelesca se interesa por el más hermoso y cristiano de entre ellos, es decir, su héroe Periandro, la narración no se olvida de los demás personajes encerrados en la mazmorra, cuyas voces e historias hubieran sido silenciadas sin el papel importante que

otorga el narrador, en este momento crucial de la historia, a la figura de Cloelia.<sup>199</sup> Esta mujer de renombre mítico representa, entre muchos otros, la comunicación intercultural en la novela, pero también la rebelión en contra de un enemigo poderoso, violento y bárbaro. Como en las leyendas de la antigüedad, el coraje de Cloelia le salva a ella misma y a los suyos.<sup>200</sup> Muy al principio de la novela, la narración resalta, pues, el significado que tienen en ella la poliglotía y la diferencia cultural. Este aspecto ha sido relevado por varios críticos, entre ellos Castillo y Spadaccini, que leyeron el *Persiles* en cuanto “alegoría de la diferencia cultural”, o el análisis feminista de Armas Wilson, quien entendió la obra como alegoría de la diferencia sexual.<sup>201</sup> También Brioso Sánchez y Brioso Santos destacan la consciencia que demuestra el texto cervantino para la problemática de la comunicación lingüística. Aparte de verla como elemento que aumenta la verosimilitud del texto, porque refleja un aspecto significativo de la realidad áurea, los autores consideran la temática del “multilingüismo” como herencia literaria de Heliodoro, modelo de Cervantes.<sup>202</sup>

Evidentemente, la poliglotía, la comunicación intercultural, y la representación de la verdad son aspectos íntimamente entrelazados en el *Persiles*. Sin embargo, su importancia dentro del universo literario de Cervantes no se reduce al amor que sentía su autor por el juego de perspectivas y la representación “realista”, como sugieren algunos críticos. Por contra, el ejemplo citado del bagajero manifiesta la convicción del autor de que la verdad de una historia no aumenta con el número de las voces que contribuyen a su narración, sino que es más bien cuestión de quién cuenta, y de qué se cuenta. La alegoría de las retamas y bajezas insiste en la relevancia de aspectos convencionalmente silenciados que no se consideran adecuados para la épica heroica, como es, por ejemplo, el tema de la precariedad, que aborda

---

<sup>199</sup> Ver *Persiles*, 127. “Voces daba el bárbaro Corsicurvo a la estrecha boca de una profunda mazmorra antes sepultura que prisión de muchos cuerpos vivos que en ella estaban sepultados, y, aunque su terrible y espantoso estruendo cerca y lejos se escuchaba, de nadie eran entendidas articuladamente las razones que pronunciaba sino de la miserable Cloelia, a quien sus desventuras en aquella profundidad tenían encerrada.”

<sup>200</sup> Ver Rosalía Esclapés, “La mujer en la antigüedad clásica”, *Asparkía VI: Dona dones: art i cultura*, 117-118. “Heroica” y “viril” es Cloelia, que cuando Porsenna sitiaba Roma, cruza a nado el Tiber salvando consigo a los rehenes, ante la admiración de los dos campos. Tiene una “virilidad” una “virtus” extraña a una mujer, que sólo se explica atribuyéndole valores masculinos. “Los romanos —dice Livio— concedieron un honor sin precedentes a esta nueva forma de “virtus” colocando en el foro la estatua ecuestre de la joven.” Y Séneca dirá: “Por su insigne audacia al desafiar al enemigo y a la corriente del río, se ha hecho de Cloelia casi un hombre.” Si son mujeres de “coraje” es porque han rebasado su carácter femenino, y lo han hecho al servicio de Roma: una, defendiendo la pureza del linaje, la otra, prestando ayuda a la patria.”

<sup>201</sup> Ver Spadaccini; Castillo, “El antiutopismo en el *Persiles*”

<sup>202</sup> Ver Brioso Sánchez; Brioso Santos, “Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles* y *Sigismunda* de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística”, *Criticón*, 93. “Cervantes, en fin, muestra en este aspecto de su novela un punto de originalidad respecto a la tradición de las letras españolas. En nuestra opinión, lo hace sobre el modelo representado por Heliodoro y sobre la base de unas razones históricas si no iguales, sí parecidas a las que llevaron al propio Heliodoro a incorporar este motivo, de un modo sistemático, en su relato. Por otra parte, el tema de las lenguas es un argumento de peso a favor de la cara realista que presenta el *Persiles*, junto a otros factores de idealismo que en buena parte también son coincidentes con los que exhibe la obra de Heliodoro.”

dicho sirviente en su conversación con Periandro.

Éste, revolviendo en su imaginación el cuento del que vendió su libertad por sustentar a sus hijos, una vez dijo, hablando con Periandro: “Grande debe ser, señor, la fuerza que obliga a los padres a sustentar a sus hijos; si no, dígalo aquel hombre que no quiso jugarse por no perderse, sino empeñarse por sustentar a su pobre familia.” (571)

Como es sabido, la vida del héroe clásico se vive desligada de las problemáticas de la rutina diaria, así que las cuestiones financieras comúnmente no suelen tener cabida en el universo de la épica heroica. La función de tales figuras consiste más bien en encarnar un ser excepcional y digno de gran admiración, sea por sus actos o por su origen y apariencia. En la literatura de Cervantes, la fachada impecable de la figura del héroe tradicional se rompe, no para ser deshecha completamente, sino para cuestionar su funcionalidad y legitimidad. No sin razón, la heroína Sigismunda se muestra indignada con la credulidad e ingenuidad de su compañero y amante Persiles, quien se interesa muy poco por los desafíos materiales de su futuro común. Al contrario de él, Sigismunda busca salidas y alternativas a su vida insegura y fingida de pobre peregrina enamorada. La narración en cierta manera comparte estas preocupaciones cuando funde la felicidad del final en la buena voluntad de la fortuna, y no en las acciones heroicas de sus protagonistas. Igual que al final de *Teágenes* y *Cariclea*, también el amor y el futuro de Persiles y Sigismunda están al punto de acabarse antes de haber empezado, cuando interviene la providencia “tan maravillosamente” como inesperado e inverosímilmente, por lo menos según un punto de vista aristotélico.<sup>203</sup>

La cuestión de cómo montar adecuadamente las aventuras de Auristela es anticipada por el lienzo de sus trabajos compartidos que solicita Periandro. Tal como el retrato de Auristela, que provoca una serie de emociones y acciones por parte de los diferentes personajes, su representación resulta problemática por referirse a un contenido mudable y veleidoso. Después de una larga écfrasis de la pintura acabada, el texto empieza a poner en duda su veracidad y completitud. Primero, se menciona que el lienzo es comentado y explicado por el mozo Antonio, lo cual significa que su contenido visual requiere ser iluminado por la palabra, y varía según la ocasión. Más tarde, otro personaje considera borrar partes del lienzo para

---

<sup>203</sup> Ver Heliodorus, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, 423. “El pueblo también, por otro cabo, con grandes clamores y bendiciones saltaba y danzaba y hacía diversos regocijos, y no había hombre, de cualquier edad o condición que fuese, que no hiciese grandes alegrías por estas cosas. Y aunque no entendían los más de las palabras que se decían, todavía conjeturaban lo que era por las cosas que habían pasado a Cariclea, y también por ventura por alguna divina inspiración, que hizo que todo aquello cayese tan maravillosamente, como en alguna [es]cena o teatro para que viniesen en cumplido conocimiento de la verdad. Y fué también causa que las cosas más contrarias se viniesen a concertar y componer, juntando la alegría con la tristeza, y mezclando la risa con el llanto, y que las cosas más tristes y amargas se cambiasen en fiesta y solemnidad, riéndose juntamente con los que lloraban, y haciendo regocijos los que estaban en lloros y en lamentos, viendo que hallaban los que no habían buscado, y que perdían los que habían tenido por ciertos de hallar; y que, finalmente, las muertes y la sangre que esperaban se convertía en piadosos y honestos sacrificios, [...]”

poder añadir algunos elementos nuevos y para corregir el transcurso de la historia. En cuanto alternativa a esta “pintura débil”, se considera fijar la corregida verdad de la historia “en láminas de bronce escritas y en las memorias de las gentes grabadas” (525).<sup>204</sup> Para debilitar aún más la credulidad del lienzo, la narración indica que la pintura sólo muestra “los más principales casos de su historia”, sugiriendo una jerarquización de los acontecimientos, que diferencia entre aspectos relevantes y no relevantes. Con esto, el libro de Cervantes deliberadamente incorpora representaciones alternativas de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, señalando que no sólo habría otras maneras de narrarlos, sino que la suya presenta no más que una versión de la historia entre otras posibles. Aquellas representaciones alternativas otra vez interrumpen la acción principal, ofreciendo nuevos modos de interpretarla y abriendo espacios para lecturas alegóricas de todos sus aspectos. En consecuencia, cada representación de los trabajos de Periandro y Auristela ofrecida en el texto se ofrece a la discusión, a la interpretación y a la crítica. Tanto los lectores como los personajes se juntan “declarando las figuras de [este] pintado lienzo que tenían tendido en el suelo.” (527) Aquí, el sentido del verbo “declarar” coincide con el gesto fundamental de la lectura alegórica, el cual consiste en “manifestar lo que de suyo estaba oculto oscuro, y no en tendido (Covarrubias, *Tesoro*, 1611).

En las literaturas de Gracián y Cervantes, reflexionar sobre la verdad de los acontecimientos narrados es una reacción intencionada y motivada por el texto novelesco. Esta reflexión viene provocada principalmente por la relación que descubre la narración entre la verdad de una historia y su representación. A pesar de la desconfianza en la imitación artística que manifiestan ambos autores, sus textos sugieren sin embargo la existencia de una verdad oculta, la cual se esconde detrás de una plétora desconcertante de palabras e imágenes que produce el mundo de sí mismo. Al descubrir diferentes metodologías de la imitación, sus obras señalan la posibilidad de juntar las piezas dispares de una historia a fin de llegar a la verdad encerrada en ellas. Este juego con realidades veladas es una obsesión compartida de todo el arte áureo, independiente de la orientación ideológica del autor respectivo. Mientras que Cervantes todavía creía en la fuerza subversiva del lenguaje literario, la época de Gracián ya había descubierto que no había ningún camino directo a la verdad, y de que toda representación había de ser ilusión de una u otra manera.

Si hay, si se produce en aquel tiempo una verdadera orgía de las representaciones, de la metamorfosis y de las apariencias, es, desde luego, porque ellas apuntan y son señal de

---

<sup>204</sup> Cito el pasaje entero: “Bien quisiera el anciano Villaseñor que todo esto se añadiera al tiempo, pero todos fueron de parecer que, no sólo se añadiese, sino que aun lo pintado se borrarse, porque tan grandes y no vistas cosas no eran para andar en lienzos débiles, sino en láminas de bronce escritas y en las memorias de las gentes grabadas...”

que se confiaba también en la existencia de lo inmutable, de lo sustancial, del ser o esencia; es decir, de aquello que no conoce cambio, y que en realidad no podría ser representado, inmóvil, silencioso e invisible, como en efecto es, envuelto por lo demás en su secreto constitutivo (de la Flor, *Pasiones frías*, 14).

Sólo el hombre desilusionado y discreto sabía leer el mundo, comparando la verdad que profesaba un texto o lienzo con la realidad que observaba alrededor de sí mismo. Según demuestra *El Crítico*, el conocimiento de la verdad es siempre producto de un proceso arduo de contemplación crítica. Una vez cortada la relación antes fija entre *res* y *verba*, la producción cultural de la época manifestaba este nuevo conocimiento en sus estrategias de imitación artística. Ya que la realidad era invisible y sólo se articulaba indirectamente por síntomas y cifras, cualquier verosimilitud había de ser ilusoria.

En la producción cultural del Siglo áureo, imagen y palabra coexistían y se complementaban tanto en la representación de la realidad como en la exposición de sus verdades, y esto no sólo en el ámbito de la ficción. En el lenguaje figurado o alegórico, la palabra desplegó su potencial ilustrativo o en cuanto cifra oscura o en cuanto referente de un concepto o de una idea. Digresiones y comentarios por parte del narrador, descripciones de piezas de arte y la incorporación de toda suerte de representaciones artísticas en el texto novelesco dieron lugar a un nivel adicional de reflexión y contemplación, a través del cual se manejaba la atención del lector. Consciente de la inadecuación entre original (naturaleza) e imitación (arte), la cultura barroca se esforzó en contextualizar y sobreexplicar sus materias. En consecuencia, el objeto puro de la imitación artística empezó a perder terreno ante su presentación interpretativa. Fue, posiblemente, esta desconfianza barroca en las capacidades articulativas del lenguaje y del arte, la que llevó a transgredir las fronteras genéricas y disciplinarias tradicionales para poder mezclar indiscriminadamente palabra e imagen en cuanto formas de la expresión simbólica. En el Barroco, el estudio y desarrollo metodológico de las diferentes artes, que había empezado a especificarse durante la época del Renacimiento, desembocó, pues, en un período de experimentación interdisciplinar, en la que se combinaron tanto las estrategias de la imitación como sus productos respectivos, imagen y palabra.

### 3.4 Sensibilidades gracianas

Alles Stoische ist untheatralisch;  
und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig,  
welches der interessirende Gegenstand äussert.  
Sieht man ihn sein Elend mit grosser Seele ertragen,  
so wird diese grosse Seele zwar unsere Bewunderung erwecken,  
aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt,  
dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft,  
so wie jede andere deutliche Vorstellung ausschließet.  
GOTTHOLT EPHRAIM LESSING<sup>205</sup>

En adición a la tipologización que hicieron Benjamin y de la Flor de la alegoría barroca en cuanto recurso perteneciente a discursos teológicos y metafísicos<sup>206</sup>, este último capítulo enfoca la generalización de la expresión alegórica en todos los contextos culturales de la época, y particularmente en sus ámbitos secularizados. A pesar del protagonismo que alcanzó la alegoría barroca en estudios pertinentes, su papel solo puede ser representativo considerando la gran variedad de formas simbólicas durante la época. La alegoría del Barroco representa, pues, la omnipresencia de un lenguaje altamente figurado, oscuro y enigmático en la producción cultural de aquel tiempo, cuya presencia era tan inmensa y su uso tan convencionalizado que llegó a influir decisivamente en las convenciones comunicativas del período entero. Por eso, en el presente trabajo, el término de la alegoría barroca se refiere a la particular convención barroca de expresarse figurativamente. Aquí, el vocablo ‘alegórico’ denota la dimensión simbólica que se adscribía al mundo material e inmaterial y que se hallaba referenciada en toda representación barroca. No tanto una dimensión metafísica y trascendental, lo alegórico pertenece únicamente al ámbito del lenguaje y, lo que es más,

<sup>205</sup> Lessing, *Laokoon*, 15.

<sup>206</sup> Ver de la Flor, “Epílogo: Símbolo y teurgia. La alegoría en el espacio de la Contrarreforma”, *La península metafísica*, 391. “El hombre, en efecto, el cristiano, vive para descifrar el libro vivo de la naturaleza, como si éste fuera el lenguaje en el que la divinidad le habla (lo que, en efecto, así le parece). Pero vive también para leer las Escrituras y para dotar de una marcha ascensional a la historia humana transcurrida, inscribiéndola en un proyecto mesiánico, en el que juega siempre una idea de fin y de finalidad. Todo forma parte del plan de sentido global, totalizante antes aludido. La realidad a que nos introduce esta lectura no es de tipo literal, sino simbólica, alegórica, parabólica, metafórica. El sentido en ella se encuentra desplazado, sometido a una deriva que anulando su instrumentalización convencional propone un segundo sistema de significación que hay que alcanzar. O una lectura alegórica que reinterprete continuamente el sentido profano, reinvirtiéndolo en sagrado.”

Ver Benjamin, *Ursprung*, 152-153. “Jede Person, jedewedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten. Diese Möglichkeit spricht der profanen Welt ein vernichtendes doch gerechtes Urteil: sie wird gekennzeichnet als eine Welt, in der es auf’s Detail so streng nicht ankommt. Doch wird, und dem zumal, dem allegorische Schriftexegese gegenwärtig ist, ganz unverkennbar, dass jene Reliquien des Bedeutens alle mit eben ihrem Weisen auf ein anderes eine Mächtigkeit gewinnen, die den profanen Dingen inkommensurabel sie erscheinen läßt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann. Demnach wird die profane Welt in allegorischer Betrachtung sowohl im Rang erhoben als entwertet. Von dieser religiösen Dialektik des Gehalts ist die von Konvention und Ausdruck das formale Korrelat. Denn die Allegorie ist beides, Konvention und Ausdruck; und beide sind von Haus aus widerstreitend. Doch so wie die barocke Lehre überhaupt Geschichte als erschaffenes Geschehn begriff, wenn schon als Konvention wie jede Schrift, so doch als geschaffene wie die heilige. Die Allegorie des XVII. Jahrhunderts ist nicht Konvention des Ausdrucks sondern Ausdruck der Konvention. Ausdruck der Autorität mithin, geheim der Würde ihres Ursprungs nach und öffentlich nach dem Bereiche ihrer Geltung.“

tampoco representa mucho más fuera de él que la urgencia de su articulación: consiste en el significado adicional, velado o ejemplar que se otorgaba a las cosas, y manifiesta la necesidad que sentía aquella época por fijar y comentar los efectos y valores que tenía el mundo en y para ella.

El arte emblemático y la expresión tropológica son síntomas directos de esta convención cultural. La co-presencia de decenas de diferentes formas alegóricas en un sólo texto, como, por ejemplo, *El Criticón*, confirma la importancia que tenía el lenguaje figurado para el imaginario cultural y lingüístico de la época. La omnipresencia de la alegoría y de sus derivaciones y subgéneros en el arte y la literatura del período manifiestan un impulso compartido a exteriorizar y comentar la experiencia humana del mundo. En la producción cultural, esta experiencia se conceptualizaba racionalmente, concentrándose sin embargo en las consecuencias que la vida social tenía para el ámbito complejo y muy discutido de las pasiones y de los afectos. Conforme a las premisas de la filosofía moral, la vida interior del hombre se consideraba un bien público que había de ser evaluado, controlado y, en caso necesario, enmendado. La fascinación por manuales de conducta y libros de consejos da muestra no sólo de la percibida complejidad de la interioridad humana, sino también del deseo de gobernarla. Resulta significativo, pues, que justamente en el género de la literatura edificante el aporte del lenguaje figurado y de la ilustración gráfica fuera tan alto.

En el caso de Gracián, particularmente Egado ha destacado repetidas veces la gran distancia que se abrió entre el pragmatismo de la cosmovisión graciana y la indagación mística del mundo que solía realizar la teología contrarreformista<sup>207</sup>:

Al igual que los humanistas, Gracián practicó el eclecticismo y la variedad de las ideas, y sobre todo, y sin necesidad de oponerse a la religión, creyó en un pensamiento y una literatura seculares, capaces de coexistir con la teología o la religión, pero formando cuerpo independiente. Para los humanistas como para Gracián, la filosofía moral era la disciplina más importante de los *Studia humanitatis*. Él no la concibió, al igual que aquellos, como una abstracción, y trató de expresarla a través de un complejo entramado alegórico en el que la narración y el diálogo demuestran a un tiempo la teoría y la práctica de unos presupuestos cambiantes como las edades y los lugares por los que transcurre la vida del hombre. (*Dignidad del hombre*, 137)

Al considerar la alegoría expresión simbólica de la experiencia humana, su análisis nos proporcionará información sobre materias que provocaron mayor énfasis y que merecían

---

<sup>207</sup> Ver también, Egado, *Dignidad del Hombre*, 133-134: “El elocuente silencio de Gracián sobre la inmortalidad del alma y la salvación cristiana o cuanto le espera al hombre más allá de la muerte en el otro mundo, confirma su adscripción a un Humanismo alejado de las disputas teológicas y de la educación como camino para la teología que San Basilio, al igual que otros Santos Padres, preveía en su *Ad adolescentes*. Tal perspectiva también estuvo presente, como vimos, en los programas religiosos de un Vives o de un Erasmo, por no hablar de la propia Compañía de Jesús. Su portura fue mucho más laica, como la de Maldonado, Céspedes y tantos más que prescindieron de colocar las artes liberales sub specie aeternitatis en un sentido teológico.”

especial atención y comentario. Debido a su poder ilocutivo, la alegoría era empleada preferentemente para dar forma a conceptos poco tangibles y de considerable carga emocional. De ahí que, particularmente en un autor como Gracián, quien desconfiaba de las pasiones y defendía una mentalidad equilibrada y estoica, el uso de un lenguaje fuertemente alegórico sea indicativo de temáticas de cierto significado afectivo no sólo para él, sino también para su sociedad.

En efecto, también Fletcher señala la particular función de la alegoría en cuanto “emotive utterance”, atributo que el autor considera de mayor importancia por haber sido ignorado por la crítica por tanto tiempo (*On Allegory*, 180). Como apunta el mismo Fletcher, el significado hermenéuticamente relevante de la alegoría suele consistir en su contenido conceptual. Lecturas “emotivas” de imágenes alegóricas, por otra parte, descubrirán ciertas sensibilidades y convicciones de un autor o de su época. En este caso, la alegoría es leída en cuanto expresión verbal o enunciación (“utterance”) y no principalmente conforme a su posible contenido semántico. La lógica de dicho contenido abstracto y conceptual, Fletcher la considera “mágica”, ya que pretende basarse en cierto orden real o argumentativo. Sin embargo, la intensidad ilocutiva de la alegoría desmiente cualquier lógica subyacente: lo que motiva y dinamiza la semántica de la imagen alegórica es, en primer lugar, el énfasis o fuerza afectiva que el hablante pone en la expresión simbólica.

For the suggestiveness and intensity of ambiguous metaphorical language allegory substitutes a sort of figurative geometry. [...] The popular appeal of many parabolic works, especially of those romances that are so modestly allegorical—the western, the detective story, the melodrama—lies in a countermovement; for the causal connections of scenes and characters—the reasons why they go together as they do, the way the characters influence and affect each other, and so on—these are not simply logical; they are not merely reasonable; they are to a high degree magical relationships which have only superficially the form of ordered arguments. (*ibid*)

Las correspondencias metafóricas establecidas por la imagen alegórica son, pues, tan arbitrarias como los efectos asignados a ellas. El orden del mundo que exprime la alegoría en una imagen paradigmática es un orden forjado e imaginado, igual que las implicaciones y consecuencias ilustradas en ella. En esta apoteosis o ponderación transfigurada de la naturaleza barroca Benjamin ubicó el único verdadero conocimiento que la alegoría era capaz de exponer, es decir, la conciencia moral, o “das Wissen von dem Bösen” (“el conocimiento del mal”). (*Ursprung*, 209) “In Abstraktionen lebt das Allegorische, als Abstraktion, als ein Vermögen des Sprachgeistes selbst, ist es im Sündenfall zuhause.”<sup>208</sup> (*ibid*)

---

<sup>208</sup> “Lo algórico vive en abstracciones, y en cuanto abstracción, en cuanto facultad del espíritu mismo del lenguaje, se encuentra en la Caída como en su casa.” (*Origen*, 231)

Como sabemos, la filosofía moral de Baltasar Gracián era menos teológica y abstracta y más pragmática tanto en su forma como en su contenido que la de sus hermanos jesuitas y de sus predecesores humanistas, más centrada en el microcosmos de la vida terrenal que en la metafísica abstracta del macrocosmos. Sin embargo, también la alegoría graciana es producto de la contemplación, y aún requiere de ella para darse a entender. En la obra del jesuita, la importancia de la contemplación y del escrutinio detenido de los entornos sociales y naturales se encuentra enfatizada en cada crisis. Efectivamente, el mismo concepto de “crisis” (que sustituye en *El Criticón* la subdivisión en capítulos), implica un examen cuidadoso de las cosas.<sup>209</sup> En este contexto de la lectura desengañada del mundo adquieren importancia las reacciones que tienen los protagonistas a las maravillas y monstruosidades que encuentran durante su viaje, reacciones que el texto deliberadamente pone en escena para el lector, obviamente con el fin de instruirle. De esta manera se produce cierta concordancia intencionada entre la representación alegórica de un asunto por el texto y la respuesta emotiva que tienen a ella los diferentes personajes. Por ser un texto didáctico, la narración nunca deja dudas sobre cómo interpretar un evento o una escena. Donde no ofrece una explicación detallada de sus provechos o peligros, la elección de las palabras suele indicar su valor para el hombre discreto. La función jurisdicativa e ideológica que ubica Benjamin en la alegoría barroca del drama alemán también se cumple, pues, en el lenguaje alegórico de Gracián, a pesar de la distancia que mantenía el jesuita a los discursos teológicos de su tiempo. Razona Benjamin en el último capítulo de su estudio:

Die Bibel führt das Böse unter dem Begriff des Wissens ein. Zu werden “erkennen Gutes und Böses” verheißt den ersten Menschen die Schlange. Von Gott aber ist nach der Schöpfung gesagt: “Und Gott sah alles, was er gemacht, und siehe, es war sehr gut.” Also hat das Wissen von dem Bösen gar keinen Gegenstand. Dies ist nicht von dieser Welt. Es setzt sich mit der Lust am Wissen erst, vielmehr am Urteil, in dem Menschen selber. Das Wissen vom Guten, als Wissen, ist sekundär. Es erfolgt aus der Praxis. Das Wissen vom Bösen, —als Wissen ist es primär. Es erfolgt aus der Kontemplation.<sup>210</sup> (*ibid*)<sup>211</sup>

<sup>209</sup> “CRISIS. s. f. Juicio que se hace sobre alguna cosa, en fuerza de lo que se ha observado y reconocido acerca de ella. Es voz en su origen Griega, de quien la tomaron los Latinos. Latín. *Crisis*”, *Diccionario de Autoridades, Tomo II (1729), Nuevo Diccionario Histórico del Español*, <http://web.frl.es/DA.html>, 25.06.2014, 16:34.

<sup>210</sup> “La Biblia introduce el mal mediante el concepto de saber. Ser ‘conocedores del bien y del mal’ es la promesa que la serpiente hace a los primeros humanos. Pero de Dios se dice después de la Creación: ‘Y vio Dios ser muy bueno cuanto había hecho.’ El conocimiento del mal carece, por tanto, de su de su correspondiente objeto. El mal no existe en el mundo. No comienza a surgir en el hombre mismo más que con el afán de conocer o, más bien, de juzgar. El conocimiento del bien, en cuanto conocimiento, es secundario. Se deriva de la praxis. El conocimiento del mal es primario en cuanto conocimiento. Se deriva de la contemplación.” (*Origen*, 231)

<sup>211</sup> Benjamin profundiza esta idea más adelante, aplicándola a la expresión verbal y su motivación moral. “Denn Gut und Böse stehen unbenennbar, als Namenlose, außerhalb der Namensprache, in welcher der paradisische Mensch die Dinge benannt hat und die er im Abgrund jener Fragestellung verläßt. Der Name ist für Sprachen nur ein Grund, in welchem die konkreten Elemente wurzeln. Die abstrakten Sprachelemente aber wurzeln im richtenden Wort, dem Urteil. Und während mit dem irdischen Gericht sich tief die schwanke Subjektivität des Urteils mit Strafen in der Wirklichkeit verankert, kommt in dem himmlischen der Schein des Bösen ganz zu

La fuerza ilocutiva de la alegoría barroca, o sea, la medida en la que la ilustración alegórica realiza un acto crítico, la convirtió en un recurso persuasivo perfecto. La literatura y las artes del Barroco se sirvieron justamente de este atributo, el cual, como es sabido, se hallaba también en otras figuras y géneros de la expresión simbólica, como, por ejemplo, en toda literatura ejemplar o emblemática.

Las sensibilidades gracianas se descubren, pues, en la manera en la que la armonía conceptual e ideológica de sus alegorías suele contradecir el fuerte afecto que provocan las imágenes en personajes tanto como lectores. El equilibrio mental y emocional que proclama la filosofía graciana como requisito primordial del hombre discreto para enfrentarse a los engaños del mundo queda desmentido por las reacciones del protagonista Critilio y de sus guías desengañados, que se muestran poco capaces de soportar las inmoralidades y la confusión que observan a su alrededor. La mentalidad estoica y desilusionada se manifiesta en el texto más bien en cuanto idea teórica, formulada principalmente en forma de nuevos razonamientos y consejos. Las emociones, los pensamientos y hasta las acciones de los personajes descubren, sin embargo, bajo la máscara del filósofo estoico, un ser humano sumamente cuidadoso, sospechoso y susceptible a la desilusión y la melancolía.

La admiración y el gozo espiritual se consideraban afectos moralmente admisibles y, en palabras de Lessing “fríos”, porque apacigaban el alma. Sin embargo, donde la admiración y el placer se vuelven corporales, la contemplación corre el “riesgo” de convertirse en tentación y confusión. Esto lo ilustra una escena paradisíaca en el *Criticón*, en la que la admiración de los jardines prodigiosos de Salastano es sabotada y subvertida por la presencia sigilosa de un inadvertido “ceraste”. La transición de pura admiración visual y reflexiva al placer sensual y lascivo es fluida en este párrafo, lo cual aumenta el terror y el escarmiento del final:

Passeábase la vista por aquellas calles entapizadas de rosas y mosquetas, alfombradas de amaranto, la yerba de los héroes, cuya propiedad es inmortalizarlos. Admiraron el lotos, planta también ilustre, que de raíces amargas de la virtud los rinde los sabrosos frutos del honor. Gozaron flores a toda variedad, y todas raras, unas para la vista, otras para el olfato, y otras hermosamente fragantes, acordando misteriosas transformaciones. No registraban cosa que no fuese rara, hasta las sabandijas tan comunes en otras huertas, aquí eran extraordinarias, porque estaban los camaleones en alcándaras de laureles, dándose hartazgos de vanidad. Volaban sin parar las efímeras, traídas del Bósforo, con sus cuatro alas, solicitando la comodidad para siglos, no

---

seinem Recht.“ (*ibid*) — “Pues, el carecer de nombre, el bien y el mal se se hallan fuera del alcance de la nominación, más allá del lenguaje de los nombres en el que el hombre del paraíso nombró las cosas, lenguaje que él deja abandonado en el abismo de esa interrogación. Para las lenguas el nombre no es más que una base donde echan sus raíces los elementos concretos. En cambio, los elementos abstractos del lenguaje están enraizados en la palabra que juzga, en el veredicto. Y, mientras que en tribunal de la tierra la vacilante subjetividad del juicio queda anclada a la realidad gracias a las penas impuestas, la ilusión del mal alcanza su reconocimiento pleno en el tribunal celeste.” (*ibid*, 231-232)

habiendo de vivir sino un día: viva imagen de la necia codicia. Aquí se oían cantar, y las más veces gemir, las pintadas avecillas del paraíso con picos de marfil, pero sin pies, porque no le han de hazer en cosa terrena. Sintieron un ruido, como de campanilla y al mismo instante apretó a huir el criado, vozeándoles el riesgo en ver el venenoso zeraste, que él mismo zezea para que todo entendido huya de su lascivo aliento. (320)

El jardín de Salastano es un espacio simbólico y construido artificialmente en el que se hace legible la dimensión alegórica de la naturaleza en los significados adscritos a todos objetos expuestos en él. La flora y la fauna no existen por sí mismas, sino para exhibir sus atributos esenciales y para enseñar verdades secretas. Las efímeras se transforman de insectos en “imágenes”, las sabandijas en prodigios, las “avecillas” en alegorías, y la serpiente en símbolo moral religioso. Por otro lado, y debido a la estructura sintáctica de esta imagen verbal, el significado que se adjunta a las diferentes obras expuestas, revela, irremediabilmente, su naturaleza artificial e ideológica.

Alcanzar un conocimiento del significado intrínseco y velado de las cosas presupone en el hombre no sólo un alto nivel de curiosidad, sino, principalmente, un entendimiento del mecanismo de la lectura alegórica. El jardín de Salastano es construido para enseñar y entrenar justamente esta facultad. Aterrorizado y espantado por los engaños de un mundo aparentemente apacible y plácido que se ofrece al entretenimiento y al gozo, el hombre aprende desconfiar no sólo de la naturaleza más ingenua, sino también de sí mismo. En consecuencia, las virtudes del hombre discreto se revelan como medidas preventivas que le protegen de las trampas del mundo y del propio cuerpo. En este doble sentido religioso y corporal, la experiencia humana de Edén se da a conocer como trampa original.

“Los prodigios de Salastano” dan una lección ejemplar a personajes y a lectores por igual “haciendo ostentación a la curiosidad” humana a fin de discutir el valor de los sentidos, predominantemente el de la vista. En esta crisis, el sentido mayor del cuerpo humano es presentado como fuente de mayor engaño, una concordancia no sólo conceptualmente armónica, sino también eficaz respecto al grado de los peligros que evoca. Ver mal se asocia con errores fatales y hasta mortales, y en todo caso con consecuencias existenciales.

Déxeme ver el proceso, dize el abogado, quiero ver el testamento, veamos papeles, y tal es el ver, que acaba con la hazienda y con la substancia del desdichado litigante, que en ir a él ya fue mal aconsejado. Pues ¿qué?, un príncipe, con solo dezir: “Yo lo veré”, ¿no deja consumido a un pretendiente? ¿No es basilisco mortal una belleza, que si la miráis, mal, y si ella os mira, peor? ¡Con cuántos ha acabado aquel vulgar *veremos*, el pesado *veámonos*, el prolixo *verse ha* y el necio *ya lo tengo visto*! Y todo malmirado ¿no mata? Creedme, señores, que está el mundo lleno de basiliscos del ver y aun del no ver, por no ver y no mirar. Assí estuvieran todos como este. (322)

La figura mitológica del basilisco, por ejemplo, heredada de los antiguos y de bestiarios

medievales, alegoriza aquí una naturaleza tramposa, salvaje, hostil y generalmente monstruosa, criatura cuya imaginación infunde sensaciones de terror, miedo y alarma. De esta manera, el basilisco representa también el valor que tiene el conocimiento del mundo para el hombre: advertirle de toda suerte de peligros, daños e intrigas. Como ya apuntó Benjamin, el conocimiento proporcionado por la alegoría barroca es siempre un conocimiento del mal del mundo. Salastano lo formula en palabras similares: “porque hazer bien, más raro es en el mundo que hazer mal; más usado el matar que el dar vida. Con todo, veneramos algunos destos prodigios salutíferos que con eficacia de su buen zelo han ahuyentado los pestilenciales venenos y purificado las aguas populosas.” (*ibid*) La referenciada purificación cultural y política de España (“de moros y judíos”) se presenta, pues, como producto de un conocimiento adquirido a través de un examen cauteloso y, en un doble sentido inquisitivo, de la población. (*ibid*, 323)<sup>212</sup>

La sutileza particular de la alegoría barroca consistió sin duda en su combinación de un acto de denominación y la exposición de un juicio ético. En el acto de denominación, la alegoría establece una relación metafórica entre dos conceptos la cual, conforme a su lógica “mágica” inherente, realiza a su vez un juicio moral o ético. De este juicio implícito dependen tanto el contenido afectivo de la expresión alegórica como su intensidad. Esta última suele variar según el caso y la materia, influyendo así en la reacción de los personajes presentes. En Gracián, la fuerza ilocutiva de sus alegorizaciones es indicadora de la relevancia o del valor de un concepto en un determinado contexto. Típicamente, su lenguaje alegórico aumenta el énfasis amontonando una serie de imágenes sugestivas en las que se reitera la misma idea en palabras o metáforas diferentes, precisándose sucesivamente. En la siguiente escena, por ejemplo, la idea del odio se intensifica y se concretiza a través de enumeraciones, comparaciones y cuantificadores. Preguntas retóricas y respuestas explicativas encuadran la ilustración alegórica, haciendo el concepto en cuestión más misterioso y su descubrimiento más enigmático:

¿[...] quién piensas tú que era aquel primer hijo de la Verdad de quien todos huían, y vosotros de los primeros?  
 ¿Quien había de ser— respondió Andrenio— sino un monstruo tan fiero, un trasgo tan aborrecible, que aún me dura el espanto de haberle visto? (612)

Fuera de ilustrar el valor semántico de la idea evocada, la narración subraya además la

---

<sup>212</sup> El pasaje continúa de la manera siguiente: “Y si no, dezidme, aquel nuestro inmortal héroe el Rey Católico don Fernando ¿no purificó a España de moros y judíos, siendo hoy el reino más católico que reconoce la Iglesia? El rey don Felipe el Dichoso, porque bueno, ¿no purgó otra vez a España en nuestros días? ¿No fueron éstos salutíferos unicornios? Bien es verdad que en otras provincias no se hallan así frecuentes ni tan eficazes como en ésta; que si esso fuera, no hubiera ya ateísmos donde yo sé, ni heregías donde yo callo, cismas, gentilismos, perfidias, sodomías y otros mil géneros de monstruosidades.” (323)

reacción afectiva correspondiente. De ahí, no es suficiente que “todos huían”, cuando el efecto afectivo puede ser aumentado a través de un deíctico de persona que trasciende las fronteras diegéticas, acercando el personaje del discípulo Andrenio al personaje implícito del discípulo lector (“y vosotros de los primeros”).

Una mezcla de diferentes percepciones sensoriales provoca también una ilustración de la inmundicia, en la que Gracián se sirve de metáforas musicales. Siguiendo las connotaciones convencionales de su tiempo, las imágenes evocadas provienen del ámbito semántico de lo bajo y terrenal y de lo femenino y lascivo, o sea, de lo moralmente débil. Al acumular dichos conceptos, la evaluación moral implícita se produce automáticamente sin necesidad de ser explicitada. El asco mencionado al principio del pasaje es ilustrado y coloreado en las imágenes siguientes, otra vez juntando a la idea mental un afecto corporal:

Grande asco les causó ver una tiorba italiana llena de suciedad y que frescamente parecía haber caído en algún cieno; y sin ostarla tocar, cuanto menos tañer, la recatada ninfa dixo: —Lástima es que este culto plectro del marino haya dado en tanta inmundicia lasciva. (365)

La tiorba es una laúd barroco de dimensiones mayores, especialmente en los bajos. Su forma recuerda a la figura femenina, pero los sonidos que produce no son finos y suaves, sino roncós y pesados. La tiorba recuerda a la hembra inmundada, no a la dama civilizada.

Un análisis afectivo del lenguaje graciano da con un contenido conceptual que no se encuentra anticipado explícitamente ni en la temática de las crisis ni en los fines didácticos de la obra. La violencia de sus ilustraciones y el ímpetu de los afectos no cuadran con una filosofía moral fundada en la serenidad estoica y el saber pacífico. Por ende sorprende el poder evocativo de sus imágenes y el terror que suelen sufrir los diferentes personajes. Temáticamente, por lo menos, el enfoque pedagógico de la filosofía graciana se centra en un espacio de experiencias diametralmente opuesto a la irritación mental y la agitación emocional. En su centro se halla el hombre persona, o sea, un hombre discreto y sofisticado, cuya formación se basa en la lectura de los libros y del mundo. Esta actividad le proporciona conocimientos concretos sobre la vida humana y la naturaleza, pero también ayuda a refinar su sentido estético, haciéndole admirar y estimar toda perfección y sutileza en la creación igual que en el artificio. La euforia con la que Critilio formula este ideal confirma la relevancia que tiene para la obra y el pensamiento graciano en general. Critilio, todavía con ardor juvenil, pinta la imagen de su soñada y muy venerada Sofisbella:

Esso no—dixo— sin ver primero en persona la hermosa Sofisbella, que un tal cielo como éste no puede dexar de tener por dueño al mismo sol. Suplícote, ¡oh conductor alado!, quieras introducirme ante su divina presencia, que ya me la imagina idea de beldades, ejemplar de perfecciones, ya me parece que admiro la serenidad de su frente,

la perspicacia de sus ojos, la sutileza de sus cabellos, la dulçura de sus labios, la fragancia de su aliento, lo divino de su mirar, lo humano de su reír, el acierto con que discurre, la discreción con que conserva, la sublimidad de su talle, el decoro de su persona, la gravedad de su trato, la majestad de su presencia. Ea, acaba, ¿en qué te detienes?, que cada instante que tardas se me vuelve eternidades de pena. (379)

Por ser un ideal y por encarnar la idea de la sabiduría, la atracción y el encanto que causa Sofisbella resultan inesperadamente sensual. La veneración de la sabiduría aquí resulta poco menos “apasionada” que la “pluma teñida” que aborrece Critilio algunas páginas antes, una pluma motivada por afectos extremos: “Aborrecía sumamente toda pluma teñida, tenida por apasionada, decantándose siempre, ya al lado del odio, ya de la afición” (371). Aparte de que el “aborrec[er] sumamente” ya revela una fuerte emocionalidad y desmiente el recato científico del sabio, parece que la imaginación de Critilio no puede pensar la sabiduría sin darle forma, vida y alma.

Esta tensión entre el ideal de un saber desapasionado y desilusionado y la “pena” que causa la atracción de una sabiduría sumamente feminizada y atrayente caracteriza toda la escritura de Gracián. Si bien la circunspección y la parsimonia dominan el discurso filosófico-moral temáticamente, su forma tiene origen en la experiencia emotiva del mundo. Esto vale tanto para la forma poética del texto acabado como para el proceso de su creación verbal. En la escritura de Gracián, al igual que en toda literatura didáctica de la época, la idea de la virtud proviene del conocimiento del vicio. Esto lo evidencian sus personajes en el largo peregrinaje por las edades del hombre, discutiendo y recordando una y otra vez las consecuencias que tienen el desliz y el descuido. Por consiguiente, el discurso moral no se nutre de un interés inocente en el “hazer bien”, sino que es motivado por la experiencia del caos y de la confusión, de la inconstancia y de la soledad, de la violencia y de la desconfianza. El uso de la razón y la práctica de la templanza protegen al alma del hombre, requiriendo a cambio una vida de disciplina y de restricciones. El sufrimiento de la virtud y de la abstinencia se articula, pues, en un lenguaje sumamente expresivo, cargado de inquietudes, ilusiones y anisas.

Las “pasiones frías” no se refieren, pues, a ninguna realidad verdadera, sino que significan un estado de ánimo deseado y añorado que sólo existe en la imaginación y en el lenguaje. Prometen, en primer lugar, la ausencia de toda agitación ansiosa y de toda inseguridad ontológica. Sin embargo, en la articulación alegórica, este sueño racional descubre su contenido silenciado, o sea, el exceso de emoción y de afecto disciplinado y suprimido por la virtud y la lógica. En su libro sobre el papel de las pasiones frías durante el “momento barroco”, Fernando de la Flor hace hincapié en las dinámicas liberadas por esta utopía civilizatoria de poder “desmontar las pasiones ‘calientes’ y de atenuar la ‘potencia de

vida”” (*Pasiones frías*, 16):

Pero he aquí que en la tradición hispana, en su órbita neoestoica y cristiana, se acentúa el ideal supresivo, represivo, inhibitorio de toda pasión, que debe deponerse y ser, incluso, cruelmente erradicada del alma del hombre. Lo cual podemos pensar que no hace sino potenciar extraordinariamente este mismo universo de los afectos (ahora vueltos más oscuros, profundos y secretos, si cabe), extremadamente bizarra que ostenta como su señal más reconocible. (19)

El texto graciano deliberadamente juega con la susceptibilidad humana para emocionarse o, más preciso aún, para *conmocionarse*, inventando cada vez nuevas curiosidades, bizarrías, maravillas y monstruosidades. Desde un punto de vista didáctico, se podría decir que *El Criticón* presenta un recorrido pedagógico que entrena la razón y que enseña a los afectos a disciplinarse y a contenerse.

Antes de explicar las “sensibilidades gracianas” como síntoma de un malestar anímico de dimensiones históricas, como sugiere de la Flor en *Era melancólica*, hay que diferenciar entre las características generales de la expresión alegórica en el Barroco español y las particularidades del lenguaje graciano. La ya mencionada preferencia barroca por el exceso y la exageración en la expresión poética y artística es un síntoma general y compartido de la producción cultural barroca, y no representa una peculiaridad del lenguaje graciano. Una impetuosidad semejante se encuentra, por ejemplo, en las imágenes alegóricas de Saavedra Fajardo, quien, en sus *Empresas políticas*, describe al futuro regente en términos de fuerza y dureza, mental tanto como física. Conforme a esta idea, la masculinidad y virilidad del príncipe son ilustradas de debida manera, en símiles y analogías correspondientes: Crecido entre trabajos y tempestades, el robusto coral se opone, pues, a la belleza efímera de la flor delicada, la cual no puede más que ostentar su belleza<sup>213</sup>. Las conclusiones que saca Saavedra de esta yuxtaposición alegórica de la rosa y del coral no se derivan principalmente de la oposición de los conceptos, sino ante todo de la incompatibilidad de los efectos adscritos a ellos:

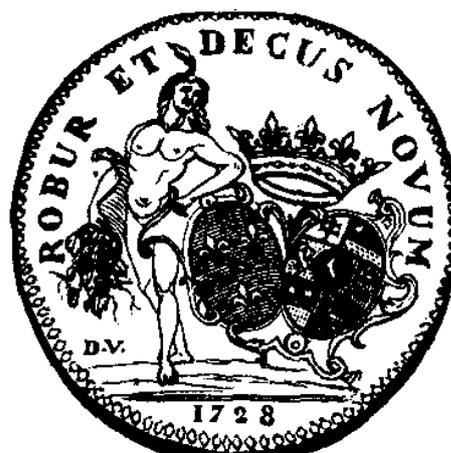
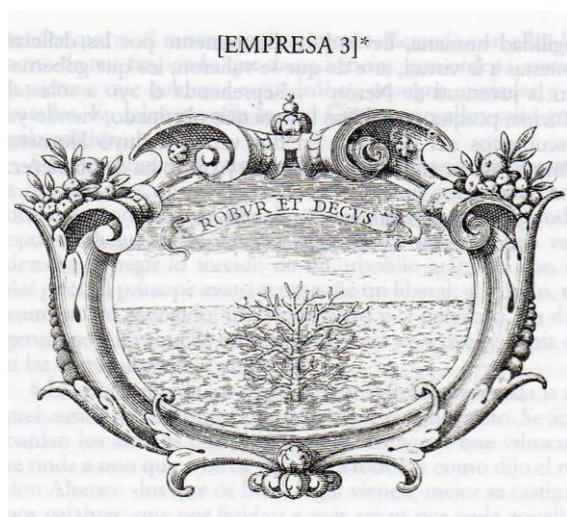
Tales efectos, contrarios entre sí, nacen del nacimiento y crecimiento deste árbol y de aquella flor, por lo mórbido y duro en que se criaron. Y tales se ven en la educación de los príncipes, los cuales, si se crían entre los armiños y delicias, que ni los visite el sol, ni el viento, ni sientan otra aura que la de los perfumes, salen achacosos e inútiles para

---

<sup>213</sup> “Empresa 3: Robur et decus”, *Empresas*, 212 -213. ”Con la asistencia de una mano delicada, solicita en los regalos del riego y en los reparos de las ofensas del sol y del viento, crece la rosa, y suelto el nudo del botón, estiende por el aire la pompa de sus hojas. Hermosa flor, reina de las demás, pero solamente lisonja de los ojos, y tan achacosa, que pelagra su delicadez. El mismo sol, que la vio nacer la ve morir, sin más fruto que la ostentación de su belleza, dejando burlada la fatiga de muchos meses, y aun lastimada tal vez la misma mano que la crió, porque tan lasciva cultura no podía dejar de producir espinas. No sucede así al coral, nacido entre los trabajos, que tales son las aguas, y combatido de las olas y tempestades, porque en ellas hace más robusta su hermosura, la cual, endurecida después con el viento, queda a prueba de los elementos para ilustres y preciosos usos del hombre.”

el gobierno, como al contrario robusto y hábil quien se entrega a las fatigas y trabajos. (*Empresas políticas*, 213)

Casi independientemente de la lógica inherente a esta comparación alegórica, saltan a la vista una serie de palabras claves que, en su conjunto, determinan el contenido semántico de esta imagen. En ella, la flojedad femenina se opone a la fortaleza viril, el “rey feminizado” a la robustez del que “se crió entre las armas”. En la geometría abstracta de esta alegoría chocan dos campos semánticos contrarios, resultando, sin embargo, en un concepto bastante conocido y convencional.



“Empresa 3: Robur et decus”, Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*.<sup>214</sup> *Jetons des états*, deuxième période, 1728<sup>215</sup>.

La tipologización alegórica de la rosa combina vocablos de superioridad estética como “delicado”, “hermosa flor”, “belleza” y “reina” con atributos negativos provenientes del ámbito de lo enfermizo y superficial, como “pompa”, “lisonja”, “ostentación”, “espinas” y “lasciva cultura”. La descripción moralizante del coral, por otra parte, coincide con el significado que da Covarrubias en su *Tesoro*, citando a Plinio y las *Metamorfosis* de Ovidio. El coral se cría, pues, bajo circunstancias adversas, sólo para emerger de ellas endurecido y robusto como una piedra preciosa.<sup>216</sup>

<sup>214</sup> Cito la descripción del emblema que ofrece la edición consultada en la nota al pie correspondiente: “*Robur et decus*: fortaleza y belleza. Una rama de coral emerge del mar y se endurece en contacto con el viento. El príncipe, si se somete a las fatigas y trabajos de la educación, será mejor gobernante que el criado con regalo y mimos.”

<sup>215</sup> J. de Fontenay, “*Jetons des états*” (deuxième période), 1728. “Gaston d’Orléans n’avait pas dit son dernier mot. Retiré en Lorraine, il rassemble une troupe d’étrangers et se présente devant Dijon. Le faubourg Saint Nicolas fut pillé et incendié ; les environs de la ville furent exposés à toutes les violences. Les Etats, sous le poids de dettes énormes et croissantes, de maladies contagieuses entraînant la misère, figurent sur leurs jetons une grêle de traits et s’écrient: Nous succombons !” [...] “En 1734, la Bourgogne, s’appuyant toujours sur le prince de Bourbon-Condé, veut qu’il soit représenté par un chêne vigoureux qu’enlace une vigne chargée de fruits.”

<sup>216</sup> “CORAL. Según Teofrasto, en el Tratado de las piedras preciosas, *vide Plinium*, lib. 32, cap. 2, es un arbusto blando que nace debaxo del agua, de color verde, cuya frutilla redonda es blanca. Éste, al punto que sale del agua y le da el aire, se endurece y se convierte en piedra, trocando el color verde en un roxo encendidísimo y perfeto. De que se endurezca saliendo al aire, haze mención Ovidio, lib. 15, *Metamorphoseon*: [...]” *Tesoro*, 356.

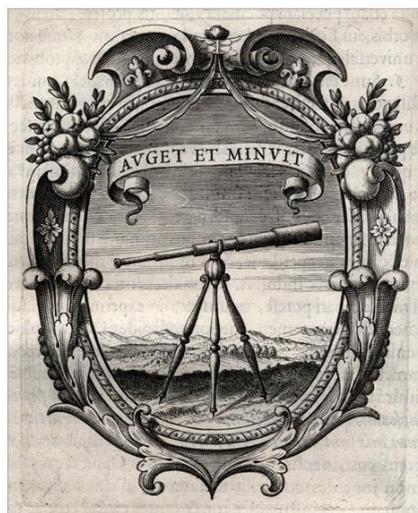
Sirviéndose de metáforas más bien consabidas, Saavedra Fajardo construye la imagen alegórica alrededor de la idea principal de esta empresa, ilustrando sus diversas implicaciones y posibles consecuencias. La agudeza de su símil se revela en la comparación con otro emblema, en el que el grabador francés se sirvió de diferentes símbolos para representar los dos conceptos de fortaleza y belleza. Más sutil, pues, la imagen de Saavedra, en la que el coral reúne ambas ideas en una misma figura. De todas maneras, por agudos y bien pensados que sean los emblemas de Saavedra Fajardo, tan comprensible y accesible es su contenido alegórico: La violencia de las tempestades y lo pesado de los trabajos resultan en una personalidad endurecida que refleja esta experiencia abiertamente en sus actos y en su pensamiento. A pesar de la rigidez de sus valores, la visión del hombre que se descubre en el pensamiento del Saavedra Fajardo revela cierto pragmatismo. En este último aspecto se acerca a la filosofía moral de Baltasar Gracián.

Igual que *El Criticón*, también las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo presentan un recorrido alegórico y didáctico de la vida humana, abordando los valores y atributos más significativos en un príncipe. Por dirigirse a personas de un estado social muy elevado, la idea del futuro regente desplegada a través de las ciento y una empresas es marcada por un alto grado de perfección. En lo abstracto (igual que en su contenido) se asemeja al concepto de la persona que desarrolla Gracián en su *Criticón*, concepto considerado por él en cuanto objetivo moral-filosófico del hombre en la tierra, aunque sin perspectivas de cumplir con este ideal en vida. El hombre persona perfecto de Gracián queda tan distante como la isla de la Inmortalidad. Similares en la seriedad plástica de sus imágenes y en el ímpetu sugestivo de sus lenguajes, Gracián y Saavedra Fajardo se distinguen, sin embargo, en las consecuencias que saca cada uno de esta cosmovisión pragmática y desencantada. Donde el segundo considera la violencia de la vida ingrediente indispensable de la experiencia humana, el primero busca vías para esquivarla.

El pragmatismo de Saavedra Fajardo se manifiesta en su propósito de proporcionarles a sus lectores un manual de conducta que se orienta en las modalidades de la naturaleza humana. Por eso, el tono de sus declaraciones es objetivo y desapasionado. Al tratar de los afectos, el escritor los desdeña en un príncipe, especialmente cuando impiden su uso de la razón, pero también los considera una realidad conocible e inalterable. Advierte en la empresa siete:

Nacen con nosotros los afectos, y la razón llega después de muchos años, cuando ya los halla apoderados de la voluntad, que los reconoce por señores, llevada de una falsa apariencia de bien, hasta que la razón, cobrando fuerzas con el tiempo y la experiencia, reconoce su imperio y se opone a la tiranía de nuestras inclinaciones y apetitos. En los príncipes tarda más este reconocimiento, porque con las delicias de los palacios, son

más robustos los afectos. Y como las personas que les asisten aspiran al valimiento, y casi siempre entra la gracia por la voluntad y no por la razón, todos se aplican a lisonjear y poner asechanzas a aquella y deslumbrar la ésta. Conozca, pues, el príncipe estas artes, ármese contra sus afectos y contra los que se valen dellas para gobernarle. (242-243)



“Empresa 7”, Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, 242



“Emblema 18”, Centuria I, Covarrubias, *Emblemas morales*<sup>217</sup>

La *pictura* representa los afectos humanos en forma de un telescopio el cual ilustra la deformación de la realidad efectuada por las pasiones. Según el lema correspondiente, este anteojo de los afectos hace que la percepción de la realidad “auget et minuit”, o sea “aumenta y disminuye”, según el efecto que tiene en el alma humana.<sup>218</sup> Otra vez en una misma figura se reúnen efectos y afectos adversos, los que, sin embargo, tienen su origen en la misma causa o —en los términos de la filosofía moral— en el mismo mal. De manera comparable al “Conocer los defectos dulces” de Gracián, elaborado en el aforismo 161 del *Oráculo Manual*, Saavedra Fajardo aconseja prevenirse contra las propias inclinaciones para no hacerse vulnerable a los demás.<sup>219</sup> En tiempos del Barroco, la filosofía del “Conócete a ti mismo”,

<sup>217</sup> El lema del emblema dice “Sombras son de la verdad”, y lo explica de la manera siguiente: “Los antojos de lunas quadreadas, / De una sola cosa, hazen ciento, / Todas, tan igualmente pareadas, / Que echarle mano, a de ser atento: / Las falsas opiniones, disfraçadas / Al no aduertido, sacaran de tiento, / Representando por verdad constante / La mentira, que engaña al inorâte.” En la página siguiente, la declaración ilumina estos versos en las palabras siguientes: “La verdad no tiene mas de vna cara, siempre es vna, y està firme, aunque padezca mil aduersidades, que le acarrean la calumnia, y la mentira. Los Filósofos Gentiles, anduieron a buscar esta verdad, y no pudieron atinar a ella, por no auer conocido el verdadero Dios que es suma verdad. Y ansi se diuidierõ en diferentes sectas y opiniones. Y comparo yo el cotejo destes, a vn tablero de ajedrez, con vna sola pieça, representando al que la mira con antojos de quadrillos, infinidad dellas, y echando la mano a vna le sale la suerte. El mote es vulgar.”

<sup>218</sup> Ver nota al pie correspondiente, 242. Añado el comentario del editor: “El motivo de la *pictura* es el mismo en la primera edición, pero no el lema, que allí era más explícito. “*Affectibus crescunt, decrescunt.*“ [...] También Covarrubias (*Emblemas morales*, 18) emplea unos “anteojos de cuadrillos” o gafas con cristales cuadreados que distorsionan la visión y hacen creer lo que no es.”

<sup>219</sup> Gracián, *Oráculo manual*, 190. „161. *Conocer los defectos dulces.* El hombre más perfecto no se escapa de algunos, y se casa o se amanceba con ellos. Ailos en el ingenio, y mayores en el mayor, o se advierten más. No porque no los conozca el mismo sugeto, sino porque los ama; dos males juntos, apasionarse y por vicios. Son

heredada de los sabios griegos, implicaba una concienciación total y absoluta de las capacidades y defectos de la propia persona y del otro. Según Saavedra Fajardo, ésta se alcanzaba con el tiempo y en la medida en la que se iba dominando a la razón. Desapasionado y sensato, el diplomático advierte de la necesidad de auto-disciplinarse para erradicar tales apetitos en sí mismo.

Gracián, por su parte, aborda la temática de la autodisciplina de una manera menos objetiva cuando tematiza las emociones que causa el desencanto humano con el mundo, resentimiento que adquiere más importancia hacia el final de la novela. Un pasaje ejemplar a este respecto se encuentra al principio de la última crisis, intitulada *La Isla de la Inmortalidad*, donde se cuenta la historia de Xerxes, rey de Persia. Dicho emperador oriental llora al pensar en la inevitabilidad de la muerte y el paso imparable del tiempo. En su reacción al “llanto de Xerxes”, el texto muestra poca apreciación para la melancolía del rey, presentando su tristeza en cuanto “error plausible” y “desacierto acreditado”, y esto no sin ironía.

“Yo lloro de ver hoy los que mañana no se verán, pues del modo que el viento lleva mis suspiros, así se llevará los alientos de sus vidas. Prevéngoles las obsequias a los que dentro de pocos años, todos los que hoy cubren la tierra, ella los ha de cubrir a ellos.” Celebran mucho los apreciadores de lo bien dicho este dicho y este hecho. Mas yo río me de su llanto, porque preguntárale yo al gran monarca del Asia: “Sire, estos hombres, o son insignes o vulgares: si famosos, nunca mueren; si comunes, mas que mueran.” Eternízanse los grandes hombres en la memoria de los venideros, mas los comunes yacen sepultados en el desprecio de los presentes y en el poco reparo de los que vendrán. (786)

El narrador evidentemente está por encima de la experiencia penosa y emotiva de la vida humana, o por lo menos así lo pretende. La isla de la Inmortalidad, que visitan Andrenio y Critilio sin manifestar señas corporales de la vejez, representa la superación de la muerte, y de las ansias y del miedo que suele sentir el ser humano frente a ella. En la última etapa de este viaje por la vida humana, la razón logra disolver y superar su conflicto más grande, acabando a la vez con el sufrimiento y la melancolía que suelen causar la idea de la muerte y su experiencia. La razón aquí resulta ser la única solución y el único consuelo ante la miseria del hombre, una miseria que se convierte en risa desde la perspectiva del filósofo iluminado y desapasionado.

La frialdad del filósofo prudente y alegre intenta consolar y deshacer con resentimientos y esperanzas frustradas. Así la promesa del futuro puede acabar con las desilusiones del presente, aunque no sin translucir la pena silenciada del desencanto sufrido y la urgencia del

---

lunares de la perfección, ofenden tanto a los de afuera quanto a los mismos les suenan bien. Aquí es el gallardo vencerse y dar esta felicidad a los demás realces; todos topan allí, y cuando avían de celebrar lo mucho bueno que admiran, se detienen donde reparan, afeando aquello por desdoro de las demás prendas.”

consuelo anhelado. Esto no sólo vale para confortar a cualquier persona que se empeña en seguir el camino de la prudencia y de la razón, sino especialmente para resucitar a los héroes tardíos, los hombres grandes y en su tiempo poco estimados: “Y así vereis que ningun hombre, por eminente que sea, es estimado en vida; ni lo fue el Ticiano en la pintura, el Bonarota en la escultura, ni Góngora en la poesía, ni Quevedo en la prosa. Ninguno parece hasta que deasparece; no son aplaudidos hasta que idos.” (*ibid*, 787) Igual que Gracián, también Ticiano, Miguel Ángel, Góngora y Quevedo se inmortalizaron en sus hechos, grabados a la vez en la *materia fina* de la memoria y en la *materia densa* de lo físico y visible. La ironía de la escritura filosófica de Gracián consiste, quizás, en el hecho de que la fama que goza hoy en día no se debe tanto a su reputación de sabio estoico, sino al profundo conocimiento de la naturaleza humana que manifiesta toda su obra. Ciertamente, gran parte de este éxito se basa en la viveza de sus alegorías que pintan la interioridad humana de manera tan convincente y persuasiva, que se reconoce en ellas el aporte de la propia experiencia.

### 3.5 Epílogo: El lento ocaso de la alegoría

No, respondió Clodio, que el castigo me ha puesto una mordaza en la boca o,  
 por mejor decir, en la lengua, que no consiente que la mueva, y,  
 así, antes pienso de aquí adelante reventar callando que alegrarme hablando.  
 Los dichos agudos, las murmuraciones dilatadas, si a unos alegran, a otros entristecen.  
 Contra el callar no hay castigo ni respuesta.  
 Vivir quiero en paz los días que me quedan de la vida a la sombra  
 de tu generoso amparo, puesto que por momentos me  
 fatigan ciertos ímpetus maliciosos  
 que me hacen bailar la lengua en la boca  
 y malográrseme entre los dientes más de cuatro verdades  
 que andan por salir a la gran plaza del mundo.  
 ¡Sírvasse Dios con todo!  
 CERVANTES<sup>220</sup>

La expresión “hablar entre dientes” pertenece a la terminología del teatro renacentista y barroco, donde se refiere a la técnica de los apartes. Apartándose del resto de los personajes en la escena, un actor articulaba alguna verdad o algún pensamiento íntimo que no estaba intencionado a ser escuchado por los demás o que contenía información contraria a lo que él mismo u otros manifestaban en sus acciones y palabras. *La Celestina* de Fernando de Rojas, obra modélica a este respecto, demuestra cuanto el argumento dramático y la intriga vivían de los apartes. Mediante este recurso, el dramaturgo manejaba el transcurso de la acción introduciendo diferentes puntos de vista, y daba forma al diálogo entre personajes adversos descubriendo sus intenciones. De esta manera, el aparte cumplió una función similar a la del narrador novelesco en que contextualizaba y explicaba la acción. A partir de finales de la Edad Media, “hablar entre dientes” adquirió una connotación negativa, no sólo por asociarse con el habla de las capas bajas, sino también por referirse a un lenguaje indirecto, informal y por ende indecente. Sin embargo, a pesar de la mala reputación de la palabra, el aparte era un recurso muy usado y sumamente convencionalizado, popularidad que se debía particularmente a la eficacia con la que transmitía información relevante para el desarrollo de la acción dramática.

En cuanto comentario aparte o verdad a medias, el “hablar entre dientes” y la murmuración también juegan un papel significativo en la obra narrativa de Miguel de Cervantes, donde el maldecir sirve para articular “más de cuatro verdades que andan por salir a la gran plaza del mundo.” (*Persiles*, 247) Como en el caso citado del “maldiciente Clodio”, “hablar entre dientes” significa “murmurar” o rufunfuñar, y en todo caso un malogro o desliz comunicativo. Sin embargo, Cervantes emplea el recurso conscientemente a partir del *Don Quijote* para enriquecer la narración y para comunicar “verdades que, dichas por señas, suelen ser entendidas.” (*Novelas ejemplares*, 63) En el *Persiles*, por ejemplo, Clodio debe morir *per*

---

<sup>220</sup> *Persiles*, 247.

*errorem* justamente cuando está al punto de descubrir la mentira central del libro, es decir, la verdadera identidad de los protagonistas Persiles y Sigismunda.<sup>221</sup> En Cervantes, “Hablar entre dientes” quiere decir comunicar verdades inconvenientes pero ciertas. Dentro del discurso literario de la época, la función del aparte o de la murmuración residía literalmente en descubrir la verdad de la mentira, e incluso cuando se entendía la última en cuanto ficción o fabula. Para el lector atento del “Coloquio de los perros” o del *Persiles*, esto envolvía hallar “el misterio” que “levanta” a una historia encubierto en los discursos y acciones de los diversos personajes y narradores. Aquellas verdades silenciadas, una vez articuladas, “salen a la gran plaza del mundo” a ser juzgadas y evaluadas por todos, y no sólo por unos cuantos. Cervantes enfatiza esta intención en la introducción a sus *Novelas ejemplares*, donde se da a entender más directamente, esta vez no escondiéndose detrás de un personaje mordaz.<sup>222</sup>

Al hablar sobre la murmuración en Cervantes, Blasco inquiriere en la función de las digresiones y comentarios narrativos tan característicos de la obra cervantina, y del “Coloquio

---

<sup>221</sup> “¿Qué diremos desta Auristela y deste su hermano, mozos vagamundos, encubridores de su linaje, quizá por poner en duda si son o no principales? Que el que está ausente de su patria, donde nadie le conoce bien puede darse los padres que quisiere y, con la discreción y artificio, parecer en sus costumbres que son hijos del sol y de la luna. No niego que no sea virtud digna de alabanza mejorarse cada uno, pero ha de ser sin perjuicio de tercero. El honor y la alabanza son premios de la virtud, que, siendo firme y sólida, se le deben, mas no se le debe a la ficticia y hipócrita. ¿Quién puede ser este luchador, este esgrimidor, este corredor y saltador, este Ganimedes, este lindo, este aquí vendido, acullá comprado, este Argos de esta ternera Auristela, que apenas nos la deja por brújula, que ni sabemos ni hemos podido saber deste par, tan sin par en la hermosura, de dónde vienen ni a do van? Pero lo que más me fatiga de ellos es que, por los once cielos que dicen que hay, te juro, Rutilio, que no me puedo persuadir que sean hermanos y que, puesto que lo sean, no puedo juzgar bien de que ande tan junta esta hermandad por mares, por tierras, por desiertos, por campañas, por hospedajes y mesones. Lo que gastan sale de alforjas, saquillos y repuestos, llenos de pedazos de oro, de las bárbaras Riela y Constanza. Bien veo que aquella cruz de diamantes y aquellas dos perlas que trae Auristela valen un gran tesoro, pero no son prendas que se cambian ni truecan por menudo. Pues pensar que siempre han de hallar reyes que los hospeden y príncipes que los favorezcan es hablar en lo escusado.” (308-309) El personaje Clodio alegoriza el maldecir, la murmuración y el odio (311), y el texto anticipa su muerte en varias ocasiones, indicando que el odio de sus discursos no merecía otro castigo (322), especialmente después de haber sido desterrado de su patria por semejantes descuidos. (308) El monólogo de Clodio se asemeja a un aparte en el sentido clásico, estrategia de la que Cervantes se sirve en esta novela en cuanto recurso estructurador. Los secretos de los protagonistas se revelan regularmente en monólogos o diálogos aparte, y no siempre se requiere de un murmurador o maldiciente. El entero capítulo sexto del segundo libro contiene un aparte de Periandro/Persiles, en el que articula sus pensamientos y sentimientos más íntimos, primero en un soliloquio y después en una carta a Auristela/Sigismunda. (311) El texto suele resaltar el celo que sienten dichos personajes a no ser escuchado por otros, lo cual ocurre también en el primer capítulo del cuarto y último libro, en el que los peregrinos se acercan a su destinación. “Con esto, a más que medianas jornadas, llegaron a Acuapendente, lugar cercano a Roma; a la entrada de la cual villa, adelantándose un poco Periandro y Auristela de los demás, sin temor que nadie los escuchase ni oyese, Periandro habló a Auristela desta manera. [...]” (628-629).

<sup>222</sup> Cervantes emplea la imagen de la “gran plaza” dos veces en su “Prólogo al lector”, cada vez haciendo referencia a un lugar público y abierto a la libre opinión. “De esto tiene culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio, el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáuriguí, y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes, poniendo debajo del retrato: [...]” (I, 62) “Mi intención ha sido ponder en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras.” (I, 64)

de los perros” en particular.<sup>223</sup> Allí, el perro Berganza es regularmente acusado de murmurar, aunque sin mostrar gran mejora. En este contexto, Blasco reconoce en la murmuración un recurso literario posible para expresar la verdad, aunque no sea el método preferido por Cervantes. “Entre la murmuración, la predicación, y la filosofía”<sup>224</sup>, Cervantes hubiera elegido la última, posición la que, según Blasco, el escritor aclara a lo largo de su “Coloquio”.

El contar “con propiedad un desatino”, de que habla Cervantes en su *Viaje al Parnaso*, resulta ser una traducción bastante fiel de lo manifestado por el obispo de Hipona; una traducción que plantea la necesidad de distinguir entre la mentira que simplemente busca el engaño y el artificio de una ‘fabula’ que esconde en su seno una verdad, si no de carácter histórico, sí de carácter intelectual. El “misterio” que “levanta” las novelas ejemplares, según el “Prólogo al lector”, debe leerse en esta dirección: la narración ficticia puede ser un discurso que dice la verdad desde el puro “fingimiento”. El lenguaje de la ficción no es, necesariamente, el de la mentira, sino el de la figuración de la verdad. (32)

Después del *Quijote*, Cervantes continuó su debate en torno a “cómo se escribe una novela” en los textos marco de las *Novelas ejemplares*.<sup>225</sup> En este libro la verdad adopta la forma de la mentira poética enmascarándose en fábulas y convirtiéndose en entretenimiento. En más de una ocasión, Cervantes articula su fuerte deseo de darse a entender, de querer “valerse por su pico” y de señalar verdades. Este deseo omnipresente en su obra viene acompañado por el motivo de la mudez, motivo que suele aparecer en conexión con alguna agencia que inhibe la libre expresión, no importa si concierne a algún personaje o al mismo narrador. En el caso de Clodio, por ejemplo, es inicialmente una “mordaza” y, más tarde, la flecha mortal que le impiden a salir con sus verdades ilícitas; en el caso de los perros lo es su incapacidad de hacerse oído, primero por ser animales, pero también por pertenecer a una capa social virtualmente muda, porque su destino requiere que no manden, sino obedezcan. Esta última temática ocupa gran parte de la novela, desembocando cada vez en nuevos razonamientos.<sup>226</sup>

<sup>223</sup> Javier Blasco, *Cervantes: raro inventor*, 2005.

<sup>224</sup> Me refiero aquí a un artículo de Javier Blasco publicado bajo el mismo título, que está incluido en su libro *Cervantes: raro inventor* (2005).

<sup>225</sup> Ver Blasco, “Entre la murmuración...”, I: “Alguien ha escrito – y yo estoy totalmente de acuerdo con ello – que el Quijote es “la novela que trata de cómo se escribe una novela”. En el *Quijote*, desde luego, lo metaliterario juega un importantísimo papel. Pero la reflexión iniciada en el libro de 1605 se continúa –con capítulos nuevos y con nuevos enfoques– en las *Novelas ejemplares*. El “Prólogo” de las *Novelas* y “El Coloquio de los perros”, relato que cierra la colección conforman —como Antonio Rey Hazas ha demostrado— un marco en el que lo dominante es la reflexión sobre ese nuevo género que alumbran la totalidad de los relatos recogidos bajo la calificación de “novelas”.”

<sup>226</sup> La temática del amo injusto y la problemática de la pobreza también vuelven en el *Persiles*, donde los dos mozos Rutilio y Clodio comparten una posición muy clara al respecto: “Voy a parar, respondió Clodio, en decir de tí que mal podrás usar tu oficio en estas regiones, donde sus moradores no danzan ni tienen otros pasatiempos sino lo que les ofrece Baco, en sus tazas risueño y en sus botellas lascivo; pararé también en mí, habiendo escapado de la muerte por la benignidad del cielo y por la cortesía de Arnaldo, ni al cielo doy las gracias ni a Arnaldo tampoco, antes querría procurar que, aunque fuese a costa de su desdicha, nosotros enmandésemos nuestra ventura. Entre los pobres pueden durar las amistades, porque la igualdad de la fortuna sirve de eslabonar los corazones, pero entre los ricos y los pobres no puede haber amistad duradera, por la desigualdad que hay

En el mencionado prólogo a las *Novelas ejemplares*, el narrador se introduce al lector como autor sin rostro ni figura, pero dotado de ingenio. La ausencia de un retrato representativo de su persona hace hincapié en el hecho de que la esencia o verdad de las personas no se manifiestan en su superficie, sino que se hallan invisibles pero descifrables en el seno de sus palabras.

Las “más de cuatro verdades” que se le malogran a Clodio de vez en cuando son una clara referencia al sentido alegórico de la obra poética, recordando a la vez la función ilocutiva del lenguaje. En cuanto “Sprachform” o “forma expresiva” (Benjamin) la alegoría barroca implicaba un acto de habla a través del cual se comunicaba no solo un determinado contenido semántico, sino también cierto valor u orden simbólico de las cosas. De ahí, la forma estética de la alegoría barroca no resultaba de su función poética o retórica, sino se alimentaba de la lógica inherente del pensamiento representado. Esto quiere decir que la expresión alegórica no había de impresionar por su arte ni por su estilo, sino por la concordancia que producía entre contenido conceptual, ilustración figurativa, e intención discursiva. En la ilustración de las ideas, el lenguaje alegórico se orientaba en el imaginario lingüístico y cultural de su tiempo, pero también solía transformar y deconstruir (o desalegorizar) deliberadamente figuras y motivos convencionales. Cualquier transformación consciente formaba parte del artificio resultante y efectuaba un cambio de sentido. En *Era melancólica: figuras del imaginario barroco* de la Flor estudia los motivos claves de la cultura áurea, documentando las variedades tanto formales como conceptuales de entre sus diferentes representaciones.

El propósito principal de la estética alegórica del Barroco consistía, pues, en llegar a conceptos originales. Las imágenes y figuras verbales proporcionaban aquel significado de la idea que la palabra no era capaz de transmitir por ser también ella cifra, o sea, figuración simbólica de una verdad. La figuración simbólica compensaba, pues, las deficiencias de la lengua, dando forma a lo que también tenía que ser comunicado y a lo que también formaba parte del acto de habla: la actitud que asumía el emisor respecto al contenido de sus palabras. Este concepto barroco de un lenguaje cifrado, misterioso, y siempre deficiente en torno a su capacidad expresiva, requería de un aparato ilustrativo que permitiera representar el énfasis y

---

entre la riqueza y la pobreza. — Filósofo estás, Clodio, replicó Rutilio, pero yo no puedo imaginar qué medio podremos tomar para mejorar, como dices, nuestra suerte, si ella comenzó no ser buena desde nuestro nacimiento. Yo no soy tan letrado como tú, pero bien alcanzo que los que nacen de padres humildes, si no les ayuda demasiado el cielo, ellos por sí solos pocas veces se levantan adonde sean señalados con el dedo, si la virtud no les da la mano. Pero a ti, ¿quién te la ha de dar, si la mayor que tienes es decir mal de la misma virtud? Y, a mí, ¿quién me ha de levantar, pues, cuando más lo procure, no podré subir más de lo que se alza una cabriola? Yo, danzador; tú, murmurador; yo, condenado a la horca en mi patria; tú, desterrado de la tuya por maldiciente, mira qué bien podremos esperar que nos mejore.” (310)

el afecto implícito en la enunciación. Pese a la considerable inseguridad ontológica y verbal que sentían los ideólogos de la Contrarreforma, la cultura barroca no podía permitirse una separación de las artes imitativas, según fue anticipada durante el renacimiento e implementada más tarde por los clasicistas. Fueron, más probablemente, las limitaciones ideológicas que la cosmovisión barroca imponía al libre pensamiento y al filosofar que iniciaron el ocaso de la alegoría barroca, y no necesariamente los límites de la representación simbólica. En el “Coloquio de los perros”, Cervantes se distanció consciente y públicamente de cualquier literatura que se conformaba con murmurar (Berganza) o predicar (Cipión), es decir, con hablar mal de terceros y con sermonear a sus interlocutores. Lejos, pues, de la “murmuración” y de la “predicación”, sus obras iban a descubrir, yuxtaponer y discutir verdades convencionales y realidades experimentadas, animándole al lector a juzgar por sí mismo y a formarse una opinión propia. En esta actividad filosófica del observar, comparar y opinar, la obra cervantina se asemeja en mucho a la didáctica de *El Criticón* graciano, aunque el significado alegórico del último se hallaba mucho más explícito en la superficie del texto.

Al leer en retrospectiva la evolución de la novela moderna y de sus orígenes en el Barroco español, es preciso considerar las condiciones históricas que motivaron dicho desarrollo en el contexto de los fines discursivos con los que había de cumplir aquel joven género, no para satisfacer a los preceptistas, sino simplemente para observar las convenciones establecidas de la expresión poética. Desde este punto de vista se hizo evidente que, en la ficción novelesca del Barroco español, el discurso alegórico era un efecto inevitable y producto natural de la ya ilustrada función simbólica del lenguaje. Fijaba y conservaba el significado convencional de una cosa o de un concepto, ubicándolo simultáneamente dentro de un determinado sistema de valores. En esta doble función de la alegoría barroca en cuanto palabra y artificio, vehículo comunicativo y recurso persuasivo, reside su particularidad histórica como forma expresiva.

Las ya mencionadas dificultades de la crítica contemporánea de reconocer y descifrar el discurso alegórico o ejemplar de la novela barroca resultan, pues, de definiciones históricas del término de la alegoría. Éstas se originan en la individualización sucesiva de las diferentes artes y la redefinición de sus fines artísticos durante los siglos XVIII y XIX, un proceso transformador cuyo impacto se manifestaba en todos los contextos de la producción cultural europea. En su estudio sobre el *Origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamin dedica una parte considerable de su investigación a los cambios que se efectuaron en las convenciones del decir y del pensar durante la época tan renovadora del clasicismo, justamente porque le parecieron sumamente relevantes para la transformación del concepto de

la alegoría. Fuera de su premisa metodológica de no aplicar terminos establecidos a contextos históricos ajenos, queda muy claro que, para Benjamin, la alegoría del Barroco se distingue categóricamente del concepto que tenemos de ella hoy en día. Al comparar la alegoría del Barroco a la literatura en su mayoría anti-alegórica de la modernidad europea, Benjamin advierte sin embargo similitudes inesperadas en la intención de los poetas de querer articularse alegóricamente. Mientras se mantenía viva la función alegórica del lenguaje en el discurso literario, la teoría literaria “denunciaba” la artificialidad hermética y forzada del tropo:

Selbst große Künstler, wie Yeats, bleiben in der Annahme, Allegorie sei ein konventionelles Verhältnis zwischen einem bezeichnendem Bilde und einer Bedeutung. Von den authentischen Dokumenten der neueren allegorischen Anschauungsweise, den literarischen und graphischen Emblemenwerken des Barock, pflegen die Autoren nur vage Kenntnis zu besitzen. Aus den späten und verbreiteteren Nachzüglern des XVIII. Jahrhunderts spricht deren Geist so schwächlich, dass nur der Leser der ursprünglicheren Werke auf die ungebrochene Kraft der allegorischen Intention stößt. Vor jene aber stellte sich mit dem Verdikt das klassizistische Vorurteil. Es ist, mit einem Wort, die Denunzierung einer Ausdrucksform, wie die Allegorie sie darstellt, als einer bloßen Weise der Bezeichnung.<sup>227</sup> (*Ursprung*, 141)

Lo que advierte Benjamin en su estudio es que la falta de conocimientos sobre la cultura alegórica del Barroco en épocas posteriores no era producto de un simple desinterés, sino resultado de una verdadera y auténtica falta de comprensión, un caso de “descomunicación” entre épocas y espacios epistémicos diferentes. En comparación con las grandes obras alegóricas de la antigüedad y de la Escritura Sagrada, los intentos literarios de los propios antepasados tenían que fallar inevitablemente.

La “denunciación clasicista” de la alegoría barroca se basaba, pues, en un malentendido hermenéutico indisoluble en su tiempo: consistía en la confusión persistente (y todavía actual) de los términos de *alegoresis* (interpretación) y *alegoría* (expresión). Mientras el término de la *alegoresis* se refiere a la larga historia de la interpretación textual, el concepto de la *alegoría* se asocia más bien con la expresión simbólica o figurativa en la poesía y el arte. En consecuencia, la verbalización alegórica de las sensibilidades y estados de ánimo del Barroco tenía que competir con lecturas inquisitivas y curiosas de las veneradas autoridades poéticas, filosóficas y teológicas de la antigüedad. Esto resultó, inevitablemente, en el rechazo rotundo

---

<sup>227</sup> “Grandes artistas incluso, teóricos fuera de lo común, como Yeats, siguen suponiendo que la alegoría es una relación convencional entre una imagen designativa y su significado. Estos autores no suelen tener más que una vaga noción de los documentos auténticos de la concepción alegórica del mundo en su manifestación más moderna: las obras emblemáticas, literarias y gráficas del Barroco. El espíritu de éstas se expresa con una voz tan débil en los epígonos tardíos del siglo XVIII, mucho más difundidos, que sólo el lector de las obras más primitivas tiene la oportunidad de experimentar la fuerza intacta de la intención alegórica. Pero sobre esas pesaba como un veredicto el prejuicio del Clasicismo. El cual consiste, para decirlo brevemente, en denunciar la forma de expresión representada por la alegoría en cuanto un mero modo de designación.” (*Origen*, 154-155)

del propio pasado literario en favor de preceptivas y teorías literarias inspiradas en los modelos lejanos. “Verwandt wie sie beiden Geistesrichtungen war, musste die Romantik Epos und Allegorie einander annähern. Und so hat Schelling das Programm der allegorischen Epenauslegung in dem berühmten Diktum formuliert: die Odysse sei die Geschichte des menschlichen Geistes, die Ilias die Geschichte der Natur.“ (*ibid*, 146) El misterio barroco, por otro lado, no podía proporcionar ninguna información de valor sobre la historia del espíritu humano y la historia natural. Gran parte del proyecto de Benjamin consistió en recuperar el contenido conceptual y poético del drama alemán, insertando las modalidades del decir y del pensar de aquel tiempo en la historia ecléctica y contradictoria de la literatura europea.

Por involuntaria que habrá sido el malentido de la producción cultural del Barroco en el pasado, tenemos hoy la posibilidad de enfrentarnos a sus consecuencias, y preferentemente a aquellas que nos afectan directamente. En este contexto, una consecuencia es, por ejemplo, la generalización y sobreteorización del análisis literario hasta un punto en que éste empieza a impedir la interpretación histórica de la literatura alegórica del Barroco. En vez de facilitar el estudio filológico, la teoría literaria lo paraliza inadvertidamente al adherir a las terminologías y los métodos hermneúticos del presente. Mientras los últimos sí tienen su función y justificación en la contemporaneidad, no sigue forzosamente que sus categorías sean aplicables al pasado. Particularmente el enfoque tradicional de la ciencia literaria en modelos genéricos e historias literarias suele obstruir análisis diferenciados del imaginario cultural del Siglo de Oro. Este último se conserva en las palabras e imágenes de su tiempo, descubriendo una gran riqueza formal y teórica, la cual no pocas veces resulta ambigua y contradictoria. Como forma expresiva y como escritura leyó Walter Benjamin la alegoría del Barroco, como manifiesto de un imaginario cultural todavía latente la analizó de la Flor. Estos acercamientos a la materialidad del lenguaje literario y las formas de la expresión poética enriquecen el entendimiento histórico de una época porque pretenden ir más allá de meras reinterpretaciones.

Otra consecuencia directa del malentendido “clasicista” consiste en la preferencia moderna de la letra por la imagen. El rechazo de la imagen como forma de expresión y vehículo de conocimiento caracteriza gran parte de la literatura moderna. Mientras que la presencia de la alegoría iba reduciéndose en las artes y en la literatura modernas, una nueva discursividad simbólica estaba abriéndose paso en el ámbito de la cultura europea. Esta se definía principalmente por su literariedad, o sea, por la letra en cuanto vehículo de la representación verosímil de la realidad. Alegorías modernas surgen típicamente en ficciones inverosímiles y fabulosas, en las que la verdad de la historia es representada a través de

figuras imaginarias y mundos fantásticos. Es significativo, pues, que en la cultura contemporánea igual que en las historias literarias, la alegoría se asocia principalmente con la imagen y no con la letra, evolución que parece ignorar los principios históricos de la lectura alegórica.

Este trabajo ha tratado de documentar e iluminar el uso de la expresión alegórica en la ficción narrativa del Barroco español, época crucial para la evolución de la novela moderna. El desarrollo de este nuevo género deja entrever la formación de los nuevos parámetros discursivos que estaba forjando la naciente literatura moderna, una literatura que se hallaba en el proceso de negociar los modos en los que se había de representar la realidad en el futuro. El uso que hacía la cultura del Barroco de la alegoría es representativo de las convenciones de la expresión literaria de su tiempo, mayormente porque seguía sirviéndose del tropo como recurso retórico, pero también para expresar la realidad vivida. En esta función la alegoría representaba no sólo la materialidad experimentada del mundo, sino también la inmaterialidad de su orden, según era percibido por la sociedad y el individuo.

## OBRAS CITADAS

## TEXTOS

Alberti, Leon Battista, *De pictura: redazione volgare*, Ed. Lucia Bertolini, Edizioni Polistampa, 2012.

—*De re aedificatoria libri decem*, a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, Milano, il Polifilo, 1966.

Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache I*, Ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 2003.

Bacon, Francis, *Bacon's Essays and Wisdom of the Ancients*, Ed. A. Spiers; B. Montagu, Boston, Little Brown & Company, 1884.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Novelas ejemplares*, I-III, Madrid, Castalia, 1982.

—*Don Quijote de la Mancha*, Ed. Martín de Riquer, 15ª ed, Barcelona, Editorial Juventud, 2000.

—*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Ed. Carlos Romero Muñoz, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 2003.

—*La Galatea*, Ed. Francisco López Estrada, Madrid, Cátedra, 1995.

—*Viaje del Parnaso y poesías varias*, Ed. Elías L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Céspedes y Meneses, Gonzalo de, *Historias peregrinas y ejemplares*, Ed. Yves-René Fonquerne, Madrid, Castalia, 1970.

—*Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, Madrid, Padilla, 1615.

—*Poema trágico del Español Gerardo y desengaño del amor lascivo. Primera y segunda parte. Nuevamente corregido, y enmendado en esta impresión por Don Gonzalo de Céspedes y Meneses, vecino, y natural de Madrid, su mismo autor. Añadido un índice de libros de novelas, patrañas, Cuentos, Historias, y Casos trágicos, y de otros entretenimientos para divertir la ociosidad, hecho por un curioso*, En Madrid, A costa de D. Pedro Joseph Alonso y Padilla, Librero de Camera del Rey nuestro Señor, Año de 1732.

—*Gerardo the unfortunate Spaniard. Or a patterne for lasciuious lovers. Containing several strange miseries of loose affection. Written by an ingenious Spanish gentleman, Don Gonzales de Céspedes y Meneçes, in the time of his five yeeres imprisonment. Originally in Spanish, and made English by L.D.*, Ed. Leonard Digges, London, 1622.

- Contreras Jerónimo de, *Selva de aventuras*, Ed. de Miguel Á. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Institución Cultural “Fernando el Católico”, 1991.
- Fontenay, Joseph de, *Manuel de l’amateur de jetons*, Dijon, 1854, iNumis, www.iNumis.com, 09.07.2014, 16:32.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Maximen und Reflexionen*, Ed. Helmut Koopmann, München, DTV, 2006.
- “Nachtrag zu ‘Philostrats Gemälde’“, *Symbol. Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*, Ed. Frauke Berndt; Heinz Drügh, Suhrkamp, 2009.
- Die Farbenlehre Goethes. In einer Textauswahl für Künstler und andere Freunde des Phänomens Farbe*, Ed. Yvonne Schwarzer, Hagen, Ars Momentum, 2011.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2004.
- *Arte de ingenio, Tratado de Agudeza*, Ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 1998.
- *Oráculo manual y arte de prudencia*, Ed. Emilio Blanco, 5ª ed., Madrid, Cátedra, 2003.
- Hebreo, León, *Diálogos del amor*, Trad. de David Romano, Introd., notas de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Alianza, 2002.
- Heliodoro, *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, traducida en romance por Fernando de Mena, Ed. Francisco López Estrada, Madrid, Aldus, 1954.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, Studienausgabe*, Ed. Friedrich Vollhardt, Stuttgart, Philipp Reclam, 2012.
- López Pinciano, Alonso, *Philosophía antigua poética*, Alicante, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- *El Pelayo*, Ed. María José Vega, Lara Vilà; Introd. Lara Vilà, Cesc Esteve, Madrid, Editorial Caronte.
- Ñunez Reinoso, Alonso, *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de la sin ventura Isea*, Ed. Miguel Ángel Teijero Fuentes, Universidad de Extremadura, 1991.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos, en que se tratan de diversas ciencias, materias, y facultades. Repartidos en los siete dias de la*

*semana y dirigidos a diferentes personas*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009; Barcelona, Institut del Teatre, 2009.

Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, Ed. Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999.

Schleiermacher, Friedrich, *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*, Ed. Manfred Frank, Frankfurt, Suhrkamp, 1977.

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, Ed. Bruno Damiani, Madrid, Cátedra, 1981.

Tasso, Torquato, *La Gerusalemme Liberata*, Napoli, 1835.

Vega Carpio, Lope Félix de, *El peregrino en su patria*, Ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Madrid; Castalia, 1973.

—*Novelas a Marcia Leonarda*, Ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.

—*Arte nuevo de hacer comedias*, Ed. de Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

Vinci, Leonardo da, *Notebooks*, Ed. Irma Richter, Thereza Wells, Martin Kemp, Oxford, Oxford University Press, 2008.

#### REPERTORIOS

Covarrubias y Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 2003.

—*Emblemas morales*, Ed. Carmen Bravo-Villasante, Fundación universitaria española, 1978.

*Diccionario de la lengua española*, 22<sup>a</sup> ed., Madrid, Real Academia española, 2011.

#### COMPENDIOS DIGITALES

*The Encyclopedia of Ancient History*, Wiley Online Library, John Wiley and Sons, 1999-2014, <http://onlinelibrary.wiley.com/book/10.1002/9781444338386>, 09.07.2014, 16:22.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (DRAE), 22<sup>a</sup> ed., 2001, <http://lema.rae.es/drae/?val=ilustrar>, 05.04.2014, 18:19.

#### ESTUDIOS

Armas, Frederick de, ed., *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, PA, Bucknell UP, 2005.

- Armstrong-Roche, Michael, *Cervantes' Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, "Persiles and Allegory", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10.1 (1990), 7-16.
- Baena, Julio, *El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1996.
- Barella, Julia, "Heliodoro y la novella corta del siglo XVII," *Cuadernos Hispanoamericanos* 529/30 (1994).
- Batllori, Miquel, "La Agudeza de Gracián y la retórica jesuítica," *AIH. Actas I* (1962), 57-69.
- Benfell, Stanley V., "Uno sarà il fine: Tasso's Domestication of Allegory", *Quaderni d'italianistica*, Vol. XVIII, No. 2, (Autumn 1997).
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Ed. Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1978.
- *Origen del drama barroco alemán*, Trad. José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990.
- *Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt, 1977.
- Bergson, Henri, *Le rire. Un essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige, 2010.
- Blasco, Javier, *Cervantes : raro inventor*, Alcala de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- "Entre la murmuración, la predicación, y la filosofía: contar con propiedad un desatino", *Romancero nuevo y autoría*, <http://www.romanceronuevo.es/investigadores/1/javier-blasco>, 23.07.2014, 17:52.
- Braider, Christopher, *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and Language, 1400 -1700*, Princeton, Princeton UP, 1993.
- Brioso Sánchez, Máximo, Brioso Santos, Héctor, "Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles* y *Sigismunda* de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística", *Criticón*, 86, 2002, 73-96.
- Campra, Rosalba, "Sobre la posibilidad de clasificar a las sirenas (y de poner a coto a lo fantástico)," *Semiosis* 3, II, 2006.
- Castillo, David; Spadaccini, Nicholas, "El antiutopismo en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: Cervantes y el Cervantismo actual," *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1 (2000).
- Castillo, David, *(A)wry Views: Anamorphosis, Cervantes and the Early Picaresque*,

- Lafayette, Purdue UP, 2001.
- Baroque Horrors. Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2010.
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona; Madrid, Noguer, 1972.
- Casualdero, Joaquín, *Forma y Sentido de Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Buenos Aires, Editorial Sudamérica, 1947.
- Cave, Terence, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979.
- Checa, Jorge, “Alegoría, verdad y verosimilitud en *El Criticón*”, *Documentos A: Genealogía científica de la cultura*, 5, Barcelona, Anthropos, 1993.
- Colahan, Clark, “Towards an Onomastics of Persiles/ Periandro and Sigismunda/ Auristela”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 14.1 (1994)
- Cucala Benítez, Lucía, “Hacia una caracterización genérica de *El Español Gerardo de Céspedes y Meneses*. Entre la novela bizantina y la ficción sentimental”, *Hesperia. Anuario de filología hispánica XIII*, 1 (2010), 49-65.
- Davis, Barbara N., “Love and/or Marriage: The Surprising Revision of Jerónimo de Contreras' *Selva de aventuras*”, *Hispanic Review* 50, 2 (1982), 173-199.
- Eco, Umberto, *Die Bücher und das Paradies: Über Literatur*, München, Deutscher Taschenbuchverlag, 2006.
- Egido, Aurora, “La letra en *El Criticón*”, *Bulletin Hispanique* 95, 2, 1993, 557-586.
- Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000.
- Humanidad y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotécnica y Arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, Edicions UIB, 2004.
- En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2007.
- Ehrlicher, Hanno, “Interfanum et profanum. Peregrinajes textuales en la literatura española del siglo XVI”, *HeLix* 1 (2009), 26-51.
- Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der frühen Neuzeit*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2010.

- Elias, Norbert, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Stuttgart, Suhrkamp, 1983.
- El Saffar, Ruth, *Novel to Romance: A study of Cervantes' Novelas ejemplares*, Baltimore; London, John Hopkins University Press, 1974.
- Esclapés, Rosalía, “La mujer en la antigüedad clásica”, *Asparkia: Investigació feminista*, 6, 1996, 117-134.
- Fernández Mosquera, Santiago, “Introducción a las narraciones bizantinas del siglo XVI: el *Clareo* de Reinoso y la *Selva* de Contreras”, *Criticón* 71 (1997), 65-92.
- Fletcher, Angus, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca; London, Cornell UP, 1964.
- Flor, Fernando R. de, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- *Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2005.
- Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Barcelona, Edicions UIB, 2007.
- Forcione, Alban K., *Cervantes' Christian romance: a study of Persiles y Sigismunda*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1972.
- Frank, Manfred, “Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik”, *Topos H.*, 4, Minsk, 2001, 4-22.
- Gagliardi, Antonio, *Cervantes filósofo: averroísmo e cristianismo*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2003.
- García Gual, Carlos, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Ediciones Istmo, 1988.
- García López, José, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vivens, 1992.
- Gillgren, Peter, “The Michelangelo Crescendo. Communicating the Sistine Chapel Ceiling”, *Konsthistorisk Tidskrift* 70, 4, 2001, 206 – 216.
- Gonzalez-Barrera, Julián, “Soldados, Doncellas y expósitos: Gonzalo de Céspedes y Meneses, un fiel lector cervantino”, *NRFH*, LVII, 2 (2009), 761-776.
- Graevenitz, Gerhart von, “Gewendete Allegorie. Das Ende der Erlebnislyrik und die Vorbereitung einer Poetik der modernen Lyrik in Goethes Sonett-Zyklus von

- 1815/1827.”, Eva Horn; Manfred Weinberg, eds., *Allegorie. Konfigurationen von Text, Bild und Lektüre*, Opladen, 1998, 97 – 117.
- Heffernan, James A.W., *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 1993.
- Hidalgo-Serna, Emilio, “Origen y causas de la agudeza”: necesaria revisión del “conceptismo” español,” *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 Agosto 1986 Berlín*, Vervuert Verlagsgesellschaft, 1989, 477 - 486.
- Holton, Gerald, “Science and the De-allegorization of Motion,” Gyorgy Kepes, ed., *The Nature and Art of Motion*, New York, Georges Brailier, 1965, 24-31.
- Ife, Barry W., “*Pilgrims’ Progress*: Insinuaciones de la alegoría en el *Persiles* y *Sigismunda* de Cervantes,” R. Sanmartín Bastida, R.Vidal Doval, eds., *Las metamorfosis de la alegoría: Discurso y sociedad en la Península ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Frankfurt/M; Madrid, Vervuert; Iberoamericana, 2005.
- Jackson, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1981.
- Kurz, Gerhard, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2009.
- Lakoff, George; Johnson, Mark, *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- Maestro, Jesús G., *El mito de la interpretación literaria. Rojas, Cervantes y Calderón: la ética de la literatura y sus dogmas contemporáneos*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt, Vervuert, 2004.
- Man, Paul de, *Allegories of Reading: Figural Language in Rouseeau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven; London, Yale UP, 1979.
- Marguet, Christine, “De Leucipa y Clitofonte de Aquiles Tacio a la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* de Alonso de Reinoso: un caso de reescritura novelesca entre traducción y creación,” *Criticón*, 76, 1999, 9-22.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de los heterodoxos españoles*, II, 4ª ed., Madrid, BAC, 1987).
- Merchant, Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, San

- Francisco, Harper, 1980.
- Meunier, Philippe, *L'oreille, la voix et l'écriture dans quelques textes du Siècle d'Or*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.
- Miñana, Rogelio, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, 2ª ed., Newark, Juan de la Cuesta, 2006.
- Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Navas Ocaña, María Isabel, "La retórica en España: una aproximación desde la teoría literaria", *Estudios humanísticos. Filología*, 28 (2006), 119-142.
- Nelson, Bradley, "Los trabajos de Persiles y Sigismunda: una crítica cervantina de la alegoresis emblemática," *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 24.2 (2004), 43-69.
- Nelting, David, *Frühneuzeitliche Pluralisierung im Spiegel italienischer Bukolik*, Tübingen, Narr, 2007.
- Nerlich, Michael, *Le Persiles décodé, ou la Divine Comédie de Cervantes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise, 2005.
- Neuschäfer, Hans-Jörg, *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*, Madrid, Gredos, 1999.
- Nitsch, Wolfram, *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*, Tübingen, Gunter Narr, 2000.
- Opitz, Michael, Wizisla, Erdmut, eds., *Benjamins Begriffe, I-II*, Stuttgart, Suhrkamp, 2000.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Pater, Walter, *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, Ed. Adam Phillips, Oxford; New York, Oxford UP, 1984.
- Pozuelo Yvancos, "Sobre la union de teoría y praxis literaria en el conceptismo: Un tópico de Quevedo a la luz de la teoría literaria de Gracián", *Cuadernos Hispanoamericanos* 361 – 362, Madrid, 40-54.
- "Retórica y narrativa: La narratio", *Epos: Revista de filología*, Nº 2, 1986, 231-252.
- Quilligan, Maureen, "Allegory, Allegoresis, and the Deallegorization of language: the *Roman de la rose*, the *De Planctu Naturae* and the *Parlement of Foules*", *Allegory, Myth, and*

- Symbol*, Ed. Morton Bloom, Cambridge, Mass., 1981.
- Ripoll, Begoña; Flor, Fernando R. de, eds., “Los cien *Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos* de Pedro Joseph Alonso y Padilla”, *Criticón* 51, 1991.
- Ripoll, Begoña, *La novela barroca: catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- Romero-Díaz, Nieves, “Revisiting the culture of the Baroque: Nobility, City and the Post-Cervantine Novella,” Nicholas Spadaccini; Luis Martín-Estudillo, eds., *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context. Hispanic Issues*, Vanderbilt UP, 2005.
- *Nueva nobleza, nueva novela: Reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
- Ruiz Pérez, Pedro, *El siglo del arte nuevo, 1598 – 1691. Historia de la literatura española*, vol.3, Crítica, 2010.
- Safranski, Rüdiger, *Romantik: Eine deutsche Affäre*, München, Hauser, 2007.
- Sanmartín Bastida, Rebeca, ed., *Las metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Madrid, Iberoamericano, 2005.
- Sprigath, Gabriele K., “Das Dictum des Simonides: Der Vergleich von Dichtung und Malerei”, *Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 36 (2004), 243-280.
- Tambling, Jeremy, *Allegory (the New Critical Idiom)*, Routledge, 2009.
- “Thinking Melancholy: Allegory and the *Vita Nuova*”, *The Romanic Review*, 96, 1, 85 – 105.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Vaíllo, Carlos, “Tipologías antropológicas y morales en *El Criticón*”, Sebastian Neumeister, ed., *Baltasar Gracián: Antropología y Estética. Actas del II Coloquio Internacional, Berlín (4 – 7 Octubre de 2001)*, Berlín, Tranvía; Verlag Walter Frey, 2004, 99 – 129.
- Vilà, Lara, “Épica y poder en el Renacimiento. Virgilio, la alegoría histórica, y la alegoría política”, María José Vega y Lara Vilà, eds., *La teoría de la épica en el Siglo XVI (España, Francia, Italia, Portugal)*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- Vilanova, Antonio, “El peregrino andante en el *Persiles* de Cervantes,” *Boletín de la Real*

*Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22 (1949), 97-159.

Webb, Ruth, *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, 1997.

Whitman, John, *Allegory: The Dynamics of an ancient and medieval technique*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

Wifstrand-Schiebe, Marianne, *The Definition of Allegory in Western Rhetorical and Grammatical Tradition*, Chapter 1, Department of Linguistics and Philology, Uppsala Universitet, [http://www.lingfil.uu.se/staff/marianne\\_wifstrand\\_schiebe](http://www.lingfil.uu.se/staff/marianne_wifstrand_schiebe), 07.07.2011, 14:30.

Williamson, Amy, "Cervantes subversivo? La inversión carnavalesca en el *Persiles*," *AIH. Actas XI* (1992).

—*Co(s)mic Chaos: Exploring Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1994.

Wilson, Diana de Armas, *Allegories of Love: Cervantes' Persiles y Sigismunda*, Princeton, NJ, Princeton UP, 1991.