

INTRODUCCIÓN

Alegorías: significado literal y sentidos ocultos

MARÍA TAUSIET

*La sabiduría de nuestros antepasados
resplandece en los símiles.¹*

*Todo lo que me has contado tiene un sentido
que interpretaré para ti.²*

I

Desde siempre, las alegorías trataron de expresar lo inexpresable o, por lo menos, aquello que no era fácil de comunicar: lo desconocido, lo nuevo, lo extraño, lo indecible. Según la etimología griega del término, la alegoría —ἀλληγορία— sería el discurso de lo otro (o el otro discurso), del prefijo «allos» —otro— y «ágora» —el lugar donde tenían lugar las asambleas públicas—. A diferencia, por tanto, de las alocuciones abiertas y claras que los políticos dirigían a sus conciudadanos en la plaza, el discurso alegórico, o discurso de lo otro, se refería a asuntos bastante más abstractos, oscuros u ocultos e incluso extraños, de los que resultaba difícil hablar. De ahí que para tratar de tales asuntos se requiriera una buena dosis de imaginación e inventiva que permitiera hacer una trasposición desde el plano de lo invisible o incomprendible a otro más familiar y reconocible por los sentidos.³

Así, por ejemplo, la muerte —quizás el fenómeno más oscuro de todos— se plasmó en una serie de imágenes concretas y familiares, como el lazo que ata, la banda que envuelve el cuerpo y lo aprieta, o el esqueleto que porta una guadaña. Y el destino vital, en la imagen de un tejido que va elaborándose hilo a hilo sin interrupción. Tales símiles no venían a ocultar un significado profundo que hubiera que descubrir o adivinar, como si se tratara de resolver un problema matemático, sino que, por el contrario, su propósito era precisamente el de iluminar me-

dante imágenes determinados conceptos inaprensibles. En palabras de C. S. Lewis:

La función de la alegoría no es ocultar, sino revelar, y sólo se utiliza adecuadamente para lo que no puede decirse, o decirse tan bien, en lenguaje literal.⁴

Junto al misterio de la vida y la muerte, los conflictos librados en el interior de la conciencia, por un lado, y el complejo mundo de las emociones por otro, constituyeron desde muy antiguo los otros dos terrenos privilegiados para la aparición de las alegorías. Si hay algo que resulte especialmente difícil de trasladar a las palabras es, por descontado, la vida interior, en su doble faceta: moral y afectiva. No es de extrañar, por tanto, que uno de los primeros poemas alegóricos de la tradición occidental, la *Psicomaquia* o «batalla de la mente», del hispanorromano Prudencio, que vivió entre los siglos IV y V d. C., presentara una auténtica guerra entre las virtudes y los vicios, ambos representados por personas, de manera que, por ejemplo, la *Castidad* es atacada por la *Lujuria* (a quien derrota con una espada) y la *Paciencia* por la *Ira* (que, incapaz de vencer a su oponente, acabará destruyéndose a sí misma).⁵ El conflicto entre el bien y el mal, o la batalla entre virtudes y vicios, llegó a convertirse en el tema alegórico favorito en Europa a lo largo de la Edad Media y de la Edad Moderna, como puede apreciarse

¹ «The wisdom of our ancestors is in the simile». Charles Dickens, *A Christmas Carol*, Londres, Chapman and Hall, 1843.

² «Everything you have told me has a meaning which I will interpret to you». Anónimo, *Queste del Saint-Graal* [ca. 1220], en *The Quest of the Holy Grail*, ed. de Pauline Maud Matarasso, Londres, Penguin, 1969, p. 70.

³ Véase John MacQueen, *Allegory*, Londres y Nueva York, Methuen, 1970.

⁴ «The function of allegory is not to hide but to reveal, and it is properly used only for that which cannot be said, or so well said, in literal speech». Véase C. S. Lewis, *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1936 (trad. esp., *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969, p. 143).

⁵ Véase Anthony Grafton, Glenn W. Most y Salvatore Settis (eds.), *The Classical Tradition*, Cambridge y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2010, p. 39.

tanto en la literatura como en la historia del arte.⁶ En la Edad Moderna en especial, las virtudes, encargadas de luchar contra los pecados capitales y, al mismo tiempo, de materializar los principales valores cívicos y religiosos, llegaron a representar las heroínas por antonomasia de la civilización cristiana.⁷

Como ha subrayado Marina Warner, las alegorías o representaciones de conceptos abstractos se han encarnado históricamente casi siempre en figuras femeninas, especialmente en el caso de las Virtudes. Sin embargo, que la libertad aparezca con cuerpo femenino en la famosa estatua neoyorquina probablemente inspirada en *Marianne*—el emblema de la República francesa— no significa en absoluto que las mujeres fueran más libres que los hombres, como bien sabemos. De la misma manera, tampoco las innumerables alegorías de la Justicia esparcidas a lo largo de la geografía mundial indican que haya existido nunca la creencia generalizada de que las mujeres fueran particularmente justas. La explicación más convincente para este fenómeno podría apuntar al hecho de que una de las funciones asignadas originalmente a las alegorías fue la de convencer y deleitar, y ambas habilidades se asociaban principalmente al género femenino, considerado tradicionalmente mucho más atractivo que el masculino.⁸

En la vastísima compilación de emblemas y alegorías procedente en su mayoría del medievo que el italiano Cesare Ripa se encargó de recoger a finales del siglo XVI y que acabó por tener una repercusión que ha llegado hasta nuestros días, una de las personificaciones más célebres de la *Justicia* aparecía vestida de blanco y con los ojos vendados. Vestida de blanco, pues el buen juez no ha de tener mancha o deshonor alguna, y con los ojos vendados, para no dejarse influir por los imperfectos sentidos, a menudo opuestos a la razón.⁹ Por su parte, la *Envidia* se presentaba

como una mujer vieja, pálida y fea que bien se lleva la mano a la boca, como si fuera a mordérsela, bien está devorando su propio corazón, pues solo a sí misma se perjudica.¹⁰ En esta misma línea, la *Avidez* se daba a conocer como una mujer vestida del color del óxido sosteniendo un pulpo, pues de este se afirmaba que, faltándole el alimento, a sí mismo se absorbe, nutriéndose por tanto de su propia carne.¹¹ En cuanto a la *Conciencia*, se mostraba como una mujer con el corazón en la mano: una forma elocuente de representar el autoconocimiento.¹²

Lo interesante de éstas y otras tantas formas de expresión emblemáticas es que, pese a la tendencia de algunos a tratar de extraer o abstraer el significado que se ocultaría detrás de este tipo de imágenes, o pese al empeño moralista de distinguir, en ciertos relatos fabulosos, el sentido o moraleja de la historia, la esencia de la alegoría consiste justamente en la inseparabilidad de la forma y el contenido. Dicho de otra manera, las alegorías no constituyen algo simple, reducible, traducible o parafraseable, sino que podrían ser comparadas más bien a las muñecas rusas, en el sentido de que ofrecen una gama de significados casi interminable, pues cada una contiene otra dentro de sí que, a su vez, oculta a la siguiente en su interior.¹³

Las alegorías no serían, por consiguiente, unas formas enigmáticas que esconden un contenido, mensaje, código o criptograma a descifrar. La clave de lo alegórico no reside tanto en averiguar qué es lo que se está representando —por ejemplo, llegar a la conclusión de que un determinado valle verde simboliza la humildad—, sino en experimentar o sentir mediante el cultivo de la imaginación que la humildad, curiosamente, se parece a un valle verde.¹⁴ Lo que importa no es deducir que el soñador que se embelesa delante de una fuente está personificando al amante que contempla los ojos de su amada, sino sentir que la escena de la fuente presenta un parecido imaginativo con la experiencia del amante. Una y otra vez insistía C. S. Lewis en el peligro de leer las alegorías como un lenguaje cifrado de imágenes (ya sean plásticas o literarias) que se arrojan por la borda después de ser desentrañadas: «La alegoría, al fin y al cabo, es

⁶ Un buen ejemplo, en la España Moderna, lo constituye la «Alegoría de la Virtud y el Vicio» representada en la portada renacentista de la Universidad de Salamanca. Véase Santiago Sebastián, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1973.

⁷ Las siete virtudes clásicas (opuestas a los siete pecados capitales), al menos desde el siglo VI y a lo largo de la Edad Media, fueron: Humildad, Generosidad, Castidad, Paciencia, Templanza, Caridad y Diligencia. A partir de finales del siglo XIV, y sobre todo del XV, se concretó, además, la representación de otras siete virtudes: tres teologales (Fe, Esperanza y Caridad) y cuatro cardinales (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza). En la nueva clasificación, volvían a aparecer de nuevo tanto la Templanza como la Caridad, quizás por constituir, en el fondo, las dos virtudes esenciales, ya que representarían, por un lado, el cuidado de uno mismo y, por otro, el de los demás. Véase Solomon Schimmel, *The Seven Deadly Sins. Jewish, Christian, and Classical Reflections on Human Nature*, Nueva York, Macmillan, 1992.

⁸ Véase Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1985.

⁹ «No ha de ver ni mirar cosa alguna mediante la cual los sentidos, enemigos de la Razón, ejerzan como jueces». Véase Cesare Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione dell'Imagini universali*, Roma, 1593 (trad. esp., *Iconología I-II*, Madrid, Akal, 2002, pp. 9-10). Sobre la iconografía de la justicia, véase Adriano Prosperi, *Gius-tizia bendata: Percorsi storici di un'immagine*, Turin, Einaudi, 2008.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 342-343. Véase Lyndal Roper, «Envidia», en María Tausiet y James S. Amelang (eds.), *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada, 2009, pp. 33-67.

¹¹ *Ibidem*, p. 126.

¹² «La conciencia es el conocimiento que cada uno tiene de los actos y pensamientos que quedan ocultos para los demás hombres. Por ello, se representa mirándose su propio corazón», *ibidem*, p. 207.

¹³ Véase Paul Suttie, *Self-interpretation in the Faerie Queene*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006, pp. 3-38.

¹⁴ «We ought not to be thinking 'This green valley, where the shepherd boy is singing represents humility', we ought to be discovering, as we read, that humility is like that green valley. That way, moving always into the book, not out of it, from the concept to the image, enriches the concept». Véase C. S. Lewis, «The Vision of John Bunyan», en *The Pilgrim's Progress: A Casebook*, ed. de Roger Sharrock, Londres, Macmillan, 1976, p. 198.

un símil visto desde el otro extremo. Pero una vez que hemos visto el significado del símil, no hay que desprendernos de él». ¹⁵ Decimos que la Aurora avanza envuelta en su manto rosado, lo que no es en absoluto equiparable a hacer referencia a los colores del cielo a medida que va amaneciendo. ¹⁶

Para Lewis, lo importante de los símiles bien logrados y lo que hace que en ellos sea absurda la pretensión de separar el elemento literal del figurado estribaría justamente en el poder de la imaginación o, en sus propias palabras, en «la libre creación de lo maravilloso que inicialmente se desliza bajo el manto de la alegoría». ¹⁷ Ello se hizo palpable, en su opinión, tras el triunfo del monoteísmo cristiano, cuando la alegoría permitió expresar ciertas formas antiguas de politeísmo y, de este modo, recuperar de algún modo a los viejos dioses de la mitología pagana, en lugar de aceptar con resignación su conversión en demonios o su simple desaparición. Una vez que los dioses dejan de ser tenidos por dioses, es posible sustituir la creencia por la imaginación:

Los viejos dioses, al dejar de ser dioses, podrían haberse esfumado fácilmente hasta convertirse en demonios. Lo que pudo salvarlos fue el uso alegórico que de ellos se hizo [...]. Es como si los dioses tuvieran que desinfectarse de las creencias en ellos [...]. Para que esto sucediera, lo maravilloso de antaño tenía que estar guardado en alguna parte; no podía estar muerto, sino en una hibernación aguardando su momento [...]. Y fue la alegoría la que proporcionó a los dioses un lugar en el que hibernar. ¹⁸

Al igual que sucedió con los mitos, las alegorías capaces de expresar las emociones más refinadas de la vida afectiva y espiritual no se limitaron a traducir ciertas ideas abstractas, sino que aludían a fuerzas poderosas que operaban, en este caso, dentro de la conciencia individual. ¹⁹ La grandeza de las obras de arte

que han ido dando cuenta de los conflictos interiores radica en que las diferentes tendencias psicológicas en juego, al ser personificadas y no simplemente nombradas, terminan interactuando al margen de las interpretaciones sobre sus posibles significados o equivalencias. Buen ejemplo de ello lo constituye *The Faerie Queen* (*La reina de las hadas*, 1590-1596) de Edmund Spenser, ²⁰ un extenso poema alegórico de principio a fin en el que la condición o «premisa» principal que todo lector debería aceptar para comprender sus numerosas sutilezas es que los personajes de la obra «no saben que forman parte de una alegoría». ²¹ En 1853, John Ruskin ofrecía una interpretación subjetiva, no solo de las posibles equivalencias morales de cada personaje, sino de algo quizá mucho más revelador como eran los diferentes encuentros/desencuentros o interrelaciones entre dichos personajes:

El Caballero de la Cruz roja es la Santidad [...] que por lo general se asocia a la Veneración y al Temor de Dios. Este caballero, al principio del libro, tiene a su lado la Verdad (o Una), pero enseguida entra en el Bosque Errante, donde encuentra a la serpiente Error en su forma universal [...], y más concretamente en el tipo de Error basado en la erudición. Tras vencer a esta primera y palpable forma de Error [...], el caballero se encuentra con la Hipocresía o Archimago. La Santidad no puede detectar la Hipocresía, sino que cree en ella y se va a casa con ella; tras lo cual la Hipocresía consigue separar a la Santidad de la Verdad [...]. Ahora observa: en el momento en que el Temor de Dios o la Santidad se aparta de la Verdad, se encuentra con la Infidelidad o el Caballero sin Fe [...]. ²²

Para los lectores de hoy en día, la sola multiplicidad de personajes y lugares que forman la trabazón del poema representa un embrollo conceptual en el que resulta muy difícil ubicarse. Después de su encuentro con la Infidelidad, el caballero protagonista pasará por la Casa del Orgullo, donde conocerá a una

¹⁵ «Allegory, after all, is simile seen from the other end; and when we have seen the point of simile, we do not throw it away». Véase C. S. Lewis, *The Allegory of Love...*, p. 108.

¹⁶ *Ibidem*, p. 108.

¹⁷ «That free creation of the marvellous which first slips in under the cloak of allegory», *ibidem*, p. 69.

¹⁸ «The twilight of the gods is the mid-morning of the personifications» («El ocaso de los dioses marca el cénit de la prosopopeya», Lewis, *The Allegory of Love...*, p. 44). «The old gods, when they ceased to be taken as gods, might so easily have been suppressed as devils [...] only their allegorical use [...] saved them [...]». The gods must be, as it were, disinfected of belief [...]. For this to come about, the old marvellous, which once was taken as fact, must be stored up somewhere, not wholly dead, but in a winter sleep, waiting its time [...] Such a sleeping-place was provided for the gods by allegory», *ibidem*, p. 71.

¹⁹ En palabras de C. S. Lewis, «we cannot speak, perhaps we can hardly think, of an 'inner conflict' without a metaphor; and every metaphor is an allegory in little. And as the conflict becomes more and more important, it is inevitable that these metaphors should expand and coalesce, and finally turn into the fully-fledged allegorical poem» («No podemos hablar [...] de 'conflicto interior' sin metáforas, y toda metáfora es una alegoría en pequeño. Y, a medida que el conflicto crece en importancia, se hace inevitable que las metáforas se extiendan, se fusionen y se transformen por último en el ya plenamente maduro poema alegórico», *The Allegory of Love...*, p. 51).

²⁰ Véanse Walter Davis, «Spenser and the History of Allegory», *English Literary Renaissance*, 32.1 (2002), pp. 152-167.

²¹ «The premise from which I begin —one of the fundamental 'rules' of *The Faerie Queene*— is that the characters do not know that they are in an allegory, and cannot and do not 'read' the signs of their world as figurative pointers to another arena of understanding». Véase, Susanne Lindgren Wofford, *The Choice of Achilles: The Ideology of Figure in the Epic*, Stanford, Stanford University Press, 1992, p. 220.

²² «The Redcrosse Knight is Holiness [...] meaning, in general, Reverence and Godly Fear. This Virtue, in the opening of the Book, has Truth (or Una) at its side, but presently he enters the Wandering Wood and encounters the serpent Error in her universal form [...] and more especially Error as founded on learning [...]. Having vanquished this first open and palpable form of Error, [...] the Knight encounters Hypocrisy, or Archimagus. Holiness cannot detect Hypocrisy, but believes in him, and goes home with him; whereupon Hypocrisy succeeds in separating Holiness from Truth [...]. Now observe: the moment Godly Fear or Holiness is separated from Truth, he meets Infidelity or the Knight Sans Foy [...]». Véase John Ruskin, *The Stones of Venice*, vol. III (The Fall) [1.^a ed., 1853], Nueva York, Cosimo, 2007, p. 218.

serie de vicios y donde sentirá cómo pierde su habitual contento, tras lo cual luchará con el Caballero sin Alegría, que es hermano del Caballero sin Fe. A ello se sucederán una serie interminable de encuentros y batallas con gigantes y enanos hasta la victoria sobre Satanás y el triunfo final del bien, con el que se cierra el libro. Actualmente, tenemos la tendencia a tratar de identificar el mensaje que se esconde detrás de cada imagen, pero el poder evocador del texto radica precisamente en compartir las experiencias de los personajes desde dentro, por más opacas que a veces nos puedan resultar.²³

II

Las alegorías o representaciones de conceptos abstractos —a menudo mediante la personificación— se manifestaron desde muy antiguo en dos terrenos privilegiados para la comunicación humana: las palabras y las imágenes. Con frecuencia, ambas aparecían unidas en una relación íntima y recíproca, pero no siempre era así, o no siempre sucedía así al mismo tiempo, aunque la tendencia era que muchos relatos terminaran plasmándose en representaciones figuradas, y viceversa. En cuanto al objeto de este libro, pese a las numerosas distinciones que a lo largo de la historia se han hecho —y continúan haciéndose— entre alegoría y símbolo, además de otras formas de representación, nuestro acercamiento al tema parte de una visión amplia de lo alegórico-mítico que, en el campo de las imágenes, incluiría los iconos, símbolos, jeroglíficos, emblemas, insignias, divisas, empresas, etc. y, en el campo de las palabras, los símiles en general y la metáfora en particular, además de las fábulas, parábolas, enigmas, acertijos o adivinanzas, refranes, proverbios, e incluso ciertas expresiones paradójicas y códigos de carácter mnemotécnico.²⁴

El empeño en distinguir la alegoría del símbolo se manifestó especialmente durante el período del Romanticismo, cuando quienes volvieron sus ojos a la Edad Media quisieron adjudicar al símbolo un significado profundo y a la alegoría un simple carácter de representación superficial. El símbolo sería algo intemporal y la alegoría, una expresión transitoria. Los símbolos

encarnarían las esencias, y las alegorías, las variadas formas con que dichas entidades habrían ido manifestándose a través de diferentes épocas y contextos. Los símbolos serían infinitos e intraducibles, y las alegorías, limitadas e interpretables. Desde el punto de vista de algunos escritores románticos, tal dicotomía constituía un buen criterio para discernir la verdadera poesía de la que no lo era. En 1803, escribía Goethe a su amigo Schelling a propósito de la relación de éste con un joven artista:

Si podéis hacerle entender la diferencia entre el tratamiento alegórico y el tratamiento simbólico seréis su benefactor, pues son muchas las cosas que giran alrededor de este eje.²⁵

Para Goethe, la contraposición entre símbolo y alegoría expresaba la sutil contraposición entre el artista que se acerca al detalle únicamente como un ejemplo más de lo general y el que perseguía captar la belleza del detalle en sí mismo. Según sus propias palabras:

Existe una gran diferencia entre que el poeta busque lo particular con vistas a lo general o que vea lo general en lo particular. Por la primera vía nace la alegoría, en la cual lo particular no tiene interés más que como ejemplo. No hay que olvidar que la naturaleza de la poesía consiste propiamente en expresar algo particular sin pensar en lo general o sin referirse a ello. Pero quien capta vivamente esta particularidad recibe con ella al mismo tiempo lo general sin darse cuenta, o dándose cuenta más tarde.²⁶

En un intento de resolver la ambigüedad o el misterio final, el mismo Goethe escribiría en otra ocasión:

La alegoría transforma la apariencia en un concepto y el concepto en una imagen, pero de tal forma que el concepto ha de mantenerse limitado en la imagen, siendo la imagen el verdadero interlocutor. Por el contrario, el símbolo transforma la apariencia en idea y la idea en una imagen, de tal modo que la idea está en la imagen siempre infinitamente activa e inalcanzable y que, incluso expresada en todos los idiomas, sigue siendo indecible.²⁷

El contraste entre símbolo y alegoría como formas opuestas no solo de entender el arte, sino el universo en general, iba a tener continuación a través de un buen número de pensadores que vieron en esta dicotomía la perfecta formulación de las dos visiones del mundo por excelencia: una, según la cual lo real serían las ideas y lo aparente el mundo material; y la otra, que contemplaba las cosas desde el punto de vista más característico

²³ «First, there is the paradox that, to the characters participating in an allegory, nothing is allegorical. They live in a world compact of wonders, beauties and terrors, which are mostly quite unintelligible to them. Secondly and contrarily, our own experience while we read an allegory is double. It is divided between sharing the experiences of the characters in the story and looking at their life from somewhere outside it, seeing all the time meanings that are opaque from within». Véase C. S. Lewis, *Spenser's Images of Life*, ed. de Alastair Fowler, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, pp. 28-29.

²⁴ Véanse Angus Fletcher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1964 (trad. esp., *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002) y Daniel Martin, Pierre Servet y André Tournon (eds.), *L'Enigmatique à la Renaissance: Formes, Significations, Esthétiques*, París, Honoré Champion, 2008.

²⁵ Citado en George Lukács, «Alegoría y símbolo», en su *Estética. La peculiaridad de lo estético. Cuestiones liminares de lo estético*, Barcelona, Grijalbo, 1967, p. 423.

²⁶ *Ibidem*, p. 424.

²⁷ *Ibidem*, p. 424.

del hombre común y concedía estatus de realidad a lo material y sensible, frente a las ideas abstractas.²⁸

Según C. S. Lewis, este constante juego o contraste entre lo sensible y lo espiritual, o entre lo visible y lo invisible, la permanente necesidad humana de plasmar lo material en imágenes, podía entenderse de dos maneras: de acuerdo con la primera, intentaríamos representar lo invisible (la ira, la paciencia, el amor, la justicia, la amistad, etc.) mediante figuras. Pero, desde el segundo punto de vista, lo que llamamos figuras constituiría en verdad la única realidad, de modo que, más que entenderlas como copias o reflejos de nuestro mundo, nosotros mismos, incluida nuestra forma de percibir, seríamos el reflejo de un mundo invisible superior. Tal era la sugerencia fundamental plasmada por Platón en el mito o alegoría de la caverna en la que los prisioneros, encadenados de espaldas a la luz, no podían ver sino sombras de las escenas reales que se desarrollaban en el exterior de la cueva. Para Lewis, era precisamente en el contraste entre estas dos visiones del mundo donde radicaba la diferencia entre la tendencia a simbolizar o a alegorizar. Según sus propias palabras:

Si nuestras pasiones, por ser inmateriales, pueden ser copiadas por invenciones materiales, quizá sea también posible que nuestro mundo material sea a su vez una copia del mundo invisible. Lo que el dios Amor y su jardín imaginario son a las pasiones de los hombres, quizá lo seamos nosotros mismos y nuestro mundo 'real' a alguna otra cosa. El intento de percibir esa otra cosa a través de sus imitaciones sensibles, de ver el arquetipo en la copia, es lo que yo llamo simbolismo o sacramentalismo. [...] Por decirlo de otra manera, para el simbolista, somos nosotros mismos los que somos la alegoría.²⁹

Estas dicotomías o clasificaciones en espejo que oponían el símbolo a la alegoría resultaron muy lúcidas en su momento y aun hoy día continúan iluminándonos. Frente a otras parejas de opuestos completamente extremas como blanco/negro, alto/bajo, derecha/izquierda, masculino/femenino, etc., la sutil diferenciación entre símbolo y alegoría venía a señalar un matiz decisivo que, de otro modo, hubiera tendido a pasar inad-

vertido. No obstante, como analizó Geoffrey Lloyd, las parejas de opuestos no reflejan en último término la realidad. La atracción que casi todos sentimos por interpretar las cosas en torno a polos contrarios radica en su aparente claridad y completitud. Pero un opuesto no existe sin su pareja. En el siglo V a. C. Heráclito llegó a sugerir con audacia que, en realidad, las parejas de opuestos venían a ser una misma cosa contemplada desde dos puntos de vista. De ahí la dificultad intrínseca que implicaría comprender algunas expresiones tan enigmáticas como la siguiente:

Estar vivo y muerto, despierto y dormido, ser joven y viejo: todo ello existe al mismo tiempo (en nosotros). Estas cosas, una vez transformadas, son aquéllas, y aquéllas, una vez transformadas otra vez, son éstas.³⁰

Por lo que respecta a la discriminación entre símbolos y alegorías, como apuntó Ernst Gombrich en un desmitificador y valiente ensayo, «estas distinciones tajantes ya no se tienen en pie».³¹ En cuanto abandonamos el análisis estrictamente racional, nos damos cuenta de que no solo no existe una verdadera oposición entre las funciones de representación y de simbolización, sino también de que, llevando el asunto aún más lejos, ni siquiera puede trazarse «una frontera clara que separe el mundo material y visible de la esfera del espíritu y de los espíritus». El propio lenguaje favorece, de hecho, la existencia de una «zona crepuscular entre lo literal y lo metafórico». Pese a todos nuestros esfuerzos por racionalizar, el propio Gombrich se preguntaba: «¿hay quien pueda decir en todo momento dónde empieza lo uno y dónde termina lo otro?».³²

III

Una idea muy extendida es que el principal rasgo de quienes poseen una mentalidad científica radica precisamente en su capacidad para distinguir el lenguaje literal del metafórico, con el consiguiente rechazo de este último. Visto así, las alegorías gozarían de una extraordinaria capacidad para explorar la conciencia individual y el mundo de las emociones, así como los terrenos de la moral y la religión, pero no para describir el uni-

²⁸ Véanse Lucía Oliván Santaliestra, «La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin y en *Las flores del mal* de Baudelaire», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 36 (2004), pp. 1-20 y György E. Szonyi, «The Powerful Image: Towards a Typology of Occult Symbolism», en György E. Szonyi (ed.), *Iconography East & West*, Leiden, Brill, 1996, pp. 250-263.

²⁹ «If our passions, being immaterial, can be copied by material inventions, then it is possible that our material world in its turn is the copy of an invisible world. As the god Amor and his figurative garden are to the actual passions of men, so perhaps we ourselves and our real world are to something else. The attempt to read that something else through its sensible imitations, to see the archetype in the copy, is what I mean by symbolism or sacramentalism. [...] To put the difference in another way, for the symbolist it is we who are the allegory». Véase C. S. Lewis, *The Allegory of Love...*, p. 45.

³⁰ Heráclito, Fragmento 88 Diels-Kranz. Citado en Geoffrey E. R. Lloyd, *Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966, pp. 100-101. Véase también Alberto Bernabé, «Expresiones polares en Heráclito», en Enrique Hülsz Piccone (ed.), *Nuevos ensayos sobre Heráclito*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 103-137.

³¹ Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Nueva York y Oxford, Phaidon, 1972 (trad. esp., *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1983, p. 214).

³² *Ibidem*, p. 215.

verso objetivo o exterior supuestamente accesible mediante la información de los sentidos y la aplicación de la lógica. Steven Shapin ha subrayado cómo los científicos de hoy en día tienden a rechazar el razonamiento metafórico, ya que se supone que encarna una forma de inferir superficial e imprecisa que no conduce más que a la inexactitud y al error.³³ ¿Nos encontramos entonces en dos terrenos completamente extraños e incommunicados entre sí? ¿Resulta necesario trazar una frontera estricta entre poesía y ciencia?³⁴ Por extraño que pueda parecer, una de las conclusiones a que nos conduce el análisis de los lenguajes alegóricos es que la ciencia y la poesía han actuado —y continúan haciéndolo— mucho más frecuentemente como aliadas que como enemigas.³⁵

Teniendo en cuenta el peso de las creencias populares y del concepto de autoridad que predominó durante muchos siglos en la cultura occidental, resulta comprensible la reacción en contra de la mentalidad mágico-simbólica que se produjo en el siglo XVII, principalmente en Inglaterra y, a partir de allí, en el resto de Europa.³⁶ Desde cierto punto de vista, no hay que olvidar que la llamada revolución científica supuso el rechazo de la imaginación en general y de los lenguajes alegóricos en particular. Frente al pensamiento mítico caracterizado por la no distinción entre las palabras y las cosas, así como por la convicción de que todo estaba conectado entre sí mediante ocultas correspondencias o analogías, la nueva mentalidad científica planteó una serie de retos importantes; entre ellos, el de empezar a observar la naturaleza sin basarse en categorías previas, lo que implicaba buscar diferencias (en vez de semejanzas o analogías). Con ello, se trataría de romper la cadena, red o sistema de correspondencias idealizadas establecidas desde muy antiguo por diversas tradiciones.³⁷

Un ejemplo elocuente de este tipo de correspondencias infinitas (que, más que basarse en la idea de semejanza, se fundamentaban en la convicción de que existían ciertas identidades secretas), sería el de la alquimia y el número siete. Debido al antiguo hábito de utilizar los nombres de los planetas para

describir los metales y sus derivados, dada su supuesta analogía, los siete metales se asociaron a los siete planetas conocidos, pero también a los siete dioses que les daban nombre y, éstos, a su vez, a los siete días de la creación, a los siete días de la semana, etc.³⁸ Siguiendo este razonamiento, llegaba un momento en que, al leer ciertas obras alquímicas, en principio referidas a la transformación de los metales, resultaba imposible reconocer si, en el fondo, no se trataba de libros sobre astronomía, que en aquel momento era inseparable de la astrología, y si los símbolos o metáforas mencionados a propósito de los metales y de los astros planetarios no se referían más bien a la interconexión del mundo material con el espiritual y, en último término, a la divinización del hombre sabio, a quien no se le escaparía la íntima relación entre los elementos de la naturaleza y los espíritus asociados a los mismos.³⁹

Para entender el choque frontal de mentalidades entre la vieja y la nueva concepción del mundo —de la que aún hoy somos deudores— hay que tener en cuenta que una cosa es el conocimiento basado en la búsqueda de semejanzas y, otra, llevar dichas asociaciones al extremo de la identificación, lo que resulta característico en el ámbito del ocultismo. En la tradición oculta —y así lo ha señalado con gran acierto Brian Vickers— las correspondencias se invocan no como analogías sino como identidades, de manera que, en vez de «A es como B», lo que se defiende es que «A es B». Una cosa es que un metal se relacione poéticamente con un planeta, y éste con un dios que a su vez rige un día de la semana, y otra cosa es que los creyentes en tales semejanzas lleguen a defender que un determinado metal o elemento natural posee el mismo poder que el espíritu al que se asocia y que, por tanto, es capaz de efectuar cualquier operación mágica a modo de talismán o amuleto.⁴⁰

Algunos de los primeros representantes de la llamada revolución científica, como el astrónomo y matemático Johannes Kepler o el filósofo empirista Francis Bacon, fueron muy conscientes de esta diferencia. Una cosa es la identificación (ecuación, intercambiabilidad) imaginaria de elementos diversos y otra muy distinta, aceptar que toda forma de conocimiento proviene, en última instancia, de la asociación de unos fenómenos con otros. Por un lado, tal y como lo había expresado Aristóteles, «una mente aguda percibirá semejanzas incluso entre co-

³³ Véase Steven Shapin, *Never Pure. Historical Studies of Science as if It Was Produced by People with Bodies, Situated in Time, Space, Culture and Society, and Struggling for Credibility and Authority*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010, p. 316.

³⁴ En palabras de C. S. Lewis, y en referencia a Jean de Meung, el autor del *Roman de la Rose*, «only a very austere Crocean will wish to draw a hard line between the 'poetry' and the 'science' [...] His science and his poetry appear much more often as allies than as enemies». Véase Lewis, *The Allegory of Love*..., p. 143.

³⁵ Véase Pamela H. Smith, «Recent Trends in the History of Early Modern Science», *Renaissance Quarterly*, 62, 2 (2009), pp. 345-375.

³⁶ Véase Thomas S. Kuhn, *The Structure of the Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

³⁷ Véase Brian Vickers, *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (trad. esp., *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento. Compilación de Brian Vickers*, Madrid, Alianza, 1990).

³⁸ Véase Maurice P. Crosland, «Allegory and analogy in alchemical literature», en *Historical Studies in the Language of Chemistry*, Londres, Heinemann, 1962, pp. 3-24.

³⁹ Véanse Alexandre Koyré, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI siècle allemand (Schwenckfeld, Franck, Weigel, Paracelse)*, París, Armand Colin, 1955 (trad. esp., *Místicos, espirituales y alquimistas del siglo XVI alemán*, Madrid, Akal, 1981), y Bruce T. Moran, *Distilling Knowledge. Alchemy, Chemistry, and the Scientific Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

⁴⁰ Véase Vickers, *op. cit.*, pp. 93-98.

sas diferentes».⁴¹ Pero, por otro, como ya advirtió Platón, «la persona cuidadosa deber estar siempre precavida contra las semejanzas, pues son la especie más engañosa».⁴² La tensión entre ambas tendencias se reflejó repetidamente en los escritos de Kepler, para quien el cultivo de la verdadera ciencia dependía de la capacidad para establecer límites y discriminaciones exactas, contrarrestando la tendencia a identificar las cosas meramente similares.⁴³ Sin embargo, él mismo reconoció que la búsqueda de semejanzas constituía un método de investigación necesario y un instrumento de explicación adecuado para avanzar en el conocimiento, hasta el punto de afirmar que la analogía era el hilo con el que el hombre se abre paso en el «laberinto de los misterios de la naturaleza».⁴⁴

El *leitmotiv* del laberinto como alegoría del caos y de la dificultad de avanzar en el conocimiento iba a ser, asimismo, una imagen clave en el pensamiento de Francis Bacon, para quien:

El universo desde el punto de vista del entendimiento humano está configurado como un laberinto, ya que en todas sus facetas muestra numerosas ambigüedades, parecidos tan engañosos de objetos y de signos, naturalezas demasiado irregulares en sus contornos, llenas de nudos y marañas. Y, aun así, hay que abrirse camino mediante la incierta luz del sentido común, que unas veces brilla y otras se oculta, a través de los bosques de la experiencia y de los detalles concretos.⁴⁵

De este modo, frente al universo racional (geométrico, matemático) defendido por los escolásticos, que en teoría podía ser comprendido y abarcado mediante la lógica, para los representantes de la nueva mentalidad el mundo era contemplado más bien como un bosque laberíntico que sólo es posible conocer paso a paso y de forma accidental, siguiendo ciertas pistas y efectuando determinadas observaciones concretas. Partiendo de dicha incertidumbre, Bacon terminó comparando la obtención de la sabiduría con una modalidad de caza, aunque en este caso

lo que se persiguiera fuera un tipo de alimento no tanto corporal como espiritual o, más bien, intelectual.⁴⁶

La clásica «metáfora venatoria» que ya habían utilizado previamente Nicolás de Cusa y Giordano Bruno, entre otros, para referirse a la inmensa ignorancia del hombre y a la necesaria búsqueda de Dios, en la nueva versión de Bacon iba a convertirse en un tipo particular de indagación a través de los profundos recovecos de la naturaleza, no tanto con la intención de acceder a lo divino insondable como para abrirse paso entre los misterios del mundo natural.⁴⁷ La manera en que Bacon entendía los avances del conocimiento y de la sabiduría quedó formulada en su célebre expresión «caza de Pan». Con ella aludía al mito griego de Pan, el semidiós de los pastores y los cazadores, que en cierta ocasión había descubierto en su escondite a la diosa de la agricultura, Ceres, aparentemente por casualidad, después de que todos los demás dioses fracasaran en el intento. Según la lectura de Bacon acerca de este episodio mítico, el hallazgo, que solía ser interpretado como un golpe de suerte, habría sido en realidad producto de una suma de factores basada en la acumulación de conocimientos previos, o de lo que él mismo llamó «experiencia adquirida» (*learned experience*), la cual desempeñaba invariablemente un papel decisivo en cualquier descubrimiento, por pequeño que fuera.⁴⁸

Una de las ideas clave de Bacon es que, ya que la naturaleza es tan engañosa, ambigua y oscura, el cazador de conocimiento debía caracterizarse ante todo por ser un individuo astuto, perspicaz, agudo y, por descontado, amante de los detalles. En el fondo, el método de la «experiencia adquirida o acumulada» propuesto por Bacon no se basaba en otra cosa que en el conocimiento por analogía que permite al buen observador relacionar los resultados ya conocidos procedentes de vivencias anteriores con las experiencias futuras, lo que en ocasiones implica dar algunos saltos intuitivos o conjeturas desde lo conocido a lo desconocido. Tal y como lo ha expresado William Eamon tras hacerse eco de dicha idea:

El científico experimental es un cazador de los secretos de la naturaleza, cuya sagacidad y vasta experiencia le permite ver cosas que otros no ven.⁴⁹

Lo que en una primera impresión podría parecer accidental o producto del azar (como el descubrimiento de Ceres —la

⁴¹ Aristóteles, *Retórica*, 1412a 9-11. Citado en Vickers, *op. cit.*, p. 91.

⁴² Platón, *Sofista*, 231 a. Citado en Vickers, *op. cit.*, p. 92.

⁴³ Véase Johannes Kepler, *Epitome astronomiae copernicanae*, en Max Caspar *et al.* (eds.), *Gesammelte Werke*, 21 vols., Múnich, 1937-2009, VII, 234. Citado en Vickers, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁴ Véase Johannes Kepler, *Harmonice mundi*, en Max Caspar *et al.* (eds.), *op. cit.*, VI, 366. Citado en Vickers, *op. cit.*, p. 135. Sobre la imagen del laberinto en la historia de la ciencia, véase Peter Pesic, *Labyrinth: A Search for the Hidden Meaning of Science*, Cambridge (Massachusetts) y Londres, MIT Press, 2000.

⁴⁵ «The universe to the eye of the human understanding is framed like a labyrinth, presenting as it does on every side so many ambiguities of way, such deceitful resemblances of objects and signs, natures too irregular in their lines and so knotted and entangled. And then the way is still to be made by the uncertain light of sense, sometimes shining out, sometimes clouded over, through the woods of experience and particulars». Véase Francis Bacon, «Prefacio a la *Instauratio Magna*», en *The Works of Francis Bacon, Baron of Verulam, Viscount of St. Alban, and Lord Chancellor of England*, ed. de James Spedding, Robert Leslie Ellis y Douglas Denon Heath, 14 vols., Nueva York, Garrett Press, 1968: 4:95. Citado en William Eamon, *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 285.

⁴⁶ Véase Eamon, *op. cit.*, pp. 281-285.

⁴⁷ Sobre la metáfora venatoria, véase Silvia Manzo, «Imágenes venatorias del conocimiento en Nicolás de Cusa, Giordano Bruno y Francis Bacon», en Jorge Mario Machetta y Claudia D'Amico (eds.), *El problema del conocimiento en Nicolás de Cusa: genealogía y proyección*, Buenos Aires, Biblos, 2005, pp. 377-394.

⁴⁸ Véase Eamon, *op. cit.*, pp. 285-291.

⁴⁹ Véase William Eamon, «The 'Secrets of Nature' and the Moral Economy of Early Modern Science», *Micrologus*, XIV (2006), p. 230.

naturaleza cultivada— por parte de Pan —la naturaleza salvaje—), para Bacon se derivaba de un atesoramiento más o menos consciente de observaciones minuciosas o, dicho de otro modo, de una atención entrenada para la agudeza mental. Quizás no exista otro concepto más adecuado para describir ese tipo de conocimiento que parece casual pero que en el fondo se sostiene en la aplicación indirecta y sutil del método analógico que «serendipity»: el éxotico vocablo que Horace Walpole acuñara en 1754 inspirándose en un cuento persa de origen hindú («Los tres príncipes de Serendip» o «El camello perdido»), cuyos héroes «no paraban de hacer descubrimientos, por una mezcla de casualidad y sagacidad, de cosas que no andaban buscando».⁵⁰ *Serendip* era el nombre persa dado a Sri Lanka, del árabe *Sarandib*, derivado a su vez del tamil *Seren Deevu* y éste del sánscrito *Simhaladvipa* (la isla de los leones). Lo extraordinario de la fábula, en cualquiera de sus numerosas versiones, es que sus protagonistas eran capaces de describir un camello en todo detalle sin siquiera haberlo visto y concluir, por ejemplo, que era cojo y tuerto, entre otros rasgos, por la detallada observación de las huellas que había dejado a su paso.⁵¹

La capacidad receptiva y al mismo tiempo creativa expresada en el término «serendipity», cuya dificultad para ser traducido ha sido ampliamente reconocida, vendría a dar cuenta precisamente de la sutil barrera entre los discursos científico y poético, o, dicho de otra manera, entre el significado literal y los sentidos alegóricos, pese a los permanentes esfuerzos de los hiperracionalistas empeñados en separar ambos campos.⁵² El historiador Carlo Ginzburg ha escrito que «si la realidad es impenetrable, existen zonas privilegiadas —pruebas, indicios— que permiten descifrarla», cosa que quizá más que nadie iban a demostrar a finales del siglo XIX y comienzos del XX tanto el escritor Arthur Conan Doyle, en la figura literaria de Sherlock Holmes, como el neurólogo Sigmund Freud a través de su propia experiencia terapéutica. Para ambos genios, lo aparentemente secundario, los detalles que normalmente se consideran triviales, a menudo conseguían revelar, una vez establecidas las asociaciones perti-

nentes, la existencia de un nexo profundo capaz de explicar muchos fenómenos aparentemente incoherentes.⁵³

Como ha señalado recientemente Juan Pimentel, «La analogía ha sido un procedimiento empleado a lo largo de toda la historia de la ciencia. [...] Nos equivocáramos si pensáramos que el tiempo de la analogía pasó tras el advenimiento de la ciencia moderna».⁵⁴ Así pues, la historia de la alegoría entendida en un sentido amplio como la búsqueda de significados a través de las semejanzas no terminó con la Ilustración, ni tampoco puede ser adscrita únicamente al mundo emocional ni al estrictamente moral o espiritual en un plano más extenso. Con todo, si hubo un momento en que el pensamiento alegórico alcanzó mayor auge en la cultura europea, este fue el período conocido como Edad Moderna. De acuerdo con C. S. Lewis, así como en el siglo XVIII fue imponiéndose poco a poco el género satírico, a partir del siglo XV, y especialmente durante la primera mitad del siglo XVI, el género alegórico se caracterizó por ser la forma dominante en la literatura europea.⁵⁵ A ello podríamos añadir que, al menos en el mundo católico⁵⁶, y en particular en la península ibérica, la alegoría iba a acabar por convertirse en la expresión barroca por excelencia.⁵⁷

El lenguaje alegórico representó un instrumento privilegiado para expresar toda una amplia gama de significados o, si se quiere, de lecturas a distintos niveles, a la manera de una escalera cuyo primer peldaño fuera el sentido literal, cuyo acceso permitiera continuar la ascensión hacia otras ideas o dimensiones cada vez más elevadas. Con la intención de arrojar un poco de luz en medio de la ofuscación mental que, desde su punto de vista, podían crear las fábulas y mitos de la antigüedad, Juan Pérez de Moya iba a proponer en 1585 un método de interpretación general basado en los cuatro niveles de significación que solían atribuirse tradicionalmente a la Biblia⁵⁸ a los que él añá-

⁵⁰ El propio Horace Walpole explicaba a su amigo Horace Mann el significado del término que acababa de inventar con estas palabras: «I once read a silly fairy tale, called *The Three Princes of Serendip*; as their Highnesses travelled, there were always making discoveries, by accidents and sagacity, of things they were not in quest of», añadiendo a continuación que la «serendipity» venía a constituir una especie de paradoja, pues se trataba de una forma de «sagacidad accidental». Véase Lord Dover (ed.), *Letters from Horace Walpole, Earl of Orford, to Sir Horace Mann, British Envoy to the Court of Tuscany*, vol. II, Nueva York, George Dearborn, 1833, p. 223.

⁵¹ Véanse Mrs. Howard Kingscote y Pandit Natesa Sastri, *Tales of the Sun or Folklore of Southern India*, Londres, Kessinger, 2003, pp. 140-142, y Dan Ben-Amos, *Folktales of the Jews: Tales from Eastern Europe*, vol. I, Filadelfia, The Jewish Publication Society, 2006, pp. 324-325.

⁵² Véase Elinor Barber y Robert K. Merton (eds.), *The Travels and Adventures of Serendipity: A Study in Sociological Semantics and the Sociology of Science*, Princeton, Princeton University Press, 2004.

⁵³ Véase Carlo Ginzburg, *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Turín, Einaudi, 1986 (trad. esp., *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989, pp. 138-175).

⁵⁴ Véase Juan Pimentel, *El rinoceronte y el megaterio. Un ensayo de morfología histórica*, Madrid, Abada, 2010, p. 10.

⁵⁵ Véase Lewis, «Allegory as the Dominant Form», en *The Allegory of Love...*, pp. 232-296.

⁵⁶ Según Lewis, la alegoría no es privativa de los católicos, pero sí es cierto que el catolicismo es alegórico, en el sentido de que acostumbra a encarnar lo espiritual en objetos e imágenes materiales. Véase *The Allegory of Love...*, pp. 322-323.

⁵⁷ Véase Genara Pulido Tirado, «El lenguaje barroco», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Barroco*, Madrid, Verbum, 2004, pp. 377-446, así como la mayoría de las obras de Fernando R. de la Flor, especialmente: *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999; *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, Madrid, Cátedra, 2002; *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma de Mallorca, José J. Olañeta, 2007; *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009, y *Mundo simbólico. Poética, política y teurgia en el mundo hispano*, Madrid, Akal, 2012.

⁵⁸ Véase Henri de Lubac, *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, París, Aubier, 1961.

día un quinto sentido, el físico o natural, que, desde su punto de vista, suponía el perfecto correlato de lo todo lo anterior en el mundo material.⁵⁹ Dicha clasificación representaba para Pérez de Moya una especie de escala espiritual, desde lo más superficial hasta lo más profundo e insondable, que él mismo iba a denominar *filosofía secreta*:

De cinco modos se puede declarar una fábula, conviene a saber: Literal, Alegórico, Anagógico, Tropológico y Físico o natural. Sentido Literal, que por otro nombre dicen Histórico o Parabólico, es lo mismo que suena la letra de la tal fábula o escritura. Sentido Alegórico es un entendimiento diverso de lo que la fábula o escritura literalmente dice. Derívase de alleon, que significa diverso, porque diciendo una cosa la letra, se entiende otra cosa diversa. Anagógico se dice de anagoge, y anagoge se deriva de ana, que quiere decir hacia arriba, y goge, guía, que quiere decir guiar hacia arriba, a cosas altas de Dios. Tropológico se dice de tropos, que es reversio, o conversión, y logos, que es palabra o razón, o oración; como quien dijese, palabra o oración convertible a informar el ánima a buenas costumbres. Físico o natural, es sentido que declara alguna obra de naturaleza.⁶⁰

Para mayor claridad, Pérez de Moya proponía a continuación cinco lecturas con las que podía interpretarse la fábula o mito de Hércules, el héroe griego prototipo de la virtud, de quien se afirmaba que, tras finalizar sus célebres doce trabajos y morir en paz, había sido trasladado directamente a la cima del monte Olimpo, adquiriendo así una categoría divina:

Ejemplo: Hércules, hijo de Júpiter (según fingimiento poético), concluidos sus trabajos fue colocado en el Cielo. Tomando esto según sentido literal, no se entiende otra cosa más de lo que la letra suena. Y según Alegoría o moralidad, por Hércules se entiende la victoria sobre los vicios. Y según sentido Anagógico significa el levantamiento del ánima que desprecia las cosas mundanas por las celestiales. Y según sentido Tropológico, por Hércules se entiende un hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres. Y según sentido Físico o natural, por Hércules se entiende el Sol, y por sus doce trabajos o hazañas, los doce signos del Zodíaco, sobrepujados del por pasar por ellos en un año.⁶¹

⁵⁹ Los cuatro significados atribuidos tradicionalmente a las Sagradas Escrituras eran: el *literal* o histórico (que no va más allá de lo que dicen las palabras), el *alegórico* o tipológico (que apunta a otro sentido distinto, según el cual tanto los protagonistas como los episodios del Antiguo Testamento serían figuras o tipos que prefiguran o anuncian las realidades del Nuevo), el *anagógico* o universal (por el que en la Biblia sería posible acceder a las realidades últimas del hombre y del universo, esto es, a la plenitud de los tiempos resumida en Dios), y el *trropológico* o moral (que mueve a obrar bien). Véase Francisco Crosas López, *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2010, pp. 25-32.

⁶⁰ Véase Juan Pérez de Moya, *Philosophía Secreta donde debaxo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios* [1.^a ed., 1585], en *Obras completas*, vol. I, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Turner, 1996, p. 316.

⁶¹ *Ibidem*, p. 316.

No obstante todo lo anterior, para añadir más énfasis a la diferencia entre el significado aparente o literal y el oculto o alegórico, el célebre mitógrafo español terminaba resumiendo su quíntuple propuesta en un binomio esencial:

Es de advertir que los tres sentidos últimos, puesto que sean nombrados con diversos nombres, todavía se pueden llamar alegóricos porque, como hemos dicho, alegoría dicen a lo que es diverso del sentido histórico o literal.⁶²

Casi un siglo más tarde, Calderón de la Barca, el adalid por excelencia del drama alegórico, ponía en boca de uno de sus personajes (de nuevo el dios griego Pan, que en este caso venía a representar a Cristo en el pan eucarístico) otro amago de explicación del género alegórico, en esta ocasión mucho más concisa y enigmática:

La alegoría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es,
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la tabla,
que el que está mirando a una
piense que está viendo a entrambas.⁶³

Esa capacidad para «ver a entrambas», o para contemplar al mismo tiempo «lo que es y lo que no es» (el sentido literal y el oculto, el original y la copia), esa doble visión que implicaría saber estar en dos sitios al mismo tiempo, venía a representar quizá la forma más lúcida de entender la eterna dicotomía entre realidad y alegoría —o ficción— como las dos caras de una misma moneda.⁶⁴ ¿Acaso no había expresado esta misma idea ya Sir Francis Bacon al afirmar que «las fábulas de los poetas son los misterios de los filósofos»⁶⁵?

⁶² *Ibidem*, p. 317.

⁶³ Véase Pedro Calderón de la Barca, «El verdadero Dios Pan», en *Obras completas*, Autos, vol. III, ed. de Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987, p. 1242. Véanse también Alexander Augustine Parker, *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*, Londres, Dolphin, 1943; Carlos Mata Induráin, «Calderón y la alegoría dramática: el auto sacramental de *El Año Santo en Madrid*», *Revista de Estudios Hispánicos de Kioto*, 11 (2003), pp. 11-24; Barbara Ellen Kurtz, *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Calderón de la Barca*, Washington DC, Catholic University of America Press, 1991, y John Slater, «Fables of Communication. The Rhetoric of Investigative Methodology and Golden Age Literature», en Vicente Navarro Brotóns y William Eamon (eds.), *Más allá de la Leyenda Negra. España y la Revolución Científica*, Valencia, Universitat de València-CSIC, 2007, pp. 209-220.

⁶⁴ Véase María Tausiet, «El don de la duplicidad», recensión de Fred Parker, *Scepticism and Literature. An Essay on Pope, Hume, Sterne, and Johnson*, Oxford, Oxford University Press, 2003, en *Revista de Libros*, 138 (junio de 2008), pp. 30-31.

⁶⁵ «The fables of the poets are the mysteries of the philosophers». Véase Francis Bacon, *Of the Wisdom of the Ancients*, en *Works...*, 4: 203. Citado en Eamon, *Science and the Secrets...*, p. 260.

IV

Los ensayos que siguen a continuación constituyen una buena muestra del protagonismo del pensamiento alegórico en la España Moderna. Tratándose de una sociedad especialmente creyente, o al menos de una sociedad cuya identidad se fundamentó en la defensa del catolicismo más acendrado, no ha de sorprendernos que el hilo que atraviesa las páginas del libro de principio a fin sea la omnipresencia de la religión. Como irá comprobando el lector, las alegorías religiosas impregnaron dicho período, y ello se plasmó tanto en el lenguaje y la literatura (R. de la Flor, Tropé), en las artes plásticas (Monteira, Pereda), en la ciencia (Marcaida, Pimentel) como, por descontado, en el ámbito propiamente espiritual, ya fuera desde una perspectiva teológica elitista (Clark) o desde un acercamiento más popular (Delpech, Tausiet).

Si hay un *leitmotiv* que recorre las reflexiones de los diferentes autores, éste es sin duda el lema que ha inspirado estas páginas: *Lo esencial es invisible a los ojos*.⁶⁶ Por debajo de sus múltiples formas, las alegorías reflejan la tensión entre lo visible y lo invisible; su cometido viene a ser materializar lo oculto, lo que se esconde detrás de las apariencias, o lo que simplemente tiende a pasar inadvertido. En ese sentido, la vocación alegórica sería mostrar las verdades encubiertas, partiendo de la convicción de que, a primera vista, lo importante aparece casi siempre en un segundo plano, tal y como reflejó Peter Brueghel el Viejo en varias de sus pinturas alegóricas, en las que el asunto central está semioculto, o disimulado, cuando no directamente arrinconado en un lateral del cuadro.⁶⁷

Teniendo en cuenta dicha tensión entre las apariencias y la realidad subyacente, Fernando R. de la Flor comienza mostrando cómo el hecho de situarse en el campo de lo alegórico implica un esfuerzo de transformación o metamorfosis permanente. El sentimiento de inestabilidad que caracterizó la cultura del Barroco hispano constituye un ejemplo extremo de dicho movimiento o búsqueda incansable de lo constante (lo firme, lo esencial) que se esconde tras la envoltura de lo temporal y lo efímero. Así, frente al orden de la Ilustración, el desorden del Barroco se traduciría en su insistencia en el engaño, en la impermanencia y la incertidumbre, sensaciones que aparecen ma-

terializadas en metáforas y alegorías cuya función consiste precisamente en expresar de otro modo, o en transformar las cosas en otras semejantes, a la manera de Proteo («Todo es Proteo», escribiría Baltasar Gracián), ya que se vive sospechando que lo que se percibe es distinto de lo que es.

Como apunta R. de la Flor, quizá no existan mejores ejemplos de lenguaje metamorfoseado en alegorías sin fin que las imágenes que encontramos en las obras de Luis de Góngora y Pedro Calderón de la Barca, cuyo ingenio y agudeza nos permiten ir más allá de lo que ven los ojos. Dicho lenguaje transformador de la realidad inmediata no se ciñó sin embargo a la literatura, sino que se palpó también en las artes plásticas (trampantojos), en la cosmología (que a partir de Copérnico y Galileo se había tornado incierta) y, en la religión, especialmente en la doctrina de la transubstanciación, alegoría por excelencia de cómo lo visible (el pan y el vino) aloja lo invisible (el cuerpo y sangre de Cristo). En medio de este panorama, no es de extrañar que la esencia insegura del mundo se manifestara una y otra vez en la metáfora del sueño, tan evanescente como la propia vida, tras cuyo velo se encontraría la verdadera realidad, y no al revés. Tal era el mensaje, de profunda raigambre platónica, transmitido por Calderón cuando advertía «que toda la vida es sueño, y los sueños, sueños son».

Junto con *La vida es sueño*, quizá la otra obra más influyente sobre la concepción barroca del sueño fue la alegoría filosófica de Francisco de Quevedo titulada *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*, sobre la que tantas páginas se han escrito. Lo que resulta mucho menos conocido es que la segunda edición de las famosas visiones escatológicas de Quevedo (de la muerte, del juicio final, del infierno, etc.), que se publicó en Zaragoza en 1627, incluía otra visión, en este caso centrada no tanto en la dialéctica vida/muerte como en el sentimiento amoroso. Hélène Tropé dedica su capítulo a desentrañar este texto que durante muchos años se atribuyó a Quevedo, pero que hoy se considera obra del poeta y músico sevillano Antonio Ortiz de Melgarejo, del que todavía queda mucho por investigar.

En contraste con la *Hypnerotomachia Poliphili* (o «Sueño de Polifilo», el amante de Polia), el más famoso sueño alegórico dedicado al amor, que Francesco Colonna escribiera en 1499 y que proponía una visión idealizada de las relaciones amorosas, la *Casa de los locos de amor* nos conduce de vuelta al Barroco más desengañado. En este caso, la alegoría se convierte en un instrumento de corrección moral, pues lo que se representa es un edificio imaginario, una casa tan atractiva por fuera como lo es el proceso de enamoramiento que, no obstante, acaba revelándose por dentro como un hospital o cárcel dividido en diferentes estancias en las que sus habitantes padecen todo tipo de sufrimientos. En realidad, quienes allí se hayan internados no son

⁶⁶ «L'essentiel est invisible pour les yeux». Véase Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit prince*, cap. XXI.

⁶⁷ Buen ejemplo de ello son sus obras: *La caída de Ícaro*, *El empadronamiento en Belén*, *La conversión de San Pablo*, *La adoración de los Magos* o *El camino del Calvario*, en las que los principales personajes aparecen bien desviados del centro de atención, bien en medio de una muchedumbre. Sobre este tema, véanse Joseph Leo Koerner, «Unmasking the World: Bruegel's Ethnography», *Common Knowledge*, 10, 2 (2004), pp. 220-251. Véase Michael Francis Gibson, *The Mill and the Cross. A Commentary on Peter Bruegel's 'Way to Calvary'*, Londres, The University of Leuven Press, 2012, pp. 87-91.

sino locos o enfermos incurables de amor que se han entregado ciegamente a sus pasiones y que, presos de sí mismos, son incapaces de ver más allá de sus celos y de su afán de posesión.

Las dos incursiones del libro en el terreno de las artes plásticas nos conducen de nuevo a la idea fundamental de la perpetua lucha entre el bien y el mal, que en el Barroco iba a traducirse muy a menudo como un combate entre la verdad y el engaño. Para entender mejor el origen de una de las principales alegorías del enemigo particularmente presentes a lo largo de la toda la Edad Moderna española —y de la que aún quedan secuelas en la actualidad—, Inés Monteiro nos traslada al período medieval de la Reconquista y al arte románico, donde encontramos un sinfín de imágenes del musulmán como aliado del demonio. No hay que olvidar que, al igual que sucedió con las Cruzadas, además de tratarse de una guerra real, la lucha de los cristianos contra los musulmanes que se libró a lo largo de casi ocho siglos en la península ibérica se interpretó como una guerra santa o sagrada, un auténtico combate espiritual no tanto entre individuos como entre los conceptos abstractos del bien y el mal.

La alegoría consistente en la demonización del adversario se convirtió, de este modo, en un agente legitimador de la guerra. De ahí las transformaciones de los musulmanes en animales fieros, o en figuras procedentes de la mitología pagana, como el centauro arquero, por no hablar de su definitiva estilización en las famosas cabezas de moros, presentes en muchos escudos nobiliarios, que no sólo representaban trofeos del enemigo, sino que constituían una forma de simbolizar las tierras conquistadas. Como contrapartida, la imagen de los santos guerreros terminaría personificándose en uno de los mitos españoles más ubicuos a lo largo de toda la Edad Moderna: la figura de Santiago Matamoros, alegoría incuestionable del triunfo del catolicismo español.

La dialéctica bien/mal terminaría plasmándose en el Barroco en una suerte de obsesión por la dicotomía verdad/engaño o, en su caso, por el binomio naturaleza/artificio. Como resalta Felipe Pereda, dicha tensión se reflejó de forma extremadamente sutil en la obra del pintor español Francisco Zurbarán, en particular en el tema de la *Verónica* que, según la tradición cristiana, había sido la mujer compasiva que, durante el vía crucis, tendió a Cristo un paño para que enjugara el sudor y la sangre. Al hacerlo, iban a quedar milagrosamente estampadas las facciones del Redentor, lo que hizo que dicha tela se considerara una imagen genuina y, por tanto, una auténtica reliquia. Según una etimología popular, el nombre Verónica significaba «vera icon» (*imagen verdadera*). Ello convertiría al célebre paño, junto con el *Mandylyon* de Edesa y los *Santos Sudarios* de Oviedo y Turín (dos, por suponerse que dos habían sido los lienzos que envolvieron el cuerpo de Cristo),

en una imagen *aqiropoieta*, lo que quiere decir que no habría sido fabricada por mano humana.⁶⁸

Dicho concepto, que había sido ya importante durante la Edad Media, terminaría materializándose como un argumento decisivo tras las críticas iconoclastas de las imágenes religiosas esgrimidas por los reformadores protestantes. De ahí la distinción católica entre los llamados signos naturales (como los vestigios o reliquias) y los artificiales (como las imágenes, esto es, las figuras hechas a semejanza de la realidad). En este sentido, la evolución que se observa en la representación del motivo de la *Verónica* por Zurbarán —desde una imagen de devoción más bien convencional y emparentada con los clásicos iconos medievales hasta la reproducción de una auténtica naturaleza muerta— representa un interesantísima hibridación de ambos discursos, lo que supuso aproximar lo más posible la idea de imagen a la de reliquia o, en términos característicamente barrocos, el engaño a la verdad.

La visión emblemática y providencialista del mundo se reflejó no solo en el arte, sino también en la ciencia de la época. Pese al empeño de algunos filósofos naturales, como Galileo Galilei, por separar los terrenos de la ciencia y la teología o, dicho de otro modo, por diferenciar las Sagradas Escrituras (el libro revelado, que versaba sobre la salvación, escrito en clave metafórica y alegórica) del Libro de la Naturaleza (supuestamente escrito en clave matemática), lo cierto es que, en la Edad Moderna, lo que hoy llamamos ciencia se encontraba indisolublemente unida a la filosofía y a la religión. La constante alegorización del mundo natural y, en particular, de muchos animales y plantas así lo demuestra. Algunas de dichas alegorías iban a distinguirse por una especial carga significativa, que a menudo provenía de sus asociaciones con la esfera divina o con el mundo de lo invisible, lo que se aprecia de forma peculiar en los dos ejemplos elegidos en este libro: el ave del paraíso y la flor de la pasión.

José Ramón Marcaida dedica su capítulo a analizar la historia y las interpretaciones de un ave intensamente alegorizada, que según la leyenda procedía directamente del paraíso terrenal. De acuerdo con los defensores de esta idea, al no tener patas (lo cual no coincidía con la realidad, sino más bien con los ejemplares disecados que llegaban a Europa procedentes de las Indias Orientales), la existencia de esta ave singular se desarrollaba entre el vuelo más alto o el reposo más absoluto. Ello terminaría convirtiéndola en emblema de la vida retirada, así como de la elevación mística de los verdaderos sabios, en contacto casi directo con el cielo y con lo divino.

⁶⁸ *Aqiropoieta*, del griego ἀχειροποίητα. El término es bizantino y significa, literalmente, «hecho sin mano».

Por su parte, Juan Pimentel analiza el caso extraordinario de una flor tropical en cuya fisonomía los primeros misioneros que fueron a América quisieron ver los instrumentos o símbolos de la pasión de Cristo, en especial la corona de espinas, los clavos y los cinco estigmas. A mediados del siglo XVIII, el gran botánico y naturalista Carl von Linné acabaría otorgándole el nombre de *passiflora*, del latín *flos passionis*, lo que de algún modo vino a corroborar la trascendencia simbólica concedida a la planta. No obstante, como señala Pimentel, teniendo en cuenta la faceta evangelizadora e imperialista de España en el Nuevo Mundo, la alegorización de la flor no debería leerse únicamente desde un punto de vista taxonómico, o simbólico-espiritual, ya que supuso un medio de propaganda contrarreformista capaz de transfigurar los territorios recién conquistados en un nuevo espacio eucarístico.

La omnipresencia de la religión a lo largo del período y, al mismo tiempo, la proliferación de la duda y el sentimiento de incertidumbre, se transmiten particularmente en los tres capítulos que completan el volumen. En el primero de ellos, Stuart Clark aborda el discernimiento de espíritus como alegoría de la incognoscibilidad o, en otras palabras, de la dificultad de conocer. De ahí que en la Biblia se interpretara a menudo como un conjunto de tropos y parábolas sobre la percepción incierta. La obsesión por distinguir el bien (o lo verdadero) del mal (o lo falso) se agudizó particularmente en la Edad Moderna y, en el caso de España, en el siglo XVII. Se trataba de determinar si los espíritus que visitaban hipotéticamente a un buen número de visionarios (y que terminaron identificándose por los expertos en el tema con disposiciones anímicas más que con entidades visibles) procedían de Dios o del demonio.

Dicha tarea de identificación, no obstante, desde el punto de vista de la teología resultaba prácticamente imposible, sobre todo teniendo en cuenta que el demonio, mentiroso y tramposo por definición, solía disfrazarse de «ángel de luz», adoptando una apariencia falsa de santidad. Los ejemplos propuestos por Clark de las infrecuentes representaciones plásticas de esta figura, hasta ahora muy poco estudiada, remiten de nuevo a la convicción generalizada de que los sentidos (y, en particular, los ojos) debían ser desechados como instrumentos apropiados para «ver» en un sentido espiritual.

En efecto, al igual que el demonio se presentaba a menudo enmascarado, su contrafigura (el salvador o mesías) se habría manifestado de una forma irreconocible para la inmensa mayoría. François Delpech, en su capítulo dedicado a explorar la figura alegórica del mesías ictiomorfo de los marranos, nos enseña cómo, en la España Moderna, dicha idea de la ocultación de lo sagrado fue llevada a su extremo en las creencias de ciertos conversos del judaísmo acerca de la existencia de un mesías que llegaría en forma de pez. El mito del mesías ictiomorfo es-

tablecía, de hecho, un paralelismo entre muchos grupos de judeoconversos, obligados especialistas en el arte del disimulo, y el tipo de salvador que esperaban. Como correspondía a un habitante de las aguas, este se caracterizaría por ser oculto o invisible desde la superficie; más aún, a la manera de un pez, mudo, inasible y huidizo.

La imagen del mesías en figura de pez bien podría interpretarse como un contramodelo paródico y blasfematorio del mesías de los cristianos, forjado con el fin de ridiculizar por medio de la inversión burlesca el modelo que la Iglesia pretendía imponer por la fuerza. No hay que olvidar que el acróstico de Jesucristo era precisamente *Ichthys*, que en griego significa «pez» y que, a su vez, estaba formado por las iniciales equivalentes a «Jesucristo Hijo de Dios Salvador». Pero, como suele ocurrir con ciertas imágenes míticas largamente elaboradas, producto de tradiciones legendarias muy antiguas, más allá de las confrontaciones episódicas, la figura alegórica del mesías ictiomorfo venía a reflejar más bien una serie de creencias escatológicas muy arraigadas en la cultura hebrea sobre la renovación de la vida y el acceso a la inmortalidad que, como en otras mitologías arcaicas, se hallaban asociadas al mundo subacuático y a la idea del océano primordial.

El capítulo que cierra el volumen reproduce, por fin, de forma palpable uno de los más significativos episodios de la eterna batalla alegórica entre el bien y el mal. En esta ocasión se trataba del conflicto entre creencia y descreimiento que, como sucedió en otras regiones de Europa occidental, iba a manifestarse con toda su fuerza en España a lo largo de la Edad Moderna. La *nube negra* del título hace alusión a la supuesta imposibilidad de ver (o más bien, de creer) atribuida a quienes no comulgaban con la religión establecida, lo que encontró su máxima expresión en la contraposición del sacramento de la eucaristía con los supuestos rituales asociados a la brujería.

Si la fe de los verdaderos creyentes se materializó principalmente en la adoración del santísimo sacramento del altar, la apostasía de los seguidores de Satanás terminó plasmándose en la fantasía del sabbat o aquelarre. De esta manera, así como la metáfora de la *nube blanca* se utilizó como símbolo eucarístico, dada su semejanza con la hostia consagrada, la imagen de la *nube negra* (extraída de uno de los más tristemente famosos procesos europeos por brujería celebrado en Zugarramurdi en 1610) vino a caracterizar una ausencia: una especie de agujero negro que indicaría el profundo vacío o falta de fe imputado a los acusados como enemigos fundamentales de los cristianos peninsulares: en un principio, los musulmanes y los judíos, y posteriormente los nuevos convertidos, los perseguidos por herejía y, por descontado, las brujas, como principales encarnaciones del mal.

* * *

Este libro tiene su origen en algunas de las conferencias impartidas en el seminario «Alegorías: Imagen y discurso en la España Moderna» que tuve la ocasión de coordinar en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) entre 2010 y 2011. Agradezco muy especialmente el apoyo incondicional, tanto personal como profesional, que recibí por parte de Mercedes García-Arenal y de Juan Pimentel. La competencia demostrada por los participantes, así como el interés de todos mis compañeros del Instituto de Historia, en particular de quienes trabajamos conjuntamente en la línea de investigación «Historia cultural del conocimiento. Discursos, prácticas, representaciones», hicieron que la experiencia se convirtiera en un auténtico aprendizaje.

Con el paso del tiempo, al plan inicial fueron sumándose otras contribuciones a fin de ofrecer una visión más amplia del tema inagotable de la alegoría. Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación dirigido por Juan Pimentel en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC) entre 2011 y 2013, que lleva por título *Naturalezas figuradas. Ciencia y cultura visual en el mundo ibérico, ss. XVI-XVIII* (HAR2010-15099) y del que han formado parte varios de los autores del presente volumen.

Desde el primer momento en que propuse a Luis Díaz de Viana publicar el manuscrito en la colección *De acá y de allá. Fuentes etnográficas*, el entusiasmo con que recibió la idea supuso para mí un enorme estímulo e inspiración que no han dejado de acompañarme a lo largo de la preparación del libro. El equipo de la Editorial CSIC y, en particular Mónica Elías, ha llevado a cabo la labor de edición con esmero y una insólita atención por el detalle. Doy las gracias también a los colegas y amigos que leyeron algunas partes del texto y que, con sus críticas y sugerencias, han contribuido a mejorar el original. Entre ellos, no puedo dejar de mencionar a James S. Amelang, Guillermo Fatás, José Antonio Sánchez Villasevil, Paul Suttie, Antonio Tausiet, Alison Weber, Sjaak Zonneveld y, sobre todo, a Luis Gago, quien además de aconsejarme con su paciencia habitual, tradujo al español los capítulos de Stuart Clark y de François Delpech, que en su versión primitiva estaban redactados en inglés y francés, respectivamente.

Bibliografía

- ALCIATO, Andrea, *Emblemata* [1.^a ed., 1531] (trad. esp., *Emblemas*, ed. de S. Sebastián, trad. de Pilar Pedraza, prólogo de Aurora Egido, Madrid, Akal, 1985).
- ALLEN, Don Cameron, *Mysteriously Meant: The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1970.
- ANÓNIMO, *Queste del Saint-Graal* [ca. 1220] (trad. inglesa, *The Quest of the Holy Grail* ed. de Pauline Maud Matarasso, Londres, Penguin, 1969; trad. esp. y ed. de Carlos Alvar, *La búsqueda del santo Grial*, Madrid, Alianza, 1987).
- ARMAS WILSON, Diana de, *Allegories of Love: Cervantes's 'Persiles y Sigismunda'*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- ASHWORTH, William B., «Natural History and the Emblematic World View», en David C. Lindberg y Robert S. Westman (eds.), *Reappraisals of the Scientific Revolution*, Cambridge, Press Syndicate of the University of Cambridge, 2004.
- BARONA VILAR, Josep Lluís, *El cuerpo alegórico: claves renacentistas para una interpretación de la naturaleza humana*, Barcelona, J. Uriach, 1993.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T. (eds.), *Los días del Alción: emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 2002.
- BEUCHOT, Mauricio, *Hermenéutica, analogía y símbolo*, Madrid, Herder, 2004.
- BOLZONI, Lina, *La Stanza della Memoria. Modelli letterali e iconografici nell'età della stampa*, Turín, Einaudi, 1995 (trad. inglesa, *The Gallery of Memory. Literary and Iconographic Models in the Age of the Printing Press*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2001).
- BORJA, Juan de, *Empresas morales* [1.^a ed., 1581], ed. de Rafael García Mahiques, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- BRISSON, Luc, *How Philosophers Saved Myths: Allegorical and Classical Mythology*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
- BURKE, Peter, «The Rise of Literal-Mindedness (An Essay)», *Common Knowledge*, vol. 2, n.º 2, 1993, pp. 108-121.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastián, *Compendio del sistema alegórico y diccionario manual de la iconología universal, en que se da razón de cuanto puede interesar al literato y al artista para describir, pintar, o esculpir imágenes del culto cristiano y las principales del gentilicio: expresa simbólicamente las ideas antiguas y modernas, personifica artísticamente las virtudes y los vicios y las pasiones y designa todo lo perteneciente a la formación de emblemas, divisas, empresas, atributos, símbolos, y alegorías en general*, Madrid, Imprenta de D.B. González, 1850.
- CASTIÑEIRAS, Manuel, *Introducción al método iconográfico*, La Coruña, Tórculo, 1995.
- CLARK, Stuart, *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- COLIE, Rosalie E., *Paradoxia Epidemica. The Renaissance Tradition of Paradox*, Princeton, Princeton University Press, 1966.

- COLONNA, Francesco, *Hypnerotomaquia Poliphili* [1.^a ed., 1499] (trad. esp. y ed. de Pilar Pedraza, *Sueño de Polífilo*, Barcelona, 1999).
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Emblemas morales* [1.^a ed., 1610], ed. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
- CROSAS LÓPEZ, Francisco, *De enanos y gigantes. Tradición clásica en la cultura medieval hispánica*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2010.
- CROSLAND, Maurice P., «Allegory and analogy in alchemical literature», en *Historical Studies in the Language of Chemistry*, Londres, Heinemann, 1962.
- DICKENS, Charles, *A Christmas Carol*, Londres, Chapman and Hall, 1843.
- EAMON, William, *Science and the secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- EGIDO, Aurora, «La configuración alegórica de *El Castillo interior*», *Boletín del Museo Camón Aznar*, 10 (1982), pp. 69-93.
- *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- *De la mano de Artemia: estudios sobre literatura, emblemática, mnemotecnía y arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2004.
- *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990.
- «Jeroglíficos, alegorías y emblemas en Goya», *Artigrama*, 18 (2003), pp. 471-503.
- FATÁS CABEZA, Guillermo y BORRÁS, Gonzalo, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid, Alianza, 1993.
- FATÁS CABEZA, Guillermo, *El patio de la Infanta: guía sucinta*, Zaragoza, Ibercaja, 1995.
- *El fin del mundo. Apocalipsis y Milenio*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- FILÓN DE ALEJANDRÍA, «Interpretación alegórica de las sagradas leyes contenidas en el Génesis II y III», en *Obras completas*, vol. I, ed. de José María Triviño, Buenos Aires, Acervo Cultural, 1975.
- FLETCHER, Angus, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1964 (trad. esp., *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002).
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Londres, Támesis Books, 1977.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología*, Madrid, Encuentro, 2008.
- GIBSON, Michael Francis, *The Mill and the Cross. A Commentary on Peter Bruegel's 'Way to Calvary'*, Londres, The University of Levan Press, 2012.
- GINZBURG, Carlo, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Turín, Einaudi, 1986 (trad. esp., *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1989).
- GOMBRICH, Ernst H., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Nueva York y Oxford, Phaidon, 1972 (trad. esp., *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1983).
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, *El sueño literario en España: Consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, *Mitología e iconografía en la pintura del Museo del Prado*, Madrid, Evohé Didaska, 2009.
- GRAVELOT, Hubert y BOURGUIGNON, François, *Iconologie par figures ou traité complet des allegories* [1.^a ed., ca. 1777] Ginebra, Minnkoff Reprint, 1972.
- GREENBLATT, Stephen J., *Allegory and Representation*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1981.
- HANI, Jean, *Mitos, ritos y símbolos: los caminos hacia lo invisible*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1999.
- HONIG, Edwin, *Dark Conceit. The Making of Allegory*, Londres, Brown, 1959.
- HOROZCO, Sebastián de, *El libro de los proverbios glosados (1570-1580)*, ed. de Jack Weiner, Kassel, Reichenberger, 1994.
- JANIK, Dieter, «El 'ojo del alma': la función gnoseológica, religiosa, moral y estética de una metáfora tópica. Consideraciones inspiradas en Baltasar Gracián», *Revista de filosofía*, 25 (2001), pp. 117-137.
- LEWIS, C. S., *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1936 (trad. esp., *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1969).
- *Spenser's Images of Life*, ed. de Alastair Fowler, Cambridge, Cambridge University Press, 1967.
- LÓPEZ, Diego, *Declaración magistral sobre los emblemas de Andreas Alciato, con todas las historias, antigüedades, moralidad y doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera, Juan de Mongastón, 1615.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «La *Tabla de Cebes* y los *Sueños* de Quedo», *Edad de Oro*, XIII (1994), pp. 85-101.
- «La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*», *La Perinola*, 7 (2003), pp. 241-270.
- «Expresiones alegóricas del hombre como peregrino en la tierra», en *De oca a oca... por el Camino de Santiago. Fotografías de Luisa Rubines*, catálogo de la exposición en el Museo das Peregrinacións de Santiago de Compostela, San-

- tiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 49-72.
- «Sabiduría cifrada en el Siglo de Oro: Las enciclopedias de *Hieroglyphica* y figuraciones alegóricas», *Edad de Oro*, XXVII (2008), pp. 167-200.
- LUBAC, Henri de, *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, París, Aubier, 1961.
- LUKÁCS, George, «Alegoría y símbolo», en *Estética. La peculiaridad de lo estético. Cuestiones liminares de lo estético*, Barcelona, Grijalbo, 1967.
- LOYD, G. E. R., *Polarity and Analogy. Two Types of Argumentation in Early Greek Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- MACQUEEN, John, *Allegory*, Londres y Nueva York, Methuen, 1970.
- MARTIN, Daniel, SERVET, Pierre y TOURNON, André (eds.), *LEnigmatique à la Renaissance: Formes, Significations, Esthétiques*, París, Honoré Champion, 2008.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, «Algo más sobre la alegoría de las pasiones humanas del Museo de Budapest», *Ars Longa*, 5 (1994), pp. 21-23.
- MÍNGUEZ, Víctor (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, 3 vols., Castellón de la Plana, Universidad Jaume I, 2000.
- NAVARRO BROTONS, Víctor y EAMON, William (eds.), *Más allá de la Leyenda Negra: España y la Revolución Científica*, Valencia, Universitat de València-CSIC, 2007.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, Lucía, «La alegoría en *El origen del drama barroco alemán* de Walter Benjamin y en *Las flores del mal* de Baudelaire», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 36 (2004), pp. 1-20.
- OROZCO Y COVARRUBIAS, Juan, *Tratado de la verdadera y falsa profecía*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1588.
- *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- PANOFKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.
- PARKER, Alexander Augustine, *The Allegorical Drama of Calderón. An Introduction to the Autos Sacramentales*, Londres, Dolphin, 1943.
- PEDRAZA, Pilar, «La tabla de Cebes: un juego filosófico», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 14 (1983), pp. 93-110.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca, *Los placeres del parecido: icono y representación*, Madrid, Visor, 1988.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Comparaciones o símiles para los vicios o virtudes, muy útil y necesario para predicadores y otras personas curiosas*, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1584.
- *Philosophia secreta de la gentilidad* [1.^a ed., 1585], en *Obras completas*, vol. I, ed. de Consolación Baranda, Madrid, Turner, 1996.
- PIMENTEL, Juan, *El rinoceronte y el megaterio. Un ensayo de morfología histórica*, Madrid, Abada, 2010.
- PRAZ, Mario, *Imágenes del barroco: estudios de emblematología*, Madrid, Siruela, 1989.
- RAMPLEY, Matthew, «From Symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art», *Art Bulletin*, 79, 1, (1997), pp. 41-55.
- RIPA, Cesare, *Iconologia overo Descrittione dell'Imagini universali*, Roma, 1593 (trad. esp., *Iconología I-II*, Madrid, Akal, 2002).
- R. DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas: lectura de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnica española en los siglos XVII y XVIII*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.
- *La península metafísica: arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, Madrid, Cátedra, 2002.
- *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, José J. Olañeta, 2007.
- *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009.
- *Mundo simbólico. Poética, política y teurgia en el mundo hispano*, Madrid, Akal, 2012.
- RUSKIN, John, *The Stones of Venice* [1.^a ed., 1853] Nueva York, Cosimo, 2007.
- SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes: estudios iconográficos sobre el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1989.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1973.
- *Iconografía e iconología en el arte de Aragón*, Zaragoza, Guara, 1980.
- *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.
- *La mejor emblematología amorosa del Barroco*, La Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2001.
- SCHNEIDER, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Madrid, Siruela, 1998.
- SHAPIN, Steven, *Never Pure. Historical Studies of Science as if It Was Produced by People with Bodies, Situated in Time, Space, Culture and Society, and Struggling for Credibility and Authority*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2010.
- SLATER, John, «Fables of Communication. The Rethoric of Investigative Methodology and Golden Age Literature», en Vicente Navarro Brotóns y William Eamon (eds.), *Más allá de la Leyenda Negra. España y la Revolución Científica*, Valencia, Universitat de València-CSIC, 2007, pp. 209-220.

- STEINBERG, Michael P. (ed.), *Walter Benjamin and the Demands of History*, Ithaca, Cornell University Press, 1996.
- SUTTIE, Paul, *Self-interpretation in the Faerie Queene*, Cambridge, D. S. Brewer, 2006.
- TAUSIET, María, «El triunfo de la locura. Discurso moral y alegoría en la España moderna», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 87, n.º 8 (2010), pp. 33-55.
- TAUSIET, María y AMELANG James S. (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2004.
- *Accidentes del alma. Las emociones en la Edad Moderna*, Madrid, Abada, 2009.
- USUNÁRIZ, Jesús M. (ed.), *Akelarre: la caza de brujas en el Pirineo (siglos XIII-XIX). Homenaje al profesor Gustav Henningsen*, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 2012.
- VICKERS, Brian, *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (trad. esp., *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento. Compilación de Brian Vickers*, Madrid, Alianza, 1990).
- WARNER, Marina, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1985.
- WHITMAN, John, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987.
- (ed.), *Interpretation and Allegory: Antiquity to the Modern Period*, Leiden, Brill, 2000.
- WHEAT, Andrew R., «Dodgson's Dark Conceit: Evoking the Allegorical Lineage of Alice», *Renascence: Essays on Values in Literature*, vol. 61, n.º 2 (2008), pp. 103-124.
- WIND, Edgar, *La elocuencia de los símbolos: estudios sobre arte humanista*, Madrid, Alianza, 1993.
- WITTKOWER, Rudolf, *Allegory and the Migration of Symbols*, Boulder, Westview Press, 1977.
- WOFFORD, Susanne Lindgren, *The Choice of Achilles. The Ideology of Figure in the Epic*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- YATES, Frances A., *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago, University of Chicago Press, 1964 (trad. esp., *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983).
- *The Art of Memory*, Londres, Routledge, 1966 (trad. esp., *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974).
- ZAFRA, Rafael y ARANZA, José Javier (eds.), *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000.