

**UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**ALEGORÍA Y METAFÍSICA
EL PROBLEMA DE LA ALEGORÍA
EN SAN JUAN DE LA CRUZ**

Juan Varo Zafra

**Tesis Doctoral presentada en el Departamento de Literatura
Española**

Director: Andrés Soria Olmedo

Granada 2006

PARTE PRIMERA

ALEGORÍA Y METAFÍSICA

Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma.

Nuestra tarea consiste en ver el enigma.¹

La alegoría ha sido considerada tradicionalmente bajo un doble punto de vista hermenéutico y retórico. Desde el lado de la hermenéutica, la alegoría es una forma de exégesis que comporta, a su vez, diversas categorías. La alegoría hermenéutica se origina en el siglo VI a. C., en la interpretación de los poemas homéricos y hesiódicos. Se considera a Teágenes de Regio el iniciador de la interpretación alegórica.

Esta forma de exégesis, lógicamente, no ha permanecido invariable a lo largo del tiempo sino que ha ido amoldándose a las distintas circunstancias históricas que han venido sucediéndose hasta nuestros días². Sin embargo, no es infrecuente encontrar concepciones rígidas de la alegoría que no se detienen a analizar sus variaciones a lo largo de los siglos sino que la consideran un esquema fijo y predeterminado, aplicado, con mayor o menor fortuna, a textos -y contextos- de muy variada naturaleza. En la primera parte de este trabajo, pretendemos acercarnos a estos cambios, a sus razones, y a las perspectivas interpretativas que cada época, en atención a sus rasgos sociales, económicos, políticos y religiosos, ha demandado de la alegoría.

Por otra parte, la retórica ha venido estudiando la alegoría como una figura de pensamiento. Desde este punto de vista, la alegoría ha sido definida como metáfora continuada, como serie ininterrumpida de metáforas, o, en ocasiones, como construcción narrativa que, pese a no incluir metáfora alguna, *prefigura* un sentido distinto del que se deriva del *recto* significado de las palabras. El tratamiento que la retórica ha hecho de la alegoría y las soluciones que en los distintos momentos de su

¹ Heidegger, 1998: 57.

² En este sentido, y casi como enunciación programática de esta primera parte de nuestro trabajo, dice E. Honig: “La forma llamada alegoría sigue a través de las épocas los imperativos de los ideales en conflicto arraigados en la naturaleza del pensamiento y la fe. Cuando se examina la forma alegórica, se encuentra la evidencia de su adaptación de simbolizaciones y modos apropiados, metáforas y categorías utilizadas en las demostraciones de los filósofos. Mito y filosofía aportan a la alegoría sus temas y métodos.” (Honig, 1982: 30).

historia ha ido proponiendo a los diversos problemas que esta figura presentaba deben ser también objeto de un análisis detenido.

Junto a la exégesis alegórica y a la alegoría como figura retórica de pensamiento, es necesario reconocer con Lamberton³ la aparición tardía de la “alegoría deliberada”, esto es, un nuevo género literario basado en la elaboración consciente y altamente codificada de relatos cuya estructura de sentido resultara similar a la que los exégetas neoplatónicos hallaron en los poemas homéricos. Quizá el primer texto que responda a este propósito sea la *Psicomaquia* de Prudencio, escrito a finales del siglo IV d. C.⁴

Se hace necesario profundizar en las razones que llevaron a la aparición de la categoría del símbolo como una figura distinta y opuesta a la alegoría y plantear la cuestión de hasta qué punto es hoy día válida esta distinción. Para la consecución de este propósito, es forzoso situar la oposición entre la alegoría y el símbolo en el marco histórico correspondiente. Esta polémica, estrechamente relacionada con el descrédito sufrido por la retórica desde mediados del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX, junto con el paralelo nacimiento de la estética a partir de los estudios de Baumgarten, Kant, Schelling y Hegel, debe ser analizada con la perspectiva que concede el tiempo transcurrido desde la formulación de estas propuestas.

De este modo, intentaremos acercarnos al reto formulado por Gadamer cuando en *Verdad y Método* afirma: “Merecería la pena reservar una investigación detenida del problema de hasta qué punto puede suponerse en el uso antiguo de las palabras “símbolo” y “alegoría” un cierto germen de lo que sería su futura y para nosotros familiar oposición” (Gadamer, 1996: 110). La propuesta de investigación de Gadamer se enmarca sin duda en una necesidad más amplia, ya apuntada por Wittgenstein, de solucionar la extrema indeterminación en la que se mueven buena parte de los conceptos empleados en el contexto de la estética⁵.

Ésta es pues nuestra intención. Sin embargo, pese a que pretendemos perseverar en alguna medida en el camino indicado por Gadamer, también intentaremos ofrecer un planteamiento diferente: nuestra investigación no sólo trata de investigar las raíces de esta oposición sino cuestionar, precisamente desde estas raíces y su evolución histórica,

³ Cf. Lamberton, 1986: 145, n. 3.

⁴ Preferimos entender la alegoría bajo este triple punto de vista, esto es, como método exegético, como figura retórica y como alegoría deliberada, es decir, como método compositivo, subrayando las tensiones, diferencias y paralelismos entre ellas, que aceptar una visión binaria de la alegoría, como propone Whitman al diferenciar entre la interpretación alegórica y la composición alegórica, dentro de la que también propone el ejemplo de la alegoría de Prudencio (Whitman, 1987: 3-4).

⁵ Cf. Bordieu, 1995: 433.

la propia oposición entre ambos términos. Se trata, por lo tanto, de una investigación esencialmente hermenéutica volcada en la atención al devenir histórico de estas figuras, en el marco de una evolución cultural compleja⁶.

La alegoría sólo es posible en el marco de la metafísica. Como dice Giorgio Agamben, la escisión del lenguaje en dos planos irreductibles atraviesa todo el pensamiento occidental:

La estructura misma de la trascendencia -que constituye el carácter decisivo de la reflexión filosófica sobre el ser- tiene su fundamento en esta escisión: sólo porque el acontecimiento del lenguaje trasciende ya siempre lo que es dicho en ese acontecimiento, puede mostrarse algo como una trascendencia en sentido ontológico.

(Agamben: 2003: 137-138)

En nuestro trabajo indagamos en las relaciones históricas de dependencia entre alegoría y metafísica, a lo largo de un dilatado proceso del que hemos pretendido ofrecer una noticia suficiente para asegurar la continuidad del conjunto que se pretende mostrar así como para poder desplegar nuestros argumentos. En este recorrido por el devenir histórico de la alegoría en función de la metafísica hemos estimado necesario prestar una atención especial a la mística. Es en ésta donde la tensión derivada de la escisión del lenguaje se hace más aguda. Citando de nuevo a Agamben, podemos advertir cómo el discurso místico se construye a partir -y hacia- “la Voz silenciosa”, fundamento de todo saber, “lo que debe quedar necesariamente no dicho en lo que se dice” (Agamben, 2003: 147). En consecuencia, “lo místico no es algo en lo que pueda encontrar fundamento otro pensamiento que intente pensar más allá del horizonte de la metafísica” (p. 148).

Con estos presupuestos, nuestro trabajo se acerca al estudio del discurso místico en la tradición cristiana, al que se han añadido dos pequeñas incursiones en la mística neoplatónica y en la mística hebrea, centrada, en este caso, en la figura de Filón de Alejandría.

⁶ El volumen *Las metamorfosis de la alegoría* (Sanmartín Bastida y Vidal Doval, eds.) dedicado al estudio de la alegoría en la literatura española y portuguesa desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea. La introducción, a cargo de Jeremy Lawrence (“Las siete edades de la alegoría”) divide la evolución histórica de la alegoría en las siguientes etapas: Mitología de la Antigüedad; Exégesis sagrada; *Psycmachia* de Prudencio y obras posteriores; Narraciones alegóricas de los siglos XII-XV; la alegoría barroca; el tratamiento romántico de la alegoría y su relación con el símbolo; y la alegoría moderna (pp. 17-50).

En la segunda parte de este trabajo abordaremos el problema del discurso místico de San Juan de la Cruz, desde las posiciones alcanzadas en la primera parte, en particular, la consideración de la alegoría como instrumento de la metafísica y la existencia de una tradición mística cristiana, portadora de un código expresivo propio, en la que se inserta la obra de San Juan de la Cruz.

I

LA ALEGORÍA EN LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA

I. El nacimiento de la alegoría. Su contexto histórico. Los cambios sociales, políticos, religiosos y culturales de Grecia en el siglo VI a. C

Como observa Detienne, el paso del contexto mítico al ámbito de la razón no fue, frente a lo que sugería Burnet, un milagro, ni, como ha defendido Cornford, una progresiva decantación del pensamiento mítico hacia la filosofía. Por el contrario, parece lícito sostener que es en los cambios operados en los VII y VI a. C., en las prácticas institucionales de tipo político y jurídico, donde se abre un proceso de secularización de las formas de pensamiento. Este proceso traerá, a su vez, una secularización de la palabra que devendrá no sólo en la filosofía, sino también en la retórica, el derecho y la historia (Detienne, 1981: 104). El origen de la alegoría, situado en este mismo marco histórico del siglo VI y amparada bajo el manto de la filosofía presocrática, no puede desentenderse de las demás convulsiones del fin de la Era Arcaica. Por eso, hemos creído necesario repasar, siquiera brevemente, algunos de los aspectos del siglo VI que hacen posible el nacimiento de la exégesis alegórica y ayudan a entender, en su contexto, las peculiaridades de ésta.

A lo largo del siglo VI a. C., los grandes poemas homéricos empiezan a convertirse en unos textos extraños para los griegos. Las transformaciones que la sociedad helénica había experimentado desde el siglo VIII en que Homero presumiblemente compone o recopila sus poemas⁷ establecieron una profunda sima entre el dibujo de los feroces dioses de la *Ilíada* y la sensibilidad de una época que estaba viendo nacer la moneda y la filosofía, renovar las estructuras políticas y extender la escritura; un siglo, en suma, que estaba a punto de cerrar la Era Arcaica griega y abrir las puertas al periodo clásico. Se trata de un momento en el que las ciudades helénicas perfilan su naturaleza como ciudades-estado y sufren una aguda tensión entre la defensa de sus particularismos locales y su independencia y un sentimiento panhelénico que irá

⁷ La cuestión homérica es uno de los debates siempre abiertos en el terreno de la filología clásica. El tema está luminosamente estudiado por Francisco Rodríguez Adrados (Rodríguez Adrados, F., "La cuestión homérica" en Gil (ed.), 1963: 15-87). Resultan interesantes las observaciones realizadas sobre el tema por George Steiner en "Homero y los eruditos" (Steiner, 1982: 161-180). Sobre la posibilidad de que "Homero" fuera un nombre ficticio y el papel en su invención de los poetas y rapsodas del siglo VI, cf.

poco a poco consolidándose hasta cristalizar en la alianza frente a la amenaza persa⁸. Esta tensión se revela en múltiples facetas de la vida cultural, política y económica del momento. El caso de la moneda es buena muestra de ello. Efectivamente, la moneda llega a Grecia en este siglo y se extiende con gran rapidez no sólo en Jonia sino también en la Grecia continental, las colonias de Sicilia y el sur de Italia. La rápida adopción de la moneda en el mundo griego estuvo acompañada de la imposición de diferentes patrones locales en su acuñación, lo que indicaría, en opinión de Robin Osborne (Osborne, 1998: 302), que al principio ésta no se utilizó tanto para favorecer los intercambios comerciales entre distintas ciudades como para reforzar la autoridad que la acuñaba en su zona de influencia y garantizar los pagos locales. Pero, inevitablemente, la moneda contribuyó al desarrollo de las relaciones comerciales entre las ciudades. Este despliegue de la actividad comercial no sólo ayudó a estrechar los lazos entre las ciudades griegas sino que tuvo también efectos sociales y políticos importantes al aumentar la presencia y el poder de la clase media comerciante. Esta nueva clase social se enfrentaría muy pronto a la aristocracia terrateniente por el protagonismo de la vida política⁹.

Una nueva idea de la justicia se desarrolla en estos momentos acompañada de las reformas sociales, jurídicas y políticas de grandes legisladores. Tal es el caso de Solón (639-560 a. C.) en Atenas. Solón deroga las crueles leyes de Dracon¹⁰, que castigaban con la muerte hasta los delitos más insignificantes, y aumenta el poder de los tribunales de justicia¹¹. Sus reformas ponen de relieve la consolidación de unos valores que se consideran indiscutibles como la patria, la libertad y la justicia (Osborne, 1998: 258). Se trata de tres valores que chocan frontalmente con las ideas defendidas en los poemas de

M. L. West, "The invention of Homer" *The Classical Quarterly*, Oxford, Volume XLIX, nº 2, 1999, pp. 364-382. Véanse también las observaciones de López Eire en López Eire, 2000: 41 y ss.

⁸ Los lidios fueron los primeros en atacar las ciudades griegas de Asia Menor (Heródoto, Libro I, 26-27). Parece ser que Tales de Mileto ya había alertado a los jonios y les había recomendado la creación de una alianza panjónica para defenderse del ejército lidio (*Los filósofos presocráticos* I, 2001: 11-12). Los persas intentarían invadir Grecia casi un siglo después, al mando de Darío, en primer lugar, y de Jerjes, en segundo.

⁹ "El creciente desarrollo de la economía monetaria frente a la economía natural produjo una revolución en el valor de las propiedades de los nobles, que habían constituido hasta entonces el fundamento del orden político. Los nobles, apegados a las antiguas formas de economía, se hallaban en un plano de inferioridad ante los propietarios de las nuevas fortunas adquiridas con el comercio y la industria" (Jaeger, 2001: 213-214).

¹⁰ Cf. T. E. Rihll, "Lawgivers and Tyrants (Solon, Fr. 9-11, West)", *The Classical Quarterly*, Oxford, Volume XXXIX, nº 2, 1989, pp. 277-286.

¹¹ Cf. Plutarco, *Vida de Solón*, en *Vidas paralelas II*, Madrid, Gredos, 1996, pp. 91-171. Estos tribunales eran un órgano democrático: "Solón concedió al pueblo la facultad de elegir a los magistrados y pedirles cuentas" (Aristóteles, *Política*, libro II, Madrid, Gredos, 2000, p. 104). Sobre Solón y la democracia, cf.

Homero. Así, respecto a la ciudad entendida como patria, dice José Alsina: “El guerrero homérico lucha por sus intereses personales, y aunque en algunos momentos apunte, fugazmente, como en el caso de Héctor, la idea de la defensa de la ciudad en cuyo seno vive, puede afirmarse sin temor que el concepto de patria es una creación posterior al *épos* homérico” (Alsina, 1991: 267)

Con relación al valor de la libertad en el pensamiento de Solón, observa este mismo autor¹²: “Una nueva idea hace ahora su aparición en el ámbito espiritual helénico, la de la diversidad de las metas a que puede el hombre aspirar, los caminos que se abren a la iniciativa particular. Esta noción es prácticamente desconocida en Homero”¹³. El ciudadano cobra fuerza como nuevo modelo de hombre que tiene como referencia fundamental la igualdad ante la ley¹⁴, una ley que puede ser conocida y reconocida por todos al ser escrita y pública¹⁵. Jaeger señala que la redacción y la promulgación de las leyes desplazan la expresión del *ethos* ciudadano de la poesía a la prosa (Jaeger, 2001: 117). Moral y política se fusionan en el nuevo espacio de la *polis*, bajo el imperio de la ley, el *nomos*, que ejerce su autoridad sobre los ciudadanos y las propias instituciones:

La ley se convierte en símbolo de la concordia y la armonía de la comunidad política. El ciudadano se siente libre porque participa en la elaboración e instauración de la ley, y, al mismo tiempo, colectivamente, la *polis* se siente libre, autónoma, frente a otras ciudades, porque defiende su ley.

(Sánchez Manzano y Rus Rufino, 1991: 97)

Este sentimiento perdurará desde las reformas de la caída de los tiranos hasta la crisis de la *polis* a mediados del siglo V a. C. Las reformas constitucionales de Clístenes trajeron a Atenas una nueva organización política que favorecía los intereses del

Rodríguez Adrados, F., *La democracia ateniense*, Madrid, Alianza, 1975 e *Historia de la democracia: de Solón a nuestros días*, Madrid, Temas de Hoy, 1997.

¹² *Op. cit.*, p. 268.

¹³ Sobre la moral del mundo homérico, véase Lledó, E. “El mundo homérico” en Camps, V., (ed.) *Historia de la ética I*, Barcelona, Crítica, 1987, pp. 15-34.

¹⁴ La frase de Solón “La igualdad no causa guerra”, “gustó tanto a los hacendados como a los indigentes. Pues esperaban aquéllos tener la igualdad por rango y categoría y éstos por cantidad y número” (Plutarco, *ib.*, 123).

¹⁵ Solón dio a las leyes una vigencia de cien años y las hizo grabar en grandes bloques cuadrangulares y giratorios (*áxones*) (Plutarco, *ib.*, 151). Es interesante observar que, frente a la vigencia universal y eterna de las leyes de carácter divino, las leyes humanas de Solón están acotadas temporalmente.

pueblo¹⁶, afianzando las instituciones de representación popular como el Consejo de los 500, la formación de las diez tribus, en sustitución de las cuatro del sistema anterior, y los *demos*. Las innovaciones políticas fomentaron aún más el espíritu de participación del pueblo y su implicación en la vida de la ciudad. Al mismo tiempo que se apartaba a la aristocracia de los órganos de poder, los ciudadanos aumentaban su confianza en sí mismos y su sentimiento de cohesión como miembros de un decisivo grupo social (Osborne, 1998: 361).

La ciudad se constituye como un grupo humano presidido por los principios de *isonomía*, igualdad ante la ley, e *isegoría*, igualdad en el uso público de la palabra. La libertad de hablar engendra una nueva relación del sujeto, entendido como ciudadano, con la verdad: la *parresía*. Desde el siglo V a. C. la *parresía*, la franqueza, se convierte en uno de los pilares de la democracia y del *ethos* ciudadano¹⁷. De este modo: “En su primera época, reflejada en las tragedias de Esquilo, la *polis* funciona como un todo englobante del hombre griego, que como fracción de la *polis*, se realiza con plenitud en tanto que político, es decir, al tomar parte activa en las tareas de gobierno.” (Sánchez Manzano y Rus Rufino, 1991: 95).

Aunque las instituciones políticas atenienses de este periodo fortalecían el poder representativo de los grupos articulados en *demos* y *tribus*, lo cierto es que abrieron un proceso de inconformismo individualista frente a la tradición heredada, que llegaría a sus manifestaciones más radicales en la Atenas del siglo V (Schrader, 2000: X)¹⁸.

Por otra parte, el siglo VI supone la última etapa de la tercera colonización griega, que había comenzado en el siglo VIII. El mundo se había ensanchado considerablemente con estos viajes. El descubrimiento de lugares remotos trajo consigo el aumento del interés por los estudios geográficos, botánicos y zoológicos, la explotación de los recursos mineros, así como una nueva curiosidad por los diversos pueblos con los que iban entrando en contacto. El desarrollo de estos estudios significó la incorporación de nuevos medios de conocer la realidad basados no tanto en el prestigio de la tradición mítica como en la observación directa de los fenómenos y la descripción puntillosa de estas observaciones. Este afán investigador volcado en los

¹⁶ La *isonomía* de la democracia ateniense, la formación de las asambleas populares es una trasposición a la sociedad civil de las asambleas militares producida con la consolidación de las primeras ciudades. Más adelante, al hablar de la evolución de la palabra, volveremos sobre esta cuestión.

¹⁷ Véase Foucault, 2004: 49-50.

¹⁸ De este modo, ya en el año 501 a. C., la Asamblea tenía más poder que el Consejo, que había pasado a ser poco más que un órgano consultivo de ésta (Osborne, 1998: 358).

descubrimientos geográficos y naturales corre paralelo a los primeros tanteos del desarrollo investigador de la filosofía jónica¹⁹.

La tensión entre la defensa del particularismo local y el cada vez más acusado sentimiento panhelénico tuvo también como consecuencia la creación de nuevos juegos a imitación de los Olímpicos. A principios de este siglo VI a. C. se crearon los juegos de Nemea, Delfos e Istmia. Un poco más tarde, a mediados de siglo, las Panateneas pasaron a ser una gran fiesta cívica que destacaba por sus competiciones rapsódicas y musicales. Considera Osborne que tal vez en este contexto se fijara por vez primera el texto de la *Iliada* y la *Odisea* (Osborne, 1998: 290)²⁰. La literatura se convierte en uno de los primeros territorios en los que el sentimiento panhelénico derrota a las fuerzas particularistas de las distintas ciudades griegas. Así los textos homéricos se convirtieron en patrimonio cultural común a todos los griegos.

También en este punto es contradictorio y complejo el siglo VI. Por una parte, la propagación de la poesía de Homero alcanza una difusión muy superior a la que había tenido en el siglo anterior. En Atenas, por ejemplo, Hiparco ordena que sus poemas sean recitados en las Panatenaicas. Además, al mismo siglo VI a. C. se remontan las más antiguas tradiciones acerca del propio Homero, como aquella espuria referida al famoso *Certamen* en el que fue derrotado por Hesíodo²¹. En este mismo momento aparece en Quíos un gremio de rapsodas que se hacen llamar “homéridas” y se tienen por descendientes del poeta.

Pero, por otro lado, el momento en que las obras de Homero adquieren su mayor difusión²² es también, paradójicamente, el momento en que más se cuestionan desde el punto de vista ideológico y cuando un nuevo género, la lírica, empieza a sustituir a la épica en el disfrute del favor popular. En el siglo VI a. C., la literatura griega sufre también una aguda, y no exenta de contradicciones, transformación.

¹⁹ La tradición atribuye incluso a Anaximandro la confección del primer mapamundi (Schrader, 2000: XIII). Véase también Jaeger, 2001: 156 y 2003: 28.

²⁰ Eric Havelock establece un arco temporal muy extenso para la fijación escrita de los poemas homéricos, entre 700 y 550 a. C. Para todo este proceso de “alfabetización de Homero” véase Havelock, 1982: 166-184). García Gual, por su parte, considera que los poemas se fijaron por escrito con anterioridad, en torno al final del siglo VIII o comienzos del siglo VII a. C. (García Gual, 1992: 46). En todo caso, es necesario subrayar, con Jean-Pierre Vernant, el impacto que supuso la escritura en el seno de unas tradiciones míticas que hasta entonces pertenecían a la tradición oral (Vernant, 1982: 170-220).

²¹ Las razones esgrimidas en el *Certamen* para dar la victoria a Hesíodo sobre Homero son también significativas de un cambio notable en la mentalidad de la época: “Pero el rey dio la corona a Hesíodo alegando que era justo que venciera el que invitaba a la agricultura y la paz, no el que describía combates y matanzas.” (Hesíodo, 2000: 318). Sobre la polémica de la autoría del *Certamen*, puede verse N. J. Richardson, “Homer, Hesiod, and Alcimodes”, *The Classical Quarterly*, Oxford, Volume XXXI, n° 1, 1981, pp. 1-10.

Esta transformación se refleja, en primer lugar, en los cambios producidos en la relación del poeta con la sociedad. La ciudad es el nuevo espacio poético y los ciudadanos los nuevos destinatarios de la obra poética. A comienzos de siglo, los poetas viven amparados bajo el mecenazgo de tiranos como Pisístrato de Atenas, Polícrates de Samos o Hierón de Siracusa²³. A finales de la Era Arcaica, en torno a 510 a. C., la cultura se democratiza permitiendo a los particulares la posibilidad de cantar las excelencias de la *patria*.

La posibilidad de poder dirigirse a la ciudad tiene, como contrapartida, la aparición de la “crítica pública” (Jaeger, 2001: 122). La aparición de la crítica implica la consolidación de la palabra como opinión, como *doxa*, que impone unos determinados criterios, en torno a los cuales se va articulando un gusto nuevo²⁴. La intensificación de las relaciones entre la poesía y la nueva realidad socio-política es una tendencia que se agudizará en el siglo siguiente: el siglo V generalizará la utilización propagandística de la literatura (Alsina, 1991: 275) al servicio de los intereses políticos de las ciudades. Atrás quedaba el público aristocrático para el que Homero escribió sus poemas, y el auditorio de Hesíodo, compuesto probablemente por pequeños terratenientes muy sensibilizados con las duras condiciones en las que vivían²⁵. El nuevo público ciudadano, que ve reflejado su *status*, no ya en la epopeya heroica, sino en el ámbito jurídico de la *isonomía*, demanda de la poesía la exploración de un nuevo territorio alejado en apariencia de la preocupación política garantizada por la *prosa* de las leyes. Se trata de la apertura al espacio de lo íntimo: “Los poetas expresan por primera vez, en nombre propio, sus propios sentimientos y opiniones”. No obstante, “a pesar de que en

²² Cf. Murria, 1956: 80 y ss.

²³ Jaeger ha estudiado este fenómeno bajo la acertada denominación de “política cultural de los tiranos” (Jaeger, 2001: 212-220). La tiranía jugará un papel fundamental en la transición de los viejos regímenes aristocráticos hacia los nuevos modelos ciudadanos (cf. Ste. Croix, 1988: 327-332). Jaeger traza en estas páginas un dibujo muy elogioso de la política de mecenazgo de los tiranos del siglo VI. Sobre las interpolaciones realizadas en la *Iliada*, para incluir a Atenas en el catálogo de naves y legitimar sus derechos sobre Salamina, ver Gil, 1961: 34-35.

²⁴ Antonio López Eire ha subrayado el carácter agonal de la poesía griega y su aspiración a competir y superar a las otras obras con las que rivaliza por el favor del *krites*. Este carácter agonal cristaliza en la época postclásica dando lugar al nacimiento de la crítica literaria. Entonces ya no serán los ciudadanos los que enjuicien la obra, como en la época clásica, sino los eruditos (López Eire, 2002: 37-42).

²⁵ Hesíodo escribe en una época en la que los pequeños comerciantes, los campesinos propietarios de reducidas fincas y los artesanos empiezan a ser hombres comprometidos con la defensa de sus ciudades (es el momento en que empiezan a constituirse los primeros ejércitos de ciudadanos con la aparición de la infantería pesada hoplítica). Hesíodo somete su universo poético a un nuevo concepto de moral y social de la justicia en el que ricos y pobres están sometidos por igual a la *Diké* de Zeus (Pérez Jiménez, 2001: XIII). Pese a la dureza con la que Hesíodo describe la vida del campesinado griego, Ste. Croix ha señalado que el público de Hesíodo está compuesto por labradores propietarios relativamente acomodados, que poseen ganado, algunos esclavos y que tienen la posibilidad de contratar jornaleros ocasionales (Ste. Croix, 1988: 327).

sus poemas, la política siempre está en segundo término, la abierta expresión de las ideas del poeta presupone siempre la *polis* y su estructura social” (Jaeger, 2001: 118). Se trata, efectivamente, de la primera poesía *politicada* de la historia; politicada en el sentido más estricto del término: una poesía pensada en y desde el contexto de la *polis*. La lírica se impone en esta poesía, cada vez más compuesta para ciudadanos y por ciudadanos, como empieza a imponerse también, en consonancia con este creciente subjetivismo, la tendencia de los poetas a firmar sus obras. Frente al nuevo público y a la nueva ideología, los viejos valores aristocráticos encuentran sus defensores en poetas como Píndaro (522-448 a. C.) o Teognis de Megara²⁶. Píndaro encarna el ideal de la nobleza helénica en una poesía que, como señala Jaeger, es, en algunos aspectos, más antigua que la de Homero (Jaeger, 2001: 196 y ss.). Píndaro, en definitiva, invierte la tendencia natural de la poesía de su época de deslizarse de la epopeya a la lírica, componiendo una poesía que, bajo apariencia lírica, propone un retorno a la épica (Jaeger, 2001: 201).

Pero, para trazar un mapa adecuado del tiempo y de las circunstancias que dan origen a la alegoría no basta con señalar los cambios que en la literatura griega produce la consolidación de los derechos ciudadanos y, en general, los cambios sociales del momento. Además, resulta fundamental detenerse, siquiera brevemente, en la estrecha vinculación de la poesía con la religión en el mundo griego. La relación entre la poesía y la religión es un fenómeno decisivo que debemos analizar desde diferentes puntos de vista. Hay que tener en cuenta que, aunque el pensamiento mítico de la Grecia arcaica no fue tan intenso como el que se desarrolló en otras culturas, imponía también su concepción sagrada del mundo en todos los planos de la existencia. Ya en el proceso de composición de los poemas en la Era Arcaica, la presencia de los dioses era tenida por esencial por los poetas aunque no siempre de acuerdo a una misma naturaleza. Luis Gil ha estudiado el papel jugado por los dioses en la inspiración poética de algunos poetas griegos (Gil, 1966) y ha observado notables diferencias en la relación con lo sagrado que existe entre ellos. En el caso de Homero, el poeta parte de la necesidad de una especial vinculación con los dioses para poder desarrollar su labor. Pero la ayuda de las Musas se limita a proporcionar información o a *recordarla*. La valoración de la memoria es fundamental para comprender el papel de la inspiración de los poemas

²⁶ En opinión de Ste. Croix, Teognis de Megara es un poeta aristocrático “con una conciencia de clase como ningún otro la tuvo nunca” (Ste Croix, 1988: 328).

homéricos²⁷. A este respecto, Detienne, en *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, cita las aportaciones de los estudios realizados por Jean-Pierre Vernant sobre esta cuestión. Para el estructuralista francés la memoria divinizada de los griegos no tiene como objeto la reconstrucción del pasado desde una perspectiva temporal: “La memoria es una omnisciencia de carácter adivinatorio (...). Mediante su memoria, el poeta accede directamente, a través de una visión personal, a los acontecimientos que evoca (...) su memoria le permite descifrar lo invisible” (Detienne, 1981: 26-27)²⁸. Esto no obstante, el poeta no compone los cantos *en trance*, sino que, por el contrario, debe, como artesano, emplear su habilidad para componer sus hexámetros y organizar el relato (Gil, 1966: 19).

No es éste, sin embargo, el caso de Hesíodo. El autor de *Los trabajos y los días*, por el contrario, sí se considera depositario de un conocimiento trascendente consecuencia de una epifanía nacida de una experiencia mística (Gil, 1966: 26)²⁹. El caso de Píndaro, ya en un momento posterior, es ambiguo. Por una parte, el poeta reconoce el fundamento teológico de su poesía y, en cierto modo, se siente portavoz de las Musas; pero, por otra, es consciente del valor estético de la poesía como resultado del ejercicio de un talento natural que no puede ser suplido con el mero oficio (Gil, 1966: 27-30)³⁰.

²⁷ Recordemos que la musa de la memoria, Polimnia, es la protectora de los cantos sagrados y los himnos. Además, en la tradición hesiódica, Mnemósine es la madre de las Musas (Detienne, 1981: 24-25) En un poema a las Musas se dice: “Virtamos una libación en honor de las Musas, hijas de Mnemósine, y del hijo de Leto, jefe de las Musas” (Rodríguez Adrados, 2001: 29).

²⁸ En término parecidos se expresa M. Eliade: “La reminiscencia trata no de situar los acontecimientos en un marco temporal, sino de alcanzar el fondo del ser, de descubrir lo originario, la realidad primordial de la que ha surgido el cosmos y que permite comprender el devenir en su conjunto” (Eliade, 1968: 137) y Pfeiffer: “In the early Greek world-view, all the things that are were considered to have a “source” or “growth” or origin; and also an end or goal. The former were in the “past”, among “the things that are before”, the latter among “the things that are to be”. The full truth about anything involved a full disclosure or revelation of it, based on knowledge of the origin from which it grows, and of the goal toward which is growing, since both determine of it. (...) A few selected of individuals, by means of the divine gift of “memory” could have access to “the things that are before” (...)” (Pfeiffer, 1979: 363-364). Y son las palabras de estas mismas personas calificadas, sigue diciendo el crítico, las que en virtud de su origen divino, resultan necesariamente verdaderas.” (*op. cit.*, p. 373).

²⁹ Siglos más tarde la inspiración de Hesíodo será criticada desde un punto de vista satírico por Luciano de Samósata. Véase su “Diálogo con Hesíodo” (Luciano de Samósata, 2002: 321-325). En este diálogo Luciano, a través del personaje de Licino, acusa a Hesíodo de no cumplir su palabra porque había anunciado que había recibido de los dioses el don de celebrar el pasado y de predecir el futuro, y sin embargo, esto último no lo había hecho. Hesíodo se defiende, apelando, en el diálogo, a las necesidades de la métrica y la eufonía y a la libertad de creación del poeta. Luciano le responde, “al modo platónico”, que la inspiración de las musas parece estar confirmada por el hecho de que Hesíodo no sea capaz de defender su propia poesía (p. 324).

³⁰ Así observa en su *Nemea* III: “El que sólo posee lo aprendido –hombre oscuro que anhela ora esto, ora aquello- jamás con pie firme bajó a la pelea, y miles de hazañas ensaya con mente sin meta.” (Píndaro, 2002: 157). “Demócrito también considera que el talento natural es superior al oficio aprendido. Pero, fiel a sus principios materialistas, señala que la anormalidad psíquica del poeta no es mística sino que se debe

Opuesta a la visión de estos autores, que, en mayor o menor medida, reconocen la intervención de los dioses en la elaboración de sus poemas, es la mantenida por Simónides (nacido en torno a 557 a. C.) (Detienne, 1981: 108-109). Simónides revoluciona el concepto de la poesía por varios motivos. En primer lugar es el primer poeta que cobra por componer sus poemas³¹. Esto supone, para indignación de Píndaro y otros poetas del momento, una “mercantilización” de las Musas. En segundo lugar, se atribuye a Simónides la primera comparación entre pintura y poesía: “La pintura es poesía silenciosa y la poesía es una pintura que habla”³². Esta sentencia, que ha sido a menudo entendida en un plano puramente estético³³, supone para los griegos un cambio profundo en su concepto de la naturaleza de la poesía. Porque la pintura para los griegos del siglo VI es un arte que crea una ilusión, que engaña, mientras que la palabra poética es un lenguaje casi divino. Simónides, por lo tanto, con su comparación, está desacralizando la poesía como verdad, como *alétheia*, en consonancia con su “puesta en venta” de la inspiración poética³⁴. En tercer lugar -y en consonancia con lo que venimos observando-, se atribuye a Simónides la invención de la mnemotecnica: la reducción de la memoria y su carácter sagrado a una simple técnica recordatoria.

Si los dioses jugaron un papel más o menos importante en la inspiración de los poetas griegos, mayor y más decisiva fue la actuación de éstos en la creación de los

a determinadas circunstancias corporales resultado de haber recibido el hálito divino en un estado especialmente sensible” (Gil, 1966: 35): “No se puede ser un gran poeta... sin inflamación de hálito de locura”; “Lo que un poeta escribe con entusiasmo e inspiración divina es sin duda bello” (Demócrito en *Los filósofos presocráticos* III, 2001: 226). Sobre la relación de la teoría de la inspiración de Demócrito, adelanto de la “teoría del genio” romántica, y la de Píndaro, véase Lledó, 1961: 65-69: “Como afirma Delatte, al atribuir una gran importancia al factor fisiológico en la creación artística, y al explicar mecánicamente la transmisión de las emociones, Demócrito abre un camino a la teoría racionalista de Aristóteles. Pero además, su concepción del genio y de su afinidad con la locura ha influido decisivamente en épocas posteriores y ha llegado, incluso, hasta nuestros días.” (*op. cit.*, p. 68).

³¹ Dice Jaeger que Simónides es ya en el fondo un sofista típico (Jaeger, 2001: 271). No es de extrañar, por tanto, que Protágoras pusiera la poesía de Simónides como ejemplo de ejercicio intelectual en el que todo joven debía adiestrarse para convertirse en experto en poesía (*Sofistas*, 1996: 112, n. 55).

³² Sobre el contexto en el que se desarrolla esta asociación entre pintura y poesía y sus consecuencias en el pensamiento griego hasta Platón, véase Galí, 1999.

³³ La analogía entre pintura y poesía es generalmente aceptada, a través de Horacio y su *Epístola ad pisonem* (*ut pictura poesis*), hasta que Lessing en 1766 publica *Laocoonte*. Lessing ataca esta similitud entre pintura y poesía advirtiendo que la primera es un arte que se sirve de signos naturales y simultáneos mientras que la segunda utiliza signos arbitrarios y sucesivos. Para Lessing, que denomina a Simónides “el Voltaire griego”, “estas dos artes difieren una de otra, tanto por sus objetos como por el modo como imitan a la realidad” (Lessing, 1990: 4). A este respecto, González Vázquez ha observado que el carácter icónico de la poesía sigue siendo defendido por la crítica y la teoría literaria moderna, con algunos matices, como en el caso de Bousoño que niega este carácter para la imagen tradicional reservándolo para la “imagen visionaria”. Esto no obstante, recuerda este crítico que en el ámbito germánico siguen pesando aún las teorías de Lessing y Kayser (González Vázquez, 1986: 52-58).

³⁴ En el capítulo siguiente estudiaremos detenidamente la secularización de la palabra mágica y la aparición de la palabra-diálogo (Detienne, 1981), fundamental para explicar las causas que motivaron el nacimiento de la alegoría.

dioses³⁵. La difusión de los poemas homéricos por Jonia perseguía, en opinión de Gilbert Murray (Murray, 1956: 70 y ss.), la introducción de la tradición aquea, monógama y patriarcal en sustitución de la poligamia y poliandria anterior, y de las costumbres matrilineales procedentes de los hititas. Esta tentativa se plasmó en tres objetivos: en primer lugar, la expurgación moral de los viejos ritos locales; en segundo lugar, la intención de ordenar y reducir el numeroso y caótico catálogo de dioses así como dotar a cada uno de una personalidad definida; y, por último, se pretendía satisfacer las nuevas necesidades sociales de la Jonia arcaica con el paso de la organización tribal a las primeras ciudades. Sin embargo, la empresa homérica resultó ser un fracaso:

Humanizar los elementos de una religión de la naturaleza es inevitablemente vicarlos. No hay mucho daño moral en rendir culto a un trueno, aunque el rayo hiera sin el menor cuidado a los buenos y a los malos. No hay por qué pretender que el relámpago elija sabia y justamente. Pero una vez que adoramos a un ser imaginario casi humano que lanza el rayo, estamos en un dilema. O admitimos que adoramos y adulamos a un ser privado de todo sentido moral y que lo hacemos sólo porque resulta un ser peligroso, o bien inventamos razones para explicar su furia contra la gente que resulta alcanzada. Y con toda seguridad que van a ser malas razones. El dios, si es personal, se vuelve caprichoso y cruel.

(Murray, 1956: 79)

Esta visión antropomórfica de los dioses³⁶ será objeto, como veremos después, de las críticas de los filósofos presocráticos, pero también algunos poetas como Píndaro y Estesícoro censurarán ciertos aspectos de los mitos que les resultan inmorales³⁷. De

³⁵ Heródoto llega a atribuir a Homero y Hesíodo la creación de los dioses. Esta creación debe entenderse, según García Gual, como una labor de fijación, ordenación y disposición del corpus mitológico (García Gual, 1992: 46).

³⁶ En realidad, como bien señala Cappelletti, los dioses homéricos no son sólo antropomórficos, sino también helenomórficos y, sobre todo, cratomórficos, contruidos a imagen y semejanza de las clases guerreras y aristocráticas que detentaban el poder en el mundo helenico (Cappelletti, 1994: 26). No obstante, puede atisbarse en Homero, todavía, un poso de indecisión entre las formas antropomórficas y zoomórficas para sus personajes divinos, quizá, como propone Blumenberg, no sin cierta ironía. Así, Hera tiene ojos de vaca y Atenea de lechuza. Incluso resulta interesante constatar que cuando el dios quiere presentarse sin ser reconocido, toma la forma de hombre (cf. Blumenberg, 2003a: 153).

³⁷ Cf. Píndaro, 2002: XXVII y XXVIII ("Introducción" de E. Ruiz Yamuza). Píndaro tiene en tan alta consideración el poder de la palabra poética, que experimenta una indignación proporcional ante los malos poetas que son negligentes en su oficio o que construyen reputaciones falsas. En este último grupo se encuentran los que difunden leyendas escandalosas sobre los dioses (Ramnoux, 1968: 290).

esta forma, en la *Olímpica* I, Píndaro altera el relato de Pélope³⁸: “Pero a mí me es imposible acusar de “vientre loco” a uno cualquiera de los dioses felices. Me niego”³⁹.

Estesícoro en su *Palinodias*, desmiente la versión homérica del rapto de Helena, ataca a Hesíodo, defiende la castidad de Helena y afirma que, en realidad, fue una especie de fantasma el que acompañó a Paris a Troya: “No es verdad ese relato: ni te embarcaste en las naves de hermosos bancos ni llegaste a la ciudadela de Troya”⁴⁰.

Pero si Píndaro y otros poetas pudieron silenciar algunos aspectos de los relatos míticos fue precisamente porque gracias a la estrecha relación entre poesía y religión, los mitos griegos carecían de la inflexibilidad que en otros lugares tuvieron las narraciones de carácter religioso (García Gual, 1992: 51). Los poetas volvieron una y otra vez sobre los mitos homéricos, introduciendo en ellos no pocas variantes, alteraciones y contradicciones. Esta evolución ha dotado a la mitología griega de la peculiaridad de poder ser estudiada diacrónicamente (García Gual, 1992: 40-41)⁴¹: cada época refleja, en su tratamiento del mito, sus intereses, gustos y preocupaciones⁴².

La flexibilidad de los relatos míticos, la impronta que en ellos dejó la escritura y la ausencia del carácter sagrado que textos similares tuvieron en otras culturas, posibilitaron, junto con otros factores, la aparición, en este mismo siglo VI, de la filosofía que reelaboraba, interpretaba o criticaba los materiales de corpus mitológico.

³⁸ En el mito, Tántalo mataba a su hijo, Pélope, y se lo servía como comida a los dioses. Sin embargo, éstos se daban cuenta del engaño, salvo Deméter que devoraba un trozo del hombro. Posteriormente, Cloto resucitaba a Pélope y le reconstruía el hombro con marfil. Finalmente Poseidón se enamoraba del niño. Píndaro evita en su *Olímpica* el episodio de canibalismo pero deja, por motivos estéticos, la reconstrucción del hombro con marfil.

³⁹ “*Olímpica* I, 52-53”, en Píndaro, 2000: 6.

⁴⁰ Estesícoro, *Palinodias*, PMG 192, en Francisco Rodríguez Adrados, *Lírica griega arcaica*, Madrid, Gredos, 2001, p. 184. Rodríguez Adrados traza un retrato de Estesícoro en el que resalta su dimensión política próxima al pensamiento de Solón (*Ib.*, p. 135).

⁴¹ En otras mitologías, la evolución cultural y moral de las sociedades también produce, como es lógico, alteraciones en sus mitos. Es particularmente llamativo el caso de América del Norte y la dialéctica entre los héroes culturales y los *tricksters*. Dice al respecto Meletinski que “sólo con la progresiva consolidación, en la conciencia mitológica, de la diferencia entre astucia e intelecto, engaño y rectitud, organización social y caos, fue desarrollándose la figura del tramposo mitológico, como doble del héroe cultural (Meletinski, 2001: 179).

⁴² Sobre esta cuestión dice Gilbert Murray que “En la memoria de Grecia, reyes y dioses de los tiempos heroicos se transfiguraron. Lo que había sido en realidad una época de violencia bucanera, convirtiéndose en su recuerdo en una época de caballerosidad y magnífica aventura. Los rasgos que eran tolerables fueron idealizados; los intolerables, expurgados, o, cuando no era posible, deificados y explicados. Y los viejos olímpicos salvajes se convirtieron para Atenas y la tierra firme de Grecia, desde el siglo VI en adelante, en emblemas de alta humanidad y reforma religiosa.” (Murray, 1956: 70). Los poemas de Homero sufrieron, a lo largo de su historia, interpolaciones de diverso tipo, desde las escolares hasta las motivadas por intereses políticos como las que se dice que realizó el mismo Pisístrato (Fernández Galiano, 1963: 96-98). Mucho más adelante, en un momento de crisis y decadencia, los poemas homéricos seguían presentándose como ejemplo a seguir desde el punto de vista político. En este sentido, Isócrates, en el siglo IV a. C., destaca a Agamenón, como el más grande de los griegos por haber sabido unirlos frente a un enemigo común (Isócrates, 2002: 215-218).

Al margen de su relación con la poesía, la religión griega experimentaba en estos momentos una serie de importantes transformaciones. Los cambios sociales e ideológicos que venimos señalando pusieron de relieve las deficiencias de una religión nacional que no satisfacía las necesidades de la población⁴³. La expansión y posterior cuestionamiento de los poemas homéricos tuvo como consecuencia una profunda crisis en el plano religioso que desembocó en un auténtico renacimiento de viejos cultos que nunca habían sido olvidados por completo. En la Grecia continental, el culto de Dionisio, procedente de Tracia y postergado en los poemas homéricos, planteaba una nueva forma de situar al hombre frente al mundo. El fenómeno del éxtasis ofrecía la posibilidad de que el alma fuera algo más que un débil doble del hombre, tal y como había sido concebida por Homero⁴⁴.

El culto a Dionisio y a Deméter, el orfismo y el desarrollo de los cultos místéricos crearon una corriente religiosa que se oponía, pese a sus influencias recíprocas⁴⁵, a la “religión pública oficial”. Nilsson ha denominado “extática” a la primera de estas corrientes y “legalista” a la segunda. La religión legalista giraba en torno al oráculo de Delfos y al principio “Conócete a ti mismo”, lo que suponía el respeto de los límites de la naturaleza humana y su distancia de la divinidad. Este conocimiento de los límites era necesario debido precisamente a lo difuso de los mismos ya que hombres y dioses compartían una misma naturaleza⁴⁶.

⁴³ Lasso de la Vega dice que los Olímpicos “representan una religión mundana y natural, sin misticismo ni rigor ético (...) figuras distantes que no consuelan al hombre en su sufrimiento.” (Lasso de la Vega, 1963: 261).

⁴⁴ Hay que advertir con Burnet que, a pesar de las teorías órficas sobre el alma, “hasta los tiempos de Platón, la inmortalidad no fue nunca estudiada de manera científica” (Burnet, 1952: 92). Jaeger ya había advertido que “el contenido dogmático de las creencias órficas no tiene evidentemente importancia. Los modernos las han sobreestimado enormemente con el objeto de alcanzar una imagen que les permitiera confirmar su idea *a priori* de una religión de la redención.” (Jaeger, 2001: 164).

⁴⁵ La conexión entre ambas corrientes religiosas, pese a sus evidentes diferencias, fue bastante importante. Hay que señalar que el culto a Dionisio se extendió en Grecia bajo la esfera de Delfos y, por lo tanto, del culto a Apolo (Detienne, 1998). Esta relación entre ambos cultos pasó inadvertida a Nietzsche en su distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco (cf. Nietzsche, 1995), tal y como le ha sido reprochado en algunas ocasiones (Colli, 1987: 14-15). Anteriormente Jaeger ya se había preguntado, no sin cierto asombro, por esta misteriosa relación entre ambos cultos, en apariencia tan distantes (Jaeger, 2001: 165). Tal vez sea la figura de Orfeo la que mejor represente las relaciones contradictorias e indisolubles entre ambas divinidades. Esquilo considera que Orfeo es un adorador de Apolo –según otras versiones del mito es su hijo-. Este culto a Apolo provoca los celos de Dionisio quien envía sus ménades para que lo descuarticen. Por otra parte, al menos desde Heródoto, la religión órfica es dionisiaca. Parece ser que, en realidad, los órficos pretendían identificar ambos dioses como manifestaciones de Helio, el sol (cf. Guthrie, 1970: 31 y ss.).

⁴⁶ Al inicio de su *Nemea sexta*, escrita en torno a 465 a. C., Píndaro afirma: “Una misma es la raza de los hombres, una misma la de los dioses, y de una misma madre alentamos unos y otros. Pero nos separa un poder todo diverso, (...)” (*Ib.*, p. 172-173).

Apolo es considerado en este momento el inspirador de los más altos principios de la Era Arcaica: guardián de las artes, precursor de la filosofía, defensor de la ética; poco queda en el Apolo del siglo VI del dios sanguinario y cruel que “hiere de lejos” y que siembra la muerte indiscriminadamente en el Canto I de la *Ilíada*⁴⁷. La diacronía en el tratamiento del mito, su sincretismo y su capacidad de adaptación a las circunstancias históricas adquieren en el caso de Apolo unas dimensiones realmente desconcertantes. La contradicción entre el Apolo homérico, dios de la muerte, y el Apolo benefactor de finales de la Era Arcaica y del periodo clásico, empujará a algunos filósofos a rechazar el poema de Homero y a otros a leerlo alegóricamente. Por este motivo, su caso será estudiado detenidamente más adelante.

En la religión extática, como ya hemos señalado, confluyen el culto a Dionisios y Deméter con los ritos místéricos y los movimientos místico-religiosos muy vinculados a éstos, como el orfismo⁴⁸. En el orfismo coinciden elementos tomados del culto a Apolo, como la purificación, y otros tomados de las religiones tracias como la reencarnación. Los seguidores de este culto creían que el alma podía sobrevivir si se mantenía pura. Los orficos elaboraron “una mitología personal con Dionisio como figura central y Orfeo con su pureza sexual, sus poderes musicales y su facultad de profecía después de la muerte” (*Los filósofos presocráticos*, 1987: 43)⁴⁹.

Respecto del culto a Dionisio, se trataba de una religión de origen agrario y funeraria, anterior quizá a la invasión de los arios (Cappelletti, 1994: 36), que atraía, en principio, a las clases más desfavorecidas por la religión oficial: las mujeres⁵⁰, los esclavos, los extranjeros, que veían a Dionisio como un liberador (García López, 2001:

⁴⁷ Dice Detienne que “los primeros versos de la *Ilíada* esbozan el paisaje de Apolo: un mal cruel que mata a los perros, las mulas y los hombres; piras funerarias que arden sin descanso por centenares. Primera silueta de Apolo en el umbral de la *Ilíada*: un dios vestido de negro, el dios de la muerte brutal que destruye repentinamente a un grupo humano. Plaga, dirá Aquiles, cuyo origen apolíneo le parece probable (...) pero cuyo motivo no está claro.” (Detienne, 2001: 254).

⁴⁸ Precisamente es a comienzos de este siglo VI a. C. cuando Orfeo es adoptado como fundador y profeta de estas sectas místicas (Cappelletti, 1994: 37). W. K. C. Guthrie considera que los seguidores de los ritos órficos en este siglo VI fueron muy escasos: “Orphism was too philosophical for the masses and too mythological for the intellectual pride of youthful philosophy” (Guthrie, 1993: 238.)

⁴⁹ Los neoplatónicos, en especial Damascio, retomarían las cosmogonías órficas, y las reelaborarían bajo distintos presupuestos (*ib.*, p. 45). El neoplatonismo incluso utilizaría la figura de Orfeo contra el cristianismo argumentando las similitudes entre esta religión y el orfismo: “Las doctrinas órficas incluían una creencia en el pecado original, basada en una leyenda acerca del origen del hombre; en la neta separación entre cuerpo y alma; y en una vida póstuma que para los puros sería mucho mejor que la vida terrena.” (Guthrie, 1970: 77).

⁵⁰ “Sénos propicio, Taurino, que enloqueces a las mujeres.” (*Himno a Dionisio*, en García López, 2001: 9).

5)⁵¹. El culto a Dionisio se caracteriza por un conjunto de rasgos denominado *menadismo*⁵². Entre éstos se encuentra el desgaste físico producido por las danzas violentas y agotadoras de sus seguidores y por la *oreibásia* o deambular por los montes y parajes agrestes, casi siempre de noche y en determinadas épocas del año. En segundo lugar, es bastante característica de esta corriente religiosa la omofagia, rito en el que se despedaza a un animal, que es comido por los practicantes, las *ménades*, como si se tratase de una *comuni6n*, en el sentido de uni6n mística con el dios⁵³. Es el momento del *enthousiasm6s*, en el que el practicante de esta religi6n tiene visiones maravillosas (Alsina, 1991: 344-345).

Frente a la religi6n oficial, el orfismo se muestra como un movimiento 6tico, escatol6gico y soteriol6gico, aunque, como hemos dicho, no en el sentido que la salvaci6n del alma tiene en el cristianismo. En estos cultos se ofrece un nuevo sentimiento de la vida humana al mismo tiempo que se abre una nueva posibilidad al desarrollo de la intimidad. La idea de la responsabilidad del individuo frente a la ciudad que Sol6n haba desarrollado en sus reformas legales adquiere en estas religiones una nueva dimensi6n: la responsabilidad por la vida propia frente a los nuevos ideales de pureza religiosa. Este nuevo sentimiento introduce en los practicantes de estos ritos ciertas costumbres asc6ticas tendentes a mantener esta pureza, como la abstinencia de comer carne⁵⁴ y el desprecio por el propio cuerpo (Jaeger, 2001: 164)⁵⁵.

⁵¹ En el peán d6lfico de Filodamo de Escarfia a Dionisio, el solista dice dirigi6ndose al dios: "Tú has abierto a los mortales un puerto para sus sufrimientos" (Rodríguez Adrados, 2001: 42).

⁵² Sobre el menadismo, puede verse Doods, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Revista de Occidente, 1960, pp. 249-257.

⁵³ Cf. Eurípides *Bacantes*, en *Tragedias III*, Introducci6n, traducci6n y notas de Carlos García Gual, Gredos, 2000.

⁵⁴ La abstinencia de comer carne se enmarca en el contexto de una amplia reflexi6n moral: Probablemente es a fines del siglo VI a. C. cuando los medios filos6fico-religiosos, en particular los 6rficos y los discípulos de Pitágoras, desarrollan una reflexi6n angustiada alrededor de la sangre derramada, de las prácticas alimenticias de la ciudad y de las graves interferencias entre el asesinato y el sacrificio. Reflexi6n que quizá no deja de tener relaci6n con la instauraci6n de los nuevos tribunales de sangre y de las primeras definiciones jurídicas del homicida y de su estatuto dentro de la ciudad." (Detienne, 2001: 192). Estos nuevos planteamientos morales son fundamentales para entender el rechazo de los dioses homéricos y la posterior interpretaci6n aleg6rica de carácter moral.

⁵⁵ Véase también Jaeger, 2003: 60-76.

II. El nacimiento de la alegoría. De la palabra-mágica a la palabra-diálogo. La *alétheia*. La censura filosófica de Homero y Hesíodo. Sus primeros defensores. Jenófanes de Colofón, Teágenes de Regio

En el capítulo anterior hemos visto algunos de los aspectos más importantes de la sociedad, la política, la literatura y la religión griegas en el momento en el que la alegoría aparece como método interpretativo de los poemas de Homero y Hesíodo. A continuación, debemos examinar algunas de las causas que directamente determinan el carácter de la alegoría en sus inicios. En concreto, nos parece necesario señalar los parámetros que el nacimiento de la filosofía y la reflexión sobre el lenguaje, a partir de la situación histórica delimitada en las páginas precedentes, establecen en el origen de la alegoría y en la configuración de su naturaleza.

Como hemos visto, la desacralización de la poesía y la aparición de un nuevo público, el formado por los ciudadanos, que *puede* criticar la obra, son fenómenos que determinan la creación literaria en este siglo. Pero estos cambios son también la consecuencia de una evolución más profunda en torno a la idea del lenguaje. Los nuevos planteamientos se desarrollan a partir de la idea de verdad, *la alétheia*, en este tiempo fronterizo entre el pensamiento mítico⁵⁶ y el advenimiento de un pensamiento racional que ve en el lenguaje y en su relación con la realidad una situación problemática. El propio concepto de *alétheia*, al que precipitadamente hemos considerado sinónimo de verdad, no deja de ser difícil y, en cierto modo inaprensible, desde la óptica del discurso lógico moderno. La verdad a la que se refiere, no es la que se opone a mentira, sino la que se opone a ocultamiento u olvido, *lethé*. *Alétheia* se refiere a la acción de desocultar, de traer a la luz. La *alétheia* no es una verdad lógica en el sentido aristotélico del término, producto de la concordancia de una proposición con su objeto *-adequatio-*, sino que es la acción de sacar a la luz en su relación dialéctica con el ocultamiento. Tal vez ningún pensador contemporáneo ha tratado de acercarse tanto al concepto de *alétheia* de los griegos del siglo VI como Martin Heidegger. Para el

⁵⁶ La *alétheia* poética y religiosa queda atestiguada con mayor claridad que en otros escritos en la obra de Hesíodo (Detienne, 1981: 29).

filósofo alemán la *alétheia*, es des-ocultamiento, “siempre y solamente en base al ocultamiento, es decir *litigio* entre salida y persistencia en lo oculto” (Pöggeler, 1993: 174)⁵⁷. La *alétheia* no es, pues, un espacio lógico, sino la tensión que se establece entre dos fuerzas desiguales. El periodo histórico que nos ocupa, el siglo VI, es recordado a menudo por Heidegger como un momento fundacional e irrepetible: “Sólo en esa primera acuñación verbal en la que los griegos se expresaron sobre la verdad, brilló por un instante tal luz sobre esa esencia de la verdad atravesada por la negación.” (Heidegger, 1999: 88). La identificación entre *alétheia* y desocultamiento hace distinguir a Heidegger entre *alétheia* y verdad:

La presencia depende del desocultamiento, pero no sucede a la inversa. (...) Si la esencia de la verdad, que poco después se hará valer como coerción y certeza, sólo puede subsistir en el ámbito del desocultamiento, entonces la verdad tiene ciertamente que ver con la *alétheia*, pero no ésta con la verdad.

(Heidegger, 2000: 357)

Si la verdad, como afirma Heidegger, está enmarcada en la *alétheia*, queda por decir de qué depende la *alétheia* misma. El autor de *Ser y tiempo* no responde; tal vez no puede responder desde sus presupuestos ideológicos, ni desde su particular aventura ontológica. La *alétheia* es en todo caso una encrucijada entre lo que queda oculto y lo que, siempre con relación a esto, sale a la luz, en cuyo espacio tiene cabida la posibilidad de la verdad⁵⁸.

Sin embargo, los griegos del siglo VI ven la *alétheia* no sólo como una encrucijada entre el sacar a la luz y lo que queda oculto, sino también como el espacio en el que el desocultar mítico va poco a poco dejando paso al desocultar racional. La palabra-mágica que abre el mundo de los dioses y la reunión, en virtud de la *memoria*, de presente, pasado y futuro, se retira poco a poco y deja su lugar a la palabra-diálogo en el que el desocultar de la *alétheia* es entendido como lugar de encuentro con el otro, en la franqueza que aleja la mentira; una mentira que sustituye al *olvido* como contrario

⁵⁷ W. M. Pfeiffer ha criticado el sentido puramente ontológico que Heidegger reconoce en la *alétheia*: “The etymological approach to interpreting the notion has lost favour since Heidegger pushed it to a non-Greek extreme, claiming that the “original” meaning of the term was the “unhiddenness Of Being” which he construed as a purely ontological characteristic, opposed to the epistemological one of “correctness of apprehension.” (Pfeiffer, 1979: 363). El examen despacioso y prolijo de la evolución de la *alétheia* desde sus orígenes griegos hasta su transformación latina en *veritas*, según la interpretación heideggeriana, puede verse en *Parménides* (Heidegger, 2005a: 5-92).

⁵⁸ Véase Cuesta Abad, 1999: 128-132.

de la *verdad*: “el asunto de la conversación quedaba guardado y desocultado para los hablantes mediante la palabra que lo desocultaba” (Gadamer, 2002: 379)⁵⁹.

Este proceso y sus distintas vicisitudes ha sido estudiado cuidadosamente por Marcel Detienne (Detienne, 1981). Respecto de la primera clase de palabra, la palabra mágico-religiosa propia del pensamiento mítico, hay que señalar que se trata de una palabra que se ubica sin matices en el plano de lo real. La palabra mágico-religiosa, que se desenvuelve, en primer lugar en la esfera de lo divino, es una palabra *eficaz*, esto es, que ejerce una acción directa sobre la realidad⁶⁰. Se trata de una eficacia inmediata e irrevocable. Esta palabra divina pasa a la poesía. Ya hemos visto, con sus diferentes matices, el carácter religioso de la inspiración poética en poetas como Homero, Hesíodo o, posteriormente, Teognis y Píndaro. Esta concepción de la inspiración permite que la poesía se contagie de la naturaleza de la palabra divina y adquiera algunos de sus rasgos más importantes. Así, observa Detienne que la palabra poética *se realiza* en lo real integrándose en su orden: la palabra brota, crece y se marchita, como un elemento más de la *physis*⁶¹.

La verdad mágico-religiosa, “hendida en la Memoria y articulada en el Olvido”⁶² (Detienne, 1981: 67) requiere de la confluencia de otras potencias para poder desplegar su efectividad. En primer lugar, necesita de la *diké*, la justicia, que, al principio, se

⁵⁹ Emilio Lledó ha profundizado sobre el sentido esencialmente dialógico de la palabra: “La vida de la lengua nos ha enseñado que todo *logos* es fundamentalmente *diálogo*; que cada palabra es, hasta cierto punto, la búsqueda de una respuesta y que la *phoné* emitida por un sujeto está sostenida no sólo por a presencia de ese sujeto, sino que, además, está oída, entendida, interpretada (...). El *logos* se constituye así en parte de un proceso en el que la existencia de cada uno de los que en él participan es, a su vez, imprescindible componente de su mensaje” (Lledó, 1998: 29). Véase también Gadamer, 1996: 535 y ss, y 2001, especialmente las pp. 75 y 76.

⁶⁰ Recordemos que en el concepto heideggeriano de *alétheia* también ésta se considera como una acción de desocultar respecto a lo que permanece oculto. Por tanto, también se trata de una palabra que realiza, no que constata o declara.

⁶¹ Cuando nos detengamos en la aportación del pensamiento de Heráclito al nacimiento y configuración de la alegoría expondremos detalladamente esta vinculación del *logos* y la *physis* y estudiaremos la importancia que esta identificación tiene en la constitución de la alegoría interpretativa. Ahora conviene advertir que *logikos* se opone a *physikos* en cuanto formas de argumentación. El primero argumenta según *logoi* o principios abstractos. El segundo conforme a hechos, sin que esto quiera decir “empíricamente”, porque el razonamiento no se hace desde los fenómenos mismos sino desde unos principios generales que los determinan (véase Aristóteles, *Física*, 204b).

⁶² La articulación de la memoria en el olvido que señala Detienne recupera este desocultar en relación a lo que permanece oculto de la *alétheia* de Heidegger. No pocos poetas, desde el romanticismo han tratado de recuperar la palabra mágico-religiosa vinculando la verdad a la fusión de estas dos potencias contrarias. Entre todos los poetas que han seguido este camino destaca, como es bien sabido, la obra de Paul Celan: “Nos amamos mutuamente como amapola y memoria” (Celan, P., “Corona”, 1996, 75). En su comparación el poeta establece una relación analógica entre el amor de los amantes y el de la memoria y el olvido, introducido por la metáfora de la amapola, y es interesante destacar la fuerza del adverbio “mutuamente” en el verso que refuerza ese vínculo esencial entre ambas potencias: “wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis” (*ib.*, 74). Detienne considera que, en el pensamiento mítico no hay separación

vincula a la palabra regia. La palabra del rey es justa, eficaz, y se realiza inmediatamente. En segundo lugar, la palabra mágico-religiosa requiere de la *pistis*, la confianza entre el hombre y el dios que cristaliza en el juramento. Por último, la palabra mágico-religiosa no tendría eficacia sin la *peithô*, la seducción de la propia palabra⁶³. Esta persuasión es ambivalente y puede ejercer una eficacia positiva o malévola, como ocurre en el caso de las sirenas. En su vertiente positiva, *peithô* produce el olvido que entrega al poeta y a sus oyentes al canto de las musas: el olvido-sueño que se opone al olvido-muerte.

No sólo en el poeta reside la palabra mágico-religiosa, sino que ésta también corresponde al rey y al adivino, portadores de *peithô*, *diké* y *pistis*: son hombres que reconocen la aparición de los dioses bajo las apariencias más desconcertantes, que saben oír el sentido oculto de las palabras, y, después, están todos los demás, los que se dejan llevar por el disfraz, aquéllos que caen en la trampa del enigma (Detienne: 1981, 81).

En este aspecto externo de la palabra mágico-religiosa, relativo a los que *no la tienen*, encontramos ya algunos de los rasgos que después pasarán a formar parte esencial de la interpretación alegórica: la presencia de un sentido oculto bajo las palabras entendidas como un disfraz; el enigma que éstas representan; y la distinción entre dos tipos de personas según puedan o no puedan leer el sentido oculto de la palabra enigmática. Son tres elementos, con un claro sentido de distinción social, que se encontrarán presentes en la lectura alegórica a lo largo de su ya dilatada historia⁶⁴. Pero, por ahora, seguimos en esta situación histórica previa determinada por el pensamiento mítico y en la distinción entre los que *tienen* y *no tienen* la palabra. Emilio Lledó ha señalado que esta posesión de la palabra en manos de determinados grupos sociales es uno de los rasgos elementales del pensamiento mítico:

entre *alétheia* y *lethé*, sino que más bien “se trata de dos polos entre los que se desarrolla una zona intermedia en la que la *Alétheia* se desplaza hacia *Lethé* y viceversa (Detienne, 1981: 78).

⁶³ *Peithô*, como persuasión, tiene una doble naturaleza: racional –capacidad objetiva de convencer– y mágica, como psicagogía (Galí, 1999: 187). Apunta Detienne en el citado estudio las consecuencias de una palabra mágico-religiosa en la que concurra la *diké* y la *pistis* pero se ausente la *peithô*, recordando el caso de Casandra. La palabra de Casandra es eficaz y verdadera porque, en virtud de su especial vinculación con los dioses, sus premoniciones se realizan, pero carece de la fuerza de persuasión, de la *peithô*, suficiente para poder convencer a los que la rodean (Detienne, 1981: 69).

⁶⁴ Más de veinticinco siglos después, esta diferenciación social resucitará en los poetas simbolistas y decadentes. Baudelaire en *Mi corazón al desnudo* había apuntado: “Sólo hay tres seres respetables: el sacerdote, el guerrero, el poeta. Saber, matar y crear. El resto de los humanos están cortados por el mismo patrón y son aptos para el tajo, hechos para la cuadra, es decir, para el ejercer lo que se llaman *profesiones*” (Baudelaire, 2000: 66).

No es una hipótesis muy arriesgada la de suponer que, cuando empieza a funcionar, ideológicamente, todo el conglomerado de mensajes que denominamos mundo mítico, los hombres no hablaban. Se comunicaban, tal vez, deseos o transmitían informaciones concretas; pero hablar, sólo hablan el rey o aquellos miembros del grupo social que tenían funciones más o menos religiosas. (...) Una especie de reflejo condicionado fue creándose en aquel pueblo, que siempre oyó el lenguaje en boca del poder y que, inconscientemente, lo asoció con su inevitable cumplimiento. Por eso es posible que el pensamiento mágico identifique palabra y cosa.

(Lledó, 2000: 120)

El pasaje de Emilio Lledó reviste una especial importancia si consideramos que aborda el problema de la palabra mágico-religiosa desde una perspectiva ideológica alejada de los parámetros místicos y adánicos, no exentos de nostalgia, con los que en no pocas ocasiones ha sido abordado. La palabra es un instrumento de poder que se ejerce por unos grupos dominantes y de un modo concreto en este periodo mítico⁶⁵. Posteriormente, como veremos, la palabra perderá su componente mítico pero no su carácter de arma de dominación y, hasta cierto punto, su carácter mágico. La retórica prestará los medios técnicos suficientes para que los que la conocen puedan ejercer su poder sobre los demás. Así De Romilly ha señalado la tensión existente en la retórica entre dos fuerzas, la mágica, defendida, entre otros por Gorgias y contra la que reacciona Platón, y la técnica, representada, sobre todo, por Aristóteles (De Romilly, 1975).

Porque, si el pensamiento mítico había ofrecido una palabra poseída por unos determinados grupos sociales, la apertura social que suponen las reformas políticas del siglo VI y la consolidación de la ciudad como nuevo espacio de desarrollo humano trae consigo la aparición, en consonancia con estos cambios, de una nueva clase social urbana. Esta nueva clase, que disputa con la vieja aristocracia el ejercicio del poder, demanda ahora una nueva palabra que ya no se desplace verticalmente de los dioses a los reyes, sacerdotes y poetas y, a su vez, de éstos al resto de una población en la que esta palabra se ejecuta y realiza con la violencia de las cosas inapelables. Por el contrario, al abrirse la palabra a la ley, a la escritura y al espacio ciudadano, ésta cambió

⁶⁵ En *El retablo de las maravillas*, el famoso entremés cervantino, los aldeanos experimentan la eficacia de la palabra mágica de los estafadores Chanfalla y Chirinos. Los prejuicios y miedos de los espectadores a ser acusados de conversos o hijos ilegítimos, junto con la fuerza de persuasión de la palabra consiguen que ésta sea eficaz, que cree una realidad ante la que respondan los aldeanos. Como advierte Eugenio Asensio, en estos espectadores se da tal exageración en la simulación que casi se podría decir que estamos ante un caso de alucinación (véase Asensio, 1965: 98 y ss.). El miedo y el prejuicio, como muestra *maravillosamente* Cervantes, hacen mágica la palabra que se formula en determinadas circunstancias.

su naturaleza y se convirtió en la palabra-diálogo, la palabra que se intercambia entre iguales en virtud del principio de *isegoría*. Esta palabra ya no se ejecuta inmediatamente sobre los otros sino que se discute y se critica, *se juzga*, en definitiva, y de este juicio se determina el acuerdo que la reconocerá como verdadera o falsa.

La palabra se distancia, de este modo, de los hechos y las cosas. La escritura, sobre todo la escritura en prosa, es un elemento fundamental en la comprensión de este proceso. Vernant observa que: “la redacción en prosa (...) no constituye solamente, con respecto a la tradición oral y a las creaciones poéticas, un modo diferente de expresión, sino una nueva forma de pensamiento (...) instrumento lógico que confiere a la inteligencia verbal un dominio sobre lo real” (Vernant, 1982: 171-172).

Detienne ha señalado que el origen de esta palabra ciudadana está en las asambleas militares. En éstas, la discusión se produce entre iguales y en el ámbito de esta isonomía, la palabra debe ser persuasiva, pero no en el sentido mágico-religioso de las sirenas sino en cuanto instrumento de dominación sobre los iguales. Se esboza así un primer paso en la constitución de la retórica. La reflexión sobre el lenguaje requiere la separación de la palabra de la realidad inmediata propia del pensamiento mítico. Esta reflexión se produce en dos direcciones. La primera considera el *logos* bajo el punto de vista de las relaciones sociales. A esta dirección pertenecen las aportaciones realizadas por la sofística y la retórica⁶⁶. Así, Demócrito, un hombre que vive la convulsa Grecia de siglo V, reconocerá, por una parte, el carácter convencional del lenguaje y, por otra, que “a menudo la palabra tiene mayor poder de persuasión que el oro” (DK 68 B 51, *Los filósofos presocráticos* III, 2001: 223). La segunda aborda el *logos* como medio de conocimiento de lo real y será objeto de la filosofía, la dialéctica (Detienne, 1981: 100 y ss.).

Ha quedado, pues, determinada la importancia que en este momento tuvo el paso de la palabra mágico-religiosa a la palabra-diálogo en cuanto ruptura de la posesión de la palabra por parte de determinados grupos de poder. Pero cuando nos referíamos a la diferencia entre los que tenían la palabra y los que carecían de ella, decíamos, con

⁶⁶ En este ámbito la *alétheia* es sustituida por la *doxa*, la opinión, caracterizada por la ambigüedad y la inestabilidad: “una elección que varía en función de la situación” (Detienne, 1981: 118-119). Arduini, al señalar la pervivencia en la poesía de la palabra mágico-religiosa, observa que el *logos*, al perder su vínculo con el ser (*on*), se convierte sólo en una manifestación parcial de la *alétheia*. “El problema reside en el hecho de que los hombres toman este medio parcial por la verdad misma, engañándose porque prestan oído no a una verdad sino a la *doxa*. (...) La poesía es *apaté* en relación con la *doxa* o bien es un desvío con respecto a la verdad parcial del lenguaje degradado que conduce a la verdad originaria. No es *pseudos*, porque *pseudos* es justamente la *doxa*, sino recorrido para reconciliarse con la verdad y el ser” (Arduini, 1998: 127).

Detienne, que esta fractura social tenía su paralelo en los oyentes: los oyentes que descubrían el sentido oculto bajo el disfraz de las palabras y los que no podían descifrar el enigma del lenguaje.

Debemos, por lo tanto, detenernos en el examen del enigma. Porque la palabra no sólo aparece en el pensamiento mítico en poder de determinados estamentos, sino también aparece de un modo concreto, y este modo de aparecer la palabra es el enigma. Se trata, por tanto, de precisar qué significa el enigma como disfraz de las palabras y cómo pasa el enigma del contexto mítico al contexto racional. Efectivamente, en el pensamiento mítico, el enigma sólo era formulado por los dioses y, en su caso, por los portadores de la palabra, especialmente en el ámbito adivinatorio del culto a Apolo. Colli cita un fragmento del *Timeo* platónico, en el que se alude al carácter exegético de los adivinos, para explicar la doble naturaleza del enigma:

El texto es importante para distinguir, en el ámbito de la adivinación, el momento extático y el discursivo-exegético. El enigma está, por así decirlo, en el límite entre esos dos momentos, es decir, cuando la posesión apolínea se traduce en palabras inconexas y crípticas, dictadas por el dios, pero que, en cuanto palabras, pertenecen ya al ámbito del hombre y sólo esperan una ulterior actividad racional, para manifestarse en todo su alcance cognoscitivo.

(Colli, 1995: 449)

Este texto establece unos presupuestos respecto de la exégesis de cierto tipo de discurso alegórico que puede ser muy útil en el momento de abordar el fenómeno de la mística.

Cuesta Abad, por otra parte, ha subrayado la doble posición negativa del enigma frente a dos extremos de la autocomprensión *logo-trópica* del significado, por la que éste se divide entre dos modalidades distintas de trascendencia: “la *logo-mística*⁶⁷ en la

⁶⁷ Cuesta Abad define el alegorismo como la manifestación histórica donde más visible se torna la hipóstasis de la interpretación tecnopoética por la que se suprime metafóricamente la expresión metafórica que obstaculiza el acceso al significado, y señala que “en su constitución inicial coincide con la concepción *logo-mística* que sustenta la cosmovisión cristiana” (Cuesta Abad, 1999: 59). En nuestra opinión, la alegoría como mecanismo de interpretación es anterior al cristianismo y tiene un fundamento no místico o religioso sino metafísico. A nuestro juicio, lo enigmático tiene importancia en el origen de la alegoría y en determinados momentos de su historia, por ejemplo en el neoplatonismo, pero, a diferencia de la decisiva importancia de la metafísica y de sus movimientos, el enigma no es una constante en su historia. Precisamente, el cristianismo se “alegoriza”, más allá de las breves referencias paulinas, cuando entra en contacto, con el fundamental precedente de Filón, con la sociedad alejandrina, fuertemente helenizada, y hace suyas las preocupaciones metafísicas de esta sociedad, a través de Clemente de Alejandría y de Orígenes. Por otra parte, es necesario advertir que el alegorismo, en sus inicios, no es

que el lenguaje (y su posibilidad de verdad) conecta con un sentido trascendente, aunque incognoscible en su plenitud (...); y la *logo-mítica*, para la que el lenguaje, en cuanto *medium* que determina la posibilidad de verdad o falsedad, está ya siempre fundando lo cognoscible hasta confundirse con ello” (Cuesta Abad, 1999: 57). La alegoría, en su doble posibilidad hermenéutica y retórica, explorará ambos lados de la negación enigmática. Sin embargo, acaso sea necesario pensar que la concepción de lo enigmático que posee este momento inaugural de la civilización griega, aunque recuperada, con más o menos diferencias en determinados momentos históricos, no puede trasladarse, como categoría suprahistórica a épocas posteriores, a veces muy alejadas, en todos los sentidos, del momento al que ahora nos referimos.

La primera vez que el enigma irrumpe en la literatura griega es en un fragmento de Hesíodo (frg. 278) en el que se enfrentan dos adivinos Mopso y Calcante. El primero logra adivinar los frutos de una higuera, lo que produce la muerte del segundo⁶⁸. En este sentido, resulta muy gráfica la conocida leyenda en torno a la muerte de Homero que recoge el pseudo-Plutarco⁶⁹.

En la esfera de la palabra-diálogo la tremenda hostilidad que suscita el ámbito del enigma se degrada. El enigma deviene adivinanza, juego de ingenio para amenizar los banquetes (Colli, 1995: 448), o instrumento educativo⁷⁰. Cualquiera puede formular un enigma y cualquiera puede intentar averiguar el sentido oculto de las palabras. Estamos, por lo tanto, ante otra consecuencia de la extensión de los principios de isonomía e isegoría. Giorgio Colli ha señalado que en este momento “el fondo escabroso del enigma, la crueldad del dios hacia el hombre van atenuándose, quedan sustituidos por un agonismo exclusivamente humano” (Colli, 1987: 68).

En los años que se extienden desde finales del siglo VII hasta mediados del siglo VI, el enigma aparece vinculado a los orígenes de la sabiduría (Colli, 1987: 44 y ss.).

El enigma que la Esfinge plantea a Edipo ofrece el esquema fundamental de esta cuestión en la Grecia arcaica. La Esfinge asalta a los tebanos y les presenta un enigma.

tanto un mecanismo de reducción del enigma –de la metáfora- a un significado determinado, sino que su función es más compleja, al comenzar por la extrañeza ante las significaciones de unos textos que no eran enigmáticos en su origen, sino que comienzan a ser enigmáticos en ese preciso momento.

⁶⁸ Cf. Colli, 1995: 347.

⁶⁹ El oráculo había advertido a Homero que se guardara del enigma de los hombres jóvenes de su ciudad natal. Cuando Homero llegó a Ios, se encontró con un grupo de pescadores a los que preguntó qué habían pescado. Ellos que no habían pescado nada respondieron: “Cuanto cogimos lo dejamos, cuanto no cogimos nos lo llevamos”. Se referían a los piojos que habían cogido después de haberlos matado. Homero, según el relato, ante la imposibilidad de interpretar el enigma se retiró desanimado y murió. (Pseudo Plutarco, 1989: 41-42).

⁷⁰ *Ib.*, p. 449.

Al no ser éstos capaces de resolverlo, la Esfinge los devora. Edipo *resuelve* el enigma y la Esfinge, derrotada, se despeña y muere. Agamben observa al respecto:

La enseñanza liberadora de Edipo es que lo que hay de inquietante y de tremendo en el enigma desaparece inmediatamente si se vuelve a llevar su decir a la transparencia de la relación entre el significado y su forma, del que sólo en apariencia éste logra escapar. (...) Lo que la Esfinge proponía no era simplemente algo cuyo significado está escondido y velado detrás del significante “enigmático”, sino un decir en el que la fractura original de la presencia era aludida en la paradoja de una palabra que se acerca a su objeto manteniéndolo indefinidamente a distancia.

(Agamben, 2001: 232-233)⁷¹

Las cosas no quedan del todo aclaradas en este punto –no olvidemos que la tragedia esta aún muy lejos de concluir-, porque el enigma no se presenta a Edipo, sino que es el mismo Edipo el que *vive* en un enigma que viene determinado por su oscuro nacimiento y por los terribles presagios que se abaten sobre él⁷². ¿Es el hombre, como afirma Edipo, el ser que es cuadrúpedo, bípedo y trípido o es, en realidad, el propio Edipo, que terminará ciego al final de la tragedia sofoclea, la solución del enigma y el enigma mismo?

Porque el episodio de la Esfinge puede también pensarse en sentido inverso. Así si la Esfinge hubiera preguntado a Edipo qué es el hombre, éste hubiera respondido que el hombre es un animal cuadrúpedo, trípido y bípedo, según sus diferentes edades. El enigma, de este modo, quedaría por primera vez reducido a un juego de ingenio: la Esfinge propone una cuestión incontestable: ¿Qué es el hombre? Y Edipo da una *respuesta ingeniosa* que es irrefutable. De este modo, al invertir sus términos, se hace *manifiesto* que el enigma ha quedado resuelto sólo en *apariencia*⁷³. Pero, por encima del

⁷¹ Véase también Agamben, 2003: 144.

⁷² Dice José Vara respecto a *Edipo* que la tragedia de Edipo no es justificable “por sus defectos, que los tiene, pero ninguno de una envergadura tal que guarde consonancia con sus desgracias.” La grandeza de Edipo se debe, en su opinión a lo injustificable de su sufrimiento (Vara, 2000: 338). Ciertamente las consecuencias de los actos de Edipo no guardan proporción alguna con su culpabilidad, pero, desde el sentido trágico de lo enigmático que estamos examinando, la tragedia de Edipo se explica algo más aún sin resultar justificable.

⁷³ En palabras de Cuesta Abad, esta conversión del enigma en adivinanza supone una “comprensión nominativa, esclarecedora y esencializante [que] depende casi por completo de un modo preconcebido de entender la tarea hermenéutica, en virtud del cual ésta debe producir la juntura entre lo indeterminado en la forma explícita o tácitamente interrogativa del enigma (...) y la posible determinación esencial del sentido inducida por la interrogación misma” (Cuesta Abad, 1999: 52-53).

lugar en el que se presenta la Esfinge, está el oráculo de Delfos⁷⁴, el lugar que está siempre presente en el mito y “cuyas palabras son enigmáticas”. Del mismo modo, por encima de la Esfinge está Apolo, el dios del oráculo, *Loxias* “el torcido”, el mismo dios vengativo que, como en el primer canto de la *Ilíada*, golpea a la población de Tebas con la peste. En cierto modo, existe un paralelismo entre el ingenio de Edipo a la hora de *resolver* el enigma de la Esfinge y la forma en que éste y Yocasta interpretan los oráculos del dios. La actitud escéptica de ambos, motivada por el miedo y la ansiedad, los lleva a relativizar el mensaje de los oráculos, curiosamente a través de interpretaciones casuísticas o no literales, esto es, en cierto sentido, alegóricas. Estas interpretaciones resultan trágicamente fallidas. En el abismo en el que habitan los personajes de la tragedia edípica no hay otra solución para los enigmas que el reconocerlos como tales, el *desocultarlos*⁷⁵. Veámoslo detenidamente.

La Esfinge, en todo caso, es vencida por Edipo y perece por ello; pero Edipo no puede derrotar en última instancia al dios de Delfos⁷⁶. Sólo al final comprende y conoce la verdad y sólo al final alcanza la sabiduría⁷⁷. Esta verdad que alcanza Edipo es *alétheia*: Es una verdad desocultada en cuanto que intuye un fondo inmenso que permanece oculto e ignorado. Así lo interpreta Heidegger (Heidegger, 2000: 101-102): Edipo representa la unidad intrínseca y el conflicto inherente entre *ser* y *aparición* en el pensamiento trágico griego. De este modo, al comienzo de la tragedia, Edipo *aparece* envuelto en el brillo de la fortuna. Este brillo, como observa Heidegger, no responde a

⁷⁴ Layo, padre de Edipo, acude a Delfos a suplicar descendencia. Edipo, años más tarde, acude también al oráculo y mata a su padre en una encrucijada. Se casa con su madre, tras matar a la Esfinge, y, tras la aparición en Tebas de una mortífera epidemia de peste envía a Creonte a preguntar al oráculo. La tragedia se organiza y avanza en torno a Delfos y a la continua incompreensión de sus mensajes enigmáticos. El dios y los oráculos son el motor omnipresente de esta tragedia.

⁷⁵ Como advierte H. Musurillo, “Sophocles is struggling to express the deeper problem of man’s vision of the world and its meaning. Zeus and Apollo are all-knowing; but their view of truth is inaccessible to men and is like the darkness of night (...). When Oedipus finally sees the truth he can only scream and tear out his eyes” (Musurillo, 1977: 89).

⁷⁶ Ya al final de la tragedia Edipo exclama: “Apolo era, Apolo, amigos, quién cumplió en mí estos tremendos, sí, tremendos, infortunios míos.” (Sófocles, 2000: 190). La esfinge, de este modo, anuncia y precede al enigma, pero éste no se acaba en ella. Así parece insinuarlo Plutarco en “Isis y Osiris” cuando, al decir que los mitos egipcios contiene oscuros reflejos de la verdad, pone como ejemplo gráfico de este proceder simbólico la colocación *adecuada* de la Esfinge delante de los templos, como si su teología contuviera una sabiduría enigmática (*Isis y Osiris*: 9, 354C).

⁷⁷ Agamben señala que el delito de Edipo no es tanto el incesto como la *hybris* ante la potencia de lo simbólico, porque Edipo ha marcado nítidamente la frontera entre el “decir claro” y el discurso de la Esfinge cuya esencia es “un cifrar y un esconder” (Agamben, 2001: 234). Si se admite, siquiera como posibilidad, la inversión de enigma y respuesta, esta *hybris* se agrava y se justifica más abundantemente, porque Edipo degrada el enigma a mero juego de ingenio. Es evidente que el problema de esta inversión estriba en el diferente significado de “es” en uno y otro caso. De todas formas, esta diferencia no sería estudiada sistemáticamente hasta la *Metafísica* de Aristóteles, como tendremos ocasión de ver en nuestro capítulo VII.

una apreciación subjetiva sino que pertenece al propio Edipo, hasta que, tras la apariencia, se descubre su *ser* de asesino de su padre e incestuoso. El empeño edípico por desocultar la verdad tiene un precio muy alto. Cuando Edipo se arranca los ojos queda sumido en la oscuridad, renuncia para siempre al brillo, a la *apariencia* en la que vivía sumido⁷⁸. Heidegger concluye:

Sin embargo, no debemos ver en Edipo sólo al hombre que cae sino comprenderlo también como aquella figura de la ex-sistencia griega cuya pasión fundamental se atreve a avanzar hasta el último extremo con la mayor ferocidad, la pasión del desvelamiento del ser, es decir, la lucha por el ser mismo.

(Heidegger: 2003, 102)

Es evidente que Heidegger actúa aquí como alegorista –un alegorista ontológico en cualquier caso-. Él mismo parece reconocerlo cuando dice que Edipo debe ser comprendido como *figura*. Edipo queda sumido en la oscuridad porque renuncia sin remedio al brillo de la apariencia. La búsqueda de la verdad no lo ha llevado a la claridad, sino a la oscuridad absoluta. Pero ¿cuál es esta oscuridad?, ¿en qué consiste? Esta oscuridad consiste en la destrucción de la apariencia. La destrucción de la apariencia que el mito de Edipo supone es una destrucción irónica en cuanto que invierte la terminología que, al menos desde Homero, sustenta el uso de la luz y la claridad como metáforas de la vida, frente a la oscuridad de la muerte⁷⁹. Edipo vivía en el brillo de su apariencia precisamente porque había resuelto el enigma de la Esfinge. El brillo de Edipo es la clave de su actitud ante el enigma y de su *aparente* resolución, también de la vida aparente. La oscuridad final, la pérdida de la apariencia implica, por lo tanto, la restitución del enigma. Pero, a diferencia del enigma anterior, en esta ocasión ya no hay Esfinge. La tragedia de Edipo descubre que la fractura original no sólo no se ha restituido sino que es el hombre el que se sitúa en esa fractura al buscar la verdad. Y la verdad, parece concluir Edipo, es el reconocimiento de su naturaleza enigmática, de un enigma que no puede ser resuelto⁸⁰. La identificación del hombre con

⁷⁸ Heidegger se remite en este comentario al estudio de Reinhardt sobre Sófocles de 1933 en el que califica a *Edipo* como “tragedia de la apariencia” (Heidegger, 2003: 102).

⁷⁹ Véase Lledó, 2005: 28-30.

⁸⁰ Heidegger lee a Heráclito en el sentido de decir que “la determinación de la esencia del hombre jamás es respuesta, sino esencialmente pregunta.” (Heidegger, 2003: 130) y, en esa misma obra, *Introducción a la metafísica*, refiriéndose a esta naturaleza enigmática del hombre cita unos versos de la *Antígona* de Sófocles que podrían encajar perfectamente en el final de *Edipo*, tal y como venimos examinando su

el enigma hace que la pregunta que hemos supuesto formula la Esfinge pueda leerse de modo afirmativo, incluso exclamativo: ¿Qué es el hombre?, Qué es el hombre.

El sentido mítico del enigma también termina secularizándose, si bien sigue vinculado a la sabiduría. De esta forma aparece en el pensamiento de Heráclito⁸¹, Platón y Aristóteles.

El nacimiento de la filosofía es sin duda el acontecimiento decisivo del siglo VI. Por lo que a nuestro tema se refiere, es necesario advertir que sólo desde el nacimiento de la filosofía y únicamente desde el peculiar sentido que tuvo su origen desde el mito, puede entenderse y justificarse la existencia de la alegoría interpretativa⁸². Si la filosofía no hubiera nacido o lo hubiera hecho rompiendo radicalmente con el mito, probablemente la alegoría no habría tenido razón de existir.

Ya hemos señalado cómo el mito evoluciona acoplándose, desde su remoto origen, al contexto social e ideológico del tiempo en que se mueve y hemos recordado también cómo algunos poetas, Píndaro y Estesícoro entre otros, cuestionan el contenido moral de los mitos censurando y modificando su contenido⁸³. Sin embargo, ninguno de estos cambios podía haber evolucionado hacia la alegoría de no ser por la aparición de la filosofía. Del mismo modo, si la filosofía se hubiera apartado bruscamente del mito rechazando la tradición poética homérica y hesiódica, la alegoría tampoco habría podido tener lugar. Con la interpretación alegórica de los mitos y, en particular, de los poemas de Homero y Hesíodo, cristalizan en el revolucionario ámbito del despertar de la filosofía todas las tendencias religiosas, políticas, sociales y económicas que hemos estado señalando en estas páginas.

La alegoría es una solución intermedia, a medio camino entre los diferentes polos de tensión de este siglo, en la frontera entre la Era Arcaica y el periodo clásico de la historia de Grecia. Como seguidamente veremos, la exégesis alegórica es un punto

carácter enigmático: “Muchas cosas son pavorosas; nada, sin embargo, / sobrepasa al hombre en pavor.” (p. 136).

⁸¹ El caso de Heráclito es, no obstante, ambiguo. Como veremos en páginas ulteriores, precisamente en esta ambigüedad radica parte de su oscuridad.

⁸² Buffière afirma: “Il es donc indispensable, pour comprendre les démarches et l'état d'esprit des premiers allégoristes, de rappeler à grands traits la physique des Présocratiques: ceci nous permettra de recréer le cadre où vont entrer, bon gré, mal gré, les dieux d'Homère ou ses héros.” (Buffière, 1973: 82).

⁸³ La alegoría, como modelo hermenéutico, cumple, en este momento epigonal del pensamiento mítico griego, la regla señalada por Gadamer respecto al surgimiento de la hermenéutica: “Of course, Hermeneutics occurs in earlier times and forms, but even in these it represents an effort to grasp something vanishing and hold it up in the light of consciousness. Therefore, it occurs only in later stages of cultural evolution, like later Jewish religion, Alexandrian philology, Christianity as inheriting the Jewish gospel, or Lutheran theology as refuting an old tradition of Christian dogmatics. The history-

intermedio entre la palabra-mágica y la palabra-diálogo; en este sentido, nos parece fundamental la opinión de Hinks cuando dice que la alegoría es un nuevo idioma mítico que sustituye a la vieja mitología creada por la mentalidad precientífica (Links, 1939: 62).

Por otra parte, la alegoría mantiene una actitud equidistante entre el rechazo del sentimiento aristocrático de los textos y el mantenimiento de su valor pedagógico en el nuevo contexto ciudadano y racional guiado por la idea de derecho y de isonomía. La alegoría se hace un vago eco de la idea de responsabilidad moral de las religiones órficas desarrollando la interpretación de los poemas homéricos, textos capitales de la religión legalista, en el ámbito de lo íntimo, entendido en el doble sentido de lo moral y lo psicológico. Además, la alegoría hermenéutica rompe con el antropomorfismo homérico a favor de una lectura física de los dioses. Esta lectura supone una vuelta a la naturaleza que el antropomorfismo había tratado de desterrar, como ya vimos al estudiar las ideas de Gilbert Murray respecto de los esfuerzos religiosos de Homero, pero no en sentido mítico sino filosófico.

La influencia de las dos corrientes religiosas analizadas en el capítulo anterior, la religión olímpica y el orfismo, en el desarrollo de la exégesis alegórica ha sido profundamente estudiada por Hinks en su obra *Myth and allegory in ancient art*. Para Hinks, ambas religiones, con sus distintas concepciones del orden natural, y, en particular, de todo lo relativo a las ideas del tiempo y del espacio, dan lugar a dos tipos diferentes de lectura alegórica. De este modo, los dioses olímpicos se orientan básicamente hacia una concepción espacial del cosmos⁸⁴, incluyendo sus aspectos meteorológicos. Así lo expone Hinks:

It is only to be expected then, that Olympian mythology, concerned with the more accessible and observable forms of nature, should issue in the cosmological speculation of the Ionians. Indeed, the only important difference between the mythical and the scientific attitude to reality is that the former is inductive, the latter deductive.

(Hinks, 1939: 35)

embracing and history-preserving element runs deep in hermeneutics, in sharp contrast of emancipation from authority and tradition” (Gadamer, 1997: 315).

⁸⁴ Hinks se ocupa también de las diferencias entre la forma mítica de mirar el cosmos, la astrología, y la nueva forma de la alegoría física. Para este autor, la alegoría usa una técnica mítica para un fin racional, mientras que la astrología usa una técnica racional al servicio de una finalidad mítica (*op. cit.*, 32).

En efecto, la alegoría física se desarrolla en el ambiente de la filosofía presocrática de la naturaleza. Precisamente por su dependencia de lo que después sería denominado metafísica, la alegoría puede invadir el terreno de la física.

Sin embargo, cuando los filósofos presocráticos se preocupan del tiempo, pasando de la “cosmografía” a la “cosmogonía”, se suelen aproximar a los planteamientos religiosos órficos (Hinks, 1939: 36). Esta tendencia se ve también reflejada en la iconografía de este periodo, que desde el siglo V a. C. experimenta una evolución hacia lo alegórico que corre paralela a la de las explicaciones filosóficas de los poemas homéricos y hesiódicos (Hinks, 1939: 12). En el caso de la iconografía de la época, la presencia del orfismo se hace más patente al mostrar una decidida inclinación hacia la cosmogonía, con la representación de los aspectos temporales de los cuerpos celestes⁸⁵.

Dada la antigüedad de la exégesis alegórica algunos autores como Paul Diel se han preguntado si ésta no viene impuesta por la propia naturaleza del mito (Diel, 1985: 12). Diel escribe desde un punto de vista psicológico que distingue nítidamente entre símbolo y alegoría al modo romántico y, sobre todo, neokantiano. Posteriormente hemos de tratar por extenso esta cuestión dado que, a nuestro juicio, gran parte de los problemas que competen a esta figura proceden de esta oposición, más neokantiana que romántica, entre símbolo y alegoría. De todos modos, la pregunta de Diel sigue sin ser contestada: ¿hay algo en la propia naturaleza del mito que propicie la interpretación alegórica? En nuestra opinión, el mito, por sí sólo, no puede dar pie a este tipo de exégesis; no puede ir mucho más allá de los esfuerzos de Píndaro y Estesíroco. Era necesaria la filosofía.

Pero, entonces, ¿de qué modo propicia la filosofía el nacimiento de la lectura alegórica del mito? En primer lugar, evitando, como hemos dicho, la ruptura brusca con el pensamiento mítico. En segundo lugar, no sólo motivando un distanciamiento crítico de los dioses homéricos, sino, sobre todo, elaborando un lenguaje -y una reflexión sobre el mismo- suficiente para cubrir esa distancia y responder a las cuestiones que este proceso de distanciamiento suscita⁸⁶; por último, adelantando algunos conceptos nuevos sobre la realidad, necesarios para la consecución de una visión racional del mito.

⁸⁵ *Op. cit.*, p. 33.

⁸⁶ “Les Grecs de l’âge présocratique ancien ont forgé un vocabulaire d’une nouvelle espèce qu’on appelle ontologique, parce que Parménide a nommé l’être, henologique, parce qu’Héraclite a nommé l’un, ou sophologique, parce qu’il a nommé la chose sage, dans tous les cas, il y a avantage à manier les mots avec rigueur” (Ramnoux, 1968: 287).

Jaeger ha observado cómo la aparición de la filosofía lejos de destruir la especulación religiosa, aportó nuevos incentivos a su desarrollo. Ésta se volvió, en cierto modo, dependiente de la filosofía, sin embargo también sabe mantener su dominio desde las ventajas que frente a la filosofía le otorga su posición:

Esta ventaja reside en el hecho de que mientras el filósofo necesita operar con conceptos racionales de su propia invención, la teología actúa siempre con las imágenes y los símbolos de un mundo de ideas religiosas vivo y firmemente arraigado en la conciencia popular. Hasta la filosofía tiene que retroceder en busca de semejante simbolismo cuando se encara con los últimos enigmas.

(Jaeger, 2003: 61)

En este proceso de formación de un nuevo lenguaje que posibilitara la reflexión filosófica, Gadamer ha destacado, a modo de ejemplo, dos aspectos que serán cruciales en el desarrollo de este trabajo: el uso del neutro, que permite poner como sujeto lo que es objeto intencional del pensamiento⁸⁷; y la existencia de la cópula, esto es, del verbo ser usado como nexo entre sujeto y predicado⁸⁸. El primero de estos aspectos daría lugar, no sólo al advenimiento del concepto, sino, con él, de la personificación como abstracción de realidades intangibles. El segundo originaría la discusión sobre las diferentes acepciones de *ser*, que, sistematizadas por Aristóteles en su *Metafísica*, generaría a su vez la cuestión de la *analogia entis*, de capital importancia para la orientación de nuestra investigación.

En realidad, como observa Blumenberg, el mito es ya un primer proceder del *logos*, en su esfuerzo por nombrar lo desconocido y con ello desactivar en buena medida la angustia que tal desconocimiento produce en el hombre antiguo⁸⁹. Así, el proceso alegórico por el que la filosofía se acerca al mito ya reconoce en el mito, aun cuando no vislumbra en él la actuación del *logos*, los objetos de los que debe ocuparse y para los que cree haber encontrado el método definitivo⁹⁰. En todo caso, la relación del mito con la filosofía en la Antigüedad tiene una naturaleza propia que no debe entenderse, por reducción ahistórica, como una oposición entre mito y ciencia, en el sentido actual del

⁸⁷ Jaeger ha mostrado cómo el uso del neutro permite a Anaximandro formular por vez primera el concepto de “lo divino” y las consecuencias decisivas que este hallazgo produce en el pensamiento teológico griego (Jaeger, 2003: 36-37).

⁸⁸ Cf. Gadamer, 1995: 18.

⁸⁹ Véase, en este sentido, Gadamer, 1995: 40-41.

⁹⁰ Cf. Blumenberg, 2003a: 33 y ss.

término. Tal oposición responde, de nuevo, a una visión neokantiana de la cuestión que pretende remontar a Platón el inicio de una tradición teórica que alcanzaría su culminación en Kant, aun a costa de rebajar la decisiva importancia de los mitos en la obra platónica (Blumenberg, 2003a: 58).

Jean-Pierre Vernant ha observado este proceso de la relación entre la filosofía primera y el mito en Grecia y ha señalado que:

La filosofía no rechaza la noción de lo divino: desde el principio la utiliza y la transforma. Para los físicos de Jonia, lo divino está presente en el interior de este mundo que ellos tienen que explicar. (...) Como los dioses, los principios [físicos] se oponen a los fenómenos naturales porque son invisibles (...). Son eternos e indestructibles (...). Sin embargo, lo divino, en lugar de ser el ámbito de una revelación misteriosa y secreta, se convierte en objeto de una investigación a la luz del día. No se presta ya solamente a una visión de lo inefable; debe ser expresado y formulado en un discurso. Su permanencia y su unicidad permiten dar de él una definición unívoca. Lo divino, bajo la forma de lo inteligible, responde a un modo de conocimiento particular, que se expresa en un lenguaje cuyo rigor se opone a las expresiones del lenguaje vulgar.

(Vernant, 1982: 84)

Observemos cómo la inmanencia de los dioses de la filosofía exige un lenguaje propio y riguroso, pero no una palabra mágica como en el lenguaje característico del pensamiento mítico. Como han señalado Kirk, Raven y Schofield, la tarea principal que la filosofía afrontó en su empresa de trascender el mito, consistió en “el abandono de la personificación” Sin embargo, como estos autores reconocen: “La transición de los mitos a la filosofía (...) es mucho más radical que lo que supone un simple proceso de despersonificación o de desmitificación, entendido tanto como un rechazo de la alegoría como de una especie de desciframiento” (*Los filósofos presocráticos*, 1987: 114-116). Es necesario leer este texto con cuidado. En principio, estos autores consideran que la filosofía despersonificó el mito; después añaden que fue mucho más allá del rechazo de la alegoría. ¿Cómo debe entenderse aquí la palabra *alegoría*? Para poder responder a esta cuestión es preciso advertir que los autores a los que nos referimos están aludiendo a dos conceptos diferentes de alegoría. En primer lugar, cuando aluden a este proceso de desmitificación y despersonificación, se están refiriendo a la alegoría interpretativa. Esta alegoría es, según nos informan, propiamente filosófica, como se deriva del hecho de ser reconocida como un instrumento de despersonificación del mito. De esta alegoría,

precisamente, tratamos en este capítulo: un método de desciframiento, por emplear sus propias palabras. En el segundo fragmento, se refieren a la alegoría retórica, entendida como el mecanismo que marca el proceso inverso: la personificación. Ésta es la alegoría que, en cierto modo, rechaza la filosofía. Del texto puede inferirse que se trata de dos estructuras paralelas y, desde el inicio de la filosofía, complementarias: la alegoría retórica, presente, como se infiere del texto, en el proceso de configuración antropomórfica de los mitos homéricos y hesiódicos habría, según éste, precedido a la alegoría hermenéutica, cuya labor habría consistido, desde la filosofía, en desandar el camino, en descifrar las claves dadas por los poetas.

Esta teoría, la de que la alegoría retórica y la interpretativa son inseparables y, por tanto, una siempre implica a la otra, ha sido defendida por muchos estudiosos del tema⁹¹. Sin embargo, admitir esta circunstancia no debe conducir a pensar que Homero y Hesíodo conocían, al escribir sus poemas, todo lo que sabían sus exégetas del siglo

⁹¹ Es cierto que, como observa Ferraris, no existe en la antigüedad una contraposición radical entre retórica y hermenéutica. Así, citando a Gadamer afirma: “La retórica [...] pertenece al espíritu de la más antigua filosofía griega, el arte de la comprensión es una consecuencia de la sucesiva disolución de sólidos lazos con la tradición y del intento de conservar y de elevar a la luz lo que está en vías de desaparición.” (Ferraris, 2000: 15). En este ámbito, también ha insistido Pépin. En efecto, en el artículo titulado “L’herméneutique ancienne” (Pépin, 1975), afirma que el término griego *hermeneia*, traducido de forma reductora al latín por *interpretatio*, no era siempre equivalente de *exégesis*. Así, su sentido original admitía también la acepción de “significar hablando”, de elocución. La hermenéutica vendría, de esta forma, a estar más cerca de la interpretación en el sentido de exteriorización física de los contenidos mentales mudos en sí mismos que de la exégesis. Ahora bien, la hermenéutica, en el caso concreto de la *hyponoia*, se ajusta quizá con mayor precisión que la mera exégesis a las pautas apuntadas por Pépin. En efecto, al explicar el sentido oculto del texto da voz y expresión a un contenido mudo de éste. Pero, además, el hecho de que la palabra “hermenéutica” tenga diversas acepciones, como significar, exégesis o traducción no implica que las realidades a las que alude por polisemia se confundan. De hecho, pensamos que el planteamiento de la cuestión obedece, precisamente, a la confusión que a veces se produce en la traducción de un término que a menudo es agente, al referirse a la hermenéutica como ejecución de la palabra, como paciente, dando lugar a las confusiones que cita en las páginas 293 y 294 de su artículo. De todos modos, entendemos aquí *retórica* en sentido estricto, es decir, como ciencia de la persuasión mediante el discurso, a partir de Córax, y los litigios sobre la propiedad en la Sicilia de comienzos del siglo V (cf. Barthes, 1990: 89 y Mortara Garavelli, 2000: 18). Como dice Mortara Garavelli, Gorgias será el primero en fundir poética y retórica, pero esto no será hasta aproximadamente el año 427 a. C. (ib., p. 21). Para Barthes, esta fusión no será definitiva hasta la época de Augusto, si bien Quintiliano aún distingue entre ambas (op. cit., p. 94). Sobre estas cuestiones habremos de volver más detenidamente en páginas ulteriores. Respecto a la influencia de la retórica en la hermenéutica, aunque siempre ha estado presente, es necesario señalar que ésta llega a su punto álgido con la exégesis cristiana de Beda y su distinción entre *allegoria in verbis e in factis*. Pero esta diferencia y al mismo tiempo, relación, entre retórica y hermenéutica no debe confundirse, como tendremos ocasión de exponer detenidamente a lo largo de este trabajo con la tercera acepción de alegoría, la ya señalada “alegoría deliberada”, que cifra su aparición en la Antigüedad Tardía, con la *Psicomachia* de Prudencio. Tampoco están claros los límites entre la hermenéutica y la poética. En opinión de Paul de Man, “se puede considerar la historia de la teoría literaria como el intento continuado de desenredar este nudo y hacer constar las razones por las que no se consigue” (De Man, 1990: 90). Sin embargo, al diferenciar la exégesis alegórica de la alegoría como figura retórica hacemos alusión, no sólo a estas imprecisas pero innegables diferencias, sino al hecho de que incluso reconociendo esta difícil separación, no existe entre ambas, como se irá exponiendo a lo largo de este trabajo, una simetría que permita acercarlas a ese nudo que de Man ve en la relación

VI, dando la razón a éstos en su propósito de encontrar la razón de los autores de la *Iliada* y la *Teogonía*. Esta posibilidad, evidentemente, no es admisible⁹². En realidad, como señala Tate, la interpretación alegórica pretendía, en un ámbito más de filósofos que de gramáticos, apropiarse de las tradiciones míticas desde el terreno puramente especulativo: “Thus allegory was originally positive, not negative, in its aim; its purpose was not so much to defend the poetic traditions against charges of immorality as to make fully explicit the wealth of doctrine which *ex hypothesi* the myths contained.” (Tate, 1929: 142).

Por eso no puede decirse que Homero y Hesíodo utilizaran la personificación, como figura retórica conscientes de su función al modo de los rétores sicilianos del siglo V a. C., y menos aún, lógicamente, para disfrazar las tesis sostenidas por los filósofos de la naturaleza del siglo VI. De hecho, como ha apuntado Lloyd, citando a Frankfort:

El término mismo de “personificación” puede inducir a error. Frankfort lo ha desechado en tanto en cuanto se aplique a creencias primitivas: “El hombre primitivo desconoce simplemente un mundo inanimado. Por esto mismo no “personifica” fenómenos inanimados ni llena un mundo vacío con los espectros de los muertos como el “animismo” nos podría hacer creer” (...) La personificación no debe entenderse como un proceso *consciente* de atribución de vida a lo inanimado.⁹³

(Lloyd, 1987: 191)

Por tanto, hay que convenir que la labor de desciframiento de la alegoría hermenéutica no consistió, ni quizá podía consistir, en desandar un camino ya recorrido, sino en abrir un espacio nuevo, desde postulados impensables por los autores a los que glosaban.

entre poética y hermenéutica. Algunos artículos recientes sobre la alegoría antigua han seguido *confundiendo* la alegoría retórica con la hermenéutica (véase, por ejemplo Vanderdorpe, 1999: 75 y ss.).

⁹² López Eire se expresa también en este sentido. Únicamente cabe hablar de personificación en algunos fragmentos aislados como es el caso de la lucha entre Poseidón y Escamandro. López Eire critica la actitud de algunos alegoristas, sobre todo los estoicos, de hacer coincidir a los poetas con sus propios postulados filosóficos (López Eire, 2002: 65-66). Esto no obstante, Pfeiffer recoge una posible alegoría intencional en Homero, en concreto en el Canto I, 502 y ss. de la *Iliada*. Se trata, según este autor, de una alegoría moral que excede la pura personificación, en la que la actitud del penitente se traslada a las “Suplicas” (cf. Pfeiffer, 1981: 28).

⁹³ La personificación, desde el punto de vista de la retórica, estará vinculada a los efectos de dramatización propios de las escuelas asiática y rodia, tal y como estudiaremos en el capítulo IX, al examinar su tratamiento en la *Retórica a Herenio*.

La consecuencia de esta evidente premisa, es que la alegoría retórica tuvo que ser de hecho posterior a la alegoría hermenéutica⁹⁴. Esto no significa, repetimos, que no hubiera un propósito retórico, incluso personificador en Homero y Hesíodo, sino que éste hubo de ser tan esencialmente diverso del que en el siglo VI se puso de manifiesto; y que en ningún caso cabe equiparar estos esfuerzos con los que después dieron lugar y cuerpo a la retórica. Señalar que la alegoría retórica tuvo que ser posterior al nacimiento de la alegoría hermenéutica no es contradictorio con la afirmación antes expuesta de que ambas son inseparables, porque, desde el momento en que la alegoría se consolida como fórmula de interpretación, ésta trae consigo, aunque como posibilidad, la vertiente retórica⁹⁵.

Este problema es limítrofe de otro que recorrerá toda la historia de la alegoría y que tendremos oportunidad de estudiar detenidamente: qué textos admiten la posibilidad de ser interpretados alegóricamente y cuales son los criterios a tener en cuenta para ello. Se trata de precisar qué se entiende por ese camino nuevo que, paradójicamente, debe desandar la alegoría con relación al texto y su sentido.

Es Jenófanes de Colofón (580-475 a. C.) el primer crítico expreso de Homero. Con Jenófanes se abre la polémica entre la poesía y la filosofía recién nacida que llegará a su punto álgido, dentro de la literatura griega, con la expulsión de los poetas de la *República* platónica. Las calladas censuras de poetas y pensadores anteriores se convierten en una censura sin reservas del mundo homérico y hesiódico:

Homero y Hesíodo han atribuido a los dioses todo cuanto es objeto de vergüenza e injuria entre los humanos.

Y contaron muy a menudo acciones vituperables de los dioses: que robaban, cometían adulterios y se engañaban unos a otros.

Es que los mortales creen que los dioses han nacido y que incluso tienen, vestidos, voz y figura como ellos.

Pero si los bueyes, caballos y leones tuvieran manos y pudieran dibujar con ellas y plasmar imágenes, como los hombres, dibujarían las figuras de sus dioses y crearían sus

⁹⁴ Paul Ricoeur incide en este sentido predominantemente interpretativo de la alegoría al considerar que la alegoría “ha sido mucho más una modalidad de la hermenéutica que una creación espontánea de signos. En vista de esto, sería más conveniente hablar de “interpretación alegorizante” que de “alegoría.” (Ricoeur, 1969: 253).

⁹⁵ Ejemplo de esta interpretación retroactiva y anacrónica de la intencionalidad retórica de Homero la ofrece el pseudo Plutarco al afirmar: “El discurso político está dentro del arte retórico, en el que Homero fue el primero, según parece. Pues si la retórica es la facultad de hablar con persuasión, ¿quién más que

cuerpos, los caballos con formas de caballos, los bueyes de bueyes, tal como fuera la figura que cada uno poseyera.

Los etíopes afirman que sus dioses son de nariz ancha y negros, y los tracios, que tienen los ojos azules y son pelirrojos.

(García Gual, 1992: 249)

Sin embargo, junto a estos ataques a Homero y Hesíodo, Jenófanes se muestra como un *teólogo* que no rechaza el mito piadoso: “Y en primer lugar conviene que varones prudentes canten himnos a dios, con mitos piadosos y discursos puros” (Barnes, 1992: 106)⁹⁶.

Las líneas de ataque de Jenófanes al tratamiento dado a los dioses por Homero y Hesíodo, tal y como se ve en estos fragmentos, comprenden varios aspectos⁹⁷. En primer lugar se plantea una crítica moral en la que la responsabilidad jurídica se enlaza con la responsabilidad en el espacio de lo íntimo: delito y vergüenza concurren en los dioses de la *Ilíada* y de la *Teogonía*. En segundo lugar, se dibuja un espacio más amplio de crítica: el problema radica en el antropomorfismo de los dioses. Jenófanes ironiza con la posibilidad de unos dioses concebidos por animales que adoptaran sus formas. Es interesante constatar en este fragmento de los dioses de los animales la intervención de la pintura como arte de la ilusión y del engaño, tal y como habíamos visto al hablar de las ideas de Simónides: los animales *dibujarían* dioses grotescos a su imagen⁹⁸. En el penúltimo fragmento, Jenófanes, al citar los casos de los dioses etíopes y tracios hace gala de los procedimientos de investigación de su época, en particular la observación directa: los etíopes y los tracios *afirman*. Se trata de algo constatable, no de un rumor o de un hecho procedente de un tiempo remoto y legendario.

Homero destaca en este ámbito, él, que aventaja a todos no sólo en la sublimidad del lenguaje sino que incluso en sus pensamientos muestra una fuerza equivalente a su dicción?” (Pseudo Plutarco, 1989: 146).

⁹⁶ La dimensión teológica de Jenofanes es la más determinante de su personalidad en opinión de Jaeger (2003: 43-59).

⁹⁷ Sobre las relaciones de Jenófanes con la religión griega tradicional y, en particular, sobre su oposición a las prácticas adivinatorias, puede verse Leshner, J. H., “Xenophanes’ Scepticism”, en Anton, J. P., Preus, A. (eds.), *Essays in ancient Greek Philosophy*, State University of New York, 1983, pp- 20-40.

⁹⁸ En realidad, Jenófanes es también presa de un antropocentrismo que pudiera denominarse atrevidamente, kantiano *avant la lettre*, al exigir de unos dioses no antropomórficos un código de moral, una especie de *imperativo categórico* humano y, en concreto, helénico. A este respecto dice Leshner: “But a belief in the moral excellence of the gods sits rather uncomfortably with a conviction of their dissimilarity to human beings. The attribution of moral attributes to the divine might well qualify as a form of anthropomorphism itself in so far as it would imply shared moral traits as well as others attributes (...) necessary for their possession (Leshner, 1992: 83). Quizá estemos ante una postulación del *nomos*, en el sentido hesiódico, como ley que afecta a todos los seres y, desde luego, como afirma Leshner, ante una concepción de los dioses como suma de perfecciones y virtudes.

¿Quién era realmente Jenófanes? Una tradición muy discutida sitúa a Jenófanes como maestro de Parménides (*Los filósofos presocráticos* I, 2001: XXIII y 272). Al parecer, Jenófanes era un rapsoda que recitaba públicamente los poemas de Homero⁹⁹ y Hesíodo y satirizaba en privado el contenido de estos textos. No sólo Homero y Hesíodo fueron objeto de sus burlas sino que también descargó su ironía sobre el etnocentrismo teológico griego, el orfismo y el pitagorismo, sobre todo su teoría de la metempsicosis (Cappelletti, 1994: 115)¹⁰⁰. No obstante, Jenófanes no era contrario a Homero y Hesíodo como poetas, sino en cuanto educadores de los griegos. La preocupación de Jenófanes por la ubicación de Homero y Hesíodo en el centro de la *paideia* es similar a la que posteriormente mostrarán Platón y Plutarco (Detienne, 1985: 86). Así lo ve también Jaeger que considera a Jenófanes como el impulsor de un nuevo tipo de *areté*, desde la nueva ideología de la *polis*: “una fuerza del espíritu que crea en el estado el derecho y la ley, el orden justo y el bienestar” (Jaeger, 2001: 171). Jenófanes ejerce la *crítica* sobre estos textos desde su posición de ciudadano preocupado por la formación de la ciudad¹⁰¹. En este sentido, resulta revelador comprobar que los delitos que reprocha a Homero haber atribuido a los dioses, el adulterio, el robo y la mentira¹⁰², son faltas que atentan fundamentalmente contra la organización social:

It is perhaps worth noting that Xenophanes singles out for mention forms of misconduct involving the institutions of property and marriage, that is, crimes against organized society. We should not suppose that Xenophanes was not offended by Homer's depiction of Apollo on a nine-day killing spree (*Iliad* 1. 44-50) (...). But these forms of wickedness are not explicitly mentioned.

(Leshner, 1992: 84)

Más o menos por esta época, a mediados del siglo VI, se cuenta que también Pitágoras criticó a Homero y Hesíodo: “Hiéronymus rapporte que Pythagore, dès le milieu de VI siècle, avait vu, au cours d'une descente aux Enfers, les tortures infligées

⁹⁹ En contra de esta hipótesis, cf. *Los filósofos presocráticos*: 1987, 242.

¹⁰⁰ Sobre esta cuestión puede verse también Leshner, 1992: 78-80.

¹⁰¹ Cf. Lledó, 1961: 32.

¹⁰² Resulta interesante comprobar que, casi cinco siglos más tarde, Cicerón, al estudiar el problema de la existencia del derecho natural y sus relación con las leyes positivas, se fija, curiosamente en las mismas faltas que Jenófanes: “Si el derecho tuviera su fundamento en la voluntad de los pueblos, en los decretos de los jefes o en las sentencias de los jueces, se podría, en tal caso, tener derecho a *robar, a cometer adulterio, a deponer testimonios falsos*, con tal de que tales actos consiguieran la aprobación de los votos o de las resoluciones de la masa.” (Cicerón, *De las leyes* I, XVI, 43-47, en *Sofistas*, 1996: 108). El subrayado es nuestro.

aux deux poètes-théologiens en expiation de leurs injures envers les dieux.” (Pépin, 1958 : 93)

La influencia de Pitágoras en la lectura alegórica de Homero es oscura. Buffiére ha restado importancia a su influencia en el desarrollo de la alegoría, retrasando hasta el neoplatonismo, en el siglo II d. C., la aparición de la alegoría mística. Sin embargo, autores como Detienne y Flacelière defienden que la alegoría mística neoplatónica hunde sus raíces en el pitagorismo¹⁰³. El propio Lambertson reconoce la imposibilidad de afirmar con certeza la datación preplatónica de algunos fragmentos pitagóricos referidos a Homero, aunque considera posible que los poemas homéricos fueran usados en los ritos de los primeros pitagóricos, incluso que se hiciera en esta escuela una lectura moralizante de los mismos¹⁰⁴ (Lamberton, 1986: 35). En cualquier caso, dados los pocos testimonios sobre Pitágoras anteriores a Sócrates que sobreviven¹⁰⁵ y que el peso de la influencia pitagórica, en lo que a la alegoría se refiere, se hace notar en el neoplatonismo, hemos optado por tratar el pitagorismo en el capítulo dedicado a la alegoría neoplatónica.

La primera respuesta a las críticas de Jenófanes vino de la mano de Teágenes de Regio¹⁰⁶ y la interpretación alegórica¹⁰⁷. Ésta es al menos la secuencia más extendida: al ataque de Jenófanes sucede la defensa alegórica de Teágenes. Sin embargo, Jean Pépin en su clásico libro sobre el tema, *Mythe et allégorie*, proponía una teoría diferente. En el capítulo segundo de este libro (Pépin, 1958: 93 y ss.), Pépin se pregunta si fue la alegoría un mecanismo articulado para defender a Homero ante los ataques de sus detractores, como siempre se ha pensado, o si son otros los elementos que relacionan ambos factores. Con anterioridad, Tate había planteado la cuestión advirtiendo que, a pesar de que los primeros alegoristas habían tenido la intención de defender a Homero, resulta evidente que tenían también otras intenciones. Para Tate, la lectura alegórica de Homero nace de la apropiación por parte de los filósofos del lenguaje de los poetas, como ocurre, sobre todo en el caso de Parménides y Emplédocles, o del discurso oracular, como sucede en el caso de Heráclito:

¹⁰³ Cf. Lambertson, 1986: 33-35.

¹⁰⁴ Como veremos en nuestro capítulo IV, tal y como señala Tate, la lectura moral de un poema no equivale a su lectura alegórica.

¹⁰⁵ Dice Francisco Lisi que quedan cuatro versos burlones de Jenófanes, dos fragmentos de Heráclito, seis versos de Empédocles, cuatro de Ión de Quíos y una breve referencia en la que hablaría de Pitágoras, junto a tres pasajes de Heródoto (*Los filósofos presocráticos* I, 2001: 94).

¹⁰⁶ Teágenes fue contemporáneo del persa Cambises, sucesor de Ciro, que subió al trono a la muerte de éste en 530 a. C. y murió en 522 a. C.

Here is, I think, the circumstance in which we should look for the origin of the allegorical interpretation of Homer, which grew up gradually with the gradual growth of the more conscious allegorical use of mythical language to express theories which were at first only partly philosophic.

(Tate, 1934: 107)

De esta forma, apunta Tate, Porfirio no dice que Teágenes fuera el primer alegorista, sino que fue el primero que usó la exégesis alegórica para defender a Homero, con relación al pasaje de la Teogonía en la *Iliada*¹⁰⁸.

El problema es, para Pépin, de cronología y está vinculado a los ataques de Heráclito a Hesíodo y, en general, al saber físico de los poetas. Dice Pépin: “Si Héraclite critique, comme il semble bien le faire, le procédé de ceux qui en appelaient à Homère pour garantir leurs propres théories, c’est que ce procédé lui était antérieur, et l’on voit mal comment il aurait pu être appliqué sans le secours de l’allégorie”¹⁰⁹.

Pépin recuerda que Heráclito ataca a quienes invocan a los poetas para justificar sus teorías físicas, porque piensa que los poetas no pueden ser considerados una autoridad en estas cuestiones. Ahora bien, este presunto saber físico de los poetas es, según el autor francés, producto de la interpretación alegórica física de los mismos incluida en un mecanismo cultural que había hecho de los poemas de Homero y Hesíodo auténticos compendios enciclopédicos para la educación de los griegos. Heráclito, como iremos analizando, no ataca tanto los poemas como a la autoridad en materia física de los poetas. Estamos, por tanto, ante una crítica parecida a la de Jenófanes, aunque en este caso parece haber un elemento añadido: esta posible lectura alegórica que Jenófanes ignora¹¹⁰. Si Heráclito ataca este conocimiento antes de que Teágenes responda a los reproches de Jenófanes, quiere decir o bien que ha habido ataques al mito anteriores a Jenófanes ante los que ha habido ya una reacción alegórica, o bien que la lectura alegórica es anterior e independiente de la censura de Jenófanes a Homero y Hesíodo. Las fechas que hay que tener en cuenta son las siguientes:

¹⁰⁷ Precisamente ha sido Detienne el que ha apuntado la posible influencia pitagórica en el alegorismo físico-moral de Teágenes de Regio (Lamberton, 1986: 32).

¹⁰⁸ *Op. cit.* p. 108.

¹⁰⁹ *Ib.* p. 95.

¹¹⁰ Pero, ¿ignoraba realmente Jenófanes la lectura alegórica de Homero? Las fuentes parecen confirmarlo cuando al hacer referencia a sus críticas a Homero y Hesíodo no mencionan ninguna alusión a esta posibilidad interpretativa. Sin embargo, tal vez erróneamente, aplicando a Jenófanes ideas posteriores,

Jenófanes vivió, como hemos dicho, entre 580¹¹¹ y 475 a. C. La extensa vida de Jenófanes, como vemos, se prolonga prácticamente durante el siglo VI y los comienzos del siglo V. Teágenes, que pasa por ser el primer exégeta alegórico, fue contemporáneo de Cambises, es decir vivió aproximadamente en el último tercio del siglo VI. La fecha de nacimiento de Heráclito es dudosa. Diógenes Laercio dice que alcanzó su madurez durante la 69ª Olimpiada (504-501 a. C.) (DK 22 A 1, *Los filósofos presocráticos I*, 2001: 194). Pero este dato ha sido muy discutido. En todo caso, no es posible que haya sido anterior a Jenófanes, aunque es difícil precisar si fue contemporáneo o algo anterior a Parménides. Quizá naciera en torno a 549 coincidiendo con la caída de Lidia en poder de los persas. Otros consideran que Heráclito debió alcanzar su madurez a finales del siglo VI y, probablemente, su obra filosófica ya estaría cerrada en torno a 480 a. C. (*Los filósofos presocráticos*, 1987: 266). Por tanto, fue contemporáneo de Jenófanes, aunque mucho más joven y, como veremos seguidamente, es evidente, porque lo cita, que lo conoció, directamente o a través de sus poemas; pero es difícil precisar qué pudo conocer de Teágenes o de algún otro defensor de la alegoría física de los poemas de Homero y Hesíodo. Si hacemos caso a la segunda cronología que hemos ofrecido, las sospechas de Pépin resultarían infundadas, porque Heráclito habría tenido tiempo suficiente para conocer las interpretaciones físicas de Homero y Hesíodo¹¹². En todo caso, conviene recordar que lo que dice Heráclito respecto de esta cuestión, lo conocemos a través del *Teeteto* (180c-d) de Platón que atribuye a Heráclito las siguientes palabras:

¿No tenemos acaso la tradición de los antiguos, quienes mediante la poesía ocultaban su pensamiento a la mayoría, al decir que Océano y Tetis son la génesis de todas las cosas, de modo que son como corrientes, y que nada está firme? Y los que vinieron después, más sabios, lo mostraron en forma más evidente, para que también los zapateros, al escucharlos

pseudo Plutarco dice: “Jenófanes de Colofón, que invocó como primeros principios el agua y la tierra, parece que extrajo esta idea de Homero.” (Pseudo Plutarco, 1989: 93).

¹¹¹ Algunos autores retrasan la fecha de su nacimiento a los alrededores de 570 (*Los filósofos presocráticos I*, 2001: XXIII).

¹¹² En sentido contrario, Gadamer sostiene que Heráclito es mucho más joven que Jenófanes y Parménides (Gadamer, 2001b: 13). Si se admite esta tesis, Heráclito tuvo aún más tiempo de conocer la defensa de los poemas homéricos de Teágenes y, tal vez, otros alegoristas posteriores a las críticas de Jenófanes. En todo caso, merece la pena recordar que, aunque algunos de estos filósofos, como Parménides y Jenófanes, procedían de las colonias griegas occidentales, eran descendientes o incluso oriundos de Asia menor, huidos a Italia y Sicilia ante la conquista de los persas, la misma de la que advertía Heráclito (Jaeger, 2003: 43). En consecuencia, las distancias espaciales y aún temporales se reducen si se tiene en cuenta que todos comparten de forma directa o indirecta la misma tierra de origen.

comprendieran su sabiduría, y cesaran de creer, insensatamente que algunas de las cosas están firmes, mientras otras se mueven, y aprendieran que todas se mueven, y los honraran.

(*Los filósofos presocráticos* I, 2001: 203)

Es evidente que, en este fragmento, Heráclito señala algunas de las características más reconocibles de la alegoría física: la atribución a los dioses de fenómenos físicos y el propósito de ocultar a la mayoría estos conocimientos, disfrazados de un lenguaje sólo accesible a una minoría iniciada. Sin embargo, como hemos dicho, también era conocido Heráclito por su carácter aristocrático, casi misántropo, y por su rechazo del presunto saber de los poetas y de algunos pensadores de su época, como el propio Jenófanes o Pitágoras¹¹³: “Mucha erudición no enseña comprensión: si no, se la habría enseñado a Hesíodo y a Pitágoras, y a su turno tanto a Jenófanes como a Hecateo.” (DK 22 B 40, *Ib.*, p. 241).

El objeto de la censura de Heráclito revela que estos *protoalegoristas*¹¹⁴ habrían interpretado a Homero y a Hesíodo conforme a determinados conceptos de *cosmos* y de *physis*. Ahora bien, para que esta primera alegoría física, presuntamente anterior a los ataques a Homero, hubiera podido tener lugar, era necesario que la visión mítica del mundo hubiera dejado paso, aun sin rupturas, a la visión filosófica del mundo, y esto no pudo darse mucho antes de las críticas de Jenófanes, sin dejar abierta la posibilidad de una crítica anterior a los poemas de Hesíodo y Homero, tan franca e inequívoca como la de Jenófanes.

Por tanto, nos estamos moviendo en un margen de años tan estrecho –teniendo además en cuenta la longevidad inusitada de Jenófanes–, que nos inclinamos a pensar que la misma filosofía incipiente que da lugar a las críticas de Jenófanes, propicia la lectura alegórica, tal vez simultáneamente, pero nunca independiente ni anterior al nacimiento de la filosofía y de la conciencia racional del cosmos¹¹⁵ que ésta propicia. Tal vez sea más adecuado ver ambas corrientes, la crítica a los poetas y la defensa alegórica de los mismos como dos fenómenos característicos de la época y derivados de las mismas causas, ya advertidas, en vez de tratar de establecer una relación de causa-

¹¹³ Cf. Guthrie, 1984: 389.

¹¹⁴ Respecto de esta alegoría anterior a Heráclito dice Tate: “As I have pointed out elsewhere, allegorism can be seen at an early stage of its growth in one of these fusers of myths, Pherecydes of Syros, a prose writer whose date is much earlier than that of Heraclitus. (...) My point is that whether Pherecydes mentioned Homer or not he provides an excellent example of that process of rationalizing (to some degree) and remoulding the myths for one’s own purposes –the process which later unfolds into overt allegorism.” (Tate, 1934: 107).

¹¹⁵ Cf. Heidegger, 1999: 243 y ss.

efecto entre ambas o de establecer una secuencia temporal entre ellas. Porque es cierto que la causa de la defensa alegórica de Homero y Hesíodo no está sólo en que algunos filósofos cuestionaran sus poemas. Es necesario tener en cuenta, sobre todo, que la nueva visión del mundo, el descubrimiento de la moral íntima y la consolidación de las leyes y de los derechos en ellas formulados, permitieron la elaboración de un discurso nuevo sobre unos textos recibidos del pasado e instalados en lo más profundo de la sociedad griega. Heráclito mismo es, en cierto modo, un escritor alegórico y, tal vez, no sea osado advertir que es, junto con Pitágoras, el conservador y renovador del sentido mágico de la palabra en el nuevo contexto cultural que se abría con la aparición de la filosofía y la consolidación del estatuto jurídico de la *polis*.

Es necesario, además, vincular ambas tendencias a una instancia superior, reflejo de todos los acontecimientos históricos que venimos señalando. No se puede considerar que la alegoría sea un mecanismo reaccionario como pudo serlo, en otro contexto, la poesía de Píndaro y Teognis en defensa de la decadente aristocracia helénica. La propia modernidad de la alegoría es radicalmente opuesta a la esencial antigüedad de las *Odas* pindáricas. Sin embargo, cuando se hace especial hincapié en que la alegoría es un instrumento de defensa de Homero y Hesíodo frente a los ataques de la filosofía, se oculta su carácter innovador y su naturaleza consecuente con los postulados de la filosofía. Quizá, por este motivo, algunos estudiosos han considerado la alegoría como un método regresivo. Así ocurre con Edwin Honig quien afirma que la importancia de la interpretación alegórica consistió no sólo en que sostuvo la integridad de los poemas sino en que también defendió la visión del hombre de Homero y Hesíodo con sus debilidades y heroísmo reflejados en sus dioses. Dice Honig que los intérpretes alegóricos hacen hincapié en la “intención” que presumen inherente en estos textos tradicionales. Consecuentemente, el trabajo de estos intérpretes tiende a preservar el texto más allá de los resultados que ponen en duda la naturaleza moral de los libros. Termina Honig diciendo que el intérprete del siglo VI a. C. se identifica con una clase privilegiada de guardianes, padres primitivos, héroes y dioses. Como ellos, él busca preservar las imágenes de autoridad y la trascendencia de los principios culturales (Honig, 1982: 20-22).

A nuestro juicio, el planteamiento de Honig presenta algunas zonas oscuras. En primer lugar, habría que señalar que el hecho de buscar la “intención” del autor no significa, necesariamente, el descubrimiento de las posibles intenciones de Homero y Hesíodo, sino más bien de atribuir a éstos las intenciones de los alegoristas. De esta

forma, el alegorismo es un mecanismo de “modernización” del pasado más que de “arcaización” del presente¹¹⁶. Este procedimiento se puede ver en las soluciones que el alegorismo aporta a los enigmas planteados por los textos, soluciones contemporáneas y alineadas con las inquietudes ideológicas y “científicas” de la época¹¹⁷. En segundo lugar, el intento de conservar el carácter enciclopédico de los textos y su utilidad en la formación de los griegos no puede entenderse en un sentido aislado de lo anteriormente señalado. De esta forma, la conservación de los textos va unida a la “reforma educativa”. En tercer lugar, la tesis de Honig no contempla el valor como alegoristas de Heráclito y Pitágoras, en este mismo siglo VI, o del propio Platón, casi dos siglos más tarde. Por último, cuando Honig hace el retrato del intérprete alegórico de la época, parece estar reflejando a Píndaro y Teognis más que a Teágenes o Heráclito. Si lo que Porfirio refiere de Teágenes es cierto (Pépin, 1958: 97-98), se trataba de un hombre profundamente admirador de los textos homéricos, pero también dotado de una moderna sensibilidad moral, así como conocimientos físicos y psicológicos acordes con las corrientes filosóficas del momento¹¹⁸. Buffière traza el siguiente retrato del gramático de Regio:

Théagène, esprit curieux et hardi, ancêtre de cette lignée ininterrompue de grammairiens que donnera ses plus beaux rejets a l'époque alexandrine, esprit ouvert, sans doute, et en éveil sur tous ces problèmes des origines et de la constitution du monde que préoccupaient son époque, a imaginé ce rapprochement de la philosophie et de l'épopée, qui était en même temps une apologie des poèmes homériques.

(Buffière, 1973: 104)

Así en el breve texto que se le atribuye, un esolio a *Ilíada* XX 67, la *Teomaquia*, Teágenes niega que sea escandaloso que los dioses se enfrenten entre sí, porque el poeta se refiere, en realidad, a la lucha de los elementos. De este modo, lo frío

¹¹⁶ Carlos García Gual observa que “La teoría alegórica, un intento por salvaguardar la lección verídica de los mitos, sólo en apariencia escandalosos, es también un signo de ilustración al aceptar que el lenguaje del razonamiento es el normal y que los mitos se expresan en otro lenguaje, secundario y poético, que hay que traducir al código del *logos* para comprenderlo en toda su hondura y valor” (García Gual, 1992: 168).

¹¹⁷ En este sentido, el método alegórico arroja sobre la época en la que surgió el severo juicio de Heidegger al decir que “Sólo aquellas épocas que ya no creen realmente en la verdadera grandeza de la tarea de la teología son las que fomentan la opinión perniciosa de que una teología pueda hacerse más atractiva o ser sustituida y convertida en más apetecible para las necesidades del momento gracias a una supuesta restauración con ayuda de la filosofía” (Heidegger, 2003: 17).

¹¹⁸ Algún estudioso ha apuntado la posibilidad de que Teágenes perteneciera a la secta de los pitagóricos, aspecto que es cuestionado por Buffière (*op. cit.*, p. 105).

se enfrenta a lo cálido, lo húmedo a lo seco y lo ligero a lo pesado. Homero, concede a los elementos nombres de dioses: Apolo y Hefesto para el fuego; Poseidón y Escamandro para el agua; Ártemis para la luna; Hera para el aire, etc. Teágenes establece los fundamentos de la alegoría física, en una línea próxima a las tesis defendidas por los filósofos de su tiempo. Pero, seguidamente, también enuncia la alegoría psicológica al relacionar a los dioses con potencias espirituales: Atenea para la inteligencia; Ares para la sinrazón; Afrodita para la pasión; Hermes para la astucia (García Gual, 1992: 168-169). El sistema diseñado, de este modo, por Teágenes perdurará, aunque con los cambios que iremos viendo en los capítulos siguientes, hasta el siglo II d. C. (Buffière, 1973: 136).

No parece, en consecuencia, que Teágenes responda al perfil aristocratizante al que se refiere Honig. Por otra parte, si estos primeros alegoristas hubieran querido, como dice Honig, salvaguardar la visión homérica y hesiódica de los héroes y dioses, habrían sido más ambiguos respecto del tenor literal de los poemas, como ocurriría después, en ocasiones, con la alegoría cristiana. Sin embargo, los alegoristas griegos parecen prescindir del sentido literal de los textos que interpretan. Esta omisión del sentido literal en la interpretación alegórica griega es sumamente significativa porque revela uno de los elementos más radicales y “progresistas” del proceder alegórico. El sacrificio del tenor literal del poema se hace en nombre de la presunta intención poeta. Tate llama a esta clase de interpretación, interpretación histórica y, en el caso de que la intención que se atribuye al autor sea falsa o errónea, como ocurre en casi todos los casos de alegorismo, pseudo histórica (Tate, 1934: 109)¹¹⁹.

Detienne en su acercamiento a este periodo del inicio del pensar filosófico, llega a conclusiones opuestas a las defendidas por Honig al afirmar:

En el espacio en que se despliega la actividad hermenéutica, la filosofía primera, si es que quiere salvar el discurso de Homero, escoge la posición extrema, esto es, asigna a la tradición la condición de “ficción” y obliga al intérprete-rapsoda a dar el rodeo por el *otro* sentido, el “alegórico”.

(Detienne, 1981: 90)

¹¹⁹ No tiene Tate precisamente una buena imagen de la alegoría pseudo histórica de la que dice que debería haber desaparecido después de las críticas de Platón. Sin embargo, como él mismo reconoce, la alegoría pseudo histórica sobrevivió a Platón gracias a los esfuerzos de los estoicos, la escuela de Crates y, paradójicamente, los neoplatónicos (p. 109-111).

III. Heráclito de Éfeso

Algo se ha dicho ya de la ambigua importancia de Heráclito en el proceso de formación de la alegoría¹²⁰. Lo hemos visto negar la autoridad “científica” de Homero y Hesíodo en esa imprecisa interpretación física que tanto ha dado que pensar a Pépin. Para Heráclito, contra el parecer de Jenófanes, los dioses homéricos no son inmorales¹²¹. Sucede, simplemente, que Homero no ha comprendido a sus dioses, parece decir Heráclito al afirmar según Plutarco que: “Cuando Homero implora “que la discordia cese tanto entre dioses como entre hombres”, no se da cuenta de que maldice la generación de todas las cosas, ya que éstas tienen su generación a partir de una lucha y una contraposición” (DK 22 A 22, *Los filósofos presocráticos* I, 2001: 224)¹²².

Si se compara esta lectura de Homero, con la realizada por Teágenes, se observará que Heráclito alinea a Homero con el filósofo de Regio, en cuanto que, a su parecer, ninguno de los dos ha comprendido la naturaleza de los dioses y de los acontecimientos que les rodean. Teágenes, ante la repugnancia de los hechos atribuidos a los dioses, puesta de relieve por Jenófanes, ofrece una interpretación alegórica de tipo físico. Teágenes persigue defender a Homero y sus poemas. Heráclito defiende a los dioses frente al propio autor de la *Iliada*. La interpretación del poema no busca investigar la intención del poeta, sino que inquiere al poema mismo, dejando al margen la *opinión* expresa del autor. Lo que Homero opine *carece* de importancia, porque Heráclito le niega cualquier conocimiento y, por tanto, cualquier autoridad sobre el tema; Homero no ha comprendido¹²³. Con esta lectura de Heráclito nos encontramos

¹²⁰ Tal vez un capítulo, siquiera tan breve como éste, dedicado a Heráclito pueda parecer poco pertinente en un trabajo como el nuestro. Sin embargo, como esperamos demostrar a lo largo del mismo, consideramos esencial su pensamiento para el desarrollo de la alegoría, en su vertiente más enigmática, con el planteamiento de cuestiones que continúan siendo disputadas hasta nuestros días, en los planos de la retórica y la estética, por una parte, y respecto del valor filosófico-religioso de la palabra, por otra.

¹²¹ No tiene la misma opinión respecto de las religiones místicas; a sus practicantes les profetiza el fuego por sacrílegos. llama a las bacanales impúdicas y vergonzosas. Equipara oscuramente a Hades y Dionisio. En general ataca a los que realizan sacrificios acusándolos de desconocer lo que son los dioses y los héroes, y considera que raramente pueden darse auténticas purificaciones (*Los filósofos presocráticos* I, 2001: 243-244).

¹²² En otro pasaje Heráclito declara que “Guerra es padre de todos, rey de todos: a unos ha acreditado como dioses, a otros como hombres; a unos ha hecho esclavos, a otros libres” (DK 22 B 53, *ib.*, p. 223). Precisamente aquí radica, como dice Guthrie, “el meollo de la polémica de Heráclito con otros pensadores”, en que se rebela contra el ideal de un mundo pacífico y armonioso (Guthrie, 1984: 422). Sobre este fragmento, véase también Lledó, 1961: 29-30.

¹²³ Heráclito se adelanta a Platón, como afirma Lledó, cuando pide que se expulse a Homero de las asambleas públicas (Lledó, 1961: 28-29), pero también se adelanta a Platón en este otro aspecto: la

ante lo que Tate llama “interpretación intrínseca”, es decir, aquella clase de interpretación en la que el exégeta considera las palabras del poema de forma objetiva, con independencia de la voluntad del autor. Este tipo de interpretación puede derivar de la consideración de que el poeta actúa inspirado por los dioses o las musas y que, por lo tanto, es ajeno, en cierto grado o por completo, a lo que escribe (Tate: 1934, 110). La interpretación de Heráclito desanda un camino nunca transitado, ni siquiera por el autor del poema. Pero esto sólo puede darse porque Heráclito se considera poseedor, como se irá viendo, de un conocimiento que permanece oculto a los hombres de su tiempo¹²⁴.

Por otra parte, hemos afirmado que Heráclito es un alegorista, no en cuanto intérprete, al modo de Teágenes, sino como autor de textos que pueden ser calificados como alegóricos. Es ahora cuando debemos volver sobre estas cuestiones y examinarlas en el seno del pensamiento del filósofo de Éfeso¹²⁵. En primer lugar, debemos partir de las ideas de Heráclito con relación a los conceptos de *logos* y *physis*. Tales conceptos y su desarrollo dentro del peculiar modo de razonar de Heráclito son esenciales para entender la construcción alegórica de su obra. La *physis* de Heráclito, tal y como habíamos visto respecto de la *alétheia*, se hace patente en su ocultamiento: “A la naturaleza le place ocultarse, y antes que a la naturaleza, al creador de la naturaleza” (DK 22 B 123, *Los filósofos presocráticos* I, 2001: 231).

Ahora bien, la traducción de *physis*¹²⁶ por “naturaleza” debe ser matizada. Como ocurría en el caso de la *alétheia* respecto de la verdad, *physis* es un concepto que responde a un modo de pensar y concebir la existencia genuinamente griego y, por tanto, debe leerse con precaución para evitar equívocos. Así, no debe entenderse la *physis* como lo *físico*, en el sentido de contrario o al menos distinto de lo *espiritual*. Tal proceder es contrario al planteamiento griego de la cuestión (Heidegger, 2000: 202)¹²⁷.

proclamación de la ignorancia del poeta frente a su propia obra, tal y como expone Platón en el *Ión*. Recordemos que, para Heráclito, el verdadero saber nace del contraste del *logos* con la realidad (Lledó, 1961: 29).

¹²⁴ Cf. Guthrie, 1984: 390.

¹²⁵ No es necesario advertir del resbaladizo y *oscuro* pensamiento de Heráclito, cuya dificultad se ve agravada por el estado muy fragmentado en el que se ha recibido su obra. A partir de Aristóteles se ha considerado que el pensamiento de Heráclito se refería, como ocurre con el resto de los presocráticos, a la *physis*. Sin embargo, Gadamer, a partir de las alusiones platónicas y de la interpretación de Diodoro, ha sugerido la posibilidad de que su libro tuviera una orientación más política que física (Gadamer, 2001b: 42). Aquí nos limitaremos a exponer algunas ideas dadas sobre el tema que nos ocupa en sus textos y en las interpretaciones de los diferentes estudiosos que han abordado su filosofía.

¹²⁶ Jaeger ha puesto de relieve lo que supuso para el pensamiento griego el planteamiento del problema del origen y cómo éste obligó a traspasar los límites de la apariencia sensorial (Jaeger, 2001: 155). Gadamer, por otra parte, ha cuestionado que el propio término *physis* existiera como tal en el siglo VI a. C. (Gadamer, 1995: 38).

¹²⁷ Sobre el concepto heideggeriano de *physis*, véase especialmente Heidegger, 2003: 22-25.

En general, para los filósofos jonios, en un primer momento, *physis* hace referencia al crecimiento en sentido universal. Los eléatas asocian la idea de *physis* a la definición del devenir, oponiéndose a *on*, el ser y, en concreto, a su carácter acabado, *teleuté*. Poco a poco, el concepto de *physis* fue adquiriendo un sentido más amplio y elevado. De este modo, se adhiere el sentido de fuente del movimiento y el de sustancia primordial de las cosas (Bravo, 2001: 19-21). La *physis* es el fundamento del que provienen todas las cosas, siendo además su entidad misma. De tal modo que *physis* se entiende como fundamento y como presencia de las cosas. Francisco Bravo ha reunido todos estos rasgos de la *physis* afirmando que:

Physis no es sólo el sustrato común de todas las cosas que cambian, engendrándolas, permaneciendo a través de sus variaciones y unificando su multiplicidad, sino también las mismas cosas que cambian, consideradas en su proceso de cambiar.

(Bravo, 2001: 21)¹²⁸

No es algo distinto de las cosas aunque no se identifique con ellas. La *Física* aristotélica será platonizante en este aspecto, porque postulará la existencia de entes suprafísicos, en el sentido de supramateriales, pero no en sentido sobrenatural objeto de estudio de la teología¹²⁹. Heráclito, por su parte, afirma que “a la naturaleza le gusta ocultarse, y aún más al creador de la naturaleza”: el fundamento del ente permanece en la sombra.

Pero la expresión *physis* tiene también otra lectura respecto de la relación entre las palabras y las cosas, fundamental en el pensamiento de Heráclito. Porque la *physis* se caracteriza, precisamente, por referirse a aquello que hace aparición; que, como dice García Calvo, incluso se impone (García Calvo, 1985: 110). Por esto resulta chocante que lo que se define por *aparecer* guste, sin embargo, de *ocultarse*. Además, si se sitúa el fragmento en el contexto de la discusión sobre la naturaleza del lenguaje, como propone García Calvo, habríamos de contemplar otra oposición: *physei / thesei*, esto es, lo que aparece por naturaleza y lo que se establece por convención que, a su vez, remite, a la oposición *logoi / ergoi*: las palabras frente a los hechos (García Calvo, 1985: 111).

¹²⁸ Los sofistas opondrán *physis*, en el sentido de derecho natural, a *nomos*, concepto que termina reducido al significado de costumbre o ley positiva (Bravo, 2001: 30); ver también Kerferd, 1993: 111-130.

¹²⁹ Para ver el desarrollo de este proceso en torno a la idea de *physis*, resulta clarificadora la “Introducción” a cargo de de Echandiá, a la *Física* de Aristóteles (1995: 7-68).

Por otra parte, Heráclito considera el *logos* como “el ser de lo ente (...) recogimiento o reunión que permite aparecer y ejercer ahí delante de antemano a todo lo que es en su totalidad en cuanto ente” (Heidegger, 2000: 352)¹³⁰. *Logos* procede de *legein*, de leer. Ahora bien, “leer” se entiende aquí, como advierte Heidegger, en el sentido de recolectar, como con-juntar, esto es, reunión de varias cosas dispersas en una sola. Esta reunión se refiere a lo que viene a la presencia, a lo que estando oculto anteriormente, se muestra, sale de su ocultamiento. Para Heidegger, el *logos* es la palabra, en tanto que lo que se muestra y encubre lo hace con relación al hombre y sólo a éste le corresponde “decir del ser de lo ente”¹³¹. Si en principio *legein* no tiene nada que ver con la lectura ni el lenguaje, sino con la recolección, y, sin embargo, los griegos dieron esta denominación al decir, esto significa, en opinión de Heidegger, que interpretaron la esencia de la palabra como fundamento esencial de todas las referencias a lo ente. El *logos* determina todo lo que acontece (Guthrie, 1984: 395).

Es importante conservar este concepto del decir porque supone una extraordinaria cercanía a lo real (Heidegger, 2000: 230-231). Sin embargo, no podemos caer en la tentación de divinizar el *logos* de Heráclito; como recuerda Rodríguez Adrados, la identificación del *logos* con una ley universal o con una especie de “espíritu del cosmos” supondría un acercamiento demasiado estrecho a la concepción estoica del término (Rodríguez Adrados, 1992: 41)¹³².

Esta es la base del *logos* de Heráclito, cuyas *palabras crípticas* resuenan con fuerza en la obra de Martin Heidegger. Heráclito *conoce* el *logos* y adopta una actitud vital en consecuencia con este saber que cree haber encontrado.

¹³⁰ Guthrie ha señalado algunos significados del término *logos* en el siglo VI: narración todo lo que se dice en el discurso; la idea de ser mencionado connota el sentido de estima, fama; reflexión, diálogo consigo mismo, opinión; razón en el sentido doble de causa y razonamiento; verdad, *alétheia*; medida o mesura; correspondencia, relación, proporción; principio general o norma; facultad de la razón. A partir del siglo IV a. C., se utiliza también como sinónimo de definición o fórmula. Guthrie advierte de que se trata de una palabra que puede aparecer con otros sentido según el contexto en el que se inserte (Guthrie, 1984: 396-398).

¹³¹ Heidegger realiza una interpretación unitaria, en lo esencial, de los pensamientos de Heráclito y Parménides. De este modo, considera que cuando Parménides dice “El pensar y el ser son lo mismo”, no debemos interpretar esta sentencia en un sentido subjetivista kantiano sino que lo que debemos entender que dice Parménides es que la unidad, el *con-junto*, se establece a partir de la mutua correspondencia de lo que tiende a oponerse, idea expresada por Heráclito desde sus reproches a Homero: “ser y pensar están unidos en el sentido de aquello que tiende a oponerse, es decir, que son lo mismo *en tanto que* afines entre sí.” (Heidegger, 2003: 129). Heidegger concluye que ser quiere decir estar a la luz, aparecer, ponerse al descubierto y, por lo tanto, donde impera el ser, allí impera lo que forma parte de él, la percepción. En este sentido, se corresponden *physis* y *logos*.

¹³² En esta misma página, Rodríguez Adrados se pregunta: “¿Es el *logos* un elemento que encontramos en una descripción sincrónica del mundo y que Heráclito sólo puede concebir como un universo corpóreo? Esto parece indudable. Pero ¿es solamente esto o al tiempo es un universal diacrónico, una regla o plan u orden en el cambio?”

García Calvo, en su reflexión sobre este fragmento relativo a la tendencia de la *physis* a ocultarse, y en relación al *logos*, propone la siguiente conclusión:

Ello es que la pretensión de una *physis* o realidad ajena y anterior a todo lenguaje, independiente de arbitrio y razón [*logos*], la apelación a algo por debajo de las palabras, es justamente la convención y falsedad que constituye la apariencia que los hombres toman como verdad de las cosas y las relaciones: lo que en el libro pues hace la frase de que la realidad gusta de ocultarse es denunciar esa creencia y sugerir cómo, al revés, por debajo de las cosas están las palabras y la razón, de modo que el descubrimiento de una natura o realidad no pueda ser más que el reconocimiento de la convención (...) lo que aquí hace la lógica es invertir la relación misma entre “inaparente” y “aparente.

(García Calvo, 1985: 111)

La lectura de García Clavo presenta un Heráclito *moderno*, casi persuadido de la realidad lingüística del mundo, al menos del mundo que se configura como el fundamento de las relaciones humanas; en definitiva, un alegorista, no el sentido clásico, sino en el más reciente del término¹³³.

Decíamos más arriba que Heráclito rescata la palabra-mágica de los tiempos míticos. Esta vuelta a la palabra-mágica en y desde, paradójicamente, la filosofía, se adopta en las sentencias de Heráclito con todas sus consecuencias. Guthrie afirma que Heráclito se sitúa del lado de los inspirados, los poetas y los profetas (Guthrie, 1984: 391). Heráclito considera que: “Las mismas palabras existen en diversos tipos de lenguajes: el normal, el de la vida diaria, y el lenguaje religioso. Éste es más verdadero” (Alegre Gorri, 1988: 79)¹³⁴. No obstante, como advierte Edward Hussey: “Heraclitus differs from the average prophet in the important respect that he does not rely on a essentially private revelation. But the needs of the situation as he sees force him to adopt the same style” (Hussey, 1983: 53)

El alejamiento de la ciudad, la misantropía, el talante aristocrático, son indicios de su desconfianza en la palabra-diálogo que, como hemos visto, empezaba a consolidarse en el mundo griego¹³⁵. Es difícil encontrar antes de Jenofonte y los

¹³³ Véase la tercera parte de este trabajo: “La alegoría y la estética moderna”.

¹³⁴ La diferencia de lenguajes en Heráclito *prefigura* la distinción heideggeriana entre las “habladurías” y el “habla” (Heidegger, 1998b: 186-189).

¹³⁵ François Heidsieck ha estudiado la oposición en el discurso de Heráclito entre *legein*, como acto de enunciación y *eipein*, “decir cualquier cosa”. Los hombres creen erróneamente que son los amos de su palabra. Apolo, por el contrario, “laisse une vérité qui déborde l’intention du locuteur sourdre à travers un

epicúreos, un griego menos interesado en la política que Heráclito¹³⁶: “Y cuando fue requerido por ellos [los efesios] para instituir leyes, despreció el ofrecimiento en razón de que en el Estado prevalecía ya una mala estructuración política. Se alejó así de la vida pública (...). Finalmente se hizo misántropo y fue a vivir a las montañas.” (DK 22 A 1, *Los filósofos presocráticos I*, 2001: 197).

El rechazo de la palabra-diálogo llevó a Heráclito incluso a no reconocer maestro alguno y a afirmar que todo lo que sabía había sido resultado de su peculiar autoinvestigación: “No fue discípulo de nadie sino que dice haberse investigado a sí mismo y haber aprendido todo de sí mismo. Pero Soción afirma que algunos han dicho que fue discípulo de Jenófanes.” (DK 22 A 1a, *Los filósofos presocráticos I*, 2001: 196)¹³⁷.

Nos parece que cuando Heráclito dice que no fue discípulo de nadie, se refiere a que su “camino del pensar” se distanció tan notablemente de sus posibles maestros que no es posible ya reconocer una influencia decisiva en su obra. Ciertamente, desde el momento en que se alinea con el pensar mítico y adopta la forma de expresión paradójica que le ha dado justa fama de oscuro, marca una distancia esencial con los pensadores de su época¹³⁸. En definitiva, la difícil empresa filosófica de Heráclito condicionó de manera esencial su vida y su modo de expresión de forma extraordinariamente coherente, apurando el camino intelectual que había escogido hasta sus últimas consecuencias¹³⁹.

Es ahora cuando debemos volver sobre la palabra-mágica de Heraclito para examinar su naturaleza, sus características y su forma alegórica de proceder. Lo primero que llama la atención de la escritura de Heráclito es su uso de las paradojas. La paradoja en la escritura de Heráclito no tiene un carácter ornamental sino constitutivo: la paradoja no se pone al servicio del pensamiento sino que es el propio pensamiento el que resulta paradójico. Incluso cuando construye analogías o proporciones, a Heráclito

signe” (Heidsieck, 1986 : 47-48). Volveremos sobre esta cuestión seguidamente, al tratar el fragmento relativo a la actividad del oráculo de Delfos.

¹³⁶ Pese a todos estos rasgos aristocráticos, hay que observar, como bien ha señalado Emilio Lledó, que hay en Heráclito un cierto espíritu igualitario en cuanto que considera que el logos es común a todos, frente a los que afirmaban que “el logos o la verdad estaban divididos conforme a las aspiraciones de las distintas clases. El “obrar” queda aquí centrado en una norma universal, idéntica para todos.” (Lledó, 1961: 25).

¹³⁷ Gadamer sugiere una lectura espiritual de esta sentencia (cf. Gadamer, 2001b: 48).

¹³⁸ Véase Gadamer, 2001b: 13-14.

¹³⁹ Incluso, padeciendo la enfermedad que le habría de costar la vida, no dejó de dirigirse a los médicos de forma enigmática aunque éstos no pudieron entenderlo (DK 22 A 1, *ib.*, p. 197).

“le gusta rellenarlas de modo paradójico, de modo que las sentencias alcancen una agudeza provocativa y parenética” (Gadamer, 2001b: 54).

En esto radica el desconcierto que produce en el lector. El vértigo de su palabra, la tensión a la que somete al lenguaje, se resiste a ser interpretada en términos lógicos. Este problema ya fue advertido por Aristóteles en su *Metafísica*¹⁴⁰: el principio de no contradicción es básico y determinante en la esfera del *logos*. Sin embargo, este principio no puede ser probado de un modo lógico¹⁴¹. Su fundamento es *anterior* a la lógica y, permanece oculto a todo tipo de demostración¹⁴². Ahora bien, Aristóteles tal vez no se dé cuenta de que Heráclito y él hablan distintos lenguajes y de que, por eso, no puede haber un diálogo entre ambos¹⁴³. Heráclito no acepta el principio de no contradicción porque se mueve dentro de las coordenadas del pensamiento mítico en el que no hay oposición entre *ser* y *no ser*¹⁴⁴. Como señala Rodríguez Adrados:

La gran hazaña de Heráclito ha sido la utilización a fondo del principio de los opuestos y la generalización de que el lazo entre ellos está precisamente en su oposición; los opuestos son comunes, constituyen en realidad una unidad y ello en varios niveles hasta alcanzarse la unidad total del ser (...). La suma de lo uno y lo otro es todo ordenado, *kosmos*.

¹⁴⁰ “Pues lo que es necesariamente, no puede en ningún caso no ser. Por consiguiente, no es posible que las afirmaciones y las negaciones opuestas sean verdaderas acerca del mismo sujeto” (*Metafísica*, 1062a, 20).

¹⁴¹ “No hay, pues, en sentido absoluto, demostración alguna de estos principios, pero sí demostración contra quien afirme tales cosas. Y, seguramente, alguien que preguntara de este modo habría obligado al mismo Heráclito a reconocer enseguida que es absolutamente imposible que los enunciados opuestos sean verdaderos del mismo sujeto. Pero él abrazó esta opinión sin caer en la cuenta de lo que decía. En cualquier caso, sin embargo, si lo afirmado por él es verdadero, ni siquiera su afirmación sería verdadera, a saber, que lo mismo puede ser y no ser al mismo tiempo.” (*Metafísica*, 1062a, 30-1062b, 1).

¹⁴² Esta anterioridad precede a la lógica y a la escritura como forma de expresión que introduce nuevos parámetros de pensamiento diferentes del mito y su raíz oral: “La escritura opone “logos” a “mythos”: se opone en la forma por la separación entre la demostración argumentada y la textura narrativa del relato mítico; se opone en el fondo por la distancia entre las entidades abstractas del filósofo y las potencias divinas cuyas dramáticas aventuras cuenta el mito.” (Vernant, 1982: 173). Conviene volver a señalar la importancia decisiva de la escritura no sólo con respecto al distanciamiento del pensamiento mítico sino también con relación al nacimiento de la propia alegoría. Así Detienne recuerda que “Los argumentos de Teágenes presuponen un texto fijado por la escritura porque Teágenes se dirige más a lectores que a oyentes que, sin la materialidad del texto escrito, apenas podrían distinguir el segundo sentido de un primer sentido.” (Detienne, 1981: 88).

¹⁴³ La diferencia radica en torno a la propia evolución de la noción de *logos* desde Heráclito a Aristóteles. Para Heráclito la íntima correspondencia entre *logos* y *physis* se concreta en la *alétheia*, verdad entendida como acontecimiento del ser en el desocultamiento. Por el contrario, en la época en la que Aristóteles elabora su pensamiento, y tal y como éste lo refleja, la verdad es tan sólo una cualidad de la enunciación regida por el ente. El *logos* pasa de ser *conjunción*, en su sentido originario, a ser *enunciación*. En consecuencia lo verdadero se logra cuando el decir se adecúa a aquello que nombra; por lo tanto, si la verdad habita en lo que se dice, este decir no puede, si quiere seguir siendo verdadero, ser contra-dicho (cf. Heidegger, 2003: 168 y ss.).

¹⁴⁴ “Todas las cosas, las mismas y no las mismas. Ser una cosa y no serla, lo mismo es, y no lo mismo.” Para este fragmento y su análisis, cf. García Calvo, 1985: 182-184.

(Rodríguez Adrados, 1992: 79)

Efectivamente, la armonía de contrarios en torno a la que Heráclito elabora su pensamiento es expresada muy significativamente con el arco y la lira: “Lo uno al diverger converge consigo mismo, como la armonía del arco y de la lira” (*Los filósofos presocráticos I*, 2001: 225)

La oscuridad de este fragmento, considerado absurdo por Platón en el *Banquete*, no disimula su propósito oracular. El arco y la lira son atributos de Apolo, el dios de Delfos¹⁴⁵: Heráclito no formula un enigma en el lenguaje de las palabras-diálogo, sino que se remite al dios y se erige en portavoz del oráculo, en poseedor de la palabra-mágica. El filósofo de Éfeso considera el mundo como una trama de enigmas vestigio de lo oculto (Colli, 1987: 57-59)¹⁴⁶. La comprensión del mundo con el enigma y la propia concepción oracular del lenguaje demuestran la relación indisoluble que realidad y palabra tienen en el pensamiento de Heráclito. Heráclito no se expresa oscuramente por misantropía, o por el deseo de llegar sólo a unos cuantos iniciados sino porque, en su particular lucha con la palabra, no puede hacerlo de otra manera.

La construcción de las paradojas de Heráclito ha sido despaciosamente estudiada por Ramnoux, quien ha detectado varios procedimientos: la unión de contrarios en un sujeto múltiple al que se le aplica el mismo atributo. Por ejemplo, cuando afirma que “Hades y Dionisio son lo mismo”; la atribución a un solo sujeto de dos contrarios. En este caso, el sujeto suele ser el fuego o cualquiera de sus apariencias¹⁴⁷, o el dios. Por ejemplo, al decir que “El agua del mar es la más pura y la más impura”. El dios reúne todos los contrarios en los fragmentos de Heráclito. En el nivel más alto de la filosofía de Heráclito, el dios es el único sujeto posible; la tercera fórmula atribuye a un sujeto su propio contrario: “La guerra es la justicia”; un tipo cercano consiste en tomar un contrario por el sujeto de su propio contrario presentado bajo una forma verbal: “Presentes están ausentes”; por último, Heráclito emplea un procedimiento consistente en explicar dos maneras de ser o de actuar de un solo sujeto con dos verbos contrarios o el mismo afirmado y negado a la vez: “...avanza y se retira”.

Ramnoux concluye señalando que las fórmulas que Heráclito emplea son gramaticalmente simples y obedecen a reglas sutiles en la elección y exclusión de

¹⁴⁵ Sobre el sentido del arco y la lira de Apolo con relación al Canto I de la *Iliada* y al Canto XXI de la *Odisea*, ver la sugerente lectura de Marcel Detienne en Detienne, 2001: 65-67.

¹⁴⁶ Sobre la interpretación del mundo en Heráclito, véase Jaeger, 2003: 123-127.

¹⁴⁷ Para Heráclito todas las cosas son fuego y cambios de fuego; cf. García Calvo, 1985: 220 y ss.

palabras según su lugar y función. Estas reglas, dice el autor francés, no son las de la poesía, ni las de la lógica, ni las del álgebra, sino que traspasan a un registro más severo: la vieja preocupación de ordenar los nombres divinos en su orden jerárquico (Ramnoux, 1968: 367-369). Este propósito del filósofo de Éfeso revela una de las claves del sistema alegórico: el establecimiento en el seno de la palabra de un *cosmos*, es decir, de un orden jerárquico -el concepto será esencial en el ámbito de la teología negativa-. La necesidad de ordenar los nombres en el orden jerárquico que ocupan, en su escala respectiva, las cosas que representan, especialmente cuando se trata de los dioses, o del dios, obedece a la peculiar concepción de la palabra que venimos anunciando. Ha sido Angus Fletcher el que ha expuesto las relaciones de la alegoría con el *cosmos* entendido en su doble acepción de universo y de orden. Tanto el universo en su totalidad, como las más pequeñas partes que lo componen están sometidos a la misma ley. La relación micro/macro cosmos exige ser proporcional y complementaria (en cierto modo, como dice Fletcher, se trata de una relación sinecdótica). La alegoría pretende revelar este orden en su sentido ornamental, *cosmético* (Fletcher, 2002: 112 y ss.). Heráclito lleva este planteamiento al terreno del lenguaje creando una forma de expresión que obedece estas leyes ocultas de la naturaleza.

Acabamos de ver lo que ocurría con el principio de no contradicción en la obra de Heráclito. Pero estas conclusiones sólo son válidas a partir del esfuerzo posterior de Platón y, sobre todo, de Aristóteles, en la consecución de una mirada lógica sobre la realidad. Ahora bien, hay que detenerse en lo que el propio Heráclito pretendía con su extremo uso y concepción de la palabra: “El Señor, cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta, sino indica por medio de signos.” (DK 22 B 93, *Los filósofos presocráticos* I, 2001: 246)

En este fragmento, que puede ser denominado dentro del contexto de nuestra investigación, *metaalegórico*¹⁴⁸, Heráclito nos precipita en el seno de un pensamiento que, aunque extraño, ya nos parece familiar: de nuevo el oráculo, Apolo, y las paradojas de un lenguaje tensado y desconcertante. La reflexión de Heráclito acerca del lenguaje oracular, su propia manera de expresión, alcanza aquí su punto álgido. El oráculo no dice ni oculta: indica por medio de signos. El oráculo *significa* (*semaínein*), indica el

¹⁴⁸ Incluso en su construcción, Heráclito muestra sutilmente una disposición jerárquica de las palabras “ocultar”, “significar” y “decir”. El signo, también en Esquilo, se opone a la palabra en cuanto el primero es oscuro y la segunda clara (Ramnoux, 1968: 303).

camino que debe ser recorrido, esboza apenas su trazado (Detienne, 2001: 165-166)¹⁴⁹. García Calvo, a propósito del verbo *semaínein*, observa que *significar* quiere decir:

Los hechos no revelan su razón de ser ni tampoco sin más la ocultan, sino que ofrecen la posibilidad de leerlos por medio de técnicas de selección y ordenamiento que saquen de la mentira verdad (...) El dar señas quiere decir simultáneamente “revelar” y “ocultar”: las relaciones reales (...) dicen la verdad al ocultarla y la ocultan al decirla.

(García Calvo, 1985: 115-116)

Encontramos en este apunte de García Calvo muchos elementos que nos son ya familiares. Por una parte, la idea de la lectura como proceso de selección -recolección habíamos dicho anteriormente, desde un punto de vista etimológico-; en segundo lugar la sugerencia de que esta *recolección* viene determinada por un proceso de ordenación, de *cosmética*, que, además, tiene como propósito extraer verdad de la mentira, es decir, superar la tensión entre *alétheia* y *apaté*; porque, y esto cerraría, en tercer lugar, el grupo de referencias del párrafo, el oráculo se mueve en el pleno territorio de la *alétheia*, del revelar y ocultar simultáneo y uno en tanto del otro.

El que oye el oráculo ha de saber descifrar el enigma, *leer*, en el sentido de recolectar, las indicaciones e interpretarlas. Por lo tanto, el lenguaje oracular establece una tensión entre significar (*semaínein*) e interpretar (*exegeîsthai*). En Apolo concurren ambos extremos: significa e interpreta. Detienne dice, al respecto:

El sentido concreto del verbo *exegeîsthai*, donde el prefijo verbal *ek-* indica el punto de partida de la acción y su resultado, aparece en la *Ilíada*, Canto III, cuando Iris, la mensajera de Zeus (...) lanza una vibrante llamada a tomar las armas y a colocarse en orden de batalla: “Que cada héroe conduzca con autoridad, *semaínein*, a aquellos de los que es jefe y que (...) los lleve hasta objetivo, *exegeîsthai*.”

(Detienne, 2001: 191)

En cierto modo, aquí tenemos esbozados los dos aspectos del mecanismo alegórico: se indica un camino de trazado incierto y parcialmente revelado, y se conduce hasta el final del mismo. Heráclito hace suya esta forma de proceder. La vocación de intérprete de Heráclito es consecuencia de su concepto del mundo como conjunto de

¹⁴⁹ Sobre la dimensión enigmática de *semaínein* y, en general sobre la oscuridad de la palabra de Heráclito, véase Cuesta Abad, 1999: 21-29.

enigmas¹⁵⁰ –recordemos que la naturaleza desea ocultarse- y de su firme convencimiento de poseer el conocimiento del *logos*.

Pese al carácter oracular del estilo de Heráclito, hay que advertir con Barnes que Heráclito no puede considerarse un místico en el sentido religioso del término¹⁵¹: “Heráclito era sin lugar a dudas un amante de las paradojas, y su explicación del mundo es esencialmente incoherente, aunque esto no le convierte en una figura mística.” (Barnes, 1992: 102). La estrecha vinculación que Heráclito experimenta en relación al *logos*, como fundamento y principio ordenador del mundo no puede asimilarse, en ningún caso, a la mística cristiana, ni siquiera a la mística neoplátonica que se extiende por el mundo helénico alrededor del siglo III d. C.

Un poco más tarde, las reflexiones de los sofistas sobre la naturaleza del lenguaje volverán sobre este *semaínein*. En este sentido, Jonathan Barnes advierte que se trata de un término que puede aparecer en dos contextos: en primer lugar, puede ser utilizado como signo o indicio. De este modo, el humo *indica* que hay fuego. En segundo lugar, parte de una relación diferente entre lenguaje y mundo. La palabra “lluvia” implica lluvia, pero no que llueva necesariamente (Barnes, 1992: 550). El oráculo de Heráclito no dice lluvia ni lo oculta, sino que la indica, como el humo al fuego. Pero queda por saber si la relación entre la realidad y lo que el oráculo dice es como la que existe entre el fuego y el humo, es decir de causa-efecto, o como ocurriría en el más genuino pensamiento mítico, a la inversa, de efecto-causa, esto es, que sería el humo el que produciría el fuego. Pero también puede entenderse esta relación de otro modo, es decir, sin reconducir la relación a los parámetros de causa-efecto, en uno u otro sentido. Al fin y al cabo, esta relación o su negación ya implican una determinada aceptación lógica de la realidad, que es precisamente de lo que quiere distanciarse Heráclito. Para poder encarar la situación de una forma que escape de estas coordenadas, recurrimos de nuevo al pensamiento heideggeriano por cuanto supone una indagación expresamente cercana a las inquietudes de Heráclito y alejada, como la de propio pensador griego, de toda connotación mística –al menos ésta es la intención confesa del pensador alemán-.

Para Heidegger, el habla se determina como “casa del ser”. Bajo este punto de vista, el habla se esencia como *señar*. Estas señas son enigmáticas, “nos señan

¹⁵⁰ Cf. Jaeger, 2001: 176-177.

¹⁵¹ Sobre las relaciones entre Heráclito y las corrientes religiosas de su época, cf. Ramnoux, 1968: 385 y ss.

atrayéndonos *hacia* aquello desde lo cual, de improviso, se *portan* hasta nosotros.” (Heidegger, 2002: 88). Heidegger distingue muy bien entre este concepto esencial de habla y el habla referida a los signos y los números propios del “pensamiento calculador”¹⁵². En el sentido heideggeriano de habla, como “casa del ser”, vemos cómo se reproducen las ideas griegas de camino y de atracción entre *semáinein* y *exegeîsthai*. El indicio apunta a un camino desde el que avanza, paradójicamente, llevándonos hacia él. Se desanda un camino nunca andado, como apuntábamos más arriba al hablar de la interpretación alegórica. En este planteamiento no puede hablarse propiamente de relación causa-efecto, por cuanto la palabra indica un camino que, por ella, se abre y *porta* hacia nosotros. La interpretación para Heráclito, tanto por lo que se refiere a la palabra como por lo que se refiere a la experiencia sensible, consiste en el encuentro del significado, entendido éste como una luz unificadora que se proyecta sobre lo aprehendido, revelando su estructura y su orden dentro del todo (Hussey, 1983: 56).

Heráclito pretende decir, como ya hemos visto al tratar del fragmento relativo al ocultamiento de la *physis* y del examen que del mismo realiza García Calvo, que los signos del mundo encubren un discurso, que el discurso del oráculo encubre un secreto, es decir “revela” que “oculta” y que, como dijimos, los signos del mundo y el discurso del dios dicen y ocultan lo mismo (Ramnoux, 1968: 304).

Edward Hussey ha estudiado algunos otros mecanismos empleados por Heráclito para construir este estilo hermético que estamos considerando alegórico. En primer lugar, advierte Hussey, Heráclito recurre a técnicas centradas en una sola palabra. Así, cada palabra tiene generalmente un significado determinado. Sin embargo, a veces, pueden darse casos de polisemia, o bien, por su estructura fonética o por su similitud con otras palabras, puede sugerir otros significados diferentes, difuminándose el sentido de la palabra hasta hacer impreciso el fragmento en el que se inserta. En otras ocasiones, Heráclito sugiere relaciones de sentido entre palabras entre las que existe cierta semejanza verbal, produciendo agudos juegos de palabras. No faltan los casos en los que Heráclito introduce claves que inducen a sospechar que hay un sentido oculto. Por último Hussey alude a la construcción sintáctica de los fragmentos que buscan la ambigüedad de sentido (Hussey, 1983: 54-55).

¹⁵² Heidegger pretende superar la idea metafísica de habla como expresión de la subjetividad, como la intención de trascender la configuración de lo real entendida como relación sujeto-objeto. Así, dice Vattimo que en el modelo de interpretación heideggeriano se articula la comprensión originaria en que las cosas están ya descubiertas. De este modo, en el conocimiento no se da la relación sujeto-objeto porque el

Éste es, a nuestro juicio, el caso de la alegoría en el pensamiento de Heráclito. Existen, como hemos visto, muchas conexiones con el sentido mágico de la palabra: la idea de que esta palabra es objeto de posesión en virtud de una suerte de inspiración, su especial vinculación con lo real, y su carácter enigmático. Todas estas circunstancias hacen de Heráclito una figura única en la historia de la alegoría. La radicalidad de su empeño lo coloca en un punto extremo dentro de las posibilidades del discurso alegórico. Muchos alegoristas posteriores repetirán desde sus peculiares circunstancias históricas algunos de estos rasgos. La vulneración del principio de no contradicción también evolucionará hacia formas retóricas y místicas en diferentes tradiciones de pensamiento, tal y como iremos viendo.

No encontramos mejor forma de resumir la aportación de Heráclito a la formación de la alegoría y del discurso alegórico que las siguientes palabras de Ramnoux:

Un très vieux rêve d l'homme fait parler les choses et l'événement. Un autre vieux rêve, dont tous les poètes héritent, crée un univers rien qu'avec des mots. Pour le gros des hommes cependant, le gros de l'événement demeure toujours aussi insignifiant. Les prédictions des philosophes de l'histoire se réalisent de façon toujours aussi incertaine. La sagesse de l'homme "entre les choses et les mots" aurait-elle à rendre à l'homme moderne encore ce service, de le garder contre sa double démesure? La démesure qui consiste à mettre toute l'histoire en livre el même en formule. Et celle qui consiste à composer des poèmes denses et énigmatiques à la façon de l'univers, envoûtant les autres dans le secret d'un monde a soi.

(Ramnoux, 1968: 308)

sujeto no está aislado sino que está ya siempre en relación con el mundo (Vattimo, 1995: 36). Ver también Pöggeler, 1993: 325 y ss.

IV. La *hypónoia*: etimología. Concepto. Clases. Las primeras retóricas. Los sofistas. Isócrates

En el libro *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, John Whitman analiza etimológicamente los diversos términos utilizados para definir la alegoría. Es ésta una palabra compuesta de dos términos: *allos* y *agoreuin*. El término tiene dos connotaciones: en primer lugar, es lo *otro* a lo dicho en el ágora. Si lo dicho en el ágora es lo público, lo *otro* es, por lo tanto, lo secreto¹⁵³. En segundo lugar, como consecuencia de este carácter secreto del discurso alegórico, la alegoría deviene el discurso de las élites: expresa lo que no puede o no debe ser dicho a la multitud (Whitman, 1987: 263). Por lo tanto, la alegoría, bajo este concepto y desde el punto de vista ideológico, sigue conservando este carácter reservado de *palabra que se tiene* por unos pocos, que tenía la palabra-mágica en el pensamiento mítico, si bien desprovista del componente teúrgico de eficacia sobre lo real.

La palabra “alegoría” es relativamente tardía. Whitman dice que aparece en el periodo helenístico. Pépin considera que fue Plutarco el primero en utilizarla (Pépin, 1958: 87-88). Para Buffière, el término surge tal vez en la escuela de Crates en Pérgamo (s. II a. C.). Estrabón y Cleantes, el estoico, la emplean ya en su sentido interpretativo; En el ámbito latino, probablemente sea Cicerón el primero que la utiliza en su *De Oratore*. Quintiliano en la *Institutio Oratoria*, prefiere usar la palabra *inversio*. En todos estos casos, la alegoría es entendida predominantemente, en su vertiente retórica. En este sentido, los gramáticos definirán la alegoría como la figura retórica que consiste en decir una cosa para hacer comprender otra. Hay que recordar, como señala Buffière, que el término “alegoría” está tomado de la gramática: se trata, en consecuencia, de una palabra procedente de un vocabulario especializado. Para los gramáticos griegos, explica Buffière, la alegoría es una especie de metáfora prolongada, limítrofe de la fábula y el apólogo, que explica sólo uno de los términos de la comparación, el *término extraño*, dejando el descubrimiento del otro al cuidado del lector (Buffière, 1973: 47). Buffière señala que la alegoría, en este periodo de la literatura y el pensamiento griegos, tiene un sentido más amplio y profundo del que usualmente tiene en nuestros días.

¹⁵³ Ver Fletcher, 2002: 11-12, n. 1.

Efectivamente, recuerda Buffière que la alegoría, hoy día, suele indentificarse con la personificación de una abstracción. En cambio, “L’allégorie des anciens est quelque chose de moins étriqué. C’est la résonance qu’ils croient découvrir au mythe, c’est le mythe lui même considéré dans son arrière plan” (Buffière, 1973 : 48).

El término original para referirse a esta actividad interpretativa es *hypónoia*. El primer sentido de la palabra es “conjetura” o “sospecha”. Por una parte, dice Pépin, un dato concreto es presentado a la percepción; por otra, este dato sugiere una idea relativa al futuro o que sobrepasa el mundo sensible, presentada a título de conclusión o hipótesis. Pépin dice que una acepción fundamental de la palabra *hypónoia* estaba relacionada con la interpretación alegórica de relatos poéticos, de representaciones plásticas, de mitos religiosos o filosóficos en los que se quería descubrir un sentido escondido. La etimología¹⁵⁴ remitía en ocasiones a esta enseñanza oculta que se encuentra bajo el revestimiento de la imagen (Pépin, 1958: 85). De este modo, la etimología se convirtió en un método de exégesis alegórica, no en una clase de alegoría. Mediante el método etimológico se pretendía poner de relieve el significado oculto de las palabras, especialmente de los nombres de los dioses y los héroes homéricos. Este método, en principio, podía estar al servicio tanto de la alegoría física como de la alegoría moral. El método etimológico partía de la creencia en la existencia de un lenguaje natural ajustado a la esencia de las cosas. Los estoicos, como veremos en su momento, serán grandes partidarios del método etimológico y no dudarán en someter a las palabras a terribles violencias para sonsacarles su sentido oculto¹⁵⁵. Tzvetan Todorov afirma al respecto:

Le raisonnement étymologique vise à prouver la parenté des sens par la proximité des formes; il déborde la recherche étymologique proprement dite, telle qu’elle se pratique de nos jours, et qui s’intéresse à la seule filiation historique des formes.

(Todorov, 1978: 73)

Unos años antes, el propio Todorov había diferenciado entre la etimología entendida en el sentido actual de la búsqueda de la filiación histórica de las palabras, y la etimología como el estudio del *diagramatismo*, esto es, de la analogía. Así, la primera y moderna acepción de etimología, se ocuparía del parentesco de las palabras, mientras

¹⁵⁴ Para una breve y precisa historia del término “etimología”, véase Zumthor, 1975: 144-160.

¹⁵⁵ Cf. Buffière, 1973: 60 y ss. La cuestión se plantea en toda su profundidad, pero no exenta de ambigüedades e ironía, en el *Cratilo* de Platón.

que la etimología en el sentido antiguo vendría a estudiar su afinidad (Todorov, 1972: 288). Estas consideraciones en torno al sentido y contenido de la etimología se enmarcan dentro de la amplia teoría del símbolo defendida por Todorov. En dos momentos puntuales deberemos volver sobre ella: al examinar brevemente la doctrina del *Cratilo* platónico, y, más pormenorizadamente, al detenernos en el análisis de la polémica moderna en torno a las categorías del símbolo y la alegoría, en el capítulo dedicado al examen de la alegoría en la estética moderna.

Pero, ¿es la alegoría una mera traducción de la *hypónoia* o existen entre ambas diferencias suficientes como para no admitir, sin ulteriores matices, la sinonimia entre ambos términos? Hemos dicho que la alegoría es un concepto procedente de la gramática que se desenvuelve en el plano de la retórica. La *hypónoia*, sin embargo, tiene su lugar en el terreno de la interpretación: los textos poéticos o el oráculo aluden a algo distinto, o inducen a sospechar que bajo un significado *aparente*, se encuentra una *verdad* oculta. Mortara Garavelli ha profundizado en el sentido de la *hypónoia* y ha insistido en su naturaleza enigmática, señalando que su esencia consiste en un “dar a entender” mediante un discurso encubierto. El problema de la *hypónoia*, cuando está estrechamente vinculada a situaciones concretas, radica en que, con el paso del tiempo, se pierden las claves de su interpretación, se olvida aquello a lo que alude, haciendo el texto indescifrable.

En el plano de la retórica, se ha observado que la alusión es una figura que no se reconoce más que por el contexto, “porque su estructura no es ni gramatical ni semántica, sino que se basa en una relación con algo que no es el objeto inmediato del discurso” (Mortara Garavelli, 2000: 294-296). Pese a esta consideración, Mortara Garavelli incluye la *hypónoia* junto a la alegoría –incluyendo el enigma, y, con los matices que después veremos, el símbolo en esta categoría-, y la prosopopeya dentro de las figuras retóricas de pensamiento por sustitución, grupo que engloba un total de 12 figuras. Parece que lo que distingue a la *hypónoia* de las otras figuras de pensamiento es su referencia a algo fuera del discurso. Por eso resulta algo extraño que mantenga, siguiendo la tradición decimonónica, la relación dialéctica entre símbolo y alegoría, cuando quizá el símbolo, tal como en esta reciente tradición suele entenderse¹⁵⁶, parece más próximo a la *hypónoia*, en los términos en que la explica el propio Mortara Garavelli.

¹⁵⁶ Nos referimos a las teorías sobre el símbolo de base neokantiana que aún hoy son las más extendidas.

Se trata de una cuestión de enorme importancia para nuestra investigación, porque es frecuente que alegoría, *hypónoia* e *inversio* se den como sinónimos en el periodo literario grecolatino, sin más diferencias que las cronológicas. A lo largo de este trabajo examinaremos las diversas respuestas que las retóricas clásicas han dado a este problema.

Lo cierto es que, a medida que la exégesis alegórica, desde los primeros alegoristas del siglo VI, va aumentando sus métodos, acumulando exigencias de la más variada índole sobre los textos homéricos y hesiódicos, y forzando, hasta en los niveles ínfimos del poema, una interpretación radicalmente voluntarista que pretende, ante todo, hacer sugerir a Homero y Hesíodo lo que el exégeta quería decir con anterioridad, se va evolucionando desde la antigua *hypónoia* que se conformaba con mostrar el sentido general del texto, a las alegorías extensas y hasta cierto punto delirantes de los siglos siguientes, perdidas en el análisis minucioso de lo insignificante:

Les commentateurs des mythes homériques, une fois admis le sens général du mythe en justifiant chaque détail en recourant aux fantaisies de la symbolique. Et c'est là, souvent, que leur exégèse devient puérile. (...) Les chasseurs d'allégories ne se satisfont point d'une équation générale. Ils veulent des ressemblances dans le détail et recherchent minutieusement toutes les analogies.

(Buffière, 1973: 54)

En este proceso, la *hypónoia* primero, y la alegoría después, va pasando de ser un tipo de lectura de los textos, o un tipo de discurso, a una serie de metáforas encadenadas. Es decir, parece que a lo largo de estos primeros siglos, en el paso de la alegoría hermenéutica a la retórica hay un deslazamiento de la *inventio* -lugar que en buena lógica correspondería a una alegoría que desde el punto de vista retórico tradujese la actividad hermenéutica de la *hyponoia*- a la *elocutio* respecto a su naturaleza, en consonancia también con la ampliación de intereses que la propia retórica experimenta en su evolución.

Pero si la *hypónoia* fue sustituida en el uso terminológico por la alegoría, ésta no tardó a su vez, en ser sustituida por nuevos términos que abrían también nuevos horizontes a la figura. De este modo, dice Buffière:

Allégorie est beaucoup plus employé vers le temps de Plutarque, beaucoup moins à l'époque de Porphyre: à mesure que les Platoniciens découvrent dans Homère, au lieu d'éléments physiques, la figure de leur monde idéal, ils abandonnent *allégorie* au profit de termes plus évocateurs, comme mystère ou symbole.

(Buffière, 1973: 48)¹⁵⁷

Las reflexiones sobre el lenguaje realizadas por los sofistas, el consiguiente desarrollo de la retórica en el siglo V a. C. y la reacción de Platón serán determinantes para romper con la interpretación de los presocráticos. De entre ellos, probablemente Heráclito resultara ser el más perjudicado:

Vers l'époque où Eschyle écrivait son *Agamemnon*, une grande querelle opposait l'école d'Héraclite à celle de Démocrite, sur l'origine du langage. Les mots s'appliquent-ils aux choses en vertu d'une simple convention, où d'un rapport de nature? Les Héraclitiens soutenaient la seconde thèse: ils cherchaient, dans la langue même, des preuves de l'universel écoulement. Et les Stoïciens leur prendront, en même temps que leur physique, cette manie de appuyer les doctrines de l'école sur la "science" du langage.

(Buffière, 1973: 61)

Examinemos detenidamente este proceso.

Las primeras exégesis alegóricas fueron de carácter físico. En consonancia con los intereses intelectuales de los pensadores presocráticos, la lectura de los poemas de Homero y Hesíodo se realizó, en general, en clave física. Los dioses eran entendidos como personificaciones de fenómenos cosmogónicos o meteorológicos¹⁵⁸: "Aux premiers allégoristes, les cosmogonies étaient familières, surtout celle d'Hésiode, avec ses dieux nettement allégoriques: Abîme, Amour (...). L'analogie ou l'identité des dieux d'Homère et ceux d'Hésiode devait pousser les premiers exégètes à cette induction générale" (Buffière, 1973: 81).

¹⁵⁷ También el término *ainigma*, enigma, suele incrementar su aparición en el seno del pensamiento neoplatónico, aunque ya hemos estado viendo la importancia que el enigma tiene en todo este escenario del pensamiento griego desde sus inicios.

¹⁵⁸ Es proverbial el desinterés de los presocráticos, salvo algunas excepciones, como Pitágoras, por las cuestiones políticas y morales de su tiempo. Ya hemos visto el caso de Heráclito. Se podrían añadir otros ejemplos, así como algunas anécdotas legendarias que evidencian este desinterés por su entorno, como la que hace referencia a la caída de Tales en un pozo mientras observaba las estrellas. A este respecto dice Jaeger: "Se crea una imagen extravagante del filósofo, despreocupado de las cuestiones sociales y las preocupaciones materiales" (Jaeger, 2001: 153). Las anécdotas a las que hacemos alusión fueron recogidas en su mayor parte por las escuelas platónica y aristotélica.

La aparición, en primer lugar, de la alegoría física en detrimento de la alegoría moral hay que ubicarla en el contexto intelectual del siglo VI. Pero, en nuestra opinión, no basta tener en cuenta el paralelismo de la alegoría inicial con las preocupaciones físicas de los filósofos presocráticos, sino con las transformaciones políticas y sociales de esta época, tal y como hemos visto en nuestro primer capítulo. Allí veíamos como el nuevo público ciudadano había desplazado sus preocupaciones políticas y sociales a la “prosa” de la ley mientras que la poesía había girado hacia lo íntimo¹⁵⁹, con la aparición de la lírica. Es natural que los exégetas surgidos en el espacio físico y moral de la *polis*, no busquen en la poesía la respuesta a cuestiones propias del ámbito de la ley. Sin embargo, debemos recordar que ya el mismo Teágenes había introducido la posibilidad de la alegoría psicológica en la que los dioses eran interpretados como estados de ánimo o facultades intelectuales. En efecto, aunque Teágenes había identificado -como alegorías físicas- a Apolo con el fuego, a Hera con el aire, a Poseidón con el agua y a Artemis con la luna, también, desde el punto de vista psicológico, había identificado a Atenea con la reflexión y Ares con el desatino. Por consiguiente cabe pensar que ya desde el principio la *hypónoia* física coexistió con la psicológica¹⁶⁰.

No obstante, es a mediados del siglo V cuando la *hypónoia* psicológica se desarrolla plenamente y cuando aparece la *hypónoia* moral. Varias son las razones que explican la extensión de la exégesis alegórica al campo moral y psicológico.

El siglo V está determinado por la expansión imperial de Atenas durante su primera mitad y, como consecuencia de esta expansión, por la guerra del Peloponeso con Esparta (431-404 a. C.)¹⁶¹. Esta guerra afectará a todo el mundo helénico, y terminará con la debacle ateniense en Egospótamo, y la imposición, por parte de Esparta, del gobierno oligárquico de los Treinta Tiranos.

El siglo V es, por otra parte, un siglo marcado por las tensiones entre las distintas clases sociales¹⁶², el desarrollo de la economía, particularmente del comercio

¹⁵⁹ *supra.*, pp. 9 y 10.

¹⁶⁰ Cf. Pépin, 1958: 98.

¹⁶¹ Cf. Tucídides *Guerra del Peloponeso*, (4 vols.), Madrid, Gredos, 2000 y Jenofonte, *Helénicas*, Madrid, Gredos, 2000.

¹⁶² En 462 a. C. se produce la reforma de Efilto por la que se suprimen definitivamente los requisitos económicos para acceder a las instituciones públicas. Esta medida supone el establecimiento de la igualdad absoluta de los ciudadanos atenienses, cf. Capizzi, A., “La confluence des sophistes à Athènes après la mort de Périclès et ses connexions avec les transformations de la société attique”, *Les positions de la Sophistique*, Barbara Cassins (ed.), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1986, pp. 167-177. El artículo resulta particularmente interesante para examinar el proceso de ascenso social de los nuevos ricos procedentes del comercio marítimo y las concesiones mineras, y su alianza con la vieja aristocracia terrateniente por el control del poder político, así como el importante papel jugado por la Sofística en este terreno.

marítimo¹⁶³ y, entre otros aspectos, por la crisis de las ideas sobre el origen de la sociedad. Así, refiere Müller que este desarrollo económico, sobre todo en Atenas, fue causa de la elaboración de teorías que pretendían ver en la sociedad y el Estado una asociación con fines utilitarios¹⁶⁴, susceptible de proteger los intereses individuales. Contra estas teorías escribirá Aristóteles su *Política* (Müller, 1986: 188). La retórica y la sofística juegan en este siglo un papel de extraordinaria importancia.

La retórica, como ya hemos advertido, tuvo su origen en las disputas por la propiedad de la tierra en Sicilia a comienzos del siglo V. Córax es considerado el primer maestro de retórica¹⁶⁵. Tisias, su discípulo, establecerá el principio fundamental de la retórica, el argumento de probabilidad¹⁶⁶: “lo que *parece verdad* cuenta mucho más que lo que *es verdad*” (Mortara Garavelli, 2000: 18). Aunque su origen es siciliano, a mediados de este mismo siglo V, la retórica es ya esencialmente ateniense (Barthes, 1990: 90).

La sofística unida en este periodo de forma indisoluble a la retórica, hace el mismo trayecto, de Sicilia a Atenas. Los sofistas se presentan como los nuevos educadores de la *polis* del siglo V. Pero, paradójicamente, en *el siglo de la democracia*, los sofistas se dedican a instruir a las élites (Jaeger, 2001: 264-266)¹⁶⁷. Los sofistas continúan utilizando los poemas de Homero como un compendio enciclopédico del saber universal, desde la física a la estrategia, desde las ciencias humanas hasta la construcción de carros¹⁶⁸. Sin embargo, la lectura que harán de los textos homéricos estará marcada por el utilitarismo y el individualismo que, en general, determina su pensamiento¹⁶⁹. De este modo, Pródico continúa la alegoría física de Teágenes pero

¹⁶³ Cf. Ste. Croix, 1988: 333-352.

¹⁶⁴ Platón hace defender a Protágoras, en el diálogo que lleva su nombre, que el origen de la sociedad radica en la insuficiencia del individuo para defenderse por sí mismo y, en la consiguiente necesidad humana de asociarse para defenderse de los ataques de los animales (Sofistas, 1996: 129-134).

¹⁶⁵ Estas primeras retóricas, señala Barthes, son puramente sintagmáticas, es decir, preocupadas por el orden de las partes del discurso, la *taxis* o *dispositio*. Antonio Melero Bellido considera que probablemente a esta teoría general de las partes del discurso añadirían ejemplificaciones de discursos modelos. Así, las primeras *tékhnai* estarían formadas por textos destinados a ser leídos y memorizados como preparación para las competiciones jurídicas, políticas o dialécticas. No son tratados sino ejercicios (Sofistas, 1996: 25-26). Gorgias es quizá el primero que, al pedir que se trabajen las figuras, confiere a la retórica una perspectiva paradigmática. De este modo, abre la prosa a la retórica, y la retórica a la “estilística” (Barthes, 1990: 91). “Él fue el primero que dio a la vertiente oratoria de la educación fuerza expresiva y una base teórica: hizo uso de tropos, metáforas, alegorías, hipálages, catacresis, hipérbaton, anadiplosis, epanalepsis, apóstrofes, parisosis.” (Sofistas, 1996: 151).

¹⁶⁶ Cf. Goldhill, 2002: 49 y ss., y Guthrie, 1988: 180 y ss. Véase también Goebel, 1989.

¹⁶⁷ Para la opinión que merece a Platón, Aristóteles y Jenofonte la exigencia de retribución de los sofistas por ejercer su magisterio, puede verse Sofistas, 1996: 73-75.

¹⁶⁸ Sobre la importancia de la poesía en la formación sofística, ver Lledó, 1961: 43-53.

¹⁶⁹ *Ib.*, p. 272.

añade un rasgo utilitarista referido al ser humano: los dioses son personificaciones de los elementos de la naturaleza *más útiles* para la vida humana (Pépin, 1958: 103).

En el plano político, los sofistas no disimulaban su antipatía por las instituciones democráticas y sus ideas fueron en no pocas ocasiones utilizadas contra la democracia. La *polis*, como modelo de comunidad humana, entra en crisis en este momento. El panorama que trazamos en nuestros dos primeros capítulos se fractura por la irrupción del *logos* sofístico en el seno de la ciudad. La democracia de Pericles está ya sustentada sobre el predominio de este nuevo racionalismo que crea una tensión entre los intereses de la *polis* y los de los ciudadanos (Sánchez Manzano y Rus Rufino, 1991: 100). Este mismo *logos*, en virtud del cual se sustituye lo *justo* por lo *conveniente*, introduce también una fractura entre la moral y la política: “Paralelamente el *nomos*, la ley, considerado como la expresión del poder soberano, manifestación y defensa de los ciudadanos, pasa a ser una instancia externa, expresión de la voluntad de un individuo que se impone a los demás a través de su habilidad persuasoria” (Sánchez Manzano y Rus Rufino, 1991: 104).

La defensa de unos intereses particulares que *se oponen* a la ciudad en virtud de las nuevas habilidades oratorias rompe el principio de *isegoría* que, desde su remoto origen en las asambleas militares, había caracterizado la vida de la *polis*¹⁷⁰. El *logos* sofístico es una terrible arma de manipulación de la opinión, *doxa*¹⁷¹. Como advierte Kerferd: “Such opinion, however, is unreliable and liable to make a person stumble and fall with unfortunate consequences to himself. *Logos* is able to operate persuasively on such opinion because the opinion is not knowledge and so is easy to change” (Kerferd, 1993: 79).

Como señala Müller, en el seno del pensamiento sofista se debate sobre el problema del origen del derecho positivo, el principio sobre el que descansa la autoridad de la justicia. Tanto los filósofos del momento, Demócrito o Anaxágoras, como los propios sofistas, reflexionan sobre el fenómeno político democrático y la sociedad ateniense. Se trata, como recuerda Rodríguez Adrados, de “obtener una teoría coherente

¹⁷⁰ “The threat of rhetoric is a threat to the working of language –to the very basis of the constitution of democracy.” (Goldhill, 2002: 46-47).

¹⁷¹ En el *Teeteto*, Protágoras afirma “Sabio llamo yo a quien logre cambiar a cualquiera de vosotros, de forma que lo que lo parece y es para él malo, le parezca y sea para él bueno...” (Sofistas, 1996: 105). Gorgias, por su parte, afirma: “Los más tienen a la opinión como consejera del alma. Pero la opinión, que es insegura y está falta de fundamento, envuelve a quienes de ella se sirven en una red de fracasos inseguros y faltos de fundamento.” (Sofistas, 1996: 208).

del comportamiento político en la democracia y del comportamiento humano dentro de ésta.” (Rodríguez Adrados, 1992: 218).

El *Protágoras* platónico revela las cuestiones que en este momento son objeto de discusión política: la relación del ciudadano con el estado, las posibilidades y límites de la participación en la vida política para las clases más bajas de la *polis*¹⁷², la cuestión de la formación política de los ciudadanos... Y en todos estos casos, Protágoras siempre defenderá el principio de la utilidad por encima de otras consideraciones, un principio de utilidad que se entiende vinculado a la base fundamentalmente racionalista sobre la que se pretende construir esta nueva moral. Aunque la tensión más importante surge cuando se trata de hacer coincidir este interés con los de las asambleas generales a las que corresponde tomar las decisiones políticas (Müller, 1986: 180-185).

Respecto del lenguaje, con los sofistas comienza propiamente la teoría lingüística. La sofística *deconstruye*, en palabras de Antonio Alegre Gorri, la unión entre el significado y el significante de las palabras¹⁷³. De este modo, para Gorgias, lo mismo que el pensamiento no accede a las cosas, tampoco accede a ellas el lenguaje. Encontramos en el planteamiento de Gorgias tres elementos diferenciados: la realidad, el pensamiento y el lenguaje. Sin embargo, Gorgias considera que el lenguaje esta referido a la exposición de las cosas, no de los objetos del pensamiento (Rodríguez Adrados, 1992: 104). Como consecuencia de ello, la lengua pasa a verse como un mecanismo convencional. En este contexto, las palabras pierden su significado unitario sustituyéndolo por significados relativos según los casos (Alegre Gorri, 1988: 83-93)¹⁷⁴.

¹⁷² Müller describe cómo el principio de isonomía sobre el que se había construido la existencia democrática se convierte en poco menos que una utopía en el siglo V, y una utopía plena en las reivindicaciones *igualitarias* y *comunistas* del siglo IV (*ib.*, p. 189).

¹⁷³ “Gorgias is introducing a radical gulf between logos and the things to which it refers. Once such gulf is appreciated we can understand quite easily the sense in which every *logos* involves a falsification of the thing to which it has reference.” (Kerferd, 1993: 81). Demócrito afirmará en este momento: “... Los nombres, incluso los de los dioses, son estampas sonoras.” (DK 68 B 142, *Los filósofos presocráticos* III, 2001: 223). En el caso de Demócrito resulta interesante observar, no obstante su indudable posición a favor de la convencionalidad del lenguaje, cómo estableció una analogía entre éste y su teoría física del atomismo: “la letra es al átomo lo que la sílaba es a un complejo de átomos y la palabra a un todo físico. (...) Demócrito considera el carácter atómico de las letras del alfabeto como símbolo de la estructura del universo físico. Las letras-átomos, desprovistas de significado y diferenciadas sólo por sus formas se combinan para formar sílabas y palabras, que son funciones de su posición y de su orden.” (*Los filósofos presocráticos* III, 2001: 67-68, n. 76). A pesar de la convencionalidad del lenguaje, es sintomático que Demócrito recurra a él, siquiera en términos analógicos, para describir la constitución y disposición de sus átomos. Por otra parte, debe recordarse que Demócrito es un defensor de la alegoría física con influencias notables de Anaxímenes y de la alegoría psicológica de Teágenes (Pépin, 1958: 101-102). A pesar de esto, hay también en el alegorismo de Demócrito algunos rasgos esteticistas que lo aproximan a los sofistas. Así dice Luis Gil que Demócrito es el primer griego que formula una teoría sobre la inspiración poética, paradójicamente, desde un punto de vista materialista (Gil, 1966: 35-37).

¹⁷⁴ Rodríguez Adrados observa al respecto que los sofistas son los primeros que introducen el juicio del receptor o los receptores para decidir si un *logos* es correcto o no (Rodríguez Adrados, 1992: 100). Dice

Por otra parte, el problema de la *physis*, que había sido la cuestión fundamental de la filosofía presocrática, sufre también una quiebra importante. La rigidez del sistema de Parménides se basaba en una articulación verbal nominal en presente, una asimilación semántica del verbo y el sustantivo (Sánchez Manzano y Rus Rufino, 1991: 74):

La crisis de la noción de *physis*, que arrastra tras de sí toda la filosofía griega, se origina cuando aparecen las predicaciones mediante la frase bimembre, en las que el verbo *eimí* desempeña la función sintáctica de cópula, actúa a modo de cópula entre el sujeto y el predicado, con el fin de salvar la separación de ambos y hacerlos aparecer como dichos simultáneamente.

(Sánchez Manzano y Rus Rufino, 1991: 77)

En este proceso de alejamiento de la rigidez impuesta por el sistema de Parménides el “es” pasa de equivaler a “está siendo”, a indicar “lo que es”.

Como consecuencia de este giro, las cosas se sustantivan y adquieren una nueva importancia a los ojos de los pensadores griegos. El *logos* ya no mienta el decir o el entender sino lo dicho y lo entendido, es decir, las cosas usuales que afectan a la vida cotidiana: las cosas “de las que se habla”. Con la sofística se consuma el proceso hacia el *logos* dialógico: “lo que importa es hablar de las cosas de las que nos ocupamos y servimos”. Como consecuencia de este nuevo modo de alumbrar las cosas en el lenguaje, el hombre se convierte, como afirma Protágoras, en “la medida de todas las cosas” (Sánchez Manzano y Rus Rufino, 1991: 91-92)¹⁷⁵. El conflicto entre *nomos* y *physis* se inclina a favor de lo convencional¹⁷⁶. Las consecuencias de este debate, en palabras de Melero Bellido, fueron la ruptura con los valores tradicionales, la búsqueda racional del propio interés, la exigencia de la autonomía de la voluntad y el rechazo de la dependencia ciega. Se trataba, en todo caso, de encontrar un fundamento racional al derecho positivo (Sofistas, 1996: 37).

Platón en el *Cratilo*: “Tal como decía Protágoras cuando declaraba “el hombre es medida de todas las cosas”, queriendo decir que del modo en que a mí me parecen ser los objetos, de ese modo son para mí. Y del modo en que a ti te parecen, de ese modo son para ti.” (Sofistas, 1996: 99).

¹⁷⁵ Como bien observan estos autores, estamos ya ante lo que Martin Heidegger definirá en *Ser y Tiempo* como “ser a la mano” en el que la cosa aparece como “cosa útil” (*ib.*, p. 126 y ss.).

¹⁷⁶ “The opposition of *physis* and *nomos* is thus both a symptom of cultural dislocation and a way of negotiating one’s path through the confusion of such cultural change” (Goldhill, 2002: 49). Un ejemplo literario de este momento de confusión e incertidumbre entre *nomos* y *physis* puede verse en *Antígona* de Sófocles en la que el derecho natural choca violentamente con el derecho positivo. En este debate resulta

En consecuencia, nos encontramos en una situación en la que el lenguaje ya no puede nombrar la realidad, esto es la *physis*. Por otra parte, las cosas adquieren una nueva importancia, no sólo porque este nuevo lenguaje les concierne, sino porque ellas mismas conciernen al hombre que les da “su medida”, que las hace “ser a la mano”, por decirlo en términos heideggerianos. Los viejos textos poéticos empiezan a hablar otra lengua alejada de la *física*.

En este ambiente de relativismo moral y político; en un mundo en crisis en el que la palabra pierde su vinculación con las cosas, para convertirse en un fruto de la convención; en unas ciudades en las que las leyes son cuestionadas en cuanto a su legitimidad y sometidas a interpretaciones forzadas en muchas ocasiones, gracias a la retórica; en que los principios de *isegoría* y de *isonomía* que habían alimentado la cohesión social de la *polis* parecen cada vez más utópicos, no resulta extraño que se buscara en la poesía de unos textos casi sagrados, y muy presentes en el imaginario de los griegos desde la infancia, unas claves morales y políticas que antes se habían encontrado en la *prosa de las leyes*.

Junto a este nuevo interés por las cosas y al alejamiento del lenguaje frente a la *physis*, consecuencia de las reflexiones sobre la palabra llevadas a cabo por filósofos y sofistas de esta época, la alegoría física sufre durante los últimos años del siglo V a. C. un golpe importante por causa de la censura religiosa. Como dice Luis Gil, pese a que desde muy antiguo hubo en Atenas procesos por impiedad (*asebia*), fue en esta época cuando se persiguió más severamente la libertad de palabra y de magisterio que se habían desarrollado sin graves obstáculos en la democracia ateniense. El evento decisivo en este campo fue la aprobación en 430 a. C. de “un decreto según el cual debían ser denunciados quienes no creyeran en las cosas divinas o dieran explicaciones sobre los fenómenos celestes.” (Gil, 1961: 59). Las razones de este aumento de la censura vienen determinadas por el aumento del fervor religioso motivado por la guerra del Peloponeso y la epidemia de peste que se propaga en Atenas por esos años¹⁷⁷. En el clima de desesperación creado por la guerra y la enfermedad, muchos culpan a los filósofos y a los sofistas de haber propiciado la ira de los dioses con su impiedad¹⁷⁸. Con

interesante la postura de Antifonte que relaciona *nomos* con *doxa* y *physis* con *Alétheia* (Sofistas, 1996: 357).

¹⁷⁷ Cf. Tucídides, *Historia de la Guerra del Peloponeso*, Libro II, Madrid, Gredos, 2000, pp. 359 y ss.

¹⁷⁸ Poco separaba a sofistas y filósofos en lo que se refiere a la interpretación alegórica de los poemas de Homero y Hesíodo. Así, Hippias el sofista fue, en opinión de algunos estudiosos, como Snell, “el que estableció la conexión entre la doctrina de Tales de que todo procede del agua (...) y las concepciones

este decreto se pretendía también atacar a Pericles a través del acoso a su círculo de amistades. Tal es el caso de Anaxágoras quien, por sus ideas de astronomía, debe huir precipitadamente a Lampsaco: “Después del proceso de Anaxágoras, la acusación de “meteorologizar” no era precisamente la de andarse por las nubes (...) sino una denuncia formal a la opinión pública de un sacrilegio punible con las más rigurosas penas.”¹⁷⁹ (Gil, 1961: 62).

Protágoras es también víctima de este decreto. Su ambigua posición respecto a la existencia de los dioses, es causa de la quema de sus libros y de su huida de Atenas. Es precisamente en la travesía de su huida cuando muere víctima de un naufragio (Sofistas, 1996: 79). Un fragmento de Eustacio recoge también los ataques a Protágoras por su relación con las teorías físicas de Anaxágoras: “Fanfarronea el canalla sobre las cosas del cielo / pero se come las que de la tierra proceden.” (Sofistas, 1996: 97).

La alegoría física retrocede, de este modo, ante la presión de las leyes, de un pueblo empobrecido por la guerra, y por la crisis de la política y del lenguaje.

Sin embargo, también en otros aspectos, los sofistas leen a Homero con una actitud diferente a la de los alegoristas precedentes. Ya hemos visto la apreciación *estética* de los textos homéricos en Demócrito y la apertura de la retórica de Gorgias a los aspectos paradigmáticos del discurso. Éste último, además, propone una novedosa teoría de la “estética”¹⁸⁰: “En la tragedia y en la pintura el mejor es aquel que engaña más creando cosas similares a la verdad” (Barnes, 1992: 544).

En este fragmento encontramos la misma comparación entre pintura y poesía que ya habíamos examinado en el caso de Simónides. En el fragmento de Gorgias puede verse cómo el carácter ilusorio de la pintura se transmite a la poesía convirtiéndose en un valor de la misma¹⁸¹. Lo que apuntábamos al hablar de Simónides se revela de una forma expresa en Gorgias. La poesía deja de ser un mecanismo de la *alétheia* y pasa a ser un arte de simulación. Gorgias considera que “el arte busca esencialmente la ilusión: cuanto mayor sea el engaño, mayor es el arte.” (Barnes, 1992: 544).

cosmogónicas de Homero y Hesíodo en el sentido de que Océano y Tetis son las fuentes de todo cuanto existe.” (Sofistas, 1996: 294).

¹⁷⁹ Sócrates, en 399, es quizá la última víctima de este decreto. Al ser acusado de no creer en los dioses y de afirmar que el sol y la luna son piedras, Sócrates se defiende preguntando a su acusador si no lo está confundiendo con Anaxágoras (Platón, *Apología de Sócrates*, 26d).

¹⁸⁰ De hecho, lo que es novedoso en Gorgias es esta misma idea de la estética, de la que se puede considerar fundador (Lledó, 1961: 48).

¹⁸¹ En el *Encomio de Helena*, Gorgias dice que “los pintores, cuando a partir de muchos colores y cuerpos crean un solo cuerpo y figura, procuran deleite a la vista. La capacidad de crear estatuas de hombres y de modelar imágenes divinas procura a los ojos una dulce enfermedad.” (Sofistas, 1996: 210).

En realidad, como apunta Barnes, la teoría de Gorgias en cuanto al engaño de la poesía no es novedosa porque ya Hesíodo había advertido del engaño de las musas. El salto cualitativo radica, por una parte, en considerar el engaño como una virtud del poema, y, por otra, en considerar este engaño virtuoso como una imitación de la realidad. Para Gorgias, este engaño poético carece de justificación ética pero la obtiene en el terreno de la “estética” (Lledó, 1961: 48). Sus propios argumentos servirán, en su contra, para preparar la expulsión de los poetas de la *República* platónica.

Protágoras, por otra parte, interpreta a Homero desde el punto de vista gramatical, excluyendo la discusión moral de naturaleza extratextual. Dice Most que con estos principios los sofistas podrían haber creado una hermenéutica decisiva para la cultura griega pero que su trabajo quedó sin fruto (Most, 1986: 241). Para Most, la causa de esta esterilidad de los presupuestos hermenéuticos de los sofistas hay que buscarla en los esfuerzos de Platón por bloquear de forma sistemática todas sus tentativas.

Estas propuestas sofísticas se enmarcan dentro de su programa de “racionalización” de la vida social, política y cultural griega:

La Sofística racionaliza la poesía. Sus representantes no hablan tanto del poeta como “poseso”, cuanto de la poesía como resultado de una construcción racional (...). El metro, el ritmo, la aliteración, es lo que constituye la estructura formal, en la que se expresa la elevación poética. Estos elementos bastaban para distinguirla del habla corriente y conferían a la poesía un cierto tono misterioso y mágico. La Sofística realiza un doble cambio: en lugar de lo sobrenatural, de lo que arrebató al poeta y le hace salir fuera de sí, coloca la invención, la ficción poética, sujeta a reglas establecidas; en vez del influjo mágico e inexplicable, aparece la sugestión psicológica estudiada de antemano y producida por una determinada técnica capaz de despertar en el oyente la ilusión artística.

(Lledó, 1961: 44-45)

En este pasaje, Emilio Lledó subraya los parámetros fundamentales de la poética de los sofistas. De un lado, se oponen a la vieja tradición del poeta inspirado por las musas, que habíamos visto en la Era Arcaica. En este sentido, la teoría sofística se constituye en una isla dentro del pensamiento griego, ya que Platón volverá a defender la tesis de la “inspiración”, tendencia que se agudizará en el neoplatonismo. Por otra parte, cuando los sofistas niegan la inspiración y convierten la poesía en una *techné*,

vuelcan su atención no en el poeta sino en el receptor de los poemas. La labor poética se centra ahora en producir en el oyente efectos parecidos a los que se han negado a la inspiración del poeta: la técnica del poeta, el conocimiento y el uso adecuado de los instrumentos que proporciona la retórica, producen en el oyente el arrobamiento. Pero se trata, no lo olvidemos, de un “entusiasmo” contenido en el espacio de lo puramente humano; en ningún caso de nada parecido a una experiencia mística.

Dejando a un lado la posible interpretación psicológica de Teágenes de Regio, se considera a Anaxágoras el creador de la interpretación alegórica moral (Pépin, 1958: 99)¹⁸². Entre sus seguidores, no obstante, Metródoro de Lampsaco practicó fundamentalmente la alegoría física¹⁸³. La originalidad de Metródoro respecto de Teágenes radica en que otorgó una significación cósmica no a los dioses homéricos sino a los héroes de la *Ilíada*. Se trata de una tentativa, la de alegorizar a los héroes, que no llegó a cuajar dentro de la tradición alegórica. Además, su intención frente a los poemas está muy alejada de la de Teágenes. La intención apologética de éste cede ante la actitud racionalista de Metródoro que defiende una sustitución de los principios religiosos de los poemas homéricos por los puramente científicos heredados del pensamiento de Anaxágoras¹⁸⁴ (Buffière, 1973: 131-132).

Sin embargo, Pródico es tal vez el sofista que, con anterioridad a Platón, elabora una alegoría más compleja en su narración del encuentro de Heracles con la virtud y el vicio. En esta alegoría aparecerán imágenes y analogías que perduraran con fortuna considerable en la literatura posterior¹⁸⁵. Es Jenofonte quien recuerda las palabras de Pródico. Al entrar en la juventud Heracles se retira a un lugar solitario para reflexionar sobre qué camino debe escoger si el de la Virtud o el Vicio. En ese momento, se le

¹⁸² En contra de esta idea, cf. Pfeiffer, 1981: 79, n. 99. Pfeiffer, con un concepto muy restrictivo de la interpretación alegórica considera que sólo Metródoro puede ser considerado como alegorista a mediados del siglo V a. C. En todo caso, en este trabajo pretendemos dar noticia no sólo de la exégesis alegórica en sentido estricto, sino de las aportaciones teóricas de diversa procedencia que, de un modo u otro, influyen directamente en el desarrollo de la alegoría.

¹⁸³ “In the fifth century, when the allegorical method became fully developed, it was still the philosophers who played the leading part. Anaxagoras appears to have been the first to declare that the poetry of Homer is on the subject of virtue and justice; and his disciple Metrodorus of Lampsacus developed still further the same principle, for he was the first to study seriously the poet’s treatment of physical questions. The latter was perhaps the most thoroughgoing of all allegorists. He held that neither the gods nor even the heroes of Homer had ever existed; the poet introduced them merely “for the sake of art” (Tate, 1929: 142).

¹⁸⁴ Una de las ambigüedades más interesantes del método alégorico nace precisamente de la tensión entre la confesa defensa de Homero y Hesíodo y la utilización del prestigio de estos poetas para apoyar, con interpretaciones casi siempre forzadas, las propias convicciones científicas o morales del exégeta (Tate, 1929: 144). En este sentido, Buffière, 1973: 134.

¹⁸⁵ Véase, por ejemplo, el prólogo de la *Guía de pecadores* de fray Luis de Granada, en el que cita a la alegoría y a su autor expresamente (Luis de Granada, 1986: 7).

aparecen dos mujeres. La alegoría describe dos tipos muy diferentes de belleza: la primera “de agradable apariencia, de natural libre, adornada con la pureza de su color, el pudor de sus ojos, la modestia de su porte y la blancura de su traje. La otra, en cambio, bien entrada en blandas carnes, llevaba la piel embellecida con afeites, al punto de parecer más blanca y sonrosada que lo que realmente era. Su porte, tan altivo que parecía más alta de lo que era, ojos atrevidos y vestidos que hacían resplandecer su belleza en flor.” (Sofistas, 1996: 254). Ambas tratan de persuadir a Heracles de seguir su propio camino, el de la virtud o el del vicio.

La alegoría moral está fundada sobre la conciencia de la libertad humana. Heracles debe elegir qué camino desea tomar. La narración alegórica parte de la metaforización del espacio físico que pasa a adquirir un sentido existencial -el camino de la vida- y psicológico: la reflexión que se asimila al lugar solitario al que se retira Heracles. En este espacio interior, aparecen las dos personificaciones. Virtud y Vicio son descritas como figuras antitéticas¹⁸⁶. En la virtud, apariencia y verdad coinciden. En el Vicio, la apariencia disfraza la realidad. Incluso el nombre está sujeto a la *doxa*: “Mis amigos me llaman Felicidad; mis enemigos, en cambio, para denigrarme, me denominan Vicio.” (Sofistas, 1996: 255).

La estructura antitética de la narración es fundamental para la construcción de la alegoría. Las intervenciones de Virtud y Vicio cobran su sentido pleno en la tensión establecida entre ambas. La construcción paralelística de las intervenciones crea un efecto paratáctico en el discurso: a la presentación de la Virtud sucede la del Vicio. Al discurso del Vicio sigue el de la Virtud. En el debate siguiente entre ambas personificaciones se rompe el equilibrio. A la breve intervención del Vicio, sigue la réplica extensa de la Virtud, que cierra la discusión dirigiéndose a Heracles: “A ti Heracles, hijo de excelentes padres, te es posible, con una vida tal de arduas fatigas, poseer la felicidad suprema.” (Sofistas, 1996: 258). Jenofonte interrumpe aquí el relato del discurso de Pródico. No es necesario decir qué elección realiza Heracles, porque es de sobras conocida por el público de Jenofonte. Pero también porque la propia construcción del relato la hace innecesaria. La ruptura del equilibrio paralelístico de ambos discursos, la disposición de las intervenciones a lo largo de la narración y el tono

¹⁸⁶ Se trataría de una oposición antitética sostenida a lo largo del discurso. Respecto al tipo de oposición, según la clasificación de Jiménez Patón, que cita José Antonio Mayoral en sus *Figuras retóricas* (Mayoral, 1994: oposición de contrarios Virtud / Vicio, pero en segundo lugar, al referirse a una elección vital, puede considerarse como una oposición privativa del tipo vida / muerte, porque el camino que cada

de la Virtud en esta última réplica al Vicio, con el cambio final de interlocutor cuando se dirige a Heracles, hace innecesaria toda otra aclaración. El propio mecanismo retórico del discurso alegórico hace que sea imposible dudar de la inclinación de Heracles por la Virtud, aun para un auditorio al que el héroe fuera completamente desconocido. Si releemos el texto vemos que la *disposición* de sus elementos ha adelantado este final desde le inicio de la narración: la virtud siempre se presenta por delante del vicio: su personificación se presenta a Heracles en primer lugar. Se acerca despacio, sin alterar su paso. En cambio el Vicio debe acelerar para adelantarse¹⁸⁷. Gracias a esto, el Vicio se adelanta también en el discurso pero su preeminencia, como se ve al final, es sólo *aparente*. La alegoría de la narración cristaliza, evidentemente, en la utilización de las personificaciones, pero éstas no pueden aislarse del resto del texto: la ruptura de la construcción paralelística, el relativismo del nombre del Vicio, la presencia siempre por delante de la Virtud dan el tono verdaderamente profundo de la alegoría moral y de la elección de Heracles.

En definitiva, a diferencia de lo que ocurría con los textos de Homero en los que los alegoristas le atribuían la intención oculta de carácter físico, con la alegoría de Heracles y el debate entre el Vicio y la Virtud, Pródico consigue construir un discurso decididamente alegórico, desde el punto de vista retórico, y se constituye en un precedente directo de la alegoría deliberada. De esta manera, el texto corresponde ya a la moderna definición dada por Angus Fletcher de “alegoría”¹⁸⁸:

Podemos definir la escritura alegórica como el empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales, o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objeto de los sentidos u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas y circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que se sugiere el parecido a la mente; y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un todo consistente.

(Fletcher, 2002: 27)

una de ellas señala priva necesariamente del otro. Es evidente que el establecimiento drástico de esta disyuntiva refuerza la intencionalidad moral de la alegoría.

¹⁸⁷ “La que hemos descrito en primer lugar continuó avanzando en su actitud característica; la otra, como queriendo adelantársele, corrió hacia Heracles (...)” (Sofistas, 1996: 255).

¹⁸⁸ Se trata de una definición de la alegoría deliberada. Pero no debemos olvidar que no se puede hablar propiamente de ésta sino a partir de la *Psicomaquia* de Prudencio. El valor de la definición de Fletcher, aplicada a la alegoría de Pródico sólo debe considerarse en cuanto a precedente.

Aquí la personificación está al servicio de la alegoría, cuyo sentido oculto, derivado de la propia disposición del texto, no consiste sólo en plantear la disyuntiva entre la vida virtuosa o viciosa, sino en indicar, en *significar*, la preeminencia de la primera sobre la segunda. De este modo, la alegoría revela su naturaleza esencialmente *kosmética*. El embellecimiento del discurso alegórico no tiene una función meramente decorativa sino representativa de una jerarquía cósmica: la alegoría es señal de un orden superior. La alegoría de Pródico ha servido para establecer la superioridad de la virtud sobre el vicio, de la vida virtuosa sobre la que no lo es¹⁸⁹. En páginas posteriores tendremos la ocasión de analizar este aspecto de la alegoría más detenidamente, en especial respecto de su tradicional colocación, en las retóricas paradigmáticas, dentro de las figuras de pensamiento.

Por otra parte, el caso de Isócrates resulta también interesante porque plantea la cuestión de la *hyponoia* en el contexto del discurso político. Escrito en 339 a. C., el *Panatenaico* es una defensa de Atenas frente a la amenaza macedonia, -amenaza que acabó materializándose en la batalla de Queronea, un año más tarde, coincidiendo con la muerte de Isócrates- en la que Atenas fue derrotada.

El problema que se plantea casi al final del discurso (Isócrates, 2002: 239 y ss.) es la necesidad, por parte de Isócrates, de conciliar los elogios a Esparta, realizados en discursos anteriores, con las ciertamente incompatibles alabanzas que en este discurso se han hecho de Atenas. Isócrates no puede ampararse en las necesidades derivadas de cada ocasión para explicar su cambio de juicio, sin arriesgarse a ser acusado de sofista (Eden, 1987: 60). Ante este problema, Isócrates, por medio de un personaje ficticio, defensor de Esparta, declara la oscuridad de su intención (*dianoia*) que lleva al texto a guardar un mensaje que debe ser interpretado (*hyponoia*)¹⁹⁰:

Creo que cuando buscabas esto hallaste con facilidad palabras ambiguas que no son más de elogio que de censura [se refiere a las aparentes acusaciones contra Esparta], que pueden tener doble sentido y muchas interpretaciones, palabras que, al usarse cuando se discute sobre

¹⁸⁹ Cf. Fletcher, 2002: 112.

¹⁹⁰ Este mismo personaje aclara al final de su interpretación lo que ya resulta un tópico al hablar de la alegoría, esto es, la existencia de dos modos de entender un texto: “Elegiste componer un discurso distinto de los demás que pareciera simple y fácil de aprender a quienes lo leyeran con ligereza, pero se les mostrase arduo y difícil de comprender a los que lo examinasen con detenimiento e intentasen descubrir lo que a otros se les pasa por alto, lleno de muchas noticias históricas y de filosofía y henchido de artificios de todo tipo e invenciones, no de esas que se suelen utilizar con maldad para perjudicar a los conciudadanos, sino de las que pueden con educación ayudar o agradar a los oyentes.” (*Panatenaico*, 246).

contratos o sobre cuestiones de ganancias, son señal no pequeña de vicio y maldad, pero que si se habla de la naturaleza del hombre y de asuntos generales son hermosas y filosóficas.

(Isócrates, 2002: 240)

El texto de Isócrates es profundamente irónico al revelar una doble vara de medir los textos según su naturaleza. La oscuridad, dolosa en el ámbito jurídico, resulta hermosa en el filosófico. Ahora bien, en el discurso político, ¿qué valor tiene la oscuridad? Isócrates no responde, como tampoco responde a la interpretación que de sus palabras hace este personaje, sino que sigue ocultando su intención¹⁹¹. Como dice Kathy Eden (1987: 62), la *hyponoia* del *Panatenáico* de Isócrates nace de unas circunstancias concretas –la necesidad de armonizar este discurso con el contenido en discursos anteriores, pero también el miedo a las posibles represalias políticas¹⁹²- a las que se ha dado como respuesta la ocultación de la intención (*dianoia*) del propio autor, articulada como una fractura entre el espíritu y la letra del texto que se pone al descubierto y, en consecuencia, se reconstruye, por él mismo mediante su desdoblamiento en un exégeta que le interpela.

Sin embargo, no se debe considerar que Isócrates haya adoptado esta actitud llevado por las especiales circunstancias que concurren en la composición del *Panatenáico*, porque ya en el *Panegírico*, escrito con un propósito diferente¹⁹³, expresa la misma idea de que la interpretación debe buscar ante todo la intención del autor¹⁹⁴: “No se debe entender, por tanto, de idéntica manera un mismo discurso que se pronuncia con distinta intención” (Isócrates, 2002: 64).

¹⁹¹ En realidad, el propio Isócrates, al final de su discurso, poco antes de la citada intromisión a favor de Esparta, había ido dulcificando su postura, acercándose a la visión pro-espartana que hemos señalado. De este modo, en *Panatenáico* IV, 129-131, el autor apela a la colaboración militar de las dos ciudades contra los persas. Ante este giro del discurso, se pregunta Cloché si esta actitud no resulta incoherente – nótese que la pregunta de Cloché está referida al propio núcleo del discurso; cuánto más resulta pertinente esta pregunta con relación a la sorprendente intromisión final-. Sin embargo, Cloché advierte que la incoherencia se salva por la necesidad de contribuir a la restauración de la concordia entre los griegos (Cloché, 1978: 39-40). Nos parece interesante la reflexión de Cloché porque plantea la posibilidad de salvar la incoherencia del discurso no a través de alguno de sus propios elementos, sino por una razón decididamente pragmática, dentro del utilitarismo político más inmediato. En general, y aunque el discurso de Isócrates no pueda ser considerado en sentido estricto como una alegoría, sí ofrece una posibilidad recurrente en la lectura alegórica de textos de toda índole: la salvación de la incoherencia a través de elementos extratextuales de naturaleza pragmática.

¹⁹² “One of the more common motives for obscure expressions or allusiveness (...) is fear of political reprisal. Not only under despotism but sometimes even under democratic rule a man must follow the mean of indirection between the extremes of base flattery and overt criticism. We might remember here Isocrates’ encomium on Athens in the *Panathenaisus*.” (Eden, 1987: 84).

¹⁹³ El *Panegírico* es un discurso de propaganda política escrito en 380 a. C. en el que se invita a los griegos a unirse contra los persas.

¹⁹⁴ Se trata, como veremos en el capítulo VIII, de lo que Tate denomina “interpretación histórica”.

V. El antialegorismo de Platón: de la expulsión de los poetas a la alegoría de la caverna

La actitud que Platón adopta frente a la interpretación alegórica de su tiempo, tanto en lo que se refiere a la alegoría física y a la alegoría moral, como en lo que respecta al método de exégesis etimológica, debe situarse en el marco más amplio de sus conceptos de la poesía y el lenguaje y de su propia actividad como creador de nuevas alegorías¹⁹⁵.

Si hay un tópico repetido hasta la saciedad en el estudio de las relaciones entre la poesía y la filosofía es la expulsión de los poetas de la *República* de Platón. El propio Platón advierte que la desavenencia entre ambas viene de antiguo¹⁹⁶. Para plantear los

¹⁹⁵ Pépin, entre otros, ha observado la proximidad del mito platónico a la alegoría, “porque se trata siempre de traducir en términos sensibles las verdades inteligibles.” Al mismo tiempo ha señalado la contradicción existente en el pensamiento platónico entre este uso del mito y la condena de alegoristas y poetas (Pépin, 1958: 119-120). En este capítulo nos proponemos abordar el examen de esta “contradicción”. Ruiz Yamuza recoge, a propósito del mito platónico del nacimiento de Eros (*Banquete*, 201d-203a) las opiniones de Steward y Frutiger según las cuales es posible establecer algunas diferencias entre el mito platónico y la alegoría. Sin embargo estas diferencias –la presunta inmovilidad de la alegoría frente al dinamismo narrativo del mito; el carácter social de éste frente a origen individual de aquélla; la explicación de la significación de la alegoría frente a lo inexplicado del mito; la presumible literalidad del sentido mítico frente a la alegorización posterior- (Ruiz Gamuza, 1986: 55-56) no nos parecen obstáculos suficientes para separar el mito platónico de un concepto amplio de *hypónoia*. En primer lugar, en el caso de Platón el mito tiene un origen individual, puesto que las posibles influencias precedentes quedan englobadas y trascendidas en la reelaboración platónica del mito –por otra parte, no debemos olvidar que, como hemos visto, los propios griegos y entre ellos Platón, atribuían sus mitos a Homero y Hesíodo, es decir, los asociaban en su origen y difusión a personas individuales, aunque, desde luego, no se pueda hablar de autoría en sentido estricto-. En segundo lugar, la naturaleza narrativa de la alegoría, incluso el sentido amplio que la personificación tiene en este momento, es mucho más complejo que las concepciones actuales de esta figura. Por lo que se refiere a la cuestión de la explicación del significado, éste es el rasgo que más estima Ruiz Yamuza de cuantos se alegan para diferenciar mito de alegoría (p. 55); afirma que la diferencia entre mito y alegoría vendría a ser similar a la que se establece entre la comparación, en la que los dos términos de la misma están explícitos, y la metáfora, en la que uno de ellos está implícito y queda inexplicado. Ya hemos visto, sin embargo, al hablar de la *hypónoia* que era precisamente esa *alusividad* a lo que está fuera del discurso, lo que, con el paso del tiempo, complicaba su interpretación haciéndola indescifrable en algunas ocasiones. En el caso de la objeción de Steward, es decir, de la que considera que el mito consiste en su sentido literal y la alegorización es la visión posterior del mismo, producto de su propia extrañeza; creemos detectar en su planteamiento una tendencia, por lo demás generalizada en determinados momentos, a simbolizar el mito, inclinación contra la que ya advierte Jean Pierre Vernant (Vernant, 1982: 201 yss.), como veremos más adelante. La propia Emilia Ruiz Yamuza reconoce la dificultad de esta distinción entre mito y alegoría y señala en nota (*op. cit.*, n. 94, p. 56) que “no hay, normalmente, mayor finura en los autores a la hora de distinguir un mito de una alegoría.”

¹⁹⁶ Platón: *República*, 607b. Parece que este desencuentro perdurará, con diversas vicisitudes, hasta el siglo XIX, con la llegada de lo que Alain Badiou ha denominado “La edad de los poetas”. Considera el pensador francés que esta “edad de los poetas se extendería desde Hölderlin a Paul Celan. Es fácil observar los estrechos lazos que se han creado en esta época entre la poesía y la filosofía en el pensamiento de Nietzsche, Heidegger y Gadamer, entre otros muchos. De este modo, el propio Badiou afirma que “desde Nietzsche, la poesía se venga de Platón y ocupa el lugar de la filosofía.” (Badiou,

términos de esta expulsión, Platón vuelve a la ya vieja comparación de Simónides entre poesía y pintura. Ya habíamos visto lo que tal comparación significaba: el apartamiento de la poesía del mundo de la verdad y su establecimiento en el universo de la ilusión y el engaño:

Pues fue queriendo llegar a un acuerdo sobre esto que dije que la pintura y en general todo arte mimético realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que está lejos de la sabiduría y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero.

(*República*, 603b)

Una vez que Platón ha expuesto su valoración de la pintura y del arte imitativo, se pregunta si es pertinente la aplicación del carácter imitativo de la pintura a la poesía. Platón no se conforma con la aparente analogía entre ambas y en su examen llega a señalar que la poesía no imita la parte racional de hombre sino la irracional, fácil de imitar y mejor recibida por el público¹⁹⁷.

En tiempos de Platón y a la luz de sus ideas sobre el lenguaje, la palabra poética resulta insuficiente. En primer lugar porque la imitación que el lenguaje hace de la realidad no puede nunca sustituir el examen directo e inmediato de la misma; esta constatación sólo puede hacerse desde la filosofía. En este sentido dice Lledó: “el plano desde el que hablan los poetas no se cruza con el de las cosas en sí” (Lledó, 1961: 97-98).

Platón ya había advertido en el *Cratilo* que la verdad y la falsedad no dependen de los nombres sino de su uso, es decir, de su adecuada correspondencia con la realidad (Pfeiffer, 1979: 372). Esta necesidad de la verdad platónica de corresponder con la realidad rompe definitivamente con la idea de verdad de la Era Arcaica:

Truth is no longer something the attainment of which is physically outside the sphere of human competence, and dependent of the disclosure of things in the regions through of as being elsewhere in space and time; but the powers of the intellect operating here and now, and to be

1990: 50). Badiou caracteriza esta época afirmando que “Lo que intentan los poetas de la edad de los poetas es abrir un acceso al ser, ahí donde el ser no puede ampararse en la categoría presentativa del objeto” (Badiou, 1990: 52).

¹⁹⁷ Platón, *República*, 604d. La cuestión del público y de su favor hacia la poesía debe entenderse en contraposición con la difícil relación del filósofo y la multitud (*op. cit.*, especialmente 487d y 499e). Se trata, ésta, de una preocupación que parece atravesar la obra de Platón en bastantes ocasiones.

expressed in utterances which can be evaluated in terms of their correspondence with the things that are available to all thinking men.

(Pfeiffer, 1979: 366)

Sin embargo, los poetas no constatan esta correspondencia entre palabra y realidad: “Poets tend to imitate without personal involvement or philosophical evaluation. These poets lie passively in their environment; their limited imagination does not allow them to improve upon what society has given to them.” (Partee, 1979: 396).

Platón no afirma que el poeta mienta sino que el propio lenguaje poético, él mismo una imitación de la realidad, carece de la necesaria articulación para constatar si se ajusta a esta verdad concreta que nace de la correspondencia con la realidad. De nada sirve, por tanto, que el poeta hable bajo la misma inspiración divina que asiste a los filósofos, porque sólo el dialéctico sabe manejar correctamente los resortes del lenguaje.

La cuestión de la inspiración poética en el pensamiento platónico tiene especial importancia porque de su recepción neoplatónica deriva, como veremos, un nuevo tipo de alegoría, la alegoría mística. La teoría de la inspiración la expone Platón en el *Ión*¹⁹⁸:

Una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la piedra que Eurípides llama magnética y la mayoría heráclea. (...) Así también la Musa crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo le ocurre a los buenos líricos (...). Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia. Mientras posea este don le es imposible al hombre poetizar y profetizar. (...) Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos, nos habla.

(*Ión*, 533d-534e)

Advierte Luis Gil que el entusiasmo platónico, tal como queda de relieve en este texto, conoce dos etapas: una *enstática*, en la que la divinidad se instala en el interior

¹⁹⁸ Para un estudio detallado de la posición con la que Platón aborda el tema de la poesía en este diálogo y de las objeciones que su planteamiento suscita véase Lledó, 1961: 55-79.

del poeta, y otra *extática*, en la que el hombre *sale de sí*, quedando despojando de su inteligencia, de su mismidad (Gil, 1966: 53). No obstante, Platón no parece admitir la separación del alma y el cuerpo nada más que con la muerte, como expone en el *Fedón*. Por este motivo debe ponderarse con sumo cuidado el contenido y alcance místico de este fragmento¹⁹⁹. En todo caso, nos interesa subrayar la oposición que el *Ión* establece entre entusiasmo e inteligencia (Lledó, 1996: 237). Sea cual sea el sentido de este *salir de sí* del poeta, en el raptó de la inspiración, es evidente que inteligencia e inspiración resultan incompatibles. Platón adelanta aquí lo que después, tal y como hemos expuesto, advierte en el *Cratilo*: el poeta, incluso diciendo la verdad en virtud de esta inspiración, carece de los recursos necesarios para constatarla, porque, de hecho, necesariamente, no sabe lo que dice; porque la condición de este “poder decir” es precisamente *el no saber*.

La crítica del *Ión* a la poesía es contradictoria. Como dice Lledó, a una interpretación “dionisiaca” de la poesía, sucede una crítica “apolínea” (Lledó, 1961: 79). Efectivamente, Platón, en su reproche a la poesía, parece acercarse en ocasiones a las posiciones racionalistas de Gorgias al exigir de la poesía la posesión de un objeto del saber, de una *techné*, que además, tenga *medida humana* y no obedezca a la inspiración de los dioses o las musas (Lledó, 1961: 75). Esto no obstante, se distancia de éste en el concepto de retórica.

Pese a los esfuerzos de Gorgias para orientar la retórica hacia el terreno de la *techné*, existe todavía en su pensamiento una vinculación muy fuerte entre retórica y magia a través de la *apaté*, la ilusión, elemento común a ambas²⁰⁰. Aunque la crítica de Platón socavará esta visión de la retórica y la obra de Aristóteles la dejará aun más relegada, la idea de la relación de la retórica con la magia nunca terminará de desaparecer y retornará con fuerza en momentos determinados de la Antigüedad, como en el movimiento de la Segunda Sofística y el neoplatonismo, o más adelante, durante la Edad Media y el Renacimiento²⁰¹.

¹⁹⁹ Plotino, en el marco posterior del neoplatonismo, sí admitirá el éxtasis como “instante en que el alma, rompiendo toda barrera somática, se extiende para ir al encuentro de lo divino, que, a su vez, sin salir de sí viene hacia el hombre.” (Gil, 1966: 54). Sin embargo, en el caso que nos ocupa, a tenor de lo expuesto por Alcibíades en el *Banquete* y también de lo que se dice en el *Teeteto* es difícil precisar la naturaleza y el grado de estos *éxtasis* platónicos (*op. cit.*, p. 55). Como apunta Lledó, Platón, a diferencia de Demócrito, quien había hecho un esfuerzo por analizar la inspiración desde el punto de vista psicológico, “se limita a describir externamente tal fenómeno y a hacer destacar los efectos que produce.” (Lledó, 1961: 69).

²⁰⁰ Cf. Ward, 1988: 58.

²⁰¹ De Romilly incluso dice que tal concepción es reconocible hoy día en algunos movimientos críticos (De Romilly, 1975: 88 y ss.).

Como hemos visto, cuando estas objeciones se extiendan al terreno político, el poeta, tanto si actúa por inspiración divina como si miente deberá ser expulsado de la *República*:

Por lo tanto, es justo que lo atacemos y que lo pongamos como correlato del pintor; pues se le asemeja en que produce cosas inferiores en relación con la verdad, y también se le parece en cuanto trata con la parte inferior del alma y no con la mejor. Y así también es en justicia que no lo admitiremos en un Estado que vaya a ser bien legislado (...).

(*República*, 605ab)

Porque, además, este trato con la parte inferior del alma, hace que la poesía afecte al comportamiento tanto en las situaciones dolorosas, en el caso de la tragedia, como en las ridículas, en el caso de la comedia. Platón examina ahora las consecuencias del discurso poético en el campo de la moral. La poesía suscita la aprobación de modelos de comportamiento que en el ámbito privado son objeto de censura.

Platón, desde el racionalismo, ha llegado a la misma conclusión que Jenófanes. Alcanzado este punto, Platón lleva el ataque a la poesía al terreno de la educación. De este modo, Platón, reuniendo racionalismo y preocupación por la educación, vuelve a coincidir con la actitud y los puntos de preocupación de los sofistas. Sin embargo, en una nueva paradoja, frente al saber enciclopédico que los alegoristas y los sofistas de su tiempo reconocen en Homero y Hesíodo, Platón afirma que estos poetas -y también aquellos alegoristas que pretenden extraer un sentido profundo de sus poemas²⁰²- nada saben en realidad de las cosas que imitan²⁰³ y que, en consecuencia, deben ser apartados de la educación de los griegos:

²⁰² “Después de esto debemos examinar la tragedia y a su adalid, Homero, puesto que hemos oído a algunos decir que éstos conocen todas las artes, todos los asuntos humanos en relación con la excelencia y el malogro e incluso los asuntos divinos. Porque dicen que es necesario que un buen poeta, si va a componer debidamente lo que compone, componga con conocimiento; de otro modo no será capaz de componer. Hay que examinar, pues, si estos comentaristas, al encontrarse con semejantes imitadores, no han sido engañados, y al ver sus obras no se percatan de que están alejadas en tres veces de lo real, y de que es fácil componer cuando no se conoce la verdad; pues éstos poetas componen cosas aparentes e irreales” (*República* 598e-599a).

²⁰³ Cf. Pépin, 1958: 115. Contra la opinión de Pépin (“Platon n’aimait pas Homère”, *op. cit.* p. 112), Luis Gil piensa, más matizadamente, que en Platón se dan con respecto a Homero una serie de sentimientos contradictorios: “Por un lado compartía la veneración popular por Homero y Hesíodo, y por otro, hacía suyas las críticas de los filósofos a los poetas.” (Gil, 1966: 105). Ciertamente el tono empleado en la *República* respecto a Homero, incluso cuando se está justificando la expulsión de los poetas, parece dar la razón a Luis Gil. Sin embargo, este posible afecto platónico hacia Homero no parece extenderse a sus comentaristas ni, desde luego, a sus métodos.

Por lo tanto, Glaucón, cuando encuentres a quienes alaban a Homero diciendo que este poeta ha educado a la Hélade, y que con respecto a la administración y educación de los asuntos humanos es digno de que se le tome para estudiar, y que hay que disponer toda nuestra vida de acuerdo con lo que prescribe dicho poeta, debemos amarlos y saludarlos como a las mejores personas que sea posible encontrar, y convenir con ellos en que Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos. Si en cambio recibes a la Musa dulzona, sea en versos líricos o épicos, el placer y el dolor reinarán en tu Estado en lugar de la ley y de la razón que la comunidad juzgue siempre la mejor.

(*República*, 607a)

El libro X de la *República* señala tres motivos para la expulsión de los poetas del Estado. En primer lugar, existe un motivo ontológico determinado por el carácter mimético de la poesía. Al igual que la pintura, la imitación poética es causa de engaño sobre lo real²⁰⁴. En segundo lugar, y estrechamente derivada de éste, hay una causa epistemológica. La poesía no permite conocer la realidad. Incluso cuando dice la verdad, ésta no puede corroborarse en el terreno de lo real. Esta objeción es de especial importancia si tenemos en cuenta el modelo de conocimiento dialéctico al que aspira Platón. Es en este punto cuando debemos volver de nuevo al examen del *Cratilo*. Efectivamente, en opinión de Gadamer, Platón afirma en el *Cratilo* la superación del ámbito de las palabras por la dialéctica. Platón considera que la palabra es un *signo*, un mero indicador. Por lo tanto, el verdadero ser de las cosas debe investigarse “sin los nombres.” Esto supone que en el ser propio de las palabras no existe acceso alguno a la verdad, “por mucho que cualquier buscar, preguntar, responder, enseñar y distinguir esté obligado a realizarse con los medios lingüísticos” (Gadamer, 1996: 497)²⁰⁵. Se hace evidente, a tenor de este juicio, que no sólo la poesía sino la exégesis alegórica, que tiene como objeto la interpretación de la palabra del texto, es un camino de conocimiento que se desarrolla en las antípodas de las aspiraciones platónicas, con independencia de su posible y singular acercamiento a lo verdadero²⁰⁶.

²⁰⁴ Sobre esta cuestión véase Lledó, 1961: 98-103.

²⁰⁵ Gadamer recuerda que Platón considera que el diálogo que se produce en el alma es mudo, sin reflexionar “sobre el hecho de que la realización del pensamiento, concebida como diálogo del alma, implica a su vez una vinculación al lenguaje.” (Gadamer, 1996: 490).

²⁰⁶ El acercamiento a lo verdadero es una posibilidad del lenguaje que estriba no en la referencia puntual de los significados de las palabras, sino en el amplio horizonte del *logos*. Es el *logos*, siguiendo con el análisis de Gadamer, “el que coloca siempre el ser en una determinada perspectiva, reconociéndole o atribuyéndole algo.” (1996: 495).

La lectura del *Cratilo* realizada por Tvetan Todorov sostiene que la crítica ha malentendido el proceder socrático. La conclusión de Todorov -en particular al discutir el sentido y el valor de las etimologías que Sócrates ofrece en el diálogo- se entiende en el marco de su teoría del símbolo. Para Todorov, Sócrates no busca el origen de las palabras, como hace la etimología filológica actual. Por el contrario, lo que pretende es insertar la palabra en el sistema del léxico, y revelar las propiedades diagramáticas del vocabulario, tal como las consideran los griegos en este momento de su historia: “Pas plus q’une recherche de parentés verbales, le *Cratyle* n’est une affirmation de la motivation de signes (au sens précis du mot): mais justement du principe diagrammatique (de l’analogie)” (Todorov, 1972: 292).

Las tesis de Todorov y Gadamer respecto al *Cratilo* tienen algún punto en común: se aproximan en tanto que ambas tienden a hacer depender el sentido de las palabras no de su significado aislado, sino respecto al cuerpo entero del lenguaje. Así, para Gadamer es el horizonte del *logos* el que abre la posibilidad de la verdad; para Todorov, la etimología de afinidades determina el valor de la palabra, no en atención a su origen sino en la determinación del lugar que estas afinidades con otras palabras le proporciona en el seno del conjunto del léxico. En ambos casos se reconoce la imposibilidad de alcanzar el sentido de la palabra sin la referencia del conjunto en el que se inserta. Tanto para Gadamer, como para Todorov, el sentido de la palabra se halla en la relación que establece con un determinado conjunto lingüístico. En el caso de Gadamer se trata de una relación con el horizonte del *logos*, en el contexto de la dialéctica; en el caso de Todorov, de una relación con el resto del sistema léxico por medio de un procedimiento *simbólico*, en el sentido que Todorov concibe la *simbólica*.

Pero Todorov no parece tener en consideración la concepción no lingüística del diálogo del alma en el pensamiento platónico, ni la naturaleza epistemológica de la dialéctica. Su lectura del *Cratilo* se ciñe a la cuestión etimológica así expuesta, sin penetrar en el problema que Gadamer advierte respecto de la imposibilidad de conocer el ser de las cosas mediante la palabra.

Acaso la posición de Todorov por lo que al diálogo platónico se refiere, derive de su consideración del carácter binario del símbolo frente al carácter ternario del signo. En efecto, Todorov, en estas mismas páginas, y a partir de la teoría del lenguaje medieval de Juan de Salisbury²⁰⁷, afirma que el signo está caracterizado por una

²⁰⁷ Se trata de una teoría desarrollada también por Anselmo de Canterbury y, especialmente, por Pedro Abelardo, en el siglo XII (cf. Beuchot, 1991).

estructura ternaria que relaciona el significante con el significado por medio de la significación, y a ambos con el referente por medio de la denotación. Por el contrario, la estructura binaria del símbolo sólo relaciona el simbolizante con lo simbolizado, sin apelar a la relación de referencialidad. Como consecuencia de este planteamiento, resulta que del símbolo no pueda predicarse la verdad o la falsedad²⁰⁸ respecto de esta referencia.

Al estudiar el diálogo de Platón, Todorov parte de una concepción de la etimología orientada hacia la creación y desarrollo de las relaciones simbólicas desde unas asociaciones que escapan a las de motivación, producidas éstas entre sus elementos constitutivos²⁰⁹. Según Todorov, las relaciones de motivación operan en el interior del símbolo, entre sus elementos constitutivos; pero lo que se plantea en su lectura del *Cratilo*, son las relaciones simbólicas basadas en la analogía entre los distintos signos. Por eso, afirma Todorov que el *Cratilo* ha sido malinterpretado: no se trata tanto de examinar la existencia o no de relaciones de motivación en el interior de la palabra como de estudiar las relaciones entre los diferentes signos. Este tipo de relación, en el caso de símbolo, es a la que se refiere con el término *diagrama*.

Pero en el transcurso de la discusión en torno a la existencia de las relaciones de motivación a la demostración de las relaciones diagramáticas propuestas como juego del lenguaje y fundadas en la analogía, se pasa también de la duda a la certeza y explicación de las peculiaridades del funcionamiento simbólico. En este proceso desaparece la relación con el referente. En consecuencia, la interpretación de Todorov deja de lado el problema del conocimiento de la realidad por medio del lenguaje – cuestión rechazada por su concepción de los símbolos frente a los signos-. De esta manera, la interpretación de Todorov es coherente con sus postulados teóricos, pero pierde la referencia al problema del conocimiento de la realidad que está en el diálogo platónico. Por otra parte, al olvidar que en el pensamiento platónico el diálogo del alma es ajeno al lenguaje, y por lo tanto, que éste es insuficiente en última instancia para conocer la verdad, Todorov elude el problema que podría derivarse de ajustar a su sistema lingüístico de signos y símbolos, una epistemología, como la platónica, que sitúa en su cima un modelo de conocimiento extralingüístico.

Por último, Platón presenta una objeción de naturaleza axiológica. La poesía imita la parte irracional del alma y no la mejor, la parte racional. Estos argumentos se

²⁰⁸ Todorov, 1972: 278. El símbolo, al contrario que el signo, no es cognitivo (p. 280).

²⁰⁹ *Ib.*, p. 287.

refuerzan extraordinariamente si tenemos en cuenta el papel fundamental de la poesía en la educación de la ciudad. La consecuencia de estas objeciones cristaliza en el terreno de la decisión política: los poetas no tienen cabida en el Estado y, por lo tanto, deben ser expulsados.

Las leyes, sin embargo, modifica las conclusiones de la *República*. En realidad, en este retorno al estudio del problema de la poesía, Platón revela que el argumento que verdaderamente le interesa de la cuestión es el político, vinculado indisolublemente a la educación de los ciudadanos²¹⁰. Las cuestiones ontológica y epistemológica son salvadas en esta obra de vejez (Lledó, 1961: 119-123), quedando pendiente únicamente el conflicto entre la libertad del poeta y los intereses de la *polis*. Platón considera que esta libertad, que se puede presentar en ocasiones como opuesta a la ley, es inadmisibile.

Como afirma Lledó, Platón ha descubierto que la poesía no es sólo mimética, sino también creadora de realidades nuevas. El filósofo recela de este poder creador de la poesía y lo condena en cuanto lo considera perjudicial para el Estado (Lledó, 1961: 129). Sin embargo, a diferencia de lo que proponía en la *República*, en *Las Leyes*, la expulsión de los poetas se cambia por la censura de sus obras. Platón no pretende ahora eliminar a los poetas de la ciudad ni de la educación, sino someterlos a los intereses del legislador conforme a los fines que se estimen adecuados al Estado (Lledó, 1961: 130). Esta posibilidad de utilizar la poesía para fines políticos deriva del reconocimiento del poder creador de realidades de la poesía. Las palabras de Platón son de una claridad estremecedora:

El poeta que componga estas cosas no ha de ser uno cualquiera, sino que, en primer lugar, ha de tener por lo menos cincuenta años y, además, no ha de ser tampoco de los que entre ellos, aun con una poesía y una Musa bien logradas, no han realizado nunca ningún hecho honroso y relevante. Cántense, pues, las obras de los poetas buenos aunque esos poemas sean artísticamente deficientes. El juicio sobre ellos corresponderá al educador y a los demás guardianes de las leyes (...) Sólo se cantarán los poemas que, juzgados sagrados, sean ofrecidos a los dioses y aquellos que, compuestos por hombres de bien, censuren o alaben a alguien y se estime que lo hacen debidamente.

(*Las leyes* 829c-829e)

²¹⁰ Cf. Gil, 1961: 87-89.

Con este concepto de la poesía, es fácil presumir en Platón una valoración negativa de la exégesis alegórica. La hermenéutica, de la que el mismo poeta participa cuando transmite los poemas llevado por la inspiración divina, es considerada como una *techné* especial²¹¹ en la que el intérprete no entiende en muchas ocasiones lo que dice²¹². Por lo tanto, para Platón, la hermenéutica está siempre por debajo de la *epistémé* (Ferraris, 2000: 111).

En primer lugar, hay que recordar que Platón afronta el problema de la hermenéutica de un modo externo. En el *Ión*, Platón afirma que el intérprete debe salir del poema y buscar sus referentes. Esta exigencia tiene como consecuencia que la interpretación “se dispersa en una serie de ciencias diversas y distanciadas” (Most, 1986: 241). La consecuencia de esta dispersión es obvia. Para interpretar los poemas están más autorizados los especialistas en las diversas ciencias a las que corresponden los asuntos tratados en el poema que los gramáticos y rapsodas.

Al tratar también de la educación en el Libro II de la *República*, Platón hace referencia expresa al sentido alegórico de los mitos homéricos y hesiódicos en términos negativos:

Narrar en cambio, el encadenamiento de Hera por su hijo o que Hefesto fue arrojado fuera del Olimpo por su padre cuando intentó impedir que éste golpeará a su madre, así como cuantas batallas entre dioses ha compuesto Homero, no lo permitiremos en nuestro Estado, hayan sido compuestos con sentido alegórico o sin él. El niño, en efecto no es capaz de discernir lo que es alegórico de lo que no lo es (...).

(*República*, 378d)

En este pasaje Platón pasa revista a los mitos más frecuentados por la exégesis alegórica²¹³. La inmoralidad literal de los mitos impide cualquier tipo de interpretación

²¹¹ En realidad, el propio Platón niega reiteradamente que se trate de una técnica o ciencia. Véase *Ión*, 533d y 536a.

²¹² “Y cada poeta depende de su Musa respectiva. Nosotros expresamos esto, diciendo que está poseído o lo que es lo mismo que está dominado. De estos primeros anillos que son los poetas, penden a su vez, otros que participan de este entusiasmo, unos por Orfeo, otros por Museo, la mayoría, sin embargo, están poseídos y dominados por Homero.” (*Ión*, 536b).

²¹³ Como recuerda Detienne, Platón es el primero en utilizar el término “mitología” (Detienne, 1985: 105). La palabra ya implica un distanciamiento frente al mito, al que identifica a veces con los argumentos absurdos (*op. cit.*, p. 106). En términos semejantes lo expresa García Gual: “Platón utiliza ya el término “mitología” en una acepción plenamente moderna, con una precisa conciencia de lo que un repertorio mítico supone para una sociedad tradicional.” (García Gual, 2001: 16). Este distanciamiento del mito y la conciencia exacta de su papel en la sociedad serán, como veremos, fundamentales en el *Platón alegorista*.

ulterior. Platón renuncia a indagar un posible sentido alegórico en estos textos. Finalmente, después de la prohibición de los mismos, aparece la preocupación pedagógica que alienta siempre el pensamiento platónico: el niño no puede discernir entre lo alegórico y lo que no lo es. En realidad, éste es el argumento primero y es a la luz de esta afirmación como debe leerse el texto. Tate señala que aquí es necesario diferenciar tres aspectos: el sentido literal de los poemas, la moral del relato, derivada de este sentido literal y el sentido alegórico. Estos mitos inmorales son falsos doblemente. Por una parte, son literalmente inciertos; por otra, son moralmente falsos (Tate, 1929: 145-146)²¹⁴. Queda, desde luego, el posible sentido alegórico. Pero este sentido, revelado por la interpretación, es, en todo caso, posterior a los otros dos aspectos. En consecuencia: “Whether the child apprehends the allegorical meaning or not, one thing is certain, namely, that the literal meaning and, what is more important, the general principle illustrated by that literal meaning will have sunk deep into his impressionable mind” (Tate, 1929: 146).

En realidad, Platón descarta preocuparse por el posible sentido alegórico de los mitos, porque presume, como hemos visto, la ignorancia de los poetas.

Sin embargo, aun admitiendo que el poeta nada sabe de lo que dice, cabe la posibilidad de que en virtud del entusiasmo que lo posee diga alguna verdad enigmática inspirada por los dioses o las musas. Platón, desde luego, admite esta posibilidad (Tate, 1929: 147-149). Platón comparte con Heráclito la opinión que distingue entre lo que dice el poema y lo que opina o ignora el poeta. En Platón, además, aparece una valoración del sentido literal desconocida por los alegoristas anteriores. Es interesante subrayar esta ponderación platónica, porque su argumentación parte, precisamente, del efecto que este sentido literal causa en el oyente o lector inmaduro²¹⁵.

Los alegoristas de esta época, en una práctica en la que la alegoría pagana no dejará de incurrir a lo largo de su historia, una vez desentrañado en el sentido oculto del texto, prescinden de su sentido literal. Este abandono del sentido literal era necesario para defender los poemas de las acusaciones por su “aparente” inmoralidad. Por el

²¹⁴ Most recuerda que ya en *Hippias menor* se excluye la poesía de la instrucción moral y en *Protágoras* Platón niega que la interpretación literaria pueda contribuir al conocimiento moral (Most, 1986: 243-244).

²¹⁵ El ejemplo más claro del perjuicio causado por el sentido literal de los poemas homéricos y hesiódicos en el joven lo ofrece el *Eutifrón* (cf. Pépin, 1958: 113): el joven que va a entregar a su padre a la justicia y que se toma el mito en el que Zeus encadenó a su padre en sentido literal (*Eutifrón*, 5e). El reproche irónico de Sócrates a este argumento tronca directamente con los viejos ataques de Jenófanes al mito homérico: “Luego tú crees también que de verdad los dioses tienen guerras unos contra otros y terribles enemistades y luchas y otras muchas cosas de esta clase que narran los poetas (...)”. A la pregunta de Sócrates, *Eutifrón* responde afirmativamente (*Eutifrón*, 6b-c).

contrario, Platón, en una decisión cercana a la sofística, analiza la cuestión desde la órbita de la recepción²¹⁶. El sentido alegórico es necesariamente posterior a la percepción del sentido literal. En el caso del niño, no se puede correr el riesgo de que este sentido ulterior no llegue a ser descubierto. De este modo, desde el efecto que éste pueda causar en el oyente, Platón revaloriza *a sensu contrario* el sentido literal de los poemas de Homero y Hesíodo.

Ahora, bien, si el poema contiene un verdad inspirada, formulada a través de un enigma, es necesario, como ya hemos señalado, que el intérprete actúe también bajo la inspiración divina. Llegado a este punto, Platón presenta contra los exegetas alegoristas los mismos argumentos que había opuesto a los poetas: incluso teniendo los instrumentos de interpretación adecuados, no puede saberse con certeza lo que dicen los poemas. Y aunque así fuera, incluso si tal sentido fuera verdadero, no se podría considerar que se trate de un conocimiento científico de la realidad, porque la posibilidad de este conocimiento está reservada al filósofo (Tate, 1929: 150-152). La formulación de este razonamiento recuerda al propuesto por Gorgias sobre la imposibilidad del conocimiento: “Afirma que no existe nada. Pero si existe, es incognoscible. Y si existe y es cognoscible, no es comunicable a otros.” (Sofistas, 1996: 184).

El esquema del razonamiento de Platón es el siguiente: los mitos inmorales son falsos. Incluso si tuvieran un sentido escondido verdadero, fruto de la inspiración, éste no sería cognoscible ni por el poeta ni por el intérprete. Y aun en el caso de que éste se diera a conocer, no se trataría nunca de un conocimiento científico porque no puede

²¹⁶ Por el contrario Alberto Bernabé, al estudiar el enigma en la exégesis alegórica en Platón (Bernabé, 1999: 189), se centra en el análisis del emisor del enigma. En este trabajo, distingue entre el enigma planteado por la divinidad, que no puede ser falso, como ocurre con la Pitia; el enigma procedente de los poetas y de los misterios; la sabiduría tradicional y los filósofos; en el último lugar, Platón sitúa al hombre de la calle. El caso de Sócrates y el oráculo reviste una especial importancia. Efectivamente, tal y como se narra en *Apología* 21a-c, Querefonte, amigo de Sócrates, acude al oráculo y tiene la audacia de preguntar si hay alguien más sabio que Sócrates. Es interesante, a nuestro juicio, subrayar la temeridad de la pregunta de Querefonte, porque parece desembocar en un caso de *hybris*. La Pitia responde que nadie hay más sabio. El oráculo es interpretado por Sócrates como un enigma que debe ser descifrado. Guthrie afirma que “el dios aprovechó la ocasión de la pregunta de Querefonte para inculcar la lección de que ninguna sabiduría humana valía la pena. A Sócrates lo tomó simplemente como ejemplo y utilizó su nombre para decir que la cosa más sabia que un hombre podía hacer era ser consciente de su propia ignorancia.” (Guthrie, 1988: 389). Pero Sócrates dedica toda su vida a investigar el sentido del oráculo. Su vida se convierte en una *vida irónica*, que desemboca en la condena a muerte. La ironía radica en que la investigación de Sócrates consista en conocer el enigma de su propia ignorancia. Y resulta curioso comprobar, como dice Colli, que la acusación contra Sócrates es planteada por Platón igualmente como un enigma, una formulación contradictoria en la que engaño y el juego de apariencias son sus características. Colli subraya que el enigma se mueve en la esfera de la hostilidad y advierte que “la crueldad, que viene del dios, consiste en proponer un desafío –el del conocimiento– al que el sabio no puede sustraerse, y que termina precisamente con su muerte.” (Colli, 1995: 447-448).

constatarse con la realidad²¹⁷. Pero Platón no hace sino ser consecuente con la enseñanza socrática y la de los sofistas. Como dice Karl Reinhardt:

Platón recoge ambas corrientes, la sofística y la socrática. Las dos coinciden en su orientación de alejarse del estado, de los dioses y del mito. El ideal socrático del saber-de-virtud por un lado, el sofístico de la *techne* y de la aptitud por otro, son signos de una desdivinización que apenas ha vuelto a irrumpir otra vez de manera ominosa sobre el mundo.

(Reinhardt, 1994: 112)

En líneas similares se manifiesta Platón cuando se refiere al método etimológico. Las mismas objeciones presentadas a la poesía y a la exégesis alegórica, se oponen ahora al método etimológico (Tate, 1929: 153). Y como en estos casos, Platón deja también un espacio para la ambigüedad y la ironía. De este modo, en el *Cratilo*, el filósofo admite que “los primeros nombres” se ajustaban a la realidad de las cosas y que el nombre es el mejor instrumento para conocer la realidad²¹⁸. Platón considera que las etimologías son una variedad de mitos y que pueden servir para reconstruir la historia de la desnaturalización del lenguaje primitivo. Pero, dicho esto, se burla de las extravagancias del método alegórico, llevado a su último extremo por los practicantes de la exégesis etimológica (Buffière, 1956: 62-63).

Pero, ¿qué ocurre cuando es el propio filósofo el que se sirve del mito y del método etimológico? ¿Qué sentido hay que dar a las alegorías platónicas?

²¹⁷ Frente al estilo oscuro y paradójico de Heráclito con sus violentas uniones de contrarios, Platón, al considerar las cosas que suscitan percepciones contrarias, afirma que el alma debe apelar al razonamiento y a la inteligencia para examinar si se trata de una sola cosa o de dos: “Y para aclarar esto la inteligencia ha sido forzada a ver lo grande y lo pequeño, no confundiendo sino distinguiéndolos.” (*República*, 524c). Así, Platón valora positivamente las percepciones de contrarios pero no en sí mismas sino porque estimulan la inteligencia: “Si la unidad es vista suficientemente por sí misma, (...) no atraerá hacia la esencia (...). Pero si se la ve en alguna contradicción, de modo que no parezca más unidad que lo contrario, se necesitará de un juez, y el alma forzosamente estará en dificultades e indagará, excitando en sí misma el pensamiento, y se preguntará qué es en sí la unidad.” (*República*, 524e). En nuestra opinión, la pertinencia de esta cita, en atención al tema que nos ocupa, radica en que en ella Platón muestra precisamente el método de conocimiento filosófico que escapa a las posibilidades de los poetas y exégetas alegóricos.

²¹⁸ Cf. Rodríguez Adrados, 1992: 401. Señala Rodríguez Adrados que Platón limita la correspondencia nombre / cosa a los nombres de valor que exigen un conocimiento profundo. “Platón busca un signo lingüístico no mediatizado por los afectos del que habla o escucha, ajeno a toda retórica.” (*op. cit.*, pp. 402-403). Es ésta una indagación que tiene que partir necesariamente de la desestabilización de los sentidos aparentes de las palabras de esta naturaleza, como se muestra en las investigaciones socráticas de algunos de los primeros diálogos. De este modo, Sócrates se compara con Dédalo en el *Eutifrón*, porque si éste hacía estatuas móviles, Sócrates hace que las ideas se muevan, y no sólo las suyas sino también las de los demás, cuando desearía que se fijaran de modo inamovible (*Eutifrón*, 11d). También en *Laques*, se plantea el problema del sentido de forma análoga. La dialéctica pretende, precisamente, conseguir la comunidad entre el pensamiento y la palabra (Lledó, 1996: 182).

En primer lugar, dice Emilio Lledó a propósito de los mitos platónicos que antes de preocuparnos por su interpretación, debemos investigar “de qué país provienen”. Este país son los diálogos platónicos, monumento cultural de una sociedad y una época determinada (Lledó, 1996: 123).

En el diálogo y, en concreto, en el preguntar, se hace patente, por una parte, la relación entre el sujeto que pregunta y el objeto sobre el que pregunta; pero, por otra parte, también se manifiesta la relación con otro individuo al que se dirige la pregunta y del que se espera una respuesta²¹⁹. ¿Es éste realmente el contexto en el que se insertan los mitos platónicos? Ciertamente los mitos se ubican en el interior de los diálogos, pero, al mismo tiempo, parecen escapar del proceder que acabamos de señalar. El propio Lledó lo advierte al afirmar: “los mitos conducen a un nivel de significación distinto de aquel sobre el que el diálogo se desplaza”²²⁰.

El primer problema se plantea, por lo tanto, en este distinto nivel de significación. Las palabras del mito platónico no tienen correspondencia inmediata con la realidad. Platón había acusado a poetas y exégetas alegóricos de que sus discursos, verdaderos o no, eran fruto de un entusiasmo y no de un conocimiento y que, en consecuencia, no se podía constatar lo que decían con la realidad. Pero el filósofo no es exactamente un poeta sino un dialéctico; su alegoría no es la alegoría hermenéutica sino, adelantada ya de este modo, la alegoría retórica, incluso más exactamente, la alegoría deliberada. Pudiera decirse que el filósofo *juega* a ser Homero o Hesíodo porque en este juego predomina la conciencia de estar jugando²²¹. Se trata de un juego que evidencia su naturaleza en la ruptura con la estructura del diálogo en el que el mito se establece,

²¹⁹ Cf. Kierkegaard, 2000: 102.

²²⁰ *Op. cit.*, p. 115.

²²¹ En este sentido dice Longino en *Sobre lo sublime*: “Y me parece a mí que Platón no hubiera formado nunca doctrinas filosóficas tan perfectas y no se hubiera adentrado tan frecuentemente en materias y expresiones poéticas, si no hubiera luchado, por Zeus, con toda su alma por el primer puesto con Homero, como un atleta joven contra un maestro admirado ya desde antiguo, quizá con demasiado ardor y con deseo de romper la lanza; sin embargo, esta lucha por la preeminencia no fue inútil, pues, según Hesíodo, “la lucha es buena para los mortales”. Y, en verdad, la lucha es bella y la corona de la fama la más digna de la victoria, cuando incluso ser vencidos por los antepasados no es una deshonra.” (Longino, 1996: 173). Respecto a la naturaleza competitiva de Platón y, en particular, por lo que a esta relación con Homero se refiere, dice Dionisio de Halicarnaso: “Había, sí, había en la naturaleza de Platón, junto a muchas virtudes, competitividad. Lo mostró especialmente en su animadversión hacia Homero, a quien tras coronarlo y embadurnarlo de mirra, expulsó de su república imaginaria, como si él necesitara tales cosas a la hora de ser expulsado, por quien toda forma de cultura y, aún más, la filosofía ha penetrado en nuestras vidas.” (Dionisio de Halicarnaso, 2001: 226). En esta pugna con Homero, Platón tiene, frente a éste, la *ventaja* de que sus mitos están acotados por las reglas de la dialéctica. A esto nos referimos cuando hablamos de juego, nada que ver, por supuesto, con la idea del arte como juego nacido de las teorías kantianas del *desinterés* del arte.

siendo consciente el autor de que cambia de género²²². En Platón predomina, en general, el estilo llano y coloquial en el que, en opinión de Dionisio de Halicarnaso, obtiene su prosa más lograda. Sin embargo, en las ocasiones en las que expone sus mitos, su estilo gira hacia lo sublime, situación en la que, según este mismo autor, no siempre consigue las excelencias estilísticas alcanzadas con el estilo humilde, sino que, por el contrario, su estilo resulta oscuro y pesado:

Pero es en el uso de la expresión figurada donde se tambalea especialmente. Resulta pródigo en el uso de epítetos, inoportuno en las metonimias, áspero y descuidado en la correspondencia de las metáforas. Admite alegorías extensas y numerosas, sin medida e inoportunas.

(Dionisio de Halicarnaso, 2001: 29)

La distancia viene dada por la propia vacilación al introducir el mito, por las dudas sobre su eficacia persuasiva. No es causalidad que Platón sea el primer autor que emplea la palabra “mitología”. Como señala Reinhardt, “la conquista del mito es en Platón reconquista del reino perdido de sus padres” (Reinhardt, 1994: 103)²²³. Esta reconquista paga el precio de la inocencia. Pero la pérdida de la inocencia implica una toma de conciencia que abre la posibilidad de concebir un espacio intelectual nuevo, que puede reclamar para sí una nueva inocencia. Así Reinhardt afirma:

Los mitos de Platón son mitos del “alma”, es decir, mitos de un mundo interior, de un mundo que ya no es exterior, que está íntegro (...) el “alma” misma y su “auto-movimiento” es su origen; su auto-formación en el mundo interior para, a través del mundo interior, volver a penetrar el exterior carente de alma es su meta.

(Reinhardt, 1994: 114)

Con Platón, la alegoría como mecanismo capaz de describir los espacios y movimientos espirituales da un salto exponencial respecto de la alegoría psicológica de su época. Al mismo tiempo, es fundamental subrayar la voluntad transformadora de la realidad de esta alegoría platónica.

²²² Sobre la estructura de los mitos platónicos véase Ruiz Yamuza, 1986.

²²³ “El mito griego moría en la juventud de Platón. El entendimiento, que se alzaba por encima del mundo, y de los dioses, el arte, elevándose por encima del culto, y el individuo, que se alzaba por encima del estado y de las leyes, destruyeron el mundo mítico.” (*op. cit.*, p. 104).

No obstante, Platón es un alegorista que no confía plenamente en sus alegorías. De esta forma, en el inicio del “mito de las clases” de la *República*, Sócrates dice a Glaucón: “Ahora bien, ¿cómo podríamos inventar, entre esas mentiras que se hacen necesarias, a las que nos hemos referido antes, una mentira noble, con la que mejor persuadiríamos a los gobernantes mismos y, si no, a los demás ciudadanos?” (*República*, 414b-c). Y al terminar de describir este mito fundacional, vuelve a dirigirse a su interlocutor para preguntarle: “Respecto de cómo persuadirlos de este mito ¿ves algún procedimiento?” A lo que Glaucón responde: “Ninguno, mientras se trate de ellos mismos, pero sí cuando se trate de sus hijos, sus sucesores y demás hombres que vengan después.” (*República*, 415c-d).

En estos breves fragmentos se pone de relieve la pérdida de inocencia a la que antes nos referíamos y la preocupación genuinamente retórica por la persuasión de la alegoría propuesta. Aquí es preciso detenerse en la respuesta de Glaucón. La educación del hombre nuevo resolverá estos problemas de persuasión del mito. Pero él mismo, aunque no ha quedado persuadido por el mito porque se le ha presentado como tal, sí ha quedado convencido, en virtud de la dialéctica, de la necesidad de su existencia²²⁴.

En cierto modo, como antes anunciábamos, Platón, al no someter sus mitos a la dinámica del diálogo, parece querer volver a la palabra eficaz que incide directamente en la esfera de la realidad²²⁵. En este sentido, “la alegoría de las clases” desplegaría su eficacia como *verdad* sobre generaciones posteriores a aquella a la que no podría haber persuadido de su realidad.

Kierkegaard observó que el tratamiento del mito evoluciona en los diálogos platónicos. De este modo, los primeros diálogos conciben el mito como la formulación de un presentimiento de algo superior que se manifiesta cuando la dialéctica enmudece y que no llega a concretarse²²⁶. Sin embargo, en las últimas obras de Platón, y después

²²⁴ Respecto de los mitos escatológicos, Livio Rosetti ha señalado tres características retóricas, utilizadas por Platón a modo de recursos de persuasión: en primer lugar, establece una serie de medidas tendentes a diluir la frontera entre lo literario y lo filosófico; en segundo lugar, prepara al lector / interlocutor para concienciarlo de la seriedad de la cuestión que se afronta; por último, hace creer que, respecto del mismo tema, pueden utilizarse otros argumentos más racionales, una argumentación que, no obstante, es aplazada *sine die*. (Rosetti, 1994: 84).

²²⁵ Ya en el *Cratilo*, observa Ruiz Yamuza: “Platón se había dado cuenta de que la naturaleza mágico-religiosa del lenguaje no podía ser fácilmente apartada y habría querido eximirla de la irrealidad de los mitos trágicos.” (Ruiz Yamuza, 1986: 42).

²²⁶ En este sentido, Doods observa que la predicación de verdad del mito platónico en el *Gorgias* no puede contemplarse como una verdad histórica ni tampoco como la exposición alegórica de una verdad filosófica, sino que se trata de “un mito escatológico que describe un mundo que está por encima del conocimiento” (Ruiz Yamuza, 1986: 33). Efectivamente, los mitos escatológicos de Platón, a diferencia de aquéllos que traducen en imágenes una doctrina que ya ha tomado forma y está sostenida por

de una serie de diálogos en la que significativamente el mito no hace aparición, éste se presenta de nuevo en relación amistosa con la dialéctica. Para Kierkegaard, esto significa que Platón es ahora “el amo de lo mítico”, lo que trae como consecuencia inevitable que lo mítico se convierta en figurativo. Así, lo mítico se incorpora a lo dialéctico como imagen que no es la idea propiamente sino reflejo de la idea (Kierkegaard, 2000: 154-157).

Como vemos, Platón se instala en el terreno más convencionalmente alegórico, es decir, aquel que hace de la alegoría un producto exclusivo de la razón: el mito se pone al servicio de la dialéctica. Sin embargo, como sigue diciendo Kierkegaard, hay un paso ulterior en el que lo figurativo vuelve sobre sus pasos para convertirse, de nuevo, en mito:

Quando la imagen va extendiéndose y alojando más y más dentro de sí, invita entonces al espectador a reposar en ella, a anticipar un goce que la inquieta reflexión nos proporcionaría tal vez tras un largo desvío (...) La imagen desborda al individuo hasta el punto en que pierde su libertad o, más bien, se sume en un estado en que carece de realidad; en este caso, pues, la imagen no es lo libremente producido, lo creado artísticamente. Y por mucho que el pensamiento se ocupe de revisar los detalles, por más ingenioso que sea al combinarlos (...) aun así no es capaz de tomar distancia respecto del conjunto y de dejar que aparezca, leve y fugaz, en la esfera de la pura poesía.

(Kierkegaard, 2000: 158)

Creemos reconocer en el texto de Kierkegaard una cierta remisión a las ideas hegelianas de “simbolismo consciente y formas comparativas de arte” en las que Hegel encuadraba la alegoría. Pero más allá de lo que tiene de testimonio de los criterios estéticos de la época en la que fue escrito, es preciso reconocer en el análisis de Kierkegaard, una aproximación a la intención *poietica* de los mitos platónicos y ciertamente, nos parece muy cercano a la realidad de estos diálogos su planteamiento de un Platón amo de lo mítico y de lo dialéctico a un tiempo.

Finalmente, el texto de Kierkegaard puede resultar una descripción extraordinariamente gráfica de cómo puede entenderse en un momento determinado, la

argumentos, tienen un carácter programático que no puede ser desmitificado, porque esto pondría “en evidencia la arbitrariedad de gran parte de las valoraciones que la condición mítica permite acreditar.” (Rosetti, 1994: 73-74). Esto no significa que no puedan ser interpretados, aunque esta interpretación, como se infiere de las palabras de Lledó expuestas más abajo, supongan una reducción de su enorme capacidad de sugerencia.

primera mitad del siglo XIX, este salto a la realidad de las alegorías platónicas. Tal como el propio Platón expone en “el mito de las clases”, la verdad hacia la que apunta el mito es una verdad posterior al mito mismo y que tiene su causa en él.

En este sentido, Lledó advierte, al igual que Kierkegaard, que lo que se narra en el mito “no es verdad”, sino un sistema gratuito de imágenes, de relaciones que no existen más que en el lenguaje. Pero considera que en el momento en el que el mito descarga sus alusiones en otro sistema conceptual, éstas se reducen hasta alcanzar el nivel del *logos* (Lledó, 1996: 116). Aquí Lledó parece alejarse de Kierkegaard. El desbordamiento que Kierkegaard advertía en el mito platónico da un paso más y termina ubicándose en el discurso. La concreción epistemológica del mito reduce su extenso ámbito de sugerencia. De este modo, la creación de realidad del mito no parece suponer una vuelta de lo figurativo a lo mítico sino el paso de la imagen polisémica del mito a “un horizonte de significados en el que proyectarse para evitar la orfandad de la palabra sin amparo.” (Lledó, 1996: 118)²²⁷. Sin embargo esto no significa que esta proyección agote las posibilidades de sentido de las palabras que constituyen el mito (op. cit., p. 121). Lledó, al igual que Kierkegaard, reconoce una apertura en el mito que desborda cualquier intento de apurar su sentido²²⁸:

La constelación de términos que organizan el lenguaje del mito actúa, originalmente, sobre dos distintas semánticas: la de sus paradigmas lingüísticos que dan sentido a los significados, y la del impreciso paradigma de las cosas mencionadas que no se delimita término a término, sino a través de un complicado salto a otro dominio (...) el salto que nos lleva, desde un grupo de significantes, hacia aquellos significados que sólo indirectamente le pertenecen.

(Lledó, 1996: 121)

Pero detecta en el mismo Platón, la necesidad de reducir este inagotable espectro a un campo de significación más concreto:

Platón, sin embargo, que hizo acudir tantas veces a sus páginas las narraciones míticas, dejó también un curioso testimonio de indiferencia ante ellas: “Yo, Fedro, considero que tales

²²⁷ Del mismo modo que en la interpretación de Kierkegaard se detecta la estética hegeliana, creemos percibir en la lectura de Emilio Lledó la presencia del pensamiento gadameriano y quizá del concepto de *tierra* de Heidegger.

²²⁸ El propio Lledó ensaya un intento de interpretación de la alegoría de la caverna en planos diversos. Así apunta las siguientes lecturas del mito: ética, pedagógica, social, psicoanalítica, política y trágica (Lledó, 1996: 30-38).

interpretaciones tienen, por lo demás, su encanto, sólo que parecen obra de un hombre ingenioso, esforzado y no de mucha suerte, aunque no sea por otra cosa que por el hecho de que uno se verá forzado a rectificar (el significado de estas figuras míticas)... y si, no creyendo en ellas, intenta reducirlas, a todas, a términos verosímiles, sirviéndose de cierta sabiduría grosera, necesitará mucho tiempo” (*Fedro*, 229d-e). Cabe, pues, el intento de reducir el mito a “términos verosímiles”: a juntar en un mismo plano todos los significados que la misma estructura del mito dispersa.

(Lledó, 1996: 122)

Platón se convierte así de esta forma en el “amo absoluto de la *hypónoia*”. Desde el punto de vista retórico elabora una alegoría cuya alusividad es prácticamente inagotable. Sin embargo, desde el punto de vista hermenéutico, reconoce la posibilidad de concretar, siquiera en un determinado plano de significación, el sentido de las mismas.

VI. La generalización de la alegoría: las escuelas cínica y estoica

Después de Platón y sus contundentes críticas a la exégesis alegórica, ésta debería haber tenido serios problemas para sobrevivir. De hecho, los alegoristas inmediatamente posteriores eludieron responder a Platón en defensa de los poetas. Otros fueron, por lo tanto, sus motivos para recurrir al método alegórico (Tate, 1930: 1)²²⁹.

Con Antístenes, la exégesis alegórica hace patente una motivación que tal vez existiera ya en sus comienzos: la utilización de la alegoría no tanto para defender la piedad religiosa de Homero, como para justificar y avalar, con la autoridad moral del autor de la *Odisea*, las propias ideas filosóficas del exégeta (Pépin, 1958: 105). A partir de los cínicos y, sobre todo, en el ámbito de la filosofía estoica, la exégesis alegórica se tornará mucho más activa en su aproximación a los textos, más violenta en la búsqueda del sentido deseado, menos preocupada por la defensa de la dignidad de Homero.

Es, por otra parte, el momento de la destrucción de la *polis* como modelo político²³⁰, de la desorientación moral y de la búsqueda de nuevos valores que estos acontecimientos trajeron consigo. Los cínicos habrían de jugar un papel fundamental en este proceso. Cuando Aristóteles en su *Política* sigue pensando en el modelo político de la ciudad, los cínicos, más sensibles, quizá, a los cambios que se avecinaban, con las conquistas de Alejandro en marcha, se consideran ciudadanos del mundo, cosmopolitas sin arraigo en ningún lugar²³¹.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que al final del periodo clásico y a comienzos del Helenismo, la cuestión religiosa sufre asimismo un cambio importante en Grecia. Los duros acontecimientos políticos y sociales que siguieron a la guerra del Peloponeso fueron la causa de un hondo pesimismo intelectual respecto a la indiferencia

²²⁹ Advierte Tate, en esta misma página, que distinto fue el caso de algunos alegoristas posteriores que atacaron con dureza a Platón en defensa de Homero, como ocurre en el caso del pseudo-Heráclito. Sin embargo, como veremos en el capítulo siguiente, ya en Aristóteles se puede encontrar un duro reproche a la condena de los poetas por parte de Platón, aunque su nombre no se cite expresamente.

²³⁰ “Como fenómeno histórico el cinismo griego está determinado por la crisis definitiva de la *polis* como comunidad libre y autárquica. La destrucción de la *polis* como marco comunitario independiente y autónomo significó una enorme conmoción espiritual.” (García Gual, 1987: 24). Existe otra teoría sobre el origen del cinismo, la de F. Sayre, que retrasa su aparición al siglo II a. C. y lo hace depender no tanto de la crisis de la *polis*, como del contacto del pensamiento indio con la sociedad griega, fruto de las conquistas del helenismo (cf. Foucault, 2004: 153).

de los dioses ante la injusticia y las desgracias humanas. Algunos filósofos se debaten entonces entre el ateísmo y la adopción de prácticas religiosas individuales de carácter intelectual, como ocurre con Aristóteles y los propios estoicos. Por otra parte, la fe popular deviene en superstición, entendida como temor constante al poder de los dioses²³². En este marco, se establece el culto a figuras alegóricas como la Fortuna, originando una serie de manifestaciones pseudo-religiosas que se extienden con rapidez por todo el mundo helénico²³³. Los cínicos, por su parte, y con la excepción de Antístenes, demuestran poco interés por las cuestiones religiosas y teológicas (Goulet-Cazé, 1993: 118-139).

Esta falta de interés por la religión reorientará la alegoría, si es que hay tal, en el pensamiento de los cínicos. De hecho, la exégesis cínica y estoica, con las matizaciones que seguidamente veremos, considerará a Homero como un sabio dotado de los más extensos y divinos conocimientos, un poeta fuera de toda sospecha, imprescindible para la formación de los griegos²³⁴. Este proceso no estará exento de dificultades, contradicciones y titubeos que pondrán de relevancia la complejidad del proyecto, así como la extensión de las preocupaciones hermenéuticas de la alegoría a nuevos territorios. Éstos estarán vinculados al interés por la elaboración retórica de un discurso que, sobre los textos homéricos, construya un nuevo espacio de calculada ambigüedad en el que sus propias elucubraciones se presenten unidas indisolublemente a los poemas que, en apariencia, son objeto de análisis.

Como consecuencia de esta nueva actitud, la naturaleza de la alegoría irá pasando de ser la formulación de un discurso que apunte a una verdad escondida, *alétheia*, a ser considerada como una figura retórica de pensamiento con una naturaleza derivada de la metáfora. En el largo proceso que va desde las aportaciones de Antístenes en el siglo IV a. C. hasta las alegorías, a ratos delirantes, del pseudo-Heráclito, en el

²³¹ García Gual recoge estos expresivos y emocionantes versos de Crates: “No es mi patria una sola torre, ni un tejado, / mas toda la tierra me sirve de ciudadela y de morada / dispuesta a cobijarme.” (García Gual, 1987: 145).

²³² Recordemos que, en este contexto, se había establecido un poco antes el decreto contra los “meteorólogos”.

²³³ En el siglo II d. C., Luciano de Samósata criticará con ironía la propagación de estos dioses alegóricos: “Pero yo he oído también muchos nombres extraños de seres que ni existen entre nosotros ni pueden mantenerse como realidades (...) ¿Dónde está la célebre Virtud, la Naturaleza, el Destino, el Azar, nombres sin consistencia y carentes de realidad, imaginados por hombres bobalicones, los filósofos?” (Luciano de Samósata, 2002: 134).

²³⁴ Se trata de otro tópico que, originado en estos momentos, sobrepasa las fronteras de su tiempo y alcanza épocas muy posteriores. Así puede verse, por ejemplo, en la Dedicatoria de *El Viaje De Turquía*, en la que aún permanece la lectura moral de Ulises como quintaesencia de la virtud (*El Viaje de Turquía*, 1995: 87). Sobre la cristianización alegórica de Ulises, cf. Rahner, 2003: 307-352.

siglo I d. C., la alegoría pasará por diversas vicisitudes, sufriendo adhesiones y rechazos de muy variada índole. Posteriormente, la fuerza del alegorismo neoplatónico y la apropiación de los mecanismos alegóricos por parte, en primer lugar, de las escuelas exegéticas judías de Alejandría, y en segundo lugar, de los padres de la Iglesia, orientarán el devenir de la alegoría hacia nuevos y más complejos escenarios, en los que la retórica, al servicio de la hermenéutica, reducirá en parte la extensión de la *hyponoia* hacia el terreno de la metáfora. En este capítulo expondremos algunos de los hitos más relevantes de esta evolución.

Antístenes, fundador de la escuela cínica, encarna perfectamente las controversias que suscita el estudio de la alegoría de este periodo. De la polémica en torno a si Antístenes fue o no un alegorista da cuenta el enfrentamiento entre J. Tate, contrario a esta calificación (Tate, 1930: 4-10 y 1953) y Höistad (Höistad, 1951), disputa en la que intervino Pépin posteriormente (Pépin, 1993)²³⁵.

En el primero de sus artículos, Tate se muestra contrario a la afirmación de que los cínicos, especialmente Antístenes, sean los máximos exponentes de la escuela alegórica y, sobre todo, a la creencia de que la alegoría estoica provenga de los cínicos. De esta forma, dice Tate, los estoicos tomaron el alegorismo físico de Anaxágoras. En el cultivo del método etimológico se basarían en las enseñanzas de los sofistas, como Pródico, y en los seguidores de Heráclito, como Cratilo. Por lo que a Antístenes se refiere, afirma Tate, sus fragmentos sobre Homero no pueden ser considerados alegóricos porque en ningún caso se produce la sustitución del sentido literal de los poemas por un segundo sentido aludido en ellos, ya sea físico o moral. Llegado a este punto, Tate se extiende en subrayar la diferencia entre derivar una enseñanza moral de un texto y el alegorismo en el que se produce, por ejemplo, una identificación entre Atenea y la sabiduría, esto es, entre el personaje descrito en el poema y la cualidad moral que representa.

Por otra parte, Tate advierte que aun cuando Zenón hubiera tomado la distinción opinión / verdad respecto de los poemas homéricos de Antístenes, tal y como apunta Dion, esto nada tiene que ver con el alegorismo²³⁶. Sobre el contenido y las consecuencias de esta distinción habremos de volver más adelante.

²³⁵ Ya hemos visto en el capítulo IV la postura de Pfeiffer en contra de la calificación de Antístenes como alegorista.

²³⁶ No deja de ser curioso que este debate acerca de cuándo dice la verdad Homero y cuándo se expresa conforme a la opinión, no hace sino reproducir una cuestión que se plantea en la propia *Odisea* respecto a los relatos de Ulises. En efecto, Ulises es conocido por su astucia y su capacidad de mentir. Por eso, es

Al artículo de Tate, siguió, años más tarde, la contestación de Ragnar Höistad, quien sostuvo la tesis contraria en otro trabajo titulado significativamente “Was Antisthenes an allegorist?” (Höistad, 1951). Las razones para entablar la polémica por parte de Höistad fueron las siguientes: En primer lugar afirmaba que lo primero que debía plantearse era el propio concepto de alegoría, y señalaba una serie de diferencias entre la exégesis alegórica y el empleo retórico de la figura del mismo nombre. En segundo lugar, y a tenor de la distinción anterior, Höistad repasaba las alegorías de los sofistas como Protágoras y Pródico y afirmó que éstas eran alegorías literarias, es decir, discursos que pretendían apuntar, bajo la apariencia de un determinado sentido literal, una idea diferente, desarrollada a partir del lenguaje metafórico²³⁷.

Dicho esto, Höistad apunta la posibilidad de que en el *Banquete* de Jenofonte haya una posible alusión al alegorismo de Antístenes en el pasaje en el que Sócrates, dirigiéndose contra Nicerato, ataca las enseñanzas pagadas de los rapsodas. Höistad afirma que este ataque va dirigido contra el interés de Antístenes por la alegoría.

Por otra parte, al entrar en la cuestión anteriormente señalada relativa a la diferencia entre opinión y verdad, Höistad reconoce que se trata de una discusión que puede que no tenga relación directa con la práctica de la alegoría. Pero entonces recurre a otro testimonio: la defensa por parte de Antístenes de Ulises presentado por aquel como un héroe cínico. Es cierto que podría entenderse esta defensa como la inferencia de una enseñanza moral y no como una alegoría, pero Höistad considera que el discurso de Ulises puede entenderse en las palabras de Antístenes como una parábola de las virtudes cínicas. En este punto, señala que la elaboración de parábolas a partir de los mitos homéricos necesita de la actualización de aquellos elementos éticos que no armonizan con los nuevos valores de la época en la que se escriben. Esta interpretación nueva de Ulises, que no es alegórica en opinión de Tate porque no se llega a producir

pertinente preguntarse qué hay de verdad en el relato de sus aventuras. García Gual estudia esta cuestión en el prólogo a su edición de las *Obras* de Homero (Madrid, Espasa, 1999): “Cuando relata hechos tremendos, fabulosos, increíbles, Ulises está diciendo la verdad. Cuando refiere sucesos verosímiles, como raptos de niños por piratas fenicios, por ejemplo, está fabricando una mentira. Lo más fantástico es auténtico y, en cambio, lo verosímil merece nuestras sospechas. (En eso el narrador sigue un método que recomendarán posteriores maestros de retórica: las mentiras deben ser lo más verosímiles posible.)” (pp. LXI-LXII). Si comparamos este procedimiento homérico con el examen que de su obra hacen Antístenes y Zenón, vemos que la cuestión ha cambiado en apariencia. Ahora, lo fabuloso es lo que se reputa conforme a la opinión y no a la verdad. Sin embargo, como veremos más abajo, esta solución nos aboca a nuevas paradojas.

²³⁷ El propio Höistad se da cuenta de las dificultades a la hora de distinguir, en la práctica, entre ambos tipos de alegorías. Así afirma que pueden darse a un mismo tiempo en el uso que de ellas haga un autor determinado. Pero, también es necesario reconocer sus diferencias irreconciliables y, para ello, apunta el

una sustitución del sentido literal, por el valor que representa, exige, según Höistad, un cambio en la percepción moral del héroe puesto que Ulises es, en el momento en que Antístenes lo toma como modelo, un personaje discutido. Antístenes, en conclusión, debe buscar un sentido oculto en el personaje para liberarlo de los prejuicios de su época y convertirlo en modelo de sabiduría²³⁸. Es cierto que Antístenes no identifica a Ulises con la sabiduría, como parece exigirse de la exégesis alegórica, pero, como bien observa Höistad, debe resultar significativo que Antístenes, un hombre que rechazaba abiertamente el politeísmo²³⁹, mantuviera la validez de las historias de los héroes aunque interpretadas en la clave de la ética de su escuela.

La respuesta de Tate se hizo esperar poco tiempo. Con el enérgico título “Antisthenes was not an allegorist” y un tono rotundo que daba poco o ningún margen a su adversario, publicó un artículo en el que rebatía las tesis de Höistad. En primer lugar afirmaba que el concepto de alegoría era claro e indiscutido:

Scholars in general are aware that we are here dealing with a method of interpretation of texts which sets aside the literal sense of a poem or myth in favour of a different meaning or “undersense”. (...) We are concerned therefore with allegorical *interpretation*, not primarily with consciously allegorical *compositions*.

(Tate, 1953: 14-15)

Tate vuelve a plantear la cuestión con claridad: ¿Redujo Antístenes a los dioses o héroes de la épica griega a personificaciones, tipos y símbolos de factores psicológicos y morales? ¿Llega a decir Antístenes que Homero considera a Ulises no un personaje histórico sino un elemento universal de la naturaleza o una abstracción? Tate responde negativamente. Concede que es posible que Antístenes usara algunos episodios de la saga de Heracles como fuente de lecciones edificantes²⁴⁰, pero esto,

caso de Platón que, aunque fue un creador de alegorías primarias, rechazó enérgicamente la alegoría como método exegético (Höistad, 1951: 18).

²³⁸ López Eire observa, efectivamente, que los cínicos, hombres cosmopolitas y defensores de la versión más cruda de la ética socrática, valoran las figuras de Heracles y Odiseo, héroes errantes, desclasados, cosmopolitas y solitarios, pero filantrópicos, como encarnación de los principios de la moral cínica (Diógenes Laercio, 1990: 28). En efecto, contra la inclinación de Píndaro y los trágicos por Ajax, Antístenes y los cínicos se decantan por Ulises como modelo de los nuevos valores cínicos (cf. García Gual, 1987: 40).

²³⁹ En su rechazo del politeísmo y del antropomorfismo, Antístenes se convierte en un precedente remoto de la teología negativa al afirmar que “Dios no se parece a nada” (Goulet-Gaze, 1993: 139).

²⁴⁰ Recordemos que Heracles había sido utilizado alegóricamente por Pródico. Además, Heródoto de Heraclea, a finales del siglo V, había escrito una alegoría de Heracles de carácter moral: “Refiere el mito que ganó las tres manzanas matando al dragón con su maza, esto es, venciendo al serpenteante

como ya dijo en su artículo anterior, no puede ser confundido con la interpretación alegórica²⁴¹; fue Cleantes el que usó a Heracles de forma alegórica.

Tate se centra entonces en la explicación del episodio de la *Ilíada* en el que se afirma que sólo Néstor podía sostener su copa sin esfuerzo (*Ilíada* XI, 637). La interpretación de este pasaje -que considera que a lo que se refiere Homero es a que Néstor soportaba la bebida mejor que sus compañeros- no es alegórica, porque los intérpretes no sustituyen el sentido literal sino que lo analizan: la copa no se convierte en un valor moral o en representación de un fenómeno físico (Tate, 1953: 18). En realidad, podemos decir, que la interpretación lo único que hace es descubrir -o interponer- una metonimia (copa por vino) y entender “sostener” en el sentido de soportar la bebida.

Por último, Tate desatiende la interpretación del *Banquete* de Jenofonte hecha por Höistad. Para aquel, la alusión de Sócrates sólo pondría de relieve el desinterés de Antístenes por la interpretación alegórica de Homero.

Pépin, por su parte, cree que los testimonios que quedan son insuficientes para poder afirmar o negar con rotundidad si Antístenes fue o no un alegorista. Pero lo que es indudable es que es una figura fundamental en la historia de la alegoría por su decisiva influencia en el alegorismo estoico, en Filón de Alejandría y en Heráclito el rétor²⁴². El autor francés elude el punto de discusión entre Tate y Höistad relativo al concepto de

razonamiento de los malos deseos con la maza de la filosofía, vestida en la meditación como en una piel de león. Y así, tras haber matado con su maza a la serpiente del deseo, tomó las tres manzanas, es decir, las tres virtudes: no enfurecerse, no amar las riquezas, no amar el placer. Por medio de la maza de la filosofía y de la piel de león de la razón audaz y templada venció el veneno de los malos deseos y practicó la filosofía hasta su muerte.” (García Gual, 1987: 37).

²⁴¹ Tate hace especial hincapié en esta distinción, sobre todo a tenor de lo expuesto en la *República* de Platón (377) y en la doctrina de Plutarco que, rechazando la alegoría como método de interpretación, se muestra favorable, sin embargo, a la aplicación de los principios morales que se encuentran en los relatos homéricos (Tate, 1953: 15-17).

²⁴² Más rotundo se muestra, sin embargo, en el capítulo dedicado a los cínicos en su libro *Mythe et allégorie* (Pépin, 1958), en el que dice lo siguiente, a propósito de los tratados perdidos de Antístenes: “Tous ces traits sont perdus, sauf quelques fragments. Mais on peut être sûr que tous invoquaient à l’appui de chapitres de la morale cynique des épisodes homériques interprétés allégoriquement. (...) Un passage du *Banquet* de Xénophon, dont Antisthène est l’un des convives, atteste que ce recours à l’illustration mythique s’accompagnait d’exégèse allégorique” (Pépin, 1958: 105-106). Pépin reproduce, a continuación, el episodio de Nicerato y los rapsodas, citado por Höistad, e interpretado en esta ocasión en términos muy próximos a los defendidos por éste. Además, más abajo, añade como aportación de Antístenes a la alegoría, la distinción entre verdad y opinión, obviando cualquier comentario de las objeciones de Tate al respecto, y, por último, se extiende en el comentario de la utilización de los personajes de Ulises y Heracles como héroes cínicos. De hecho, al final de este capítulo, Pépin observa que: “On voit qu’Antisthène et Diogène avaient procuré un essor considérable à l’interprétation allégorique d’Homère et des autres mythologes. Ils ne s’étaient même plus contentés de défendre leur piété, mais les avaient annexés à leur propre philosophie, faisant d’Héraclès et d’Ulysse, de Médée et de Circé, des héros cyniques. Un tel excès d’allégorie appelait une réaction: elle vint avec Platon.” (Pépin, 1958: 111).

alegoría. De este modo, Tate podría haberle replicado que lo que dice en su trabajo no contradice la afirmación de que Antístenes no era un alegorista, porque la influencia que pudiera tener en la historia de la alegoría, por grande que fuera, no lo convertiría en tal. Por otro lado, Pépin recuerda que tanto en el caso de la interpretación del episodio de la copa de Néstor como en la observación de la diferencia entre verdad y opinión en los poemas homéricos, Antístenes sienta las bases de la alegoría futura al apuntar claramente al desajuste interno del sentido literal del texto como motor de la búsqueda de un sentido ulterior más verdadero: “Lorsque les grammairiens grecs, dont on a déjà parlé, cherchent à définir l’allégorie comme trope, ils le font traditionnellement par la décalage entre l’objet de “dire” et celui de “donner à entendre” (Pépin, 1993: 9).

El propio Pépin señala que, en cuanto “decir” y “dar a entender” son, en principio sinónimos, la alegoría rompe el sentido interno del verbo *legein*, al oponer estos extremos²⁴³. En este contexto, la diferencia entre verdad y opinión ya no nos parece tan ajena a la construcción de la exégesis alegórica. Examinemos esta cuestión detenidamente.

En principio, parece ser que esta distinción entre verdad y opinión fue enunciada por Antístenes, aunque fue Zenón el que la desarrolló en todas sus posibilidades. Para Pépin, una de las consecuencias de esta distinción era la de servir de instrumento para salvar a Homero de sus propias contradicciones. Así lo entendieron, siglos más tarde, el pseudo Heráclito y Filón de Alejandría con relación a la Torá:

La route du vrai est empruntée par la loi quand celle-ci rejette l’anthropomorphisme, alors que la route des opinions la conduit aux affirmations anthropomorphiques. Avec ces deux routes ainsi caractérisées, on ne peut éviter de penser au début du poème de Parménide, dont très probablement l’on recueille ici un écho.

(Pépin, 1993: 3)

Tate, por su parte, piensa que la diferencia entre opinión y verdad en los textos de Homero es consecuencia de la negativa de los primeros estoicos, sobre todo de Zenón, a considerar a Homero como un autor omnisciente²⁴⁴. Habría quizá en esta actitud un eco de las críticas platónicas al poeta: el poeta puede equivocarse y reflejar una opinión de la mayoría acrítica, pero no por ello debe ser censurado, ya que,

²⁴³ Recordemos, siguiendo al propio Pépin, las palabras de Heráclito de Éfeso sobre el oráculo de Delfos.

²⁴⁴ Buffière constata la dificultad de discernir qué entendía Zenón por verdad y opinión en esta distinción (Buffière, 1973: 147).

mostrando de este modo la opinión de esta mayoría, permite que pueda ser corregida por el filósofo (Tate, 1930: 8)²⁴⁵. Otros estoicos, más indulgentes con el poeta, afirmaron que Homero no se equivocaba al expresar la opinión de la mayoría, porque se limitaba a recogerla como tal, sin que esto supusiera que la compartiese. Así Dion dice que Homero sabe, cuando expresa esta opinión, que no es verdad, cosa que queda acreditada por el hecho de que exponga la verdad en otros pasajes de sus poemas. De esta manera, el alegorista salva las incongruencias y contradicciones de los poemas homéricos, ofreciendo un todo unitario, desde el punto de vista ideológico.

Pero otros exegetas de Homero consideran que esta diferencia entre verdad y opinión debe estudiarse conforme a un planteamiento distinto. Tate recoge esta visión del problema diciendo que, según éstos, cuando las palabras dicen la verdad, el pasaje debe ser entendido literalmente, pero cuando expresa la opinión, debe interpretarse en sentido alegórico. Pero, como bien observa Tate, hablar conforme a la verdad no equivale a expresarse en sentido literal porque la verdad también puede expresarse en sentido alegórico (Tate, 1930: 8).

A nuestro parecer, esta interpretación pone en evidencia un cambio importante respecto a la primera comprensión de la alegoría en el pensamiento griego, en particular a las alusiones de Heráclito de Éfeso sobre la cuestión. En efecto, observamos un salto cualitativo importante respecto a la finalidad y modo de expresión de las primeras alegorías, puesto que su razón de ser consistía en mostrar -en el sentido de revelar, de desocultar- la verdad, de un modo más exacto que la expresión literal. La alegoría, por ello, reproducía el tono oracular de la expresión de la *alétheia*.

Pero, si, según lo anteriormente expuesto, es la expresión de la opinión lo que debe ser interpretado alegóricamente, mientras que la verdad se aprehende del tenor literal del poema, debemos entender, como consecuencia, que al ser la opinión interpretada alegóricamente, dicha interpretación habría de desocultar una verdad mayor o más profunda que la derivada del sentido literal de la expresión verdadera directa. De esta forma, se podría llegar a la absurda conclusión de que Homero dice la verdad cuando dice la verdad y que dice más verdad aún, cuando expresa la mera opinión de la mayoría, porque, entonces, la necesidad de la interpretación alegórica daría como efecto, la consecución de una verdad más profunda.

En el supuesto de admitir esta hipótesis, las cosas, así expuestas, nos llevarían al absurdo. Pero éstas son, en todo caso, un síntoma importante de cómo había ido

²⁴⁵ Tate apunta la cercanía de esta actitud a la *Poética* de Aristóteles (*Poética*, 1460b).

evolucionando el concepto de verdad desde el siglo VI a. C. hacia una formulación menos sagrada, y, por tanto, menos necesitada de una expresión enigmática.

No obstante, Tate dice que, teniendo en cuenta el mal concepto que los estoicos tenían de la opinión²⁴⁶, es difícil creer que pudieran pensar que de la expresión de ésta, pudiera derivarse la verdad. Por el contrario, es más probable pensar que la expresión enigmática o alegórica de la verdad nunca habría de acercarse a la formulación de la opinión (Tate, 1930: 9). Más bien cabe pensar que, con esta diferencia entre verdad y opinión, los estoicos apuntaran un límite a la interpretación alegórica, estableciendo la posibilidad de existencia de mitos sin significación oculta, sin contenido de verdad a los que no había necesidad de aplicar la interpretación alegórica.

Sin embargo, aunque esta lectura de la distinción entre verdad y opinión fuera correcta, hemos de aceptar que ésta sirviera para alentar la interpretación alegórica en el sentido antes expuesto, como de hecho ocurriría más adelante, multiplicando las lecturas alegóricas, cada vez más prolijas y alejadas del sentido literal de los textos. Según Pépin, Diógenes siguió la alegoría moralizante de Antístenes, aplicándola, sobre todo, a la figura de Medea de la que realiza una interpretación alegórica favorable (Pépin, 1958: 109).

De los cínicos, tal vez sea pertinente rescatar también, para nuestro propósito, a Zoilo quien, según Quintiliano (*Inst. Or.*, XI 1, 14), fue uno de los primeros en ofrecer una definición formal de *schema* como modo de aparentar una cosa y significar otra (Branham, 1993: 448).

En cuanto a los estoicos, estudiaremos brevemente en este capítulo a los llamados estoicos antiguos, esto es, los estoicos del siglo III a. C., entre los que destacan el ya mencionado Zenón, discípulo de Antístenes, Cleantes y Crisipo²⁴⁷.

Junto con el desarrollo, antes examinado, de las diferencias entre verdad y opinión en los poemas de Homero, varias son las aportaciones de los estoicos a la

²⁴⁶ Cf. *Los estoicos antiguos*, 2002: 29-30. García Gual refiere la defensa por parte de Antístenes de la adoxia. Esta actitud se intensifica con Diógenes, porque si a Antístenes le era indiferente la mala opinión que se pudiera tener de él, Diógenes se esfuerza por buscarla (García Gual, 1987: 36).

²⁴⁷ Junto con esta primera etapa, se suelen establecer dos periodos más en el estoicismo: el estoicismo medio, del siglo II a. C., entre cuyos representantes destacan Diógenes de Babilonia, Antípatro de Tasos, Panecio de Rodas y Posidonio de Apamea, y el estoicismo de la época imperial, volcado casi exclusivamente en el estudio de la cuestión moral, y representado por filósofos tan significativos como Séneca, Epicteto y Marco Aurelio (Diógenes Laercio, 1990: 22-23.). Séneca, en concreto, se opuso al método alegórico y al empleo de la etimología de los estoicos, rechazando la posibilidad de que Homero fuese un proto-estoico. Sin embargo, es interesante subrayar, con Bartinski, que pese a este repudio del alegorismo, Séneca asume sin reservas las concepciones estoicas respecto a la función del texto –como ejemplo paradigmático de una estructura inalterable del *Logos*- y al papel del lector –cuya labor está en discernir esta estructura- (Bartinski, 1993: 73).

historia de la alegoría. En primer lugar, cabe citar las derivadas de sus fundamentales estudios sobre el lenguaje. La alegoría, en principio, parece resultar contradictoria con el materialismo de las concepciones lingüísticas de los estoicos²⁴⁸. La alegoría tiene para los estoicos una naturaleza déctica: las locuciones cercanas al gesto, o aquellas en las que se puede reconocer la huella de una analogía natural, o, incluso, el mito permiten hallar en la palabra la referencia al mundo y su estructura conforme a los postulados físicos estoicos (Le Bouleec, 1975: 304)²⁴⁹. Pero la naturaleza ambigua de la palabra hace que la relación entre ésta y las cosas se revele problemática. Es precisamente en esta ambigüedad donde se crea un espacio de indeterminación en el que irrumpe la alegoría, transformando la ambigüedad en polivalencia²⁵⁰. Se abre, de este modo, un espacio en el que el mecanismo de la sustitución de unos significados por otros produce una serie de cadenas interpretativas que alejan sus resultados, a veces violentamente, del sentido primario de los textos que les sirven de objeto. Consciente del peligro de un uso ilimitado de este mecanismo, el propio Crisipo introduce ciertas reglas que tienden a poner limitaciones a la sustitución, sobre todo por lo que respecta al uso ordinario del lenguaje²⁵¹.

En este terreno, hay que situar dos aspectos del pensamiento estoico que también resultan paradójicos: la consideración de que entre las palabras y las cosas no existe una relación armónica y, por otra parte, la práctica, a veces abusiva, de la exégesis etimológica. Es cierto que esta contradicción se produce ya en el *Cratilo* de Platón, diálogo que marca la pauta de las investigaciones estoicas en esta materia (López Eire, 2002: 51), y es cierto también que en este mismo diálogo se encuentra la salida a esta contradicción. Porque, como afirma Crisipo, aunque entre el lenguaje y la realidad exista este desajuste, sí es posible buscar las voces primarias que imitaban a las cosas (Diógenes Laercio, 1990: 53). Esta imitación tiene para los estoicos una base fundamentalmente onomatopéyica. Es en el sonido de la palabra donde se detecta la huella de esta vinculación perdida u olvidada con el mundo. El estudio de la etimología

²⁴⁸ En este sentido, se pregunta Le Bouleec: “Comment des philosophes qui refusent d’hypostasier le sens, de donner aux concepts une existence indépendante de la matérialité contraignante d’un signifiant, ont-ils pu briser les formes du lexique ou l’armature d’un énoncé pour découvrir, au-delà, les vérités cachées, plus essentielles que le sens premier ?” (Le Bouleec, 1975: 302).

²⁴⁹ Esta remisión del lenguaje alegórico al gesto permite a Le Bouleec advertir de la fisicidad, no sólo en cuanto a su contenido, sino también en cuanto a su razón de ser, de la alegoría estoica (Le Bouleec, 1975).

²⁵⁰ Le Bouleec, 1975: 317.

²⁵¹ Cf. Le Bouleec, 1975: 306.

tiene por objetivo poner de relieve esta pasada y perdida armonía²⁵². Ahora bien, dice Le Boullec que este lenguaje alegórico simbólico resulta, para los mismos estoicos, insuficiente; de ahí que deban acudir a la dialéctica para complementar su discurso²⁵³. La dialéctica, al estudiar tanto el significante como el significado, revela las insuficiencias y trampas de este lenguaje natural, trampas e insuficiencias con las que la alegoría elabora sus instrumentos. En efecto, la alegoría, al pretender aislar la función mimética del léxico a través de la etimología, prescinde en su desarrollo de una serie de elementos -la atención al sujeto parlante, al destinatario, a la diferencia entre el significado y el significante y el objeto exterior al que se refiere el signo- que la dialéctica, por su parte, se encarga de restaurar. Le Boullec sitúa aquí, como suplemento esencial del lenguaje alegórico, la teoría estoica del *lekton* que tiene por objeto el análisis de los enunciados, la determinación exacta de lo dicho (Le Boullec, 1975: 320-321).

Con el tiempo, sin embargo, los dos polos de esta tensión, esto es, la defensa de la materialidad del lenguaje y la de las prácticas etimologistas, se radicalizarían, quedando limitada la práctica del método etimológico para los alegoristas, como el pseudo-Heráclito, defensores desafortunados de la sabiduría de los poetas (Tate, 1930: 2).

La etimología tiene, en consecuencia, la función de descubrir la verdadera naturaleza de los dioses, más allá de la presentación antropomórfica que hace de ellos la religión popular. De esta forma, “Balbus”, el estoico ficticio introducido por Cicerón en *De la naturaleza de los dioses*, afirma que los dioses se han formado, sobre todo, por aquellas cosas que le son útiles y valiosas al hombre²⁵⁴, tal es el caso, por ejemplo, de Ceres. Además, las cualidades morales o incluso los apetitos menos recomendables también son erigidos en dioses, como Cupido. En tercer lugar, se divinizan también hombres especialmente relevantes como Hércules²⁵⁵. Pero junto a este alegorismo ético y psicológico, el estoico *Balbus*, destaca sobre todo el alegorismo físico. Creer en los dioses tal como se presentan en los poemas es mera superstición. Por el contrario, discernir su verdadera naturaleza, es una actividad genuinamente religiosa. Este discernimiento se lleva a cabo por la observación etimológica, puesto que su nombre

²⁵² Para comprobar el procedimiento del método etimológico de los estoicos, véase D. L. VII, 147-159 (Diógenes Laercio, 1990: 217-219) y *Los estoicos antiguos*, 2002: 245-247.

²⁵³ *Ib.*, p. 305.

²⁵⁴ Es fácil detectar en esta utilidad de los dioses la presencia del utilitarismo sofista comentado en nuestro capítulo IV.

²⁵⁵ En la utilización alegórica de los héroes se pueden observar algunos restos del alegorismo de Metródoro de Lampsaco y, por otra parte, un precedente del evermerismo.

original conserva la estrecha relación con la realidad cósmica o psicológica que designa (Pépin, 1958: 127).

Los estoicos, con su fusión entre física y ética en el marco de una filosofía que identifica la ley moral con la ley natural, conciben la idea del alma del mundo²⁵⁶ y ponen los cimientos de la teoría del micro / macrocosmos, tan persistente en la literatura occidental y tan estrechamente vinculada a la alegoría (Whitman, 1987: 35).

Por otra parte, los estoicos fueron los que, como hemos visto, más forzosamente pusieron la alegoría al servicio de sus propias doctrinas. Además, como ha señalado Buffière, la alegoría prestó a los estoicos otro servicio, cual fue el de dar consistencia interna a las doctrinas que, desde muy diversos orígenes, se recogieron en la suya. De este modo, los estoicos, después de frecuentar en su origen la filosofía platónica y, sobre todo, la cínica, añadieron la física de Heráclito, algunos aspectos de la teología de las religiones orientales. Para armonizar todo este material filosófico heterogéneo, recurrieron a la alegoría (Buffière, 1973: 137). La alegoría de los estoicos tuvo, por tanto, un carácter pragmático que poco tuvo que ver con la defensa de los poetas frente a Platón²⁵⁷, con quien compartían no pocas concepciones respecto de la poesía y el lenguaje.

Siendo esto así y pese a lo dicho anteriormente, sigue sorprendiendo que los estoicos pudieran recurrir a la exégesis alegórica. Tate piensa que probablemente ocurriera con los estoicos lo mismo que sucedió con los filósofos presocráticos, esto es, que no pudieron obviar los argumentos de Homero en el contexto social en el que se desarrollaban sus estudios y sus enseñanzas (Tate, 1930: 10). Y, de la misma manera que filósofos como Heráclito se contagiaban del estilo oracular o, como Parménides, escribían en hexámetros, los estoicos no pudieron desvincularse de los mitos para explicar sus ideas sobre el mundo, la naturaleza o la moral. Como en aquel caso, la

²⁵⁶ “Nada que esté desprovisto de alma y razón puede engendrar de sí un ser animado y dotado de razón. El mundo, empero, engendra seres animados y dotados de razón. Por consiguiente, el mundo es animado y dotado de razón” (*Los filósofos estoicos*, 2002: 65).

²⁵⁷ Esto no obstante, es necesario hacerse eco de la ambigüedad que el recurso de la alegoría por parte de los estoicos origina en este aspecto. De este modo, es significativo que éstos hayan sido censurados en su tiempo por la Nueva Academia platónica de los siglos III y II a. C., que les ha reprochado el intento de salvar, mediante la alegoría, una religión popular condenable por sus propias contradicciones. Pero, por otro lado, también han recibido las críticas de los epicúreos justamente por lo contrario, es decir, por servirse de la alegoría para legitimar sus teorías filosóficas (Pépin, 1958: 135-141). De esta forma, ambas críticas coinciden en su rechazo de la religiosidad popular y en su condena de la alegoría. Pero difieren en su juicio sobre el uso de la alegoría por parte de los estoicos. Porque los filósofos de la Nueva Academia los acusan de perpetuar los mitos mediante la interpretación alegórica, mientras que los epicúreos sostienen que, aunque se sirven de ellos para sus propósitos filosóficos, a través de la alegoría, este

alegoría aparece como un vehículo seguro para la transmutación de valores en tiempos de crisis, bajo el amparo y la seguridad que aportaban los mitos homéricos, reformulados y adaptados a las necesidades de los siglos IV y III a. C. Los cínicos primero, paralelamente a los esfuerzos de Platón, y los estoicos después, se esfuerzan por dotar de un lenguaje propio a este universo individual de estructura moral y psicológica recién descubierto por los sofistas y Sócrates²⁵⁸. Pero estos nuevos *paisajes del alma* necesitan estar poblados por figuras reconocibles para poder ser aceptados y comprendidos por la sociedad en la que se insertan. Se apela a Ulises y Heracles, pero de tan distinta manera, que se nos aparecen como figuras nuevas, completamente revisadas. En el caso de los cínicos y de los estoicos antiguos puede hablarse, desde luego, de manipulación de los mitos, pero también -puesto que, en realidad, no es menos manipulación la aceptación del sentido literal de los mitos- puede hablarse de la fecundidad del mito, fecundidad que le permite, en realidad, sobrevivir de unos tiempos a otros, inagotable en esta capacidad de adaptación a nuevas posibilidades interpretativas, sin, por ello, perder nunca los rasgos esenciales que lo hacen reconocible y que lo identifican, bajo el espeso bosque de significaciones acumuladas a lo largo de siglos de existencia útil al servicio de las necesidades intelectuales, éticas, políticas y culturales del ser humano²⁵⁹.

En todo caso, la aportación de los primeros estoicos al desarrollo de la alegoría trasciende el ámbito del estoicismo. Con independencia de su decisiva influencia en el desarrollo de la alegoría a cargo de escuelas y comentaristas directamente relacionados con el estoicismo como la escuela de Pérgamo y “los alegoristas desaforados”, sus reflexiones acerca de la etimología como instrumento hermenéutico, su profundización en el estudio del léxico como objeto principal de la exégesis alegórica, incluso su misma actitud en ocasiones agresiva frente al sentido literal de los textos, tendrán una presencia determinante en el uso de la alegoría en ámbitos no directamente vinculados al estoicismo, como el neoplatonismo o la exégesis patrística.

proceder es ineficaz desde el punto de vista de la propia filosofía. Este razonamiento sirve más tarde al escéptico Sexto Empírico para atacar el uso de la poesía para fines filosóficos (Pépin, 1958: 141).

²⁵⁸ “Cleantes, el filósofo, dice que el discurso por medio del cual rebullen los instintos y las pasiones se manifiesta de modo alegórico.” (*Los estoicos antiguos*, 2002: 233).

²⁵⁹ Sobre la extraordinaria pervivencia de los mitos a través de la historia, dice Blumenberg, aun cuestionando, por trivial, esta afirmación: “El prototipo fundamental de los mitos tiene una forma tan pregnante, tan valiosa, tan vinculante y arrebatadora en todos los sentidos que vuelve a convencer, una y otra vez, y sigue ofreciéndose como el material más utilizable para toda clase de búsquedas de datos elementales de la existencia humana.” (Blumenberg, 2003a: 166).

VII. Aristóteles y el problema de la analogía

Por lo que a la evolución de la alegoría se refiere, la influencia del pensamiento de Aristóteles excede a las reflexiones particulares que puedan deducirse de su *Retórica* y su *Poética*. Existe una vinculación demasiado estrecha entre la *Física* y la *Poética* - consecuencia de la íntima conexión entre mimesis y *physis* en el pensamiento aristotélico²⁶⁰ - como para que aquella pueda ser obviada en nuestro estudio. Así parece pensar Pépin, quien al iniciar la sección dedicada a Aristóteles en su libro sobre el mito y la alegoría (Pépin, 1958: 121-124) evita estos tratados y comienza citando la *Metafísica*²⁶¹, obra en la que Aristóteles hace una valoración positiva del mito²⁶². El Estagirita sostiene que amar el mito es amar la sabiduría puesto que el mito recoge el momento de sorpresa que es el origen de la filosofía. Esto no obstante, seguidamente, al preguntarse si la sabiduría corresponde al hombre o, por el contrario, si su posesión puede suscitar la envidia de los dioses tal y como afirman algunos poetas, añade:

Ahora bien, si los poetas tuvieran razón y la divinidad fuera de natural envidiosa, lo lógico sería que [su envidia] tuviera lugar en este caso más que en ningún otro y que todos los que en ella [la sabiduría] descuellan fueran unos desgraciados. Pero ni la divinidad puede ser envidiosa sino que, como dice el refrán: *los poetas dicen muchas mentiras* (...).

(*Metafísica*, 983a)

Aristóteles parece alinearse con los que acusan a los poetas de impiedad por describir los vicios y defectos de los dioses, sin reconocer estas descripciones como alegorías. Sin embargo, en este caso, cuando recoge el refrán sobre las mentiras de los poetas, no está denunciando tanto las falsedades de éstos como las de la propia poesía; mentiras que dejarán de serlo, como expondremos a continuación, en el sistema de referencias y significaciones generado *por y en* el poema.

²⁶⁰ Cf. Ricoeur, 2001: 62-63.

²⁶¹ A la inversa, cuando Heidegger realiza su interpretación de Aristóteles, no comienza por la *Metafísica*, sino por la doctrina del conocimiento práctico de la *Ética* y la *Retórica* (Gadamer, 1995: 88).

²⁶² “Ahora bien, el que se siente perplejo y maravillado reconoce que no sabe (de ahí que el amante del mito sea, a su modo, “amante de la sabiduría”: y es que el mito se compone de maravillas)” (*Metafísica*, 982b).

En realidad, Aristóteles parece haber sido un defensor de Homero frente a la postura platónica, como revelan los fragmentos conservados de sus *Problemas homéricos*²⁶³. Los *Problemas homéricos* es una obra compuesta probablemente durante su estancia en Macedonia como preceptor de Alejandro²⁶⁴. En ella, al menos en los fragmentos que nos han llegado, Aristóteles no se dedica a interpretar a Homero sino que se limita a defenderlo y a aportar una serie de explicaciones realistas para algunos de los problemas que los poemas presentan²⁶⁵. Así, por ejemplo, afirma, en contra de lo que había dicho Platón en *República* 319b²⁶⁶, que era posible que Aquiles hubiera arrastrado el cadáver de Héctor en torno a la tumba de Patroclo porque ésta es una costumbre tesalia (Pfeiffer, 1981: 136). Si observamos el procedimiento de Aristóteles en este ejemplo, se comprobará que su método es, en realidad, opuesto a la alegoría, porque no trata de sustituir el texto por una interpretación oculta sino de *explicar* su literalidad, desde un punto de vista realista, más allá de cualquier justificación física o moral.

En otros casos, dice Sanz Morales, Aristóteles se acoge a la alegoría física. Así ocurre, por ejemplo, cuando dice que las “350 vacas del sol” del Canto XII de la *Odisea* son los días del año lunar. Sanz Morales, considera frente a Buffière -quien opina que se trata de una exégesis de carácter racionalista como las de Paléfato- que Aristóteles se muestra, en este caso, como un alegorista en sentido estricto, porque a resultas de su explicación, las “vacas” no existen, sino que es un modo figurado de hablar con el que los hombres se referían a los días que pasaban Ulises y sus compañeros en la isla. De este modo, concluye Sanz Morales, “las vacas del sol” sería “un ejemplo de una realidad expresada a través del lenguaje arcaico y simbólico del mito.” (Sanz Morales, 2002: 211-213). Ciertamente, la explicación de Sanz Morales resulta convincente, no en cuanto a que una explicación sea más racionalista o menos, sino por cuanto “las vacas del sol” como tales quedan en todo caso *fuera* de la historia: son mitos. Por el contrario

²⁶³ El material es ciertamente escaso, porque de los seis libros de los que presumiblemente constaba la obra sólo han sobrevivido 28 fragmentos, casi todos ellos a través de las *Cuestiones homéricas* de Porfirio y del capítulo 25 de la *Poética*.

²⁶⁴ Cf. Díaz Tejera, 2000: 688. Apunta este autor, en esta misma página, la posibilidad de que en esta época Aristóteles hubiera realizado una edición de la *Ilíada*. Tal vez se trate del ejemplar de la *Ilíada* que Alejandro llevaría posteriormente en sus conquistas. Sin embargo, Pfeiffer considera muy poco probable que Aristóteles hubiese hecho ningún tipo de recensión sobre el texto homérico (cf. Pfeiffer, 1981: 139-141).

²⁶⁵ Esto no obstante, como veremos seguidamente, Aristóteles, en estas explicaciones se aproxima o incurre puntualmente en la exégesis alegórica.

²⁶⁶ Hay que recordar con Pfeiffer, que en los fragmentos de los *Problemas homéricos* de que disponemos, pese a que a veces las alusiones son claras, no hay nunca una referencia expresa a Platón (Pfeiffer, 1981: 135).

las explicaciones de Paléfato están encaminadas a localizar el posible acontecimiento histórico, en el sentido de estar éste ubicado en un *pasado, histórico* y no mítico, que ha originado el mito.

Sin embargo, esto no ocurre con el ejemplo de Aquiles y Héctor propuesto por Pfeiffer. En ese caso, la explicación de Aristóteles, de carácter antropológico *avant la lettre*, no se refiere a un hecho pasado deformado por el mito, sino a la observación de una costumbre análoga a la descrita por Homero, no deformada por una larga tradición o por la ignorancia de la gente, sino directamente comprobable por los que conozcan la región de Tesalia. Es decir, no se puede considerar esta explicación ni alegórica, ni racionalista en el sentido que tal término adquiere cuando se emplea con relación al método de Paléfato.

Otro testimonio sobre la consideración del mito y la alegoría en la obra de Aristóteles aparece en su tratado *Sobre el movimiento de los animales*. Aristóteles lee los relatos míticos como versiones deformadas de viejas teorías filosóficas (Buffière, 1973: 137), como ocurre con el Canto VIII de la *Ilíada* en el que encuentra, según recuerda Pépin, una formulación alegórica de su propia teoría del motor inmóvil. Aristóteles defiende en este caso, al menos en apariencia, la alegoría física; más bien, habría que decir, *metafísica*.

Pero, además, Aristóteles parece recurrir en otras partes a la alegoría psicológica y moral. Así, por ejemplo, en su *Política*, afirma que los amores de Ares por Afrodita, narrados en el Canto VIII de la *Odisea*, evidencian la tendencia natural de los guerreros por el amor (Pépin, 1958: 123).

Es interesante advertir que Aristóteles no se limita a personificar en los dioses y héroes determinados valores morales o ciertas características psicológicas, sino que lleva la alegoría a las acciones que éstos mismos realizan²⁶⁷. Hay, en las breves alusiones de Aristóteles a la exégesis alegórica, un elemento dinámico que es plenamente coherente con la totalidad de su filosofía²⁶⁸. Asimismo, al tratar en su *Retórica* de las figuras tradicionalmente asociadas con la alegoría, como la personificación, resalta esta idea de la movilidad: “Llamo “poner ante los ojos” a usar

²⁶⁷ No puede ser más famosa su definición de la tragedia: “La tragedia es la imitación de una acción y a través de ella básicamente de los que actúan.” (*Poética*, 1450b). Un poco más arriba llega incluso a afirmar que “sin acción no puede haber tragedia, en cambio, sin caracteres sí puede haberla (1450a).

²⁶⁸ No se pueden entender estas aproximaciones alegóricas a Homero por parte de Aristóteles sin tener en cuenta lo que advertiremos más abajo sobre su concepto de lo verosímil y, sobre todo, lo que Aristóteles considera que deben ser los objetivos de la poesía, de los que se excluye la función didáctica que tanto preocupaba a Platón.

expresiones que significan cosas en situación de actividad. (...) Igual ocurre con el frecuente uso de Homero de convertir lo inanimado en animado por medio de una metáfora. Todos esos pasajes resultan logrados porque expresan actividad”²⁶⁹ (*Retórica*, 1411b).

González Vázquez señala que para Aristóteles, al igual que para toda la retórica antigua, la personificación es el tipo más perfecto de metáfora. (González Vázquez, 1986: 95-96).

Aunque Aristóteles no habla de la alegoría expresamente, es evidente -aunque esto no significa que ésta fuera su idea- que la consideración posterior de la alegoría como metáfora continuada o como conjunto de metáforas encadenadas proviene de su amplia concepción de la metáfora. En este sentido, resulta muy claro el texto de Cicerón en el que al hablar de la alegoría dice: “Cuando siguen muchas metáforas continuadas, se produce un discurso diferente, por ello los griegos llaman a esta figura “alegoría” [*alia oratio*]: el término utilizado es correcto, pero tiene razón Aristóteles, que genéricamente llama metáforas a todas estas figuras.” (Cicerón, 2001: 68).

Ahora bien, la extensión de la noción aristotélica de metáfora a la alegoría ha sido determinante en la confusa naturaleza de la alegoría en las retóricas occidentales hasta nuestros días. Como veremos en capítulos siguientes, la retórica considerará la alegoría como una figura de pensamiento, incluida dentro de la parte que se ocupa de la *elocutio*. Es, por otro lado, ésta la parte de la retórica que, desde Aristóteles más se ha desarrollado, llegando a prevalecer absolutamente sobre las otras. El desarrollo de la doctrina retórica de los tropos y figuras se produjo en Rodas en el siglo II a. C., en el ámbito de la Retórica Asiánica, y se introdujo en Roma a través de La *Retórica a Herenio* y *De inventione* de Cicerón (Calboli, 1998: 47). Sin embargo, Calboli ha señalado la importancia de las ideas peripatéticas a través de Teofrasto en este desarrollo de los tropos y las figuras (1988: 50). Sobre esta advertencia habremos de volver un poco más abajo.

²⁶⁹ Aristóteles llama a la presencia, a lo “ante los ojos”, a lo inanimado en virtud de una animación dada por la metáfora. El logro está, precisamente, en esta actividad conferida a las cosas. La metáfora, en este caso la personificación, *presenta* las cosas, las hace visibles, al dotarlas de movimiento, esto es, de un tiempo propio que las presenta ante el lector o espectador. Sobre el poder de persuasión de este “poner ante los ojos” atribuido a la metáfora dice R. Moran: “There is a further general advantage in addressing an audience through something “set before their eyes” rather than through literal, explicit assertion. In presenting his audience with an image for contemplation, the speaker appears to put them in the position of working out the meaning of a phenomenon rather than in the position of believing or disbelieving something they are being told.” (Moran, 1996: 395). Sobre la metáfora definida en términos de movimiento, cf. Ricoeur, 1996: 329.

Pero no hemos de olvidar el valor que Aristóteles confiere a la argumentación (*Retórica* 1354a-b) sobre las otras partes de la retórica, y tenemos que preguntarnos si no ha sido tal vez esta extensión de la idea de la metáfora a la alegoría, y su ubicación en el seno de las figuras, una decisión, a nuestro juicio, extraña a la que no se ha podido o sabido dar una solución adecuada desde la antigüedad. Porque parece obvio que la consideración que Aristóteles hace de la metáfora con relación a la dicción y referida, concretamente, al nombre (*Poética* 1457b), se ajusta mal, incluso cuando se trata de metáforas agrupadas, al discurso alegórico en los términos en los que lo venimos estudiando desde la exégesis homérica.

Sin embargo, si consideramos con Ricoeur (1996: 343-344) que en la argumentación se relacionan el modo en que el discurso aparece y el discurso en sí mismo, habremos de convenir que la alegoría parece tener su lugar natural dentro de la retórica, en el terreno de la argumentación. En efecto, en la alegoría existe naturalmente una tensión entre la forma en que aparece el discurso y la alusión de lo que queda fuera del mismo. De tal forma que el examen del modo en que aparece el discurso en el texto –en su expresión literal- y el discurso en sí mismo, que no está presente de forma expresa sino que se hace ver por las alusiones que a él se realizan en la aparición textual –en su sentido alegórico-, parece corresponder más bien a la argumentación que al ornato. En este sentido nos parece revelador que “la fábula”, tan cercana y a veces yuxtapuesta a la alegoría, sea ubicada dentro de la teoría de la prueba en el capítulo XX del Libro II de la *Retórica*²⁷⁰, frente a la metáfora y al símil, estudiados en el Libro III, dentro de las formas de expresión y presentación del discurso.

Por estas razones, puede resultar valioso volver a la idea antes apuntada de que la teoría de los tropos y las figuras salió del ambiente peripatético y, concretamente, del sucesor directo de Aristóteles, Teofrasto²⁷¹, porque, como recuerda Calboli, citando las ideas de Apolonio Molón y Ateneo de Naucratis, el concepto de *figura* que en este primer momento se maneja puede resultar interesante para la tesis que ahora defendemos:

²⁷⁰ “Hay dos tipos de ejemplos (...), referirse a hechos ocurridos anteriormente e (...) inventárselos. Y dentro de este último tipo hay, por un lado, el paralelo, y, por otro, las fábulas, como las esópicas y las libias.” (*Retórica* 1393a, 63). Más adelante, dice que en la fábula, como en la parábola, sólo es necesario advertir la semejanza (1394a). Pese a que Aristóteles reconoce en estas figuras la misma base que en la metáfora, no las relaciona con ésta explícitamente. Además las considera apropiadas para el discurso político, y no dice nada en este fragmento respecto a la poesía.

²⁷¹ Calboli cita las siguientes palabras de G. Kennedy: “Theophrastus is probably responsible for elevating the subject to a level equal to diction and thus encouraging the process of identification of figures which led to the almost interminable lists in later rhetorical handbooks.” (Calboli, 1998: 56).

Figure is a change into a stronger expression which regards the meaning and the speech and happens without any trope. “Into a stronger expression” has been said on account of solecism. For the solecism is a variation and a change, but to the worst. “Without any trope” has been said because the trope and the speech constructed with tropes is a change from the common use of the language, without figures as in Demosthenes.

(Calboli, 1998: 63-64)

A nuestro juicio, resulta revelador que en el ambiente aristotélico más inmediato, se postule la existencia de figuras que cambien el sentido del discurso sin necesidad de tropos, especificando, además, la distancia respecto de aquellos discursos construidos mediante el empleo de los tropos.

Es más, incluso respecto a la metáfora, su referencia exclusiva al nombre ha sido también puesta en tela de juicio por Ricoeur quien ha advertido de las consecuencias para la retórica posterior de esta vinculación aristotélica de la metáfora al nombre y no al discurso (Ricoeur, 1996: 329). Pero, como el mismo autor francés advierte, la metáfora propiamente dicha afecta no sólo a la palabra sustituida, sino a todo el discurso en el que ésta se inserta²⁷²:

If metaphor always involves a kind of mistake, it involves taking one thing for another by a sort of calculated error, then metaphor is essentially a discursive phenomenon. To affect just one word, the metaphor has to disturb a whole network by means of an aberrant attribution.

(Ricoeur, 1996: 334)

El redescubrimiento de la realidad que la metáfora supone, implica un desajuste de las categorías lógicas que trasciende el simple plano léxico edificando un nuevo horizonte de sentido. Aristóteles reconoce que en la metáfora no sólo se puede localizar este factor distorsionador del orden lógico existente sino también su mismo origen (Ricoeur, 1996: 335).

²⁷² Umberto Eco va aún más lejos al afirmar que aunque “a veces un término se vuelve vehículo metafórico porque está introducido en un sintagma nominal” (Eco, 1985: 175), incluso en ese caso tiene bases sintácticas: “con todo, normalmente es el contexto más amplio del enunciado, y de todo el texto, el que permite conjeturar el *topic* discursivo y las isotopías, según las cuales se empieza el trabajo interpretativo”. Pero hay más, porque a continuación, Eco afirma que en la interpretación de la metáfora se pasa del principio de contextualidad al de intertextualidad que relaciona universos categoriales distintos (*ib.* p. 176).

Pero, en realidad, es precisamente la peculiar relación de la metáfora con la realidad la que hace que, por una parte, se vincule al nombre y, por otra, se sitúe dentro del ornato. En este sentido, explica Blumenberg que es precisamente la correlación de *logos* y *cosmos* en el pensamiento griego lo que produce la ubicación de la metáfora dentro del ornato: la congruencia entre *logos* y *cosmos* reduce el lenguaje translaticio a mero ornato ya que no hay nada elaborado a través de las figuras que no pueda ser dicho por el “nombre soberano”, de tal forma que el orador o el poeta no podían decir nada que no pudiera presentarse también en forma teórico-conceptual (Blumenberg, 20003: 43)²⁷³. Como veremos en este mismo capítulo, es precisamente esta creencia la que llevará a Aristóteles, en su empeño por excluir la metáfora de la participación platónica del lenguaje filosófico, a plantear sus ideas sobre la analogía del ente.

Por lo que a la alegoría se refiere, la lectura restrictiva de la *Retórica* de Aristóteles y la tendencia evolutiva de la retórica como disciplina hacia la hipertrofia figural, descuidando las otras partes del discurso, y, obviamente, su dependencia post-aristotélica de la metáfora, han hecho que la alegoría retórica haya permanecido sujeta a la *elocutio*, y, como consecuencia, haya empobrecido, siquiera desde un punto de vista teórico, la exégesis alegórica, derivándola hacia la “traducción” de metáforas continuadas, en vez de orientarse hacia la indagación del sentido aludido en el texto con carácter general. Esta evolución cristalizará en una concepción de la alegoría fría, encorsetada, racionalista y, con frecuencia, de una puerilidad al borde del delirio –como veremos particularmente en el caso de pseudo-Heráclito- que se alejará en sumo grado de las lejanas concepciones de Heráclito de Éfeso, Pródico y, en el sentido visto más arriba, Platón.

¿Cuál es la causa de este desajuste en la *Retórica* aristotélica y de la dependencia de la metáfora en el posterior tratamiento de la alegoría? En nuestra opinión, el motivo de que la alegoría haya sido considerada desde las retóricas postaristotélicas como una figura de pensamiento, y, por lo tanto, como un elemento de la *elocutio*, y no como parte de la *inventio*, o incluso como un tipo de discurso -pese a las vacilaciones y contradicciones que iremos advirtiendo en Cicerón o la *Retórica a Herenio*, entre otros-, acaso obedezca, entre otras razones ya aludidas -la confianza en la correspondencia entre *logos* y *cosmos*-, a la ausencia en la Antigüedad de un concepto nítido de *texto*²⁷⁴.

²⁷³ Blumenberg diferencia en este mismo libro la metáfora de la alegoría y equipara la metáfora absoluta al símbolo en el sentido kantiano del término (*op. cit.*, pp. 46 y 66).

²⁷⁴ Los documentos escritos de la Antigüedad tenían la consideración de discurso orales vertidos a la escritura, sin que en este momento operaran desde el punto de vista retórico o hermenéutico las reglas de

Esta ausencia ha sido advertida por Emilio Lledó quien ha subrayado que tal vez sea Roberto de Melo, en el siglo XII, el primero que afirma, a propósito de la interpretación de los textos sagrados, la primacía de éstos frente a las glosas que los acompañan (Lledó, 1998: 48)²⁷⁵. Esta observación pasa por reconocer en el texto “un bloque compacto de información”²⁷⁶, un tejido que unifica sus diversas partes mediante costuras firmes²⁷⁷. Pero, por esta misma unificación, se advierte que el texto se presenta como un cuerpo diferenciado de otros similares así como del discurso oral con los que establece relaciones de muy diversa naturaleza.

La retórica antigua se interesó por la forma externa del discurso, especialmente de su vertiente figural, pero descuidó el desarrollo de una reflexión sobre la propia constitución de éste²⁷⁸, lo que acaso hubiera permitido acercarse a una idea de texto en el sentido que aquí estamos señalando. La ausencia de este concepto de texto en la antigüedad propicia el hallazgo de soluciones, a veces forzadas, a los problemas presentados por modos de discurso como la alegoría que, guardando una cierta identidad de razón con algunos tropos, no sólo con la metáfora, tiene, sin embargo, un alcance diferente²⁷⁹. La vinculación post-aristotélica de la alegoría al ornato cerró automáticamente la posibilidad de tratar el fenómeno de la alegoría desde un concepto más amplio del discurso que comprendiera no sólo la vertiente paradigmática de las palabras, sino también las relaciones sintagmáticas, con la atención no sólo a las fuerzas de sustitución de unas palabras por otras sino también a las de combinación de los distintos elementos del discurso.

El desarrollo de esta posibilidad quizá hubiera arrojado una lectura de la alegoría mucho más rica, desde el punto de vista retórico, que la que su historia ha permitido. Pero ha sido muy recientemente, de la mano de teóricos como Todorov²⁸⁰ o Genette,

elaboración y comprensión del texto (como codificación en los signos escritos y devolución al lenguaje en la interpretación) que posteriormente definirían la relación con el texto (véase: Gadamer, 2001: 103).

²⁷⁵ Creemos, no obstante, encontrar una excepción, o al menos una matización, de lo dicho en algún pasaje de *Sobre lo sublime* de Longino, como tendremos oportunidad de exponer más adelante.

²⁷⁶ *Op. cit.*, p. 49.

²⁷⁷ Es interesante apuntar cómo la reciente teoría de la literatura ha vuelto a poner de relieve el problema de la *textualidad*, en el sentido de preguntarse sobre el objeto o unidad de interés teórico y sus límites. Sobre esta cuestión véase Said, 2004: 180.

²⁷⁸ Cf. Galay, 1974: 399.

²⁷⁹ La construcción de la gramática como disciplina sobre los hallazgos de la retórica motivó que la sintaxis como dominio teórico autónomo tuviera un desarrollo tardío (Lallot, 2004: 164). Sobre esta cuestión, véase también Calboli, 2004: 169-186.

²⁸⁰ Para la cuestión de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas en relación a los conceptos de tropo y figura, dice Todorov, citando a Cohen, que en toda figura intervienen dos momentos: el primero concierne a la relación de dos términos copresentes (relación sintagmática); el segundo a la evocación por un término presente de un sentido nuevo y, en consecuencia, de modo indirecto, de un término ausente

cuando se ha abierto este nuevo campo de estudio que trata de romper las barreras entre la retórica y la gramática²⁸¹.

Es más, se puede decir que la decisión de Aristóteles abre una importante brecha entre la exégesis alegórica y la alegoría como figura retórica, condicionada por la metáfora en los términos aquí expuestos. Así lo advierte Coulter cuando, al diferenciar entre ambas, afirma lo siguiente: “The rhetoricians, for the most part, concerned themselves with *figures*, which are generally of limited compass –allegorical “passages”, not entire works” (Coulter, 1976: 25 y ss.).

Este problema se complicará siglos más tarde con la aparición a partir de la *Psicomaquia* de una tercera acepción de alegoría, la *alegoría deliberada*, referida ya a una obra completa, que sostendrá con los otros dos tipos de alegoría una relación ciertamente compleja.

Pero, por otra parte, como hemos visto a propósito de su reflexión acerca de los poetas en la *Metafísica*, es importante detenerse en la fundamental idea de Aristóteles respecto de la verdad del poema. Hemos visto anteriormente, al hablar de Jenófanes, Heráclito y Platón, la preocupación de los filósofos por explicar la verdad o falsedad de la poesía. Este problema es inseparable de la cuestión de la inspiración poética. La alegoría hermenéutica había surgido, precisamente, para salvar esta verdad revelada de la incoherencia con la que habitualmente se daba a conocer.

Todo este problema, que había sido especialmente agónico en Platón, cambia de naturaleza con Aristóteles. En efecto, Aristóteles rebaja, por no decir que destruye, el tono de esta discusión al considerar que el arte no debe necesariamente ser verdadero, sino que le basta con ser verosímil²⁸². En este ámbito, como afirma Antonio López Eire, Aristóteles se muestra decididamente antiplatónico (Aristóteles, 2002: 131)²⁸³. Desde que se considera que el terreno de la poesía es el de la *doxa*, no el de la *alétheia*, la coartada platónica para expulsar a los poetas de la *polis*, desaparece –claro que, para el

(Todorov, 1974: 239). En la alegoría, al desarrollarse como figura a lo largo del discurso, se pueden detectar con claridad y precisión estos dos momentos. Sin embargo, la *sustitución plano a plano* con la que se entendió el problema de la alegoría, como cadena de metáforas, casi desde el comienzo de la retórica, impidió que el momento de la relación sintagmática en la alegoría fuera analizado adecuadamente.

²⁸¹ Cf. De Man, 1990a: 19.

²⁸² “Aunque la poesía pueda aspirar a referir o dramatizar la verdad –piensa Aristóteles–, basta con que ofrezca lo verosímil. Lo mismo ocurre con el discurso retórico: el orador debe aspirar siempre a la verdad, pero debe saber que el juez juzgará su discurso por el rasero de lo verosímil. (...) Claro es que, al menos según Aristóteles, lo más verosímil y probable y lo más fácil de probar es la verdad. Pero la verdad es bocado de filósofo o científico, no necesariamente de poeta u orador.” (López Eire, 2002: 126).

²⁸³ Aún cuando, en otro sentido, siga los argumentos del *Cratilo* y diferencie, contra lo que vimos al hablar de Isócrates, entre la *dianoia* del autor y el significado literal del texto (Eden, 1987: 69).

tiempo en que Aristóteles escribe sobre estas cuestiones, es la misma *polis* la que está en trance de desaparecer-.

De este modo, Aristóteles afirma que en la poesía se dan dos especies de faltas. La primera en relación con la propia arte poética, la segunda accidental. Con respecto a la segunda, dice:

Además si se echa en cara [al poeta] la objeción “estas cosas no son verdaderas”, ésta puede ser resuelta replicando: “Pero tal vez debieran serlo” (...). Pero si no se resuelve con ninguna de estas dos respuestas, dígame “así lo afirma la opinión generalizada”, como, por ejemplo, ocurre con los famosos mitos relativos a los dioses. Pues tal vez esos mitos no se cuentan para realce o en cuanto verdaderos, sino quizás como le parecen a Jenófanes: “Sea como sea, así lo afirma la opinión generalizada”.²⁸⁴

(*Poética*, 1461a-b)

Así, López Eire observa: “Uno de los mayores méritos del Estagirita es (...) el de haber distinguido varias formas de racionalidad, de discurso racional, que no se proponen como objetivo la presunta y (...) utópica captura de la verdad” (López Eire: 2002, 127).

Aristóteles reclama para la filosofía la elaboración de una teoría de la probabilidad, frente a la sofística:

So rather than denounce *doxa* as inferior to *episteme*, philosophy can consider elaborating a theory of the probable, which would arm rhetoric against its characteristic abuses while separating it from sophistry and eristic²⁸⁵. The great merit of Aristotle was in developing this link between the rhetorical concept of persuasion and the logical concept of the probable, and in constructing the whole edifice of a philosophy of rhetoric on this relationship.

(Ricoeur, 1996: 326)

De este modo, podría pensarse que al originar la obra literaria un mundo con leyes particulares, la alegoría no tiene razón de ser con relación a las motivaciones que

²⁸⁴ Es reseñable el hecho de que esta observación corra paralela a los esfuerzos de Antístenes y Zenón por diferenciar lo que los poetas dicen según la verdad y según la opinión en sus poemas. Aristóteles quita al tema su importancia, porque lo que verdaderamente interesa al poeta no es esta verdad de la referencia sino la relacionada con el arte poética misma y sus fines.

²⁸⁵ Es interesante subrayar que Aristóteles basa su reclamación sobre lo probable, frente a la sofística, en un argumento que poco después se convertiría en un axioma jurídico vigente hasta la actualidad: “Quien

habían sido dadas para justificarla, porque lo verosímil no tiene las exigencias morales y didácticas de lo verdadero²⁸⁶. La alegoría podrá tener su aparición en el poema como cosa dicha metafóricamente, con el propósito de alcanzar los tres objetivos que, según Aristóteles tiene la poesía²⁸⁷, pero no para exponer doctrinas morales o físicas. Aristóteles reconoce en el arte un valor moral y político aunque no en el plano didáctico (López Eire, 2002: 110-113). Pero, como ya hemos visto en el capítulo precedente, no cabe confundir el valor, incluso la ejemplificación, moral de la poesía, con la alegoría. Por eso, cuando antes decíamos que Aristóteles reconoce en algunos mitos una alegoría de carácter físico o moral, hay que pensar más bien que se trata o bien de una ejemplificación moral o bien de la consecuencia de entender en estos textos la presencia de un pensamiento filosófico antiguo deformado y aprisionado en el interior del mito.

Ahora bien, las conclusiones aristotélicas respecto de la universalidad de la poesía con relación a la particularidad de la historia tienen como consecuencia no sólo que aquella resulte más filosófica que ésta²⁸⁸, sino que, por consiguiente, se abra la posibilidad de la alegoría histórica.

Buffière dice que este método ya había sido apuntado por los sofistas del siglo V a. C., pero reconoce el peso de Aristóteles en esta vertiente de la alegoría con su interpretación del Canto XII de la *Odisea* (Buffière, 1973: 243). Como veremos más adelante, será Paléfato, seguidor del pensamiento aristotélico, el que desarrolle de forma más completa esta forma de alegoría. No obstante, no se puede entender el verdadero alcance de esta afirmación aristotélica, la de que la poesía es más filosófica que la historia -ni tal vez las aportaciones posteriores de Paléfato, incluso de Evémero- sin tener en cuenta que Aristóteles no hace sino dar expresión a la fuerte tendencia de los

puede lo más puede lo menos”: puesto que a la filosofía corresponde entender de la ciencia, le corresponde entender también de la opinión.

²⁸⁶ A propósito de lo que decimos, es de recordar que Aristóteles rechaza la calificación de poética para la poesía didáctica. Para el Estagirita, Empédocles, pese a haber expuesto su pensamiento en hexámetros, no puede ser considerado un poeta. En consonancia con esta concepción de la obra poética, la catarsis aristotélica no es de naturaleza didáctica sino purgativa y placentera. Es precisamente en la valoración de la catarsis como fuente de placer, donde Proclo, en el contexto del Neoplatonismo, verá una respuesta a la crítica platónica (*República* X, 606a-b) a la poesía por herir al oyente mediante la excitación de sus emociones (Lamberton, 1986: 184).

²⁸⁷ Dice López Eire que, según Aristóteles, el placer que proporciona la poesía es triple: placer intelectual de imitar y contemplar la imitación, placer estético derivado del sentido del ritmo y de la armonía, y placer catártico de naturaleza ético-psicológica.

²⁸⁸ “la función del poeta no es contar lo sucedido, sino lo que podría suceder y lo posible en virtud de la verosimilitud o la necesidad. Pues el historiador y el poeta no difieren entre sí por escribir en prosa o en verso, ya que podrían versificar las obras de Heródoto y no serían en absoluto menos historia con verso que sin verso. La diferencia estriba en que uno narra lo sucedido y el otro cosas tales que podrían suceder. Por lo cual precisamente la poesía es más filosófica y seria que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, y la historia lo particular.” (*Poética*, 1451a-b).

griegos a evitar la representación directa de los hechos históricos. Esta tendencia observable en el arte y en la poesía, se proyecta también al campo de la política y la historia. En este sentido, Hinks señala: “The Greeks, with their usual love of the general rather than the particular, enjoyed transposing even political events of the first magnitude into a mythical paraphrase” (Hinks, 1939: 63). De este modo, la alegoría se convierte, como hemos visto que ocurría en el campo de la física, en la única forma de convertir un hecho histórico en una *forma* visual. El ejemplo más claro entre los muchos aportados por Hinks en su estudio, es el de la representación iconográfica de la guerra contra los persas por medio de imágenes que reproducen la lucha entre griegos y amazonas, ya presente en el arte del siglo V a. C.²⁸⁹.

Por otra parte, la idea que Aristóteles tiene de la hermenéutica está igualmente desacralizada. La exégesis de los textos poéticos no tiene por objeto poner en contacto el mundo divino y el humano, sino que es una función que media entre los pensamientos del alma y su expresión lingüística. La hermenéutica con el Estagirita pierde su carácter oracular y abunda en la dimensión psicológica y lingüística (Ferraris, 2000: 13).

Por otra parte, también la poesía es entendida en sentido orgánico. En la *Poética*, los paralelismos entre la obra de arte y la naturaleza son constantes:

Es, pues, menester que los argumentos bien ensamblados no empiecen ni terminen donde les cuadre, sino que se atengan a las fórmulas expuestas. Es más: puesto que lo hermoso animal o toda cosa que esté compuesta de algunas partes, no sólo debe tenerlas ordenadas, sino también contar con una cierta extensión que no sea cualquiera al azar, pues la belleza consiste en la medida y en el orden, por lo cual no puede resultar hermoso ni un animal demasiado pequeño (...) ni tampoco excesivamente grande²⁹⁰.

(Aristóteles, *Poética* 1450b)

El acercamiento entre escritura y vida, la afirmación de la existencia de leyes comunes a ambas, son una aportación fundamental a la evolución de la alegoría en siglos posteriores. No afirmamos, evidentemente, que Aristóteles hiciera una lectura

²⁸⁹ *Op. cit.*, p. 64.

²⁹⁰ López Eire dice al respecto de *Poética* 1450b: “Creo que éste es un pasaje fundamental en la *Poética* porque contiene las dos claves indicadas, la de la organicidad (y ya podemos decir “corporeidad” puesto que se lee bien claramente en el texto “al igual que en los *cuerpos* y en los *animales*”) del discurso poético, y la de las tres cualidades de la belleza producida por la mencionada organicidad que son el orden, la proporción y la simetría de las partes dentro del todo unitario que es la obra poética.” (Aristóteles, 2002: 153).

alegórica del mundo, sino que su esfuerzo en dirección a la interpretación, no en sentido alegórico, del mundo, significó un precedente importante para posteriores exégesis ya decididamente alegóricas en este campo de lo real²⁹¹.

Es interesante, de cara a la formación del discurso alegórico que ha tenido especial apoyo en la expresión contradictoria, la idea de Aristóteles sobre los principios opuestos y la inserción entre ellos de una “tercera cosa”, un sentido por el que un contrario puede desarrollarse en el otro. De esta manera, la materia, en vez de ser contraria a la forma, se convierte en la potencia para la forma²⁹², y *se define no sólo por lo que es, sino por lo que puede ser* (Whitman, 1987: 175). Aristóteles describe esta teoría en un bello pasaje de la *Física*, en el que, de nuevo, no evita la comparación con el mundo natural:

Porque admitiendo (...) que hay algo divino, bueno y deseable, afirmamos que hay por una parte algo que es su contrario y por otra algo que naturalmente tiende a ello y lo desea de acuerdo con su propia naturaleza. Pero para ellos se seguiría que el contrario desearía su propia destrucción. Sin embargo, la forma no puede desearse a sí misma, pues nada le falta, ni tampoco puede desearla el contrario, pues los contrarios son mutuamente destructivos; lo que la desea es la materia, como la hembra desea al macho y lo feo a lo bello, salvo que no sea feo por sí sino por accidente, ni hembra por sí sino por accidente.

(*Física*, 192a)

Este planteamiento tendrá una gran importancia en la formulación del alegorismo medieval, en particular en el tratamiento de la materia en el seno de la escuela de Chartres.

Aristóteles, por lo que a la hermenéutica se refiere, niega la posibilidad de un sentido ilimitado de los textos: “Bajo las múltiples formas de expresión pueden encontrarse significados idénticos, estables y, en fuerza justamente por ello, comunicables.” (Ferraris, 2000: 14). En este sentido, López Eire afirma: “nombrar una realidad es mimar la esencia de lo nombrado. (...) La verdadera esencia de las cosas y de los seres vivos reales son sus “formas”, las antiguas ideas platónicas que ahora, en la nueva metafísica de Aristóteles, habitan entre nosotros” (Aristóteles, 2002: 151).

²⁹¹ Heidegger observa que la influencia aristotélica en el neoplatonismo agustiniano es mayor de lo que se piensa (Heidegger, 2002: 53).

²⁹² Lo contrario de la forma es su privación: “Nosotros afirmamos que la materia es distinta de la privación, y que una de ellas, la materia, es un no-ser por accidente, mientras que la privación es de suyo

Ahora bien, si consideramos que Aristóteles es un defensor de la teoría convencionalista sobre la naturaleza de los nombres²⁹³, ¿cómo puede entonces compaginarse esta defensa de la convencionalidad con la observación anterior de Antonio López Eire? En efecto ambas parecen contradictorias. Si se opta por una teoría del lenguaje basada en la convención, no puede defenderse, al mismo tiempo, ni la estabilidad de los significados de los nombres, que podrían cambiar mediante una nueva convención, ni esta estrecha relación entre el nombre y la esencia de lo nombrado.

Para superar esta aparente aporía, es necesario profundizar, con Gadamer, en el sentido de esta convencionalidad. De este modo, cuando Aristóteles habla de la convención, no debe entenderse que se refiera a un acuerdo sobre cómo entenderse, pues este acuerdo, como apunta Gadamer, requeriría la existencia previa de un lenguaje que lo hiciera posible. Aristóteles se refiere a haber llegado a estar de acuerdo en lo que tiene de fundamento la comunidad entre los hombres y en su consenso sobre lo que es bueno y correcto (Gadamer, 1996: 517). La convención respecto del lenguaje tiene una dimensión política y remite, en última instancia, a la constitución de la palabra-diálogo y al trasfondo ético que la sostiene, a la que Gadamer ha dedicado tanta atención, como ya vimos en capítulos precedentes²⁹⁴.

Pero si Platón pretendía, en última instancia y siquiera como ideal, apartar al lenguaje del conocimiento dialéctico de la realidad, Aristóteles, por su parte, desplaza del ámbito de la ciencia todo lo referente a la vida y fundamento del lenguaje. Así, las creaciones colectivas de nuevas significaciones que suponen una ordenación de la realidad, son excluidas del tenor coactivo de la demostración científica y relegadas a la condición de metáforas, desplazadas hasta el campo de la retórica (Gadamer, 1996: 517).

Sin embargo, la obra científica de Aristóteles está plagada de metáforas. Ante las críticas que subrayan la contradicción entre su rechazo teórico de la metáfora en el

no-ser, y también que la materia es de alguna manera casi una sustancia, mientras que la privación no lo es en absoluto" (*Física*, 192a).

²⁹³ Cf. Todorov, 1977: 14-16.

²⁹⁴ A propósito de la palabra-diálogo en Aristóteles y su dimensión política, José Javier Iso, en el prólogo a su edición de *Sobre el orador* de Cicerón, recoge la siguiente reflexión: "Racionero afirma que en el tratamiento de una prosa artística, alejada tanto de la de los poetas como de la vulgar o propia de la expresión científica, Aristóteles va descubriendo y concibiendo el lenguaje, no ya como "mímesis" sino como *symbolon* o medio de reconocimiento de los hombres en su trato social; que, a través de la doctrina platónica de la adecuación –*tò prépon*– pero considerando ya el lenguaje no como signo de las cosas, sino como signo de los estados del alma, Aristóteles introduce las nociones de *léxis ethike* (...) y *léxis pathetike* (...) en las que se combinan las funciones denotativas y connotativas del lenguaje." (Cicerón, 2001: 63-64). Sobre el concepto de mímesis en la cultura griega, véase Kennedy, 1980: 116-117.

lenguaje científico y el empleo en la práctica de la expresión figurada, Aristóteles se defendió argumentando que “cuando, a causa del uso común, una metáfora es mejor conocida que el sentido propio, no es un error utilizarla.” (cf. Dalimier, 2004: 130)²⁹⁵. En este ámbito, Aristóteles reconoce una dimensión cognitiva a la metáfora. El mecanismo de funcionamiento de esta función cognitiva reviste especial interés para nuestro estudio de la alegoría: Aristóteles defiende la teoría convencional de los nombres. En consecuencia, mantiene la teoría de la inexistencia de relación entre éstos y las cosas a las que se refieren. Sin embargo, observa que en el caso de la metáfora, la atribución del nombre no se produce por azar, sino debido a cierta analogía derivada de su fundamento lógico. En el reconocimiento de esta analogía y de su función radica la función cognitiva de la metáfora. En este caso, la metáfora ya no es un mero ornamento del discurso sino que es el resultado de una habilidad, por parte del que la crea, consistente en el descubrimiento de la semejanza entre las cosas, y de una operación lógica, por parte del que la interpreta. Esta operación lógica consiste, en el descubrimiento del parentesco genérico entre lo que se dice y lo que se quiere decir, esto es, la común pertenencia a un género que garantiza la transmisión del conocimiento en virtud de la transferencia metafórica. Este conocimiento de la semejanza entre ambos términos de la metáfora consiste en la aprehensión del universal que representa el predicado común a ambos²⁹⁶. De este modo, la analogía es el medio de inventar una noción común que juegue el papel de un género y que según la apreciación general no parezca impropia²⁹⁷ –no se olvide de que se trata de metáforas reconocidas por todos y asimiladas al sentido propio de las palabras-.

En nuestra opinión, la elaboración aristotélica de la dimensión cognitiva de la metáfora es fundamental para la elaboración de la alegoría como instrumento de la metafísica. Hasta Aristóteles, el uso de la alegoría no se había podido desvincular completamente del peso de la herencia mítica. Como se ha visto, esta herencia es aún visible en Platón. Aristóteles, por el contrario, sienta las bases para la edificación de una epistemología alegórica a partir de su concepción de la función cognitiva de la metáfora. No hay que olvidar que Aristóteles había advertido del poder de la metáfora de “poner las cosas ante los ojos” del lector o del oyente. Tal advertencia debe entenderse con

²⁹⁵ Aristóteles asimila al sentido propio el sentido figurado de la metáfora lexicalizada. En esta misma dirección insistirá la exégesis patrística de Antioquía para descartar el empleo de la alegoría en la interpretación de la Escritura, frente a las tesis origenistas de los alejandrinos.

²⁹⁶ Cf. Calboli Montefusco, 2004: 122-125.

²⁹⁷ Cf. Dalimier, 2004: 135.

relación a la epistemología griega que entendía el conocimiento como visión. La apelación a un predicado común que actúa como un género será un recurso especialmente desarrollado en la alegoría posterior.

Es en este contexto donde también debemos situar los problemas planteados en la obra de Aristóteles en torno al concepto de la analogía del “ser” en el intento de mantener la metáfora alejada del discurso científico. Veamos algunos aspectos de esta cuestión²⁹⁸.

El empirismo aristotélico no renuncia a participar en esta evolución, en la que el mundo, siglos más tarde, terminará siendo leído como alegoría divina. Naturalmente, Aristóteles no podría nunca afirmar tal cosa, pero cuando subraya el carácter cognoscitivo de la metáfora o reflexiona sobre el principio de no contradicción a partir de la crítica al pensamiento de Heráclito, y, sobre todo, cuando revisa la idea de participación del ser, hace un esfuerzo en dirección a esta hermenéutica del cosmos. La posición que Aristóteles adopta frente al mundo deja revelar esta preocupación hermenéutica proyectada sobre la realidad.

La obra de Aristóteles se entiende como un todo, resultado de esta actitud crítica y *cuidadosa*, sobre el mundo. La analogía adviene como solución a la aporía que supone la búsqueda de la unidad del ser que subyace a los diferentes modos de “ser” expuestos por Aristóteles en su *Metafísica*. Como señala Ricoeur, el concepto de analogía aparece, dentro del pensamiento aristotélico, en un espacio a medio camino entre la poesía y la filosofía (2001: 340). Por una parte, la analogía es el elemento natural de una clase de metáforas descritas en la *Poética*²⁹⁹, basadas en la idea de proporcionalidad: “Llamo “relación analógica” a cuando el segundo miembro de una proporción guarda con el primero similar relación a la del cuarto con el tercero. En tal caso se podrá decir el cuarto término en vez del segundo y el segundo en vez del cuarto” (*Poética*, 1457b). Ahora bien, el problema de la analogía va unido, por otra parte, a la cuestión de la *participación* del ser derivada de la filosofía platónica. Aristóteles critica el uso metafórico del lenguaje en la filosofía platónica respecto de su idea de participación. El Estagirita censura que las cosas sean participaciones de unas ideas que funcionan como paradigmas (*Metafísica*, 991a) porque tal afirmación supone la invasión del lenguaje

²⁹⁸ Seguimos en nuestra exposición a Ricoeur, 2001: 339-372. El pensador francés articula su exposición en atención a la defensa de la discontinuidad entre el discurso filosófico y el poético (2001: 338).

²⁹⁹ En la *Retórica*, Aristóteles aborda el tema de la metáfora de forma equívoca porque con el mismo término se refiere tanto al género, esto es el conjunto de los tropos, como a la metáfora propiamente dicha, es decir, el tropo por semejanza o proporcionalidad, cf. Moran, 1996: 385.

poético en el discurso de la filosofía. Aristóteles se remite a la teoría de las Formas de Platón y examina el problema, con relación a ellas, del nombre de las cosas. Según Platón, las realidades sensibles, al estar en continuo devenir, no pueden ser definidas puesto que están continuamente cambiando. Aristóteles observa que los nombres, por el contrario, no pueden tener significados infinitos puesto que en tales circunstancias “no sería posible un lenguaje significativo, pues no significar algo determinado es no significar nada, y si los nombres carecen de significado, se suprime el diálogo con los demás y, en verdad, también consigo mismo.” (*Metafísica*, 1006b).

Esta dificultad entre la imposibilidad de nombrar las cosas sensibles y la ineficacia de unos nombres cuyo significado estuviera en continua mutación se salvaba, según Platón, afirmando que las cosas sensibles reciben el nombre de las Formas de las que *participan* (*Metafísica*, 987b). Sin embargo, en el caso de Aristóteles, la crítica a la idea de participación de una parte, y a la polisemia por otra, lo conduce a la aporía, porque, ¿cómo admitir que no son posibles los nombres con significados infinitos, cuando él mismo ha diferenciado distintos sentidos de “ser”? Aristóteles, como observa Ricoeur, se esfuerza en salvar esta dificultad en su *Tratado de las categorías*, en el que intenta crear un concepto de analogía no metafórica³⁰⁰.

Aristóteles sitúa junto a las nociones de homonimia y de sinonimia, la de paronimia. Esta noción introduce una nueva clase entre la univocidad y la equivocidad. De este modo, la paronimia presenta la posibilidad de utilizar el concepto del “ser” en distintos grados a partir de un primer sentido primigenio, sin recurrir a la metáfora analógica, al menos en principio. Así, los múltiples modos de aparecer de “lo que es” se remiten a “una unidad de referencia” que los vincula de manera determinada. La cuestión se traslada, entonces, a la necesidad de determinar de qué se trata cuando se habla de esta unidad de referencia. El salto de la ontología a la teología, por cuanto la ontología reclama el examen de esta “entidad primera” a la que las demás entidades, y por lo tanto –y este paralelismo resultará fundamental para el alegorismo futuro–, los diferentes sentidos de “ser” que se emplean en el lenguaje, se remiten.

Pero, como el mismo Ricoeur advierte, la analogía se pone en juego implícitamente porque las modalidades sintácticas de la cópula, al diversificarse, “debilitan continuamente el sentido de ésta, mientras nos alejamos de la predicación

³⁰⁰ “The intellectual labour that later crystallized in the concept of the analogy of being stems from an initial divergence between speculative and poetic discourse.” (Ricoeur, 1996: 356).

esencial primigenia (...) hacia la predicación accidental derivada” (2001: 344). El problema del empleo de “ser” como cópula establece una idea de proporcionalidad que nos arroja de nuevo a la analogía. Es decir, los diferentes usos y sentidos de “ser” responden a una gradación proporcional que también obedece a una naturaleza analógica.

El problema que señalamos proviene, en consecuencia, de que la analogía se mueve dentro del nivel conceptual, de los nombres y los predicados. Si la búsqueda de un concepto adecuado de analogía es paralela a la de un concepto de participación, como ocurría en la filosofía platónica, entonces habría que reconocer que la metafísica vuelve su mirada hacia la poesía al recurrir a la metáfora, tal y como el propio Aristóteles argumentaba contra el platonismo (Ricoeur, 2001:362).

En definitiva, el colosal esfuerzo de Aristóteles para evitar la invasión de la metáfora y, con ella, del lenguaje poético en el discurso filosófico, un esfuerzo que se ha desarrollado en los frentes de la lógica, la metafísica y la poética, resulta, en última instancia, inútil, porque la analogía se filtra casi imperceptiblemente, a través del lenguaje, en el mismo centro de la metafísica, esto es, en la discusión sobre las distintas acepciones de “ser”.

Por otra parte, como hemos advertido más arriba, la cuestión de la analogía del “ser” no se mueve sólo en el plano ontológico sino que se desarrolla en la intersección entre este discurso y el discurso teológico³⁰¹:

Al ser lo divino indivisible –se dice- no da lugar a la atribución, solo a negaciones. En cambio, la diversidad de las significaciones del ser sólo puede aplicarse a cosas físicas, en las que es posible distinguir sustancia, cualidad, cantidad, etc. En último análisis, el movimiento es la diferencia que hace imposible, en su principio, la unidad del ser, y que hace que el ser se ve afectado por la división entre la esencia y el accidente. En una palabra, es el movimiento el que

³⁰¹ La ubicación de la analogía entre la teología y la ontología permitirá, en nuestra opinión, el desarrollo de la poesía mística, en la media en que posibilitará un camino, tanto en la dirección *negativa* como en la *positiva*, de acceso verbal a la divinidad. Hay que recordar que en la filosofía platónica, el acceso místico a lo divino no estaba exento de dificultades por una parte respecto a su posibilidad antes de la muerte, por otra por la imposibilidad de desenvolverse en el plano lingüístico. En este sentido, el texto de Ricoeur que citamos a continuación nos parece de enorme importancia. La indivisibilidad de lo divino recuerda al Ser de Parménides en cuanto a la imposibilidad de ser objeto de atribución de cualquier clase. A ello contribuye el hecho de que Aristóteles atribuya a esta “entidad primera”, no una naturaleza creadora, al modo cristiano, sino una función motora, desde su inmovilidad, causa de que resulte imposible la predicación sobre la misma. Sobre la polémica en torno a la relación entre ontología y teología en Aristóteles, véase la introducción de Tomás Calvo Martínez a la *Metafísica* (Aristóteles, 2000: 36 yss.).

hace que la ontología no sea una teología, sino una dialéctica de la escisión y la finitud. Donde hay algo que deviene, es imposible la predicación.

(Ricoeur, 2001: 352)

Sin embargo Ricoeur no considera que la tarea de Aristóteles haya fracasado por completo. A su juicio, el concepto de analogía marca una intersección entre ambos discursos. Porque, pese a que este concepto procede del campo poético, al introducirse en el terreno de la filosofía, recibe la calidad de dicho espacio, y no vuelve ya a la poesía (Ricoeur, 2001: 354-355). En todo caso, Aristóteles fracasa al intentar dotar a la metafísica de una naturaleza científica. Este fracaso, que obtiene la victoria parcial – según Ricoeur- de la conquista de la diferencia entre la analogía trascendental y la semejanza poética³⁰² - no impedirá la prolongación de la vida del discurso alegórico del cosmos y lo extenderá, en la Edad Media, a la lectura del mundo en virtud de la *analogía entis*³⁰³.

En definitiva, del examen de la obra de Aristóteles, podemos extraer las siguientes conclusiones respecto de sus ideas sobre la alegoría y su contribución al desarrollo de ésta como instrumento de la metafísica:

En principio, se puede afirmar que la mayor contribución de Aristóteles a la historia de la alegoría nace del relativo fracaso en la búsqueda de una solución a la aporía de las múltiples acepciones de “ser”, desde la crítica a la teoría de la participación de Platón y desde el rechazo a la multiplicidad de sentidos de los nombres.

En segundo lugar, resulta sugerente, y tal vez pueda resultar de especial interés para el tratamiento que la mística hace del oxímoron, sus ideas sobre la proximidad de los contrarios, y sus observaciones en torno al anhelo de la materia por la forma.

En tercer lugar, nos parece también fundamental la intuición de una *verdad poética*, distinta de la realidad, que pasa, por lo que a ésta se refiere, por mostrarse verosímil. Con esta consideración, Aristóteles aleja lo didáctico de la poesía, y, en cierto modo, hace más por la defensa de la piedad de los poetas que los alegoristas más entusiastas, porque exonera a la poesía de toda responsabilidad respecto de las cuestiones morales.

En este mismo terreno, su comparación entre la poesía y la historia y su idea de que la primera resulta más universal que la segunda, tiene la relevancia, desde las

³⁰² Cf. Ricoeur, 2001: 358.

preocupaciones que competen a este trabajo, que le da el ser un fundamento de primer grado para la alegoría histórica.

Respecto a la metáfora -dejando a un lado la decisiva importancia de la justificación teórica de su valor cognitivo-, pese a que sus estudios tanto en la *Poética* como en la *Retórica* han resultado y siguen resultando fundamentales hoy día, es necesario reconocer que su vinculación al nombre y la estrecha interpretación que de ella se ha hecho en las retóricas posteriores, ha condicionado el desarrollo de las posibilidades de la alegoría pese a la consideración, ya en una época posterior, de la misma como figura de pensamiento. Esta limitación debe ser entendida con relación a la posterior utilización reductora de la alegoría como figura retórica por parte de la exégesis alegórica.

Por último, sus puntuales referencias a la exégesis alegórica, ambiguas, muy fragmentarias y -quizá por ello- poco significativas, tienen, desde luego, menos importancia con relación a nuestro estudio.

³⁰³ Sobre las relaciones actuales entre el discurso metafórico y el científico a partir de la analogía, véase, Eco, 1985: 174-175. Para una discusión de las tesis de Ricoeur, cf. Derrida, 1989: 35-75.

VIII La alegoría en la hermenéutica postaristotélica (siglos III a. C.-I d. C.). Algunas propuestas de clasificación. La polémica entre Alejandría y Pérgamo

Desde las aportaciones estoicas y aristotélicas hasta la consolidación de neoplatonismo se extiende un extenso periodo de más de cuatro siglos en el que el alegorismo demuestra que no sólo ha sido capaz de sobrevivir a las críticas platónica, epicúrea y escéptica³⁰⁴, sino que también ha tenido la fuerza necesaria para amoldarse a la nueva situación histórica devenida sucesivamente con la crisis de la *polis* griega –en particular de la democracia ateniense–, la creación del imperio de Alejandro y el Helenismo propagado por sus continuadores, hasta la consolidación de la hegemonía romana en el Mediterráneo Oriental, especialmente a partir de la batalla de Accio en 31 a. C. En todo este tiempo, la alegoría sobrevive a sus críticos, engendra nuevos detractores, y sigue manifestándose a través de diferentes corrientes, en ocasiones muy alejadas entre sí.

En capítulos precedentes hemos examinado algunos tipos de alegoría según la “traducción” que realizan de los poemas que les sirven de objeto. De este modo, se ha hablado de la alegoría física, de la alegoría moral y psicológica. En otro nivel, hemos examinado el método etimológico puesto al servicio de todas estas interpretaciones, y desarrollado sobre todo en el seno de la escuela estoica.

A continuación, debemos referirnos a otra clasificación de la alegoría que depende del criterio que el intérprete adopte frente a dos polos de tensión que se generan a partir del texto: por un lado, la presunta intención del autor, por otro el sentido intrínseco del texto³⁰⁵. En los capítulos precedentes se han visto algunos casos

³⁰⁴ Cf. Pépin, 1958: 132-145.

³⁰⁵ Es en este periodo cuando se diferencian con nitidez y se enfrentan con no poca virulencia dos modos de lectura que, con notables variaciones, aún persisten. Por una parte, la tendencia que pretende entender el texto mejor que el autor y que, como recuerda Emilio Lledó, “arrastra consigo un equívoco o incluso un radical error de planteamiento. Entender un texto “mejor” que su autor significa hacerle decir aquello que en la “intención” del autor no fue pensado por él.” (Lledó, 1998: 83). Comprender al autor mejor que a sí mismo implica que, junto a la interpretación gramatical de la obra, se establece un proceso de “adivinación” en el que el intérprete se sitúa en un proceso paralelo al de la creación del autor (pp. 125-126). Pero, por otra parte, como continúa diciendo Lledó, aparecen teorías exclusivistas con relación al texto que defienden que “nada hay fuera de él”. Representantes modernos de esta corriente son, en

que responden a uno u otro criterio; ambos pueden servir tanto para la formulación tanto de alegorías físicas, como morales o psicológicas. En este capítulo debemos examinarlos más detenidamente.

Desde este punto de vista, Tate distingue tres tipos de interpretación. Por una parte, puede hablarse de alegoría histórica (Tate, 1934: 109) cuando el intérprete pretende ofrecer una interpretación correspondiente a la intención del autor. En este caso la *hyponoia* coincide con la *dianoia*, como *significado* del texto³⁰⁶. Al final del capítulo IV, estudiamos el caso de Isócrates, y, concretamente, el recurso retórico desplegado en el *Panatenaico* en el que un exégeta proespartano analizaba el mismo discurso para aventurar la intención, nunca confirmada expresamente, del autor. Así, la interpretación buscaba un sentido oculto en el texto que respondiera a la intención, también oculta, del autor.

Pero Tate distingue claramente esta interpretación histórica de aquella otra en la que, declarándose el mismo objetivo, la interpretación arrojada por el intérprete es evidentemente distinta de la intención que pudiera tener el autor del texto examinado. Se trata de un tipo de interpretación que Tate denomina pseudo-histórica (Tate, 1934: 110). Este tipo de alegoría toma como presupuesto la creencia de que los poetas, particularmente Homero, son sabios omniscientes que expresan su sabiduría en un lenguaje oscuro de naturaleza simbólica. Para Tate, este tipo de interpretación carece por completo de valor³⁰⁷ y debería haber desaparecido por las críticas al método alegórico realizadas por Platón. Sin embargo, la escuela de Pérgamo desarrollará este método de forma tan polémica como abundante.

Un segundo tipo de interpretación alegórica es la llamada “interpretación intrínseca”. En este caso el intérprete se aparta del horizonte de la *dianoia*, para buscar en el propio texto las claves que permitan su interpretación. Como sugiere Tate, la

palabras de Lledó, Barthes, Foucault o Derridá. Para estos críticos, “el “autor” es un nombre más en ese proceso de intelección de la escritura y la experiencia que de él tenemos, carece de la masiva y densa trama textual en donde se inicia la experiencia de la lectura, y donde parte la posibilidad de diálogo.” (Lledó, 1998: 120). Sin embargo, Lledó, desde una posición hermenéutica gadameriana, advierte que “la muerte del autor, que no deja de ser una frase retórica, puede encontrar una forma de justificación si, desde la perspectiva de la “fusión de horizonte” a la que se ha referido la hermenéutica, también se funde, no sólo el horizonte del pasado, sino el autor en él.” (p. 122). Sobre esta cuestión cf. Eco, 1985: 21-45. En los debates que estudiaremos en este capítulo entre las escuelas de Alejandría, defensores de explicar a Homero por sí mismo, es decir, ciñéndose exclusivamente a los poemas homéricos, y la de Pérgamo, de marcada tendencia alegórica, veremos, al menos en germen, algunos de los planteamientos aquí indicados.

³⁰⁶ Sobre el concepto de “dianoia”, véase García Berrio y Huerta Calvo, 1999: 75-76.

interpretación intrínseca tiene como presupuesto la idea de que el exégeta puede llegar a conocer el poema mejor que el propio autor. Ya hemos visto en páginas anteriores algunos modelos de este método. Con presupuestos similares, Heráclito había acusado a Homero de no entender a las Musas. Platón había llevado al extremo este criterio al afirmar que el poeta no sabía lo que decía porque elaboraba sus poemas en un estado de posesión. De esta forma, el rastro de la *hyponoia* se aleja de la *dianoia*. La discusión en el caso de la alegoría intrínseca se desarrollará, por una parte, en el terreno de la interpretación legal, como es el caso de Cicerón y Quintiliano, y, por otra, posteriormente, en el ámbito del neoplatonismo.

Tate añade aún un tercer tipo de exégesis alegórica, la “interpretación artificial” en la que se atribuyen a las palabras del poeta significados que no vienen dados ni histórica ni intrínsecamente (Tate, 1934: 112). En realidad, este tercer modelo de interpretación parece venir dado de las deformaciones de los dos anteriores. Así, es fácil reconocer en la interpretación artificial tanto los excesos de la lectura pseudo-histórica como los de la neoplatónica.

La clasificación de la alegoría propuesta por Sanz Morales toma como criterio la atención a Homero. De este modo, divide la exégesis alegórica en dos grandes grupos (Sanz Morales, 2002: 194): en primer lugar, se encuentran las alegorías dispersas a lo largo de la literatura griega referidas a asuntos y poemas diversos; en segundo lugar, se sitúan las alegorías que se ocupan de los poemas homéricos. Éstas pueden, a su vez, dividirse en tres grupos de naturaleza heterogénea: el primero está formado por las alegorías de pasajes concretos de la *Iliada* y la *Odisea*, en el que se incluyen obras tan diversas y distantes, como las *Alegorías de Homero* del pseudo-Heráclito y *El antro de las ninfas* de Porfirio. El segundo abarca las alegorías que se acercan a los poemas de Homero de forma global, como las exégesis de Cornuto o el pseudo-Plutarco. El tercero está formado por los escolios de algunos códices homéricos y la exégesis de Eustacio de Tesalónica ya en el siglo XII.

A mediados del siglo III a. C., Evémero da comienzo a la alegoría realista (Pépin, 1958: 147-149). Influido por la teología estoica, Evémero afirma que muchos de los dioses de la mitología son en realidad hombres divinizados como premio a los servicios prestados a la sociedad o bien hombres poderosos que se atribuyeron a sí

³⁰⁷ “Pseudo-historic allegorism was probably the worst feature of the nightmare which naturally ensued upon a surfeit of the Homeric banquet. But that we may preserve our good opinion of the Greeks, let it be noted that allegorism was never popular.” (Tate, 1934: 110).

mismos esta naturaleza divina³⁰⁸. De esta forma, según Evémero, Homero y Hesíodo habrían escrito una suerte de “manuales de protohistoria”. A la corriente iniciada por Evémero corresponden, con los matices que seguidamente señalaremos, Paléfato, Heráclito³⁰⁹, o el autor del texto conocido como *Anónimo Vaticano*³¹⁰.

Ahora bien, ¿puede la teoría de Evémero considerarse como un modo de exégesis alegórica? Sanz Morales lo discute: frente a la vía de la hermenéutica alegórica se establecería la de la hermenéutica racionalista, también conocida como histórica, en el sentido de buscar la causa real que ha dado origen al mito (Sanz Morales, 2002: 194-195). García Gual también parece diferenciar el evemerismo del alegorismo cuando dice: “Algo posterior al alegorismo, hubo otra teoría sobre la interpretación de los mitos que tuvo extraordinaria resonancia en el ambiente helenístico. Fue el evemerismo (...)” (García Gual, 1992: 172). No obstante, en este mismo trabajo, García Gual relaciona a Paléfato con el alegorismo y no con el evemerismo, aunque reconoce su raíz racionalista (García Gual, 1992: 170-171).

En nuestra opinión, las posibles diferencias entre el evemerismo y la alegoría racionalista de Paléfato proceden de la determinación de la causa que una y otra teoría atribuye al origen del mito. En el caso de Evémero, como veremos más abajo, el mito nace en virtud de un acto consciente de carácter colectivo que es después exagerado y deformado con el paso del tiempo³¹¹. Por el contrario, la alegoría racionalista de Paléfato atribuye el origen del mito a un error original que el tiempo consolida.

Pépin, por el contrario, sí considera que el evemerismo es un tipo de alegoría. Para el investigador francés, la alegoría realista es el resultado de una escisión producida en el seno del alegorismo estoico. Los estoicos habían asumido la posibilidad, apuntada por los sofistas, de que los dioses o héroes fueran personajes u objetos benefactores de la humanidad divinizados por la tradición poética. Pero también habían considerado que tras el mito se escondían mensajes ocultos de carácter teológico, relativos a la naturaleza secreta de los dioses y el mundo. La alegoría realista, de esta forma, prescinde de este segundo rasgo del alegorismo estoico y desarrolla el primero

³⁰⁸ Carlos García Gual observa que esta teoría no puede desvincularse del momento histórico preciso en el que surge, esto es, el de la deificación de los monarcas helenísticos, siguiendo los pasos del propio Alejandro (García Gual, 1999: 172). Sobre la suerte posterior del evemerismo en la obra de Cicerón, el neoplatonismo, los Padres de la Iglesia, etc, puede verse este mismo libro de Carlos García Gual.

³⁰⁹ Se trata de un Heráclito diferente del Heráclito de Éfeso del siglo VI a. C, y de Heráclito el Rétor, al que nos hemos referido como el pseudo-Heráclito, autor probablemente del siglo I d. C. El Heráclito de la alegoría racionalista es un autor próximo a Paléfato.

³¹⁰ Cf. Sanz Morales, 2002: 283-302.

(Pépin, 1958: 146-147). Pépin afirma que Evémero debe ser considerado un alegorista porque las enseñanzas que “descubre” en los poemas no son directamente comunicadas por éstos a quien lee sin prejuicios a los poetas, sin acudir a su revelación extrínseca.

Realmente es difícil precisar si las peculiaridades de esta lectura racionalista de los mitos comparten su naturaleza con la alegoría o constituyen un tipo diferente de exégesis. Como se ha ido viendo a lo largo de los capítulos precedentes, la alegoría, desde sus comienzos en el siglo VI a. C., responde a un intento racionalizador del mito, con independencia de que tenga o no su causa concreta en la defensa de los poemas de Homero y Hesíodo. En este sentido, la explicación física de la *Teomaquia* propuesta por Teágenes de Regio puede ser tan racionalista o más que las explicaciones de Paléfato sobre el mito de los centauros o Pasifae. Sin embargo, la diferencia entre ambas estriba en el *tipo de verdad* que el intérprete trata de descubrir en los poemas. En este punto hay que dar la razón a Pépin cuando diferencia los dos tipos de alegoría estoica. En efecto, la alegoría en sentido estricto trata de descubrir una verdad relativa a la *physis* o a los dioses³¹² —en última instancia, también los dioses están vinculados a la *physis*-, oculta y señalada a la vez en el discurso. Pero no siempre esta verdad actúa o se entiende del mismo modo. Como hemos ido viendo en las páginas precedentes, desde la *alétheia* de Heráclito hasta las lecturas alegóricas de los sofistas y los estoicos, hay una evolución muy compleja en la que pocas cosas permanecen sin ser alteradas. En el sentido amplio de lo alegórico, es decir, en el de la interpretación tendente a descubrir una verdad -entendido el concepto también en el sentido más general- bajo el discurso, que éste deja ver veladamente, la alegoría realista, incluso el evemerismo, pueden considerarse de naturaleza alegórica.

Si recurrimos a la definición de alegoría que ofrecía Tate, vista en nuestro capítulo V, esto es, el método de interpretación de textos que deja a un lado el sentido literal de un poema o mito a favor de un sentido diferente u oculto³¹³, el problema se hace más agudo. Porque, en realidad, la explicación de Evémero y Paléfato no obedece a un mecanismo figural creado por el poeta, sino a diversas circunstancias *históricas* o *pseudo-históricas* que el exégeta pone en evidencia. Así, en la lectura alegórica en sentido estricto, es la voluntad del poeta, o de los dioses que lo inspiran, lo que da lugar

³¹¹ Véase lo expuesto en nuestro capítulo anterior sobre la inclinación de los griegos a la representación mítica de hechos históricos.

³¹² Bajo los dioses se ocultan las realidades que descubren las alegorías moral y psicológica.

³¹³ Éste es el sentido que parece seguir Sanz Morales, tal y como se deduce de su explicación sobre Aristóteles, vista en el capítulo precedente (Sanz Morales, 2002: 212-213).

al discurso alegórico; en el evemerismo, sin embargo, se explica el origen histórico del mito; en el alegorismo de Paléfato, el error que le dio origen. Si en la exégesis alegórica, el exégeta pone al descubierto lo que en el discurso sólo se aludía o se presentaba como enigma, en el alegorismo realista, el intérprete tan sólo desactiva el error que está en la raíz del mito³¹⁴. En la alegoría en sentido estricto -y esto se ve de forma especialmente clara en las alegorías platónicas- la proximidad al mito es mayor porque se ubican en un horizonte atemporal, rigurosamente ahistórico, mientras que la alegoría realista nace de un impulso opuesto: la voluntad de colocar estos relatos míticos en un pasado histórico o protohistórico. Sin embargo, resulta interesante observar cómo el paso de la *ucronía* mítica a la *diacronía* histórica se hace a costa de incurrir en la *utopía*³¹⁵. En efecto, en el caso de Evémero se observa con claridad la localización de un espacio fabuloso, la isla de Pangea, a medio camino entre la ficción alegórica y la situación en un vago lugar del Océano Índico³¹⁶.

A nuestro juicio, el evemerismo o, más discutiblemente, la exégesis racionalista de Paléfato no pueden considerarse alegorías, sobre todo si se tiene en cuenta la orientación de la exégesis alegórica en esta misma época³¹⁷, con el alegorismo desaforado de los exégetas estoicos y, ya en el siglo I d. C., el de autores como el pseudo-Heráclito. Una buena muestra de las diferencias entre la alegoría en sentido estricto y esta exégesis racionalista se puede localizar en el empleo que ambas hacen del método etimológico. Este método se había convertido en una poderosa arma de *interpretación / manipulación* a manos de la exégesis pseudo-histórica estoica. En estos

³¹⁴ El problema se presenta, no obstante, cuando este ejercicio interpretativo que desactiva el error mítico resulta ser tan fantasioso como el mito mismo. En este aspecto este método y el alegorismo muestran una frontera muy poco precisa.

³¹⁵ En sentido inverso quizá pueda mencionarse el esfuerzo de Apolonio de Rodas en sus *Argonáuticas*. En este poema, en cierto sentido homerizante y respetuoso con la tradición mítica de Jasón y sus argonautas, Apolonio dota al relato de un enorme realismo geográfico en la descripción del recorrido de la *Argo*, y, lo que resulta aún más sorprendente, logra atribuir al viaje, una duración verosímil, dentro de las prácticas de la navegación de la época. Incluso la propuesta, hoy día insostenible, de un regreso a través de los ríos de Europa resulta creíble para la época (cf. García Tejeiro, 2000: 810). De este modo, el mundo del mito y su tiempo impreciso se sitúa en un espacio geográfico reconocible –la edición realizada por la editorial Gredos a cargo de Carlos García Gual y Mariano Valverde Sánchez incluye un mapa detallado del itinerario- que goza además de un tiempo interior, de una duración, realista. Se trataría, en nuestra opinión de una operación inversa a la utopía de Evémero.

³¹⁶ Cf. Lens Tuero, J. y Campos Daroca, J., 2000: 164-166.

³¹⁷ Hay que tener igualmente en cuenta que esta exégesis racionalista tiene entre sus antecedentes más lejanos a Hecateo en el siglo VI a. C., uno de los primeros detractores de los mitos homéricos y hesiódicos contra los que presuntamente reaccionaron los alegoristas. Es decir que, junto con los antecedentes estoicos advertidos por Pépin, hay que apuntar esta otra procedencia de intenciones opuestas a las que dieron lugar a la alegoría. Hecateo comienza sus *Genealogías* haciendo una reflexión muy parecida a las de Paléfato: “Escribo esto como me parece verídico, porque las narraciones de los griegos son, a mi parecer, múltiples y ridículas.” (cf. Lens Tuero, 2000: 263-264).

casos, la etimología pretendía descubrir, a través del examen de los significados “originales” de la palabra, su verdadero sentido, entendido éste como la verdad esencial y oculta de las cosas. En el caso de la *alegoría* de Paléfato, el uso del método etimológico tiene otro sentido: cuando, por ejemplo, Paléfato analiza etimológicamente la palabra “centauro”, para ofrecer una interpretación racionalista del mito, dice: “tomaron el nombre de Centauros, porque habían acribillado a los toros, ya que la forma de toros no es propia de los Centauros, sino que tienen apariencia de caballo y hombre. Por tanto el nombre lo tomaron de su acción” (Sanz Morales, 2002: 221).

Si se compara esta utilización del método etimológico con el empleo que de él hacen los estoicos o con la visión platónica del mismo, podrá verse que nos encontramos ante una situación distinta. En este caso la etimología del nombre no nos lleva a una revelación de la naturaleza de los personajes míticos sino al descubrimiento y confirmación del *hecho histórico* del que procede. El texto de Paléfato se ve obligado a aclarar este extremo cuando subraya que el nombre de “centauro” no se debe a su forma física, sino a una de sus acciones. Esta explicación por parte del mitógrafo, en cierto modo redundante -puesto que la descripción del mito ya había puesto de relieve la procedencia del nombre-, parece evidenciar la necesidad de distanciar su método exegético del seguido por los alegoristas. Porque, si se hubiera seguido el proceder etimológico de la alegoría estoica, se habría tenido que concluir, como el mismo Paléfato observa, que los centauros tenían forma de toros y no de caballos.

Pero esta distancia frente a la alegoría no impide que exista un vínculo entre ambas, tanto en su origen estoico, como en el propósito general de llevar el mito antiguo a un terreno útil para su momento histórico tanto en el sentido moral como físico, histórico o, incluso, político.

La intuición de Evémero lo lleva a concebir un modelo de alegoría que esboza, siquiera de forma vaga y aproximada, la concepción de lo que más recientemente, en el contexto del estructuralismo, se ha denominado “héroes culturales”³¹⁸. En efecto, al afirmar que los dioses son héroes benéficos divinizados, Evémero detecta y discute un componente mítico esencial no sólo de la mitología griega, sino presente en otras mitologías tan distantes como la polinesia, australiana, norteamericana o africana, entre otras: la presencia de héroes inventores o descubridores que son divinizados por los

³¹⁸ Cf. Meletinski, 2001: 169-184. García Gual, por otra parte, dice: “en el libro [*Hierá Anagraphé*] Evémero contaba su viaje por el gran Océano (el Indico, al sureste del continente asiático), donde arribó a un grupo de islas, la mayor de las cuales era Pancaya, que describía con un cierto detalle, como un antropólogo *avant la lettre*.” (García Gual, 1992: 173).

beneficios que producen para la humanidad. Lógicamente, las diferencias entre el evemerismo y las recientes construcciones míticas a las que nos referimos son insalvables. Pero, a nuestro juicio, la racionalización del mito de Evémero responde a un enfoque de lo mítico que se mueve en los mismos términos en los que se desarrollan los mitos de los “héroes culturales”. Algunos de estos elementos propios de los “héroes culturales” están presentes en la cultura griega y sirven de importante elemento ideológico al servicio de acontecimientos políticos decisivos. Tal es el caso del carácter de “protoantepasado” propio de estos “héroes culturales”. Así, los lacedemonios se consideraron descendientes de Heracles y justificaban de ese modo la invasión doria del Peloponeso a la que denominaron “el retorno de los heráclidas”³¹⁹ y la expulsión de los mesenios de sus antiguos territorios.

Sin embargo, lo fundamental del evemerismo es que supone un paso importante de racionalización de esta figura del “héroe cultural” o del protoantepasado, porque lo traslada del tiempo mítico primordial al pasado remoto. Este paso del mito a la historia, aunque se trate de un pasado tan lejano como impreciso, es lo que dota al sistema desarrollado por Evémero de su proximidad, y al mismo tiempo de su distancia, respecto a la alegoría. De esta forma, frente a las construcciones de los “héroes culturales” puramente mitológicas, el evemerismo pretende dar respuesta a los problemas que éstas presentan³²⁰.

Cercana a las tesis de Evémero, puede situarse la obra de Paléfato, mitógrafo alejandrino del siglo II a. C. De imprecisa influencia aristotélica³²¹ Paléfato procura diversas explicaciones, no por “racionales” menos delirantes, de los mitos³²².

Buffière ha señalado algunas diferencias entre los métodos de Paléfato y Evémero. Éste último pretende realizar una historia de las religiones y mostrar el origen

³¹⁹ Cf. Pausanias, 2002, *Descripción de Grecia*, III y IV, Madrid, Gredos, especialmente p. 108 y ss.

³²⁰ Pero, además, la obra de Evémero puede entenderse, como ya hemos señalado, en sentido político. De este modo, Ruthven se ha preguntado por esta posible lectura irónica del libro de Evémero: “¿Fue Evémero un satírico a expensas de Alejandro y sus experiencias en la India, y recomendaba, cínicamente la autodeificación de los reyes como un medio hacia fines políticos? ¿O era, más bien, el Voltaire o el Fontenelle de su tiempo, a quien Plutarco consideró responsable de haber diseminado el ateísmo por todo el mundo?” (Gacía Gual, 1992: 174).

³²¹ Sanz Morales relativiza la influencia aristotélica en la alegoría realista de Paléfato, señalada por la *Suda* al afirmar: “Puede decirse que el método seguido por Paléfato no muestra inequívocamente influencias específicas de la escuela peripatética, aunque por prudencia debemos tener presente siempre la carencia de datos con respecto a la obra homérica de Aristóteles, por un lado, y el hecho de que sólo poseemos un extracto de la obra de Paléfato, por otro.” (Sanz Morales, 2002: 213).

³²² Las explicaciones de Paléfato no dudan, por ejemplo, en convertir a la hechicera Medea en una especie de “peluquera” que tinta los cabellos de los que en el mito parecen rejuvenecer (Pépin, 1958: 149).

de los dioses³²³. Aquél es un intérprete de leyendas de diversa procedencia que se plantea cómo han podido surgir en el espíritu humano los monstruos y demás maravillas legendarias (Buffière, 1973: 247)³²⁴. Las conclusiones de Buffière son similares a las ya señaladas de Carlos García Gual:

L'exégèse historique était partie de principes fort raisonnables: qu'un fond de vérité se cache dans les légendes: que le merveilleux a presque toujours comme point de départ un fait réel, mal observé ou mal interprété. (...) Mais l'excellence de ces principes n'a pas préservé les disciples de Palaiphatos de quelques aberrations: pour expliquer les histoires incroyables ils en ont inventé d'aussi incroyables.

(Buffière, 1973: 248)

Ya hemos visto que el propio Aristóteles consideraba que los mitos eran viejas teorías filosóficas mal conservadas o transmitidas. En esta teoría se encontraba el mismo principio que llevaría la interpretación de Paléfato de la filosofía a la historia: la existencia de un fondo de verdad histórica en el mito que se ha deformado por el tiempo o por la incompreensión y que se puede desentrañar mediante un ejercicio en el que el exégeta recorre un camino inverso al del poeta o la tradición³²⁵. De este modo el intérprete despoja al mito de sus componentes maravillosos e intenta indagar en el hecho histórico desnudo.

Desde el punto de vista retórico, la operación supone la consideración del discurso alegórico como el producto de una serie de metáforas que se pueden ir deshaciendo sin que se advierta el posible peligro de destruir la integridad del texto y su sentido. Como ya dijimos anteriormente, Paléfato considera que es el error el causante de la deformación de los hechos históricos en relatos míticos. De este modo, a veces será el error verbal nacido de un nombre mal interpretado o una frase mal entendida lo

³²³ Esto no obstante, la pretensión de Evémero no está clara. Lens Tuero y Campos Daroca diferencian entre las teorías del propio Evémero y un espectro doctrinal más amplio en el que se incluyen y al que dan nombre, el evemerismo: “Conviene en todo caso distinguir el “evemerismo” definido genéricamente por postular una condición humana originaria para los dioses y su elevación póstuma a la condición divina, y la propuesta de Evémero que podemos reconstruir como un tipo especial de evemerismo. Para empezar, es dudoso que Evémero presentara la distinción entre dioses celestes y terrestres.” (Lens Tuero y Campos Daroca (eds.), 2000: 166). Estos mismos estudiosos consideran que tal distinción fue probablemente incorporada por Diodoro Sículo.

³²⁴ Paléfato es menos arriesgado que Evémero en sus juicios sobre el fenómeno religioso y, diferenciando entre dioses y héroes, evita profundizar en los conflictos entre la ley natural y los elementos divinos de carácter sobrenatural (Sanz Morales, 2002: 208).

³²⁵ En este sentido dice Paléfato: “A mí me parece que ha existido algo real en todos los relatos, ya que los nombres no surgieron por sí solos, ni se originó así narración alguna acerca de ellos; al contrario, lo que primero existió fue el hecho, y después el relato sobre él.” (Sanz Morales, 2002: 219).

que origine la leyenda; en otras ocasiones, el origen estará en un error de percepción de un hecho raro al que la gente por ingenuidad o ignorancia da un significado equivocado de carácter sobrenatural; por último, a veces es el error en la narración de los hechos lo que da lugar al relato mítico (Sanz Morales, 2002: 203-204).

Pépin sitúa dentro de este terreno de la alegoría realista a Diodoro Sículo y al geógrafo Estrabón. Ambos viven en el siglo I a. C. Diodoro³²⁶ es partidario de un evemerismo moderado y moralizante, en el que diferencia entre los mitos divinos, bien teológicos o poéticos, y los mitos heroicos con su raíz en la realidad. A esta segunda categoría, pertenecen algunos personajes benefactores de la humanidad como Dionisios o Heracles (Pépin, 1958: 150-151).

Estrabón (64 a. C.-17 d. C.)³²⁷ es autor de una *Geografía* en 17 libros elaborada a partir de la geografía de Homero. De este modo, se enfrenta expresamente a Eratóstenes que había despreciado las descripciones geográficas homéricas³²⁸, y defiende la pertinencia alegórica de los datos geográficos que Homero ofrece en la *Ilíada* y sobre todo en la *Odisea* (Pépin, 1958: 151-152).

Pero junto con esta interpretación realista de los mitos y leyendas que dudosamente puede considerarse alegórica, aparece en estos siglos un alegorismo febril, polémico y radical, que tiene su origen en la escuela de Pérgamo. Esta escuela protagoniza junto con la de Alejandría una ardua disputa intelectual. La polémica obedece a la diferente actitud que ambas escuelas adoptan frente a lo que será uno de los problemas del Helenismo, esto es, “la necesidad de conservar, a través de la filología, el patrimonio literario de la antigüedad; la necesidad de hacerlo comprensible a poblaciones distintas por estirpe y por lengua; y adaptar los mitos arcaicos al contexto de una sociedad y de una ciencia más avanzadas” (Ferraris, 2000: 15). En efecto, las diferencias entre Alejandría y Pérgamo respecto de la exégesis de los textos literarios y, en particular, en lo que se refiere a la poesía de Homero, no puede entenderse sin tener en cuenta algunos de los rasgos más destacados de la cultura que impone el Helenismo sobre todo en la revisión y elección de modelos de la literatura precedente. Es en este

³²⁶ Cf. Lens Tuero, 2000: 937-939.

³²⁷ Cf. Lens Tuero y Campos Daroca (eds.), 2000: 201-202.

³²⁸ Eratóstenes acepta la expedición a Troya como un hecho histórico, pero niega que los elementos geográficos descritos por Homero correspondan a ningún lugar concreto. La posición de Eratóstenes en cuanto a la geografía en los poemas homéricos es coherente con su teoría lúdica de la poesía, tal y como se expondrá seguidamente.

momento cuando se forma el canon³²⁹ de la literatura clásica griega a través de la criba que los bibliotecarios y filólogos alejandrinos en primer lugar, y posteriormente también los de Pérgamo, realizan de la literatura precedente, a través de sus ediciones rigurosas y de sus comentarios.

Los poetas y filólogos helenísticos de Alejandría son hombres que gozan de una enorme cultura libresca³³⁰ y que conciben la poesía como un complejo proceso de elección y depuración de motivos y formas. En este sentido, “las materias poéticas, la mitología de modo sobresaliente, son sometidas a peculiares tratamientos que revelan una actitud distanciada, una imposición de los criterios estéticos sobre cualesquiera otros de tipo religioso, emotivo o ideológico (...)” (Brioso, 2000: 789). Este interés distanciada de las preocupaciones morales o filosóficas y hasta cierto punto esteticista, por la literatura precedente cristaliza en las abundantes ediciones de las obras de Homero, Hesíodo y Píndaro, entre otros, a cargo de autores como Apolonio de Rodas, Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samotracia³³¹.

Pérgamo, por otro lado, era un pequeño reino helenístico que vivió su época de esplendor a partir de la subida al trono de Atalo I en 241 a. C. Atalo se dio cuenta del poder creciente e irresistible de Roma y se convirtió en uno de sus mejores aliados en Asia Menor. Esta política de alianza con Roma llevó a Pérgamo a su apogeo con Eumenes II, hijo de Atalo I. Atalo III, al morir en 133 a. C., legó Pérgamo a Roma, que la incorporó como provincia romana de Asia Menor.

Fue Eumenes II quien fundó la biblioteca de Pérgamo, que llegó a ser la segunda en importancia tras la de Alejandría. La rivalidad entre ambas ciudades por el predominio cultural en la zona -por no decir en todo el mundo mediterráneo- fue bien conocida en la época hasta el punto de originar leyendas o exageraciones como la que señala que este enfrentamiento llevó a Ptolomeo V a impedir la exportación de papiro a Pérgamo motivo por el que los bibliotecarios de Pérgamo idearon un modo de curtir las pieles que las hacía aptas para servir de soporte material de la escritura, el *pergamino*³³².

³²⁹ El nombre de “canon” para referirse a estas listas selectivas de autores clásicos realizadas por los filólogos de la escuela de Alejandría, no fue, sin embargo, empleado por éstos, sino que se utilizó por primera vez por Ruhnken en 1768 (cf. Pfeiffer, 1981: 370).

³³⁰ Sobre la importancia del libro y de las bibliotecas en la cultura de este momento, dice M. Brioso: “la cultura libresca de Helenismo dice adiós a la oralidad y exige la organización de grandes bibliotecas procurada por el poder de los reyes (...). En ellas se elaboran las primeras ediciones de los autores antiguos, en las que éstos son tratados como “clásicos”. (Brioso, 2000: 785).

³³¹ Cf. López Férez, 2000: 964-969.

³³² Pfeiffer considera exagerada y poco verosímil esta narración del origen del pergamino porque el uso de rollos de cuero para escribir era bien conocido en Asia Menor al menos desde el siglo V a. C.; Pfeiffer considera que es posible que en esta época, y debido a lo costoso del papiro y a las ingentes necesidades

Pero esta rivalidad también se extendió a la interpretación de los poemas y relatos míticos de Homero y Hesíodo. Veamos detenidamente los frentes en los que se desarrolló esta polémica.

Aleandría se había convertido en la capital cultural del mundo con la dinastía de los Ptolomeos. Matemáticos como Euclides, gramáticos como Apolonio de Rodas, geógrafos como Dicearco, poetas como Calímaco y hombres de conocimientos casi universales para su época, como Eratóstenes confluyen en Alejandría bajo la protección de los tres primeros Ptolomeos conocidos como Soter, Filadelfo y Evérgetes. En una ciudad que vivía una efervescencia cultural y científica de enorme intensidad, los viejos mitos homéricos, la poesía en general no podía considerarse sino como un medio de entretenimiento sin valor didáctico³³³.

Tal vez el caso más extremo de esta corriente esteticista que excluye de la poesía toda función didáctica o moral sea Eratóstenes. Pfeiffer dice, a propósito de la posición de Eratóstenes: “Lo que ningún filólogo se había atrevido a decir, el científico tuvo la lógica y la audacia suficiente no sólo para afirmarlo en el caso de Homero, sino para aplicarlo a la poesía en general” (Pfeiffer, 1981: 300).

Eratóstenes lanzaba así una andanada contra la educación de los griegos, uno de los aspectos esenciales en la polémica del lugar de la poesía en la sociedad helénica. Y lo hacía, no desde una posición moral, como había sido la tónica general de los detractores de Homero, desde Jenófanes hasta Platón, sino desde la mentalidad científica de los nuevos tiempos helénicos. Sin embargo, la crítica de Eratóstenes no se dirigía, como en el caso de Platón, contra los poetas, sino directamente contra los intérpretes, y de forma muy especial contra los alegoristas, que estaban convirtiendo a Homero, contra la expresión literal de sus versos, en un sabio universal e infalible³³⁴. Al excluir cualquier función didáctica de la poesía y, al mismo tiempo, reivindicarla en su dimensión estética, Eratóstenes adoptó una postura radical que sólo en términos generales pudo ser seguida por sus continuadores en la escuela de Alejandría (Pfeiffer, 1981: 303). De este modo, Eratóstenes se burlaba de los alegoristas de Pérgamo y, en general de todos aquellos, como ocurría con Estrabón, que atribuían a Homero cualquier conocimiento geográfico.

de la biblioteca de Pérgamo, se incrementara la producción de pergamino o incluso se perfeccionaran las técnicas de su elaboración (cf. Pfeiffer, 1981: 417-418).

³³³ Cf. Sanz Morales, 2002: 17-28.

³³⁴ Cf. Pfeiffer, 1981: 300.

Otro de los directores de la Biblioteca, Aristarco (217-145 a. C.), continúa los ataques a la alegoría, diciendo que se trata de una forma de mentira, una coacción impuesta a la significación obvia del discurso, al que tortura para hacerle librar una enseñanza física, moral o histórica (Pépin, 1958: 169). Aristarco propone un método de interpretación alternativo a la exégesis alegórica: el método filológico: el buen sentido y la atención a la lengua misma de Homero resultan suficientes para disipar la mayor parte de las dificultades sobre las que los alegoristas construían hipótesis sin fundamento (Pépin, 1958: 172)³³⁵. A diferencia de los filólogos alejandrinos que le precedieron, Aristarco incluyó en sus ediciones comentarios personales e interpretaciones de los textos³³⁶.

Por otra parte, Aristarco abre un nuevo frente en la polémica con Pérgamo, en particular con Crates de Malos, al defender la “analogía” frente a la “anomalía”. En esta materia, no hacía sino extender a la interpretación de los poemas, las observaciones de su maestro y predecesor como director de la Biblioteca de Alejandría, Aristófanes de Bizancio. Pero Aristófanes se había limitado a realizar algunas precisiones sobre la regularidad en las declinaciones de la lengua griega conforme a determinados modelos fijos (Pfeiffer, 1981: 364). En ningún caso invadió el terreno de la filosofía ni pretendió oponerse a la teoría de la “anomalía” enunciada ya por Crisipo, el filósofo estoico. Apoyado en la teoría de la existencia de una correspondencia natural entre el concepto y la palabra, Aristarco defiende la existencia de determinadas leyes que rigen las relaciones entre las formas lingüísticas y las formas lógicas. Varrón, al transmitir los argumentos de esta polémica entre analogía y anomalía, empieza estableciendo una *analogía* de segundo grado entre las analogías de las cosas, por un lado, y entre las de las palabras, por otro. Pero posteriormente confunde la analogía lingüística y la analogía de las cosas. Respecto de esta primera “analogía entre analogías” afirma lo siguiente:

Si por todas partes no existía la analogía, entonces se seguía que tampoco en las palabras existía (sic), no que existiendo por todas partes como existe, no exista en las palabras.

³³⁵ Para una crítica de las limitaciones de este método, véase Righi, 1967: 56-57.

³³⁶ Pfeiffer dice que a Aristarco se atribuye, sin duda de forma exagerada, la redacción de 800 libros de comentarios, de los que 48 estarían dedicados a Homero (Pfeiffer, 1981: 378).

En efecto, ¿cuál es la parte del mundo que no tenga innumerables analogías? ¿El cielo o el mar o la tierra? ¿Lo que hay en éstos? (...) Por esto, quienes dicen que no existe el sistema de la analogía, no sólo no ven la naturaleza del lenguaje, sino tampoco la del mundo.³³⁷

(*La lengua latina*, IX, 23-26)

Respecto a la confusión entre la analogía de las cosas y la de las palabras, tal y como anota Hernández Miguel³³⁸, ésta queda de relieve en el siguiente fragmento:

Si con dos cosas del mismo tipo que, siendo desemejantes entre sí en alguna parte, tienen alguna relación, por tener estos dos grupos de palabras el mismo *logos*, uno y otro por separado recibe la denominación de *analogon* y las cuatro palabras relacionadas, en conjunto, la de *analogía*.³³⁹

(*La lengua latina*, X, 3)

Las aportaciones de Aristarco y de su exégesis filológica terminarán, como veremos, dentro de la propia ciudad de Alejandría puestas al servicio de la alegoría judía de Filón (20 a. C.-50 d. C.) Irónicamente, Alejandría, en los primeros años del cristianismo se convertirá en defensora de la alegoría, incorporado ya el método filológico, frente a la exégesis histórico-gramatical de la escuela de Antioquía (Ferraris, 2000: 21).

La escuela de Pérgamo, desde Crates de Malos, representa la respuesta más radical a las tesis alejandrinas³⁴⁰. Los alegoristas del Pérgamo, influidos por el

³³⁷ Bien es verdad que seguidamente, el propio Varrón reconoce que hay dos tipos de analogía, la que se produce por naturaleza y la voluntaria. La voluntaria puede apartarse de las reglas de la analogía, como ocurre con las palabras. Varrón mantiene una postura ambivalente respecto del alcance de esta voluntariedad con respecto a los casos de las palabras y a sus elementos –más adelante dice “la analogía tiene su fundamento en la voluntad de los hombres o en la naturaleza de las palabras. Doy la denominación de voluntad a la imposición de los nombres y la de la naturaleza a la transformación de los nombres a donde se llega sin enseñanza” (*La lengua latina*, X, 51)-. Resulta también interesante la distinción entre analogía horizontal y vertical a través de la disposición de dos clases de proporcionalidad en dos series diferentes de números o términos enlazados entre sí (cf. pp. 214 y ss). También puede resultar interesante su distinción entre la analogía continua y discontinua de cara a la consideración retórica de la alegoría como metáfora continuada, como se verá en el capítulo siguiente.

³³⁸ Cf. p. 212, n. 102.

³³⁹ Varrón se hace eco, como se habra visto, del concepto de metáfora proporcional de Aristóteles. Así, más adelante, manteniendo esta ambigüedad entre palabras y cosas, dice que “en todas las otras cosas recibe la denominación de proporcional aquello en lo que hay así una cuádruple realidad.” (*La lengua latina*, X, 41).

³⁴⁰ Pese a hablar de escuela de Pérgamo, recogemos las precisiones de Pfeiffer en contra de esta denominación para los alegoristas de Pérgamo porque, en contra de lo que ocurrió en Alejandría, no hubo en Pérgamo una verdadera continuidad entre sus bibliotecarios y filólogos, de tal modo que, en contra de lo que ocurrió entre los alejandrinos, no existió un verdadero magisterio de unos sobre otros (cf. Pfeiffer, 1981: 416). Esto no obstante, en lo que se refiere al uso de la exégesis alegórica, sí se observan unos

estoicismo y el aristotelismo, reaccionaron contra el *esteticismo* de los filólogos alejandrinos, atentos, sobre todo, a los valores literarios de los textos antiguos, y propusieron una lectura alegórica de los poemas homéricos en la que tuvieran cabida sus preocupaciones éticas y científicas³⁴¹. Pero éstos eran conscientes de que ya no vivían en los tiempos de Teágenes de Regio y Heráclito y que el mundo se había ensanchado y los conocimientos científicos se habían hecho más profundos. Para superar las dificultades que este nuevo contexto político, cultural y científico planteaba a los viejos poemas homéricos, optaron por elevar a Homero a un lugar casi divino, en cierto modo análogo al que los judíos habían elevado a Moisés, al que se atribuía la autoría del *Pentateuco*³⁴².

La alegoría de la escuela de Pérgamo y de sus seguidores puede, por tanto, considerarse como la representación más acabada de los excesos de la interpretación que Tate había denominado pseudo-histórica. De este modo, los alegoristas de Pérgamo, llamados significativamente por Buffière, “los campeones de la exégesis alegórica”, no admiten las precisiones estoicas que diferencian entre verdad y opinión en los poemas homéricos y defienden a toda costa, a veces produciendo enormes violencias en el propio texto de los poemas, la omnisciencia de Homero. La preponderancia que se da a este saber homérico, presuntamente universal, supone un alejamiento importante de las alegorías de los primeros estoicos porque éstos no habían intentado contestar las críticas platónicas ni defender a los poetas de sus ataques, sino, en todo caso, ignorarlos, y utilizar los poemas homéricos para explicar o apoyar su propia doctrina. Sin embargo, en la escuela de Pérgamo se produce una agria contestación a la crítica platónica, que tendrá su máxima expresión en el siglo I d. C. con las alegorías del pseudo-Heráclito³⁴³.

parámetros comunes en la interpretación de los textos que permiten hablar de escuela aunque sea en sentido lato.

³⁴¹ Se sigue un procedimiento contrario al propuesto por los alejandrinos. Aristarco no pretendía descubrir en los textos homéricos, aunque fuera de forma alegórica, hallazgos científicos muy posteriores a su época (cf. Buffière, 1973: 204).

³⁴² Tras la anexión de Palestina por Alejandro en 322 a. C., ésta quedó en principio bajo el dominio de los Ptolomeos y, después, a partir del siglo II a. C., de los Seleúcidas. La helenización de los judíos fue importante y la colonia judía de Alejandría llegó a tener, como veremos en capítulos posteriores, una trascendencia decisiva en la evolución de la alegoría. Pero, es ya en el siglo III a.C. cuando empieza la traducción al griego de la Biblia, en primer lugar del *Pentateuco* y después del resto de los libros. Se trata de la Biblia conocida como la de los *Setenta*, -aunque, tal y como apunta Lens Tuero, la tradición sobre esta Biblia y su traducción parecer ser ficticia-. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la influencia de esta traducción en la cultura helenística no debió ser muy importante porque ningún filósofo o poeta de este periodo la cita (Lens Tuero, 2000: 954).

³⁴³ Dice Lamberton que frente a los ataques a Homero realizados por Sócrates (Platón) se establecieron dos clases de defensa. Por una parte la de los que argumentan que Sócrates no entiende lo que Homero quiere decir. Por otra parte, la de los que sostienen que Sócrates no entiende cómo Homero dice lo que dice. A la primera línea argumental asiste la interpretación alegórica o cualquier otra clase de exégesis

En realidad, el desencuentro con los filólogos alejandrinos no era tanto producto de las diferencias de metodología como de la divergencia de intenciones. En efecto, si los alejandrinos eran filólogos movidos por el puro amor a los textos clásicos, los exégetas de Pérgamo eran filósofos estoicos que pretendían introducir la gramática como parte necesaria en un sistema de dialéctica y lógica (Righi, 1967: 61). Se trata, por tanto, en palabras de Pfeiffer, de una investigación que no termina en la poesía, sino que la excede en la búsqueda de un nuevo conocimiento global del mundo antiguo (Pfeiffer, 1981: 416).

Como se ha anunciado más arriba, Crates, contra la norma de la “analogía” adopta las ideas sobre la “anomalía” de Crisipo³⁴⁴. Según éstas, “la expresión humana, el discurso, no puede tener leyes fijas, por lo que el lenguaje se origina irregularmente, siendo el pensamiento por naturaleza variado, mudable e individual.” (Righi, 1967: 60). Esta desavenencia entre, por ejemplo, las palabras en plural que designan cosas singulares o palabras de género masculino que se refieren a cosas de naturaleza femenina, o viceversa, renovaba la polémica ya conocida, entre las palabras y las cosas (Pfeiffer, 1981: 363). La búsqueda etimológica del significado verdadero de las palabras cumple en el alegorismo de Pérgamo el mismo papel esencial que entre los primeros estoicos. Esta investigación etimológica es consecuencia de la toma de conciencia de la anomalía del lenguaje: “Language, like literature, had little rational meaning in itself. In order for them to be understood, it was necessary for the philosopher to recover the uncorrupted, primal forms of both” (Coulter, 1976: 28)³⁴⁵.

Es interesante advertir que, mucho tiempo después, a finales del siglo I d. C., Quintiliano, al hablar de los fundamentos racionales del lenguaje, dice que éstos son

que investigue el significado de los poemas. Los partidarios de la segunda, como Aristóteles, se detendrán en el análisis del trabajo artístico del poeta, la experiencia del receptor, la estructura significativa y finalmente la influencia en la vida de los lectores u oyentes (Lamberton, 1986: 184).

³⁴⁴ Varrón en su libro IX de *La lengua latina* esgrime los argumentos en contra de la analogía. No obstante afirma lo siguiente: “El uso común y la analogía están más unidos entre sí de lo que ellos [los defensores de la anomalía] creen, porque ha nacido la analogía de un cierto uso común y de este uso común lo ha hecho asimismo la anomalía. Por esto, dado que el uso común consta de palabras desemejantes y semejantes y de sus transformaciones, ni la anomalía ni la analogía han de ser rechazadas, a no ser que no esté dotado el hombre de alma por estarlo de cuerpo y alma.” (*La lengua latina*, IX, 2-3). Sin embargo, Varrón distingue diversos criterios en el uso de la analogía según quién sea el hablante. De este modo, considera que el pueblo debe utilizar la analogía en todas las palabras; el orador no debe utilizarla en todos los casos y el poeta puede traspasar impunemente la frontera de la analogía cuando lo estime necesario (cf. p. 134-135). Es interesante la gradación establecida por Varrón porque reconoce el lenguaje poético como el más anómalo de los usos del lenguaje.

³⁴⁵ Sobre la relación entre la defensa de la anomalía y la teoría del origen natural del lenguaje, y, por otra parte, entre la defensa de la analogía y el origen convencional del lenguaje, véase Todorov, 1972: 287-288.

suministrados por la analogía y la etimología³⁴⁶, sin mencionar en ningún caso la anomalía³⁴⁷. Respecto a la primera, Quintiliano pone de relieve los límites y contradicciones de la analogía y, como conclusión, afirma:

Cuando fueron creados los hombres, no les dio la analogía, bajada del cielo, el modelo de lenguaje, sino que fue inventada después que ellos hablaran (...). No se fundamenta en ella en una normativa racional, sino en el ejemplo, y no existe una ley del lenguaje, sino una observación del mismo, de suerte que ninguna otra cosa haya creado la analogía en sí, a no ser la costumbre.

(*Inst. Or.*, I, 6, 16)

Como ejemplo emblemático del método alegórico de Crates, Pfeiffer cita la interpretación de la detallada descripción que Homero hace del escudo que Hefesto fabrica para Aquiles (*Ilíada*, Canto XVIII, 483-608). La extensión de este fragmento descriptivo es insólita en Homero. Esta excepcionalidad había hecho que Zenódoto de Efeso, primer bibliotecario de Alejandría³⁴⁸, considerara que el pasaje entero era una interpolación. Sin embargo, este mismo carácter excepcional movió a Crates a pensar que se trataba de una alegoría de los círculos celestes. El razonamiento que llevó a Crates a considerar el fragmento como alegórico se convertiría en uno de los elementos fundamentales para detectar el carácter alegórico de un texto: la *superfluidad* de un pasaje en el contexto de una obra –en la *Ilíada* resulta superflua la descripción pormenorizada del escudo con relación al asunto general de poema–, será en la doctrina exegética de Filón o San Agustín, un poderoso indicio de expresión alegórica.

Por último, dentro de la escuela de Pérgamo, cabe hacer mención de Apolodoro (siglo II a. C.)³⁴⁹, gramático estoico que tuvo una influencia decisiva en alegoristas posteriores, ya en nuestra Era, como Cornuto y el pseudo-Heráclito, en el siglo I d. C., y más tarde en la alegoría neoplatónica de Porfirio y Macrobio (Pépin, 1958: 156). Dice López Eire que Apolodoro de Pérgamo fue uno de los primeros filólogos –junto a Dionisio de Halicarnaso y el autor del capítulo IX de un manual de retórica falsamente atribuido a Dionisio–, que afirmó que todo lenguaje es figurado. Esta observación, de

³⁴⁶ Con relación a la etimología, Quintiliano repasa las distintas acepciones de este procedimiento, recordando que Cicerón la llama *notatio* (marca), como traducción del término aristotélico *symbolon*, que es “nota” o muestra”. La traducción literal, *veriloquium*, se rechaza por extraña. Otros la denominan *originatio* (*Inst. Or.*, I, VI, 28).

³⁴⁷ Cf. *Inst. Or.*, I, 6.

³⁴⁸ Cf. Pfeiffer, 1981: 195-225.

rara modernidad, supone un distanciamiento de la teoría estoica que diferenciaba entre un lenguaje llano y otro figurado (López Eire, 2002: 246). Ciertamente, hay que entender aquí “figura” en sentido amplio, comprendiendo tanto las figuras de dicción y las de pensamiento como la elección de estilo y en general, de todos los elementos a tener en cuenta para conseguir la adecuación del discurso a los propósitos que lo originan.

³⁴⁹ Cf. Pfeiffer, 1981: 444 y ss.

IX. La alegoría en algunas retóricas clásicas. *Retórica a Herenio*, Cicerón, Quintiliano, Demetrio y Longino

Tal vez fuera el propio Teofrasto el que, tras la muerte de Aristóteles, comenzara a desarrollar la parte de la retórica correspondiente a las figuras, lo que se llamaría posteriormente *elocutio*. Lo cierto es que éstas ocuparon un espacio cada vez mayor en las retóricas sucesivas, aun a costa de sus otras partes. Este proceso de hipertrofia figural arrastrado durante siglos daría lugar a la identificación de la retórica con un sistema de figuras cada vez más amplio y complejo³⁵⁰. En opinión de Todorov, la reducción de la retórica a un conjunto ordenado y prolijamente clasificado de figuras condujo directamente a su desaparición (Todorov, 1977: 27). En efecto, la retórica, al volver su atención hacia el concepto de figura y sus clases, optó por desarrollarse como ciencia de un lenguaje especial, “figurado”, y abandonó, con ello, la posibilidad de elaborar una teoría general del discurso. Esta posibilidad se había manifestado en la retórica antigua, desde Aristóteles, como tentativa de aprehensión del discurso en su realidad específica y en todas sus dimensiones. Pero la nueva y temprana orientación de la retórica hacía el aspecto figural del discurso, vinculó, como observó Genette, a esta disciplina la idea de “restricción general”, en el que el concepto de figura se aplica al espacio de uno de los dos términos de la oposición “figurado / propio”. La introducción de la noción de “desvío”, consecuencia de esta tensión entre lo propio y lo figurado, plantea a la retórica, desde estos primeros momentos, la dificultad irresoluble, o, al menos, irresuelta, de definir “lo propio”, esto es, el primer lenguaje –todos los que se proponen terminan revelándose fuertemente figurales- en relación al cual se establece el segundo lenguaje de la retórica³⁵¹.

En este capítulo nos vamos a detener en los comienzos de este largo proceso, dedicando, como es lógico, una atención especial a la alegoría como figura retórica.

³⁵⁰ Barthes recuerda que Aristóteles consideró como parte fundamental de la retórica el razonamiento que edifica el discurso, la *inventio*. Por el contrario, en la Edad Media en la que las artes poéticas se funden con la retórica –proceso detectable ya en el siglo I d. C.-, la retórica se asimila a la *elocutio*, al identificarse no con la persuasión o los problemas de prueba, sino con el “escribir bien” (Barthes, 1990: 94). No obstante, recordamos que Mortara Garavelli dice que ya Gorgias en el siglo V a. C. había hecho los primeros movimientos a favor de la fusión de retórica y poética (Mortara Garavelli, 2000: 21). En el siglo XVI, al descubrirse y ser traducida la *Poética* de Aristóteles, se produce una separación de ambas, en la que la retórica queda entendida como teoría del *ornatus* (*ib.*, 53).

³⁵¹ Cf. Galay, 1974: 393-396.

La *Retórica a Herenio*, de autor anónimo –durante siglos fue atribuida a Cicerón³⁵²- y escrita en el siglo I a. C., es la tercera retórica que se conserva después de la de Aristóteles, y la anónima *Retórica a Alejandro*³⁵³.

Respecto de la época en la que la *Retórica a Herenio* ve la luz, dice Salvador Núñez que en el periodo comprendido entre finales del siglo II y el comienzo del siglo I a. C., hay tres corrientes doctrinales dentro de la retórica. La primera responde a una concepción tecnicista, representada por Hermágoras. La segunda mantiene una concepción helenístico-rodia que se inclina por desarrollar principalmente la *elocutio*; en esta corriente puede situarse al autor de la *Retórica a Herenio*. En la tercera corriente, de carácter anti-técnico, se ubica la figura de Cicerón (*Retórica a Herenio*, 1997: 29)³⁵⁴.

La *Retórica a Herenio* es también la primera que ofrece la división de la retórica en cinco secciones³⁵⁵:

? La *inventio* o capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa. La *inventio* se desarrolló principalmente en el terreno jurídico y, más tarde, durante la Edad Media, en los *topoi* o lugares comunes. La invención, como dice la *Retórica a Herenio* en su Libro I, cruza las seis partes del discurso: se impone en el exordio o preparación de la atención de los oyentes; es fundamental en la narración de los hechos; resulta necesaria en la división o revelación de aquello en lo que estamos de acuerdo y aquello de lo que disentimos de lo referido; también debe intervenir en la demostración, exposición y justificación de los argumentos, en la refutación de los contrario y en la conclusión (*Retórica a Herenio*: I, 3). De este modo, nos parece que cuando la *Retórica a Herenio* habla de divisiones de la retórica no siempre puede hablarse de que estas secciones obedezcan a una distribución

³⁵² La falsedad de esta atribución, nacida en el siglo IV, no fue demostrada hasta 1491 por Rafael Regio. Véase la “Introducción” de Salvador Núñez a su edición de la *Retórica a Herenio* (cf. *Retórica a Herenio*, 1997: 10).

³⁵³ Recientemente ha sido atribuida a Anaxímenes de Lampsaco, un rétor de mediados del siglo IV (cf. *Retórica a Herenio*, 1997: 8).

³⁵⁴ Tradicionalmente se ha venido hablando de dos escuelas retóricas, la aticista, caracterizada por la sobriedad en el estilo y la asianista, de estilo ampuloso y abundante en juegos de palabras y figuras retóricas. Calboli, sin embargo, defiende la distinción que Cicerón realiza entre la escuela rodia y la puramente asianista. De este modo, cabría añadir a las dos escuelas anteriores, la escuela rodia, de naturaleza intermedia (Calboli, 2001: 106). Esta distinción de la escuela rodia será decisiva, en los términos que seguidamente expondremos, para la configuración de la alegoría en la *Retórica a Herenio*.

³⁵⁵ Para este pasaje, cf. Mortara Garavelli, 2000: 65 y ss. En estas páginas prescindiremos del examen de las dos últimas, la *memoria* y la *pronunciatio*, por no ser de interés para el estudio de la alegoría. Esto no obstante damos cuenta aquí de la idea defendida por Mary Carruthes por la que se afirma la estrecha vinculación entre las imágenes de la exégesis alegórica y los procedimientos mnemotécnicos medievales (Carruthers, 1996, 142).

sucesiva en la elaboración del discurso, sino que más bien se trata de elementos que confluyen en toda su extensión e intensidad, a lo largo de la elaboración del mismo. En todo caso, pensamos que, en este aspecto, se pueden establecer dos bloques: el de la elaboración del discurso en el que la invención domina y condiciona el funcionamiento de las demás secciones y, por otra parte, la memoria y ejecución del discurso ya construido. En nuestro capítulo VII, al hablar de la *Retórica* de Aristóteles, dimos cuenta de que, en nuestra opinión, la alegoría retórica, si hubiera sido de algún modo simétrica a la exégesis alegórica, debería haber sido considerada parte de la *inventio* y de la *elocutio*, como se ha venido considerando desde antiguo.

? La *dispositio*, por su parte, se ocupa de la distribución y orden de los argumentos.

? La *elocutio* es estudiada en el libro IV. En este libro, después de una introducción sobre los rétores griegos y una exposición de las cualidades y géneros del estilo, se pasa al estudio de las figuras³⁵⁶, como adornos del discurso, diferenciando entre figuras de dicción y de pensamiento.

Pero, antes de entrar en el examen de las figuras de dicción y pensamiento en la *Retórica a Herenio*, es necesario, por las propias cuestiones que el estudio de la alegoría reclama, detenerse en el análisis de algunas consideraciones que respecto a las figuras de pensamiento ha propuesto José Antonio Mayoral. Mayoral dice que la figura de pensamiento abarca una serie de fenómenos que se inscriben en el dominio de las reglas de la gramática y más específicamente en el ámbito de su unidad tradicional: la oración (Mayoral, 1998: 674). La ubicación de la figura de pensamiento en el espacio de la oración y no del texto, por la propia indefinición del texto como objeto de atención de la retórica y de la gramática antiguas crea, con relación a las figuras de pensamiento, una serie de tensiones y desequilibrios que impiden una determinación más precisa en esta época. Así, Mayoral se hace eco de estas dificultades al decir que estas figuras son “series, raramente grupos, de fenómenos bastante heterogéneos a veces, de naturaleza semántica y pragmática que, trascendiendo con frecuencia los límites de la propia unidad *oración* que les sirve de referencia, afectan tanto al “acto de la enunciación” como a la constitución global de los enunciados o textos”³⁵⁷.

³⁵⁶ La *Retórica a Herenio* no utiliza los términos *figura* o *schema*, sino que se refiere a las figuras como *exornationes* (cf., Kennedy, 1980: 88).

³⁵⁷ *Op. cit.*, p. 677.

Mayoral considera que en todos estos casos la figura consiste en una especie de *desvío, modificación o infracción*, de la expresión común no figurada.

Ahora bien, en esta distinción entre el discurso figurado y el no figurado, el autor se pregunta, como hemos anunciado anteriormente con carácter general, por los rasgos de naturaleza semántica o pragmática que marcan la diferencia entre ambos y determinan su propia especificidad³⁵⁸. Para Mayoral, el elemento que define y unifica las figuras de pensamiento es “el rasgo pragmático de ficcionalidad”, y es en la retórica de Quintiliano donde ese rasgo se haya más claramente expuesto³⁵⁹. Dentro de este mismo capítulo, cuando nos ocupemos de Quintiliano, tendremos oportunidad de continuar con el examen de las ideas que Mayoral expone en este trabajo.

Volviendo a la la diferencia entre las figuras de dicción y las de pensamiento, dice la *Retórica a Herenio*: “Las *figuras de dicción* se obtienen atendiendo de manera especial y exclusiva a la expresión empleada. Las *figuras de pensamiento* son aquellas que consiguen la distinción³⁶⁰ no en las palabras sino con los propios contenidos expresados” (*Retórica a Herenio*, IV, 13 ss.).

La definición de las figuras de pensamiento revela la estrecha vinculación de éstas con la *inventio*. En efecto, en las figuras de pensamiento la atención gira en torno al contenido de lo dicho, a sus argumentos. Dice Mortara Garavelli, coincidiendo con Mayoral en cuanto a lo problemático de su delimitación en la retórica antigua, a propósito de las figuras de pensamiento:

La identificación de las figuras de pensamiento se fundamenta de forma imprecisa en conceptos vagos, mal (o nunca) definidos, que, intuitivamente, se aplican a procedimientos discursivos comunes a varias figuras (...). Los antiguos maestros de retórica tuvieron a bien advertir que el fundamento de estas figuras era el pensamiento, sea cual fuere la manera de expresarlo, y que la figura debía ser reconocible aunque cambiara la elocución.

(Mortara Garavelli, 2000: 268)

³⁵⁸ *Ib.*, p. 679.

³⁵⁹ Precisamente es Quintiliano el autor que introduce en la retórica latina la palabra *figura* como traducción del griego *schèma*. Aunque nos refiramos al tratamiento de estas figuras por la *Retórica a Herenio* y Cicerón como “figuras”, es necesario precisar, que la primera se refiere a ellas como *exornationes* y el segundo como *ornamenta*. Para la etimología y evolución del término *schèma* y sus traducciones al latín, véase Casevitz, 2004: 15-30. En la acepción de Séneca el rétor, que es la que, a efectos del estudio de la alegoría más nos interesa, el *schèma* es una locución vacía, figura estilística que oculta el sentido verdadero (cf. Casevitz, 2004: 26). No obstante, el término figura no se identificará con la alegoría hasta el siglo IX, en el contexto del discurso teológico.

La cita de Mortara Garavelli pone de relieve las dificultades para encajar las llamadas figuras de pensamiento en la *elocutio*³⁶¹. De hecho, concluye señalando que ésta puede ser alterada sin que la figura de pensamiento deje de ser reconocible. Ahora bien, si la figura de pensamiento es de tal naturaleza que permite que sea reconocible aun cuando se cambia la elocución, resulta evidente que esta naturaleza debe buscarse fuera del terreno de la *elocutio*, que se nos aparece ahora como un sistema de instrumentos al servicio de la figura de pensamiento y no, como siempre se ha considerado, un sistema en el que ésta se inserta como un subtipo. En realidad, las figuras de pensamiento, más parecen catalizadores de los argumentos discursivos, en cuanto que los hacen fluir de un modo determinado, acompañándolos durante su desarrollo y condicionando su ejecución, que instrumentos de ornamentación del discurso.

Pero el problema respecto a la determinación de la alegoría en la *Retórica a Herenio* surge cuando, al final de exposición de las figuras de dicción, se presenta un grupo, colocado expresamente aparte, de diez figuras de difícil localización que, según el autor, “se caracterizan porque las palabras pierden su significado habitual y el lenguaje confiere cierta elegancia y un sentido diferente” (IV, 31). Estas figuras son las siguientes: la onomatopeya, la antonomasia, la metonimia –dentro de cual se distinguen 6 subtipos-, la perífrasis, el hipérbaton, la hipérbola, la sinécdoque – con dos subtipos a su vez-, la catacrexis, la metáfora y la alegoría.

En consecuencia, la alegoría está considerada aquí una figura de dicción. Ahora bien, ¿qué entiende por alegoría el autor de la *Retórica a Herenio*? La alegoría³⁶² es descrita como “la forma de hablar que indica formalmente una cosa y conceptualmente otra.” (IV, 34). A continuación, se consideran tres categorías: la *permutatio* por comparación – varias metáforas que comparten una misma forma de expresión-, la referencia – en el caso de que se establezca alguna similitud con una persona, lugar o cosa con la intención de amplificar o minimizar-, y el contraste, caracterizado por el empleo de la ironía (IV, 34).

Posteriormente, la *Retórica a Herenio* pasa a ocuparse de las figuras de pensamiento de las que señala 19 clases: *distribución, licencia, litote, exposición,*

³⁶⁰ Por “distinción” entiende aquí la *Retórica a Herenio*, el adorno del discurso realizado con la variedad al que antes hemos aludido.

³⁶¹ Este mismo autor señala otros problemas derivados de la distinción entre figuras de dicción y de pensamiento, cf. Mortara Garavelli, 2000: 128.

³⁶² El término empleado es *permutatio*.

división, acumulación, expolición, insistencia, antítesis, comparación, ejemplo, imagen, retrato, caracterización, dialogismo, personificación, alusión, concisión y descripción. De esta larga serie de figuras, varias afectan a la consideración de la alegoría. En primer lugar, la *comparación*, que había sido estudiada como subtipo de la alegoría, aparece ahora como figura de pensamiento. La *comparación* es definida como “un procedimiento de estilo que aplica alguna cosa un rasgo comparable tomado de otra cosa diferente” (IV, 45). Entre sus usos está el embellecer el texto, pero también se utiliza para poner algo de manifiesto, probarlo o explicarlo. Muy próxima a la *comparación* está la *imagen*, en la que se produce “una comparación entre dos formas que presentan ciertos puntos de semejanza” (IV, 49).

El caso del *ejemplo* resulta también bastante próximo a la alegoría. Dice Barthes que en esta época, se crean una serie de arquetipos o colecciones de figuras ejemplares que tendrán, posteriormente una enorme fortuna en la Edad Media –el propio Barthes dice que la *inventio* tiene desde sus comienzos un carácter más “extractivo” que “creativo”, y que tiende a constituirse como una tópica de la que se extraen argumentos (Barthes, 1990: 123)³⁶³-. El *ejemplo* se constituye como un fragmento separable del texto y que comporta expresamente un sentido (Barthes, 1990: 127). Quizá esta separabilidad del *ejemplo* respecto del conjunto del discurso en el que se inserta, lo aleje de la idea de la alegoría, en la que esta separación no es posible sin una “traducción” y “sustitución” de la misma por la interpretación descodificadora que de ella se haga. Pero, al margen de estas diferencias que, en todo caso habrían de reducir al *ejemplo* a la categoría de figura ornamental, hay que advertir que si éste ha sido considerado a menudo dentro de la *inventio*³⁶⁴ -o como una figura híbrida a medio camino entre la *inventio* y la *elocutio*-, cuánto más no habría de serlo la alegoría en atención a esta apelación a la globalidad del discurso que venimos comentando.

³⁶³ Sobre el funcionamiento de esta *tópica*, dice Barthes que ésta tiene tres orientaciones: *un método*: originalmente la *tópica* es una colección de lugares comunes procedentes de la dialéctica, llevado por Aristóteles al campo de la retórica; *un casillero*, como red de formas: el tema es proporcionado al orador y el orador busca sus argumentos en esta red; *una reserva*: al repetirse los contenidos, éstos quedaron convertidos en estereotipos, fragmentos llenos que se colocaban casi obligatoriamente en el tratamiento de cada tema (Barthes, 1990: 135-137).

³⁶⁴ “El *exemplum* puede tener cualquier dimensión: puede ser una palabra, un hecho, un conjunto de hechos y el relato de esos hechos. Es una similitud persuasiva, un argumento por analogía (...). Cómo su nombre griego indica, está situado del lado de lo paradigmático, de lo metafórico. Desde Aristóteles, el *exemplum* se divide en real y ficticio; el ficticio se divide en parábola y fábula (...).” (Barthes, 1990: 126). Para la consideración aristotélica de la fábula, *supra*. capítulo VII.

Por último, aparecen dos figuras que pueden ser consideradas propiamente como alegorías en un sentido estricto: la personificación (*conformatio*) y la alusión (*significatio*).

Respecto a la primera, dice la *Retórica a Herenio*: “consiste en poner en escena a un personaje ausente como si estuviera presente, o en hacer hablar a un objeto mudo o a una idea abstracta y atribuirle una forma y un lenguaje acorde con su carácter o algún tipo de actividad” (IV, 53). Calboli analiza esta figura junto con otras dos de la misma serie, la caracterización (*notatio*) y el dialogismo (*sermocinatio*) y subraya el carácter dramático de estas tres figuras (Calboli, 2001: 99). Para Calboli, la diferenciación entre estas tres figuras, reducida después por Quintiliano que sólo acepta la *sermocinatio*, revela, de un lado, la notable influencia peripatética en el autor de la *Retórica a Herenio*³⁶⁵, y de otro, las influencias rodias y asianistas sobre esta retórica. Con relación a este último aspecto, es necesario precisar, con Calboli, que la *Retórica a Herenio* se sitúa en el ámbito de influencia rodia sin caer en los excesos del asianismo. Precisamente, este rasgo moderado propio del estilo rodio desarrollado en la retórica romana no sacrificó la búsqueda de los efectos dramáticos propia del asianismo (Calboli, 2001: 109).

Ahora bien, si figuras tan próximas a la alegoría, como la personificación, tienen por objeto la representación dramatizada de determinadas ideas o del sentir de colectivos como las ciudades³⁶⁶, o de objetos inanimados, parece que con esto se invierte el sentido antiguo de la *hyponoia*, porque ya no se trata de ocultar un mensaje apuntado bajo el sentido literal del discurso, sino de poner en primer plano, de relieve, un determinado discurso que, por las razones que sean, no puede ser dicho de forma no figurada³⁶⁷. Pero, es necesario hacer hincapié en que la personificación y las figuras

³⁶⁵ De este modo, observa Calboli que el ejemplo que aparece en la *notatio* coincide con el vigésimo tercer carácter de Teofrasto (“La manía de grandezas”, cf. Teofrasto, 2000, *Caracteres*, Madrid, Gredos, pp. 98-100). Por otra parte, señala Calboli, que la distinción entre *notatio* y *conformatio* es asimismo de origen peripatético. La función principal de estas figuras es la misma que Aristóteles establece para el carácter en su *Retórica* (1418b, 23ss.) (Calboli, 2001: 100-101 y 2004: 169-186).

³⁶⁶ Hemos de advertir, no obstante, que la personificación de ciudades, incluso de *demos*, tanto en el discurso como en la representación iconográfica, tiene una larga tradición en Grecia. Esta tradición, dice Hinks, ha experimentado una evolución en la que cabe señalar tres etapas. En la primera, la ciudad era representada por su guardián divino o su fundador; en la segunda, se pasó a representar la ciudad mediante una figura alegórica inventada y dotada de atributos emblemáticos de la *polis*; finalmente, en los últimos momentos de la Antigüedad, la ciudad se representó a través de su *Fortuna* (Hinks, 1939: 67-92).

³⁶⁷ Estas razones ya son enunciadas por el propio Aristóteles en el fragmento de su *Retórica* aludido en la nota precedente: se trata de argumentos que, bien por decir cosas acerca de uno mismo que puedan suscitar envidia, aburrimiento o contradicción, bien por decir cosas de otros que puedan degenerar en injuria o en mala educación, es preciso poner en boca de terceros. Aristóteles cita el caso de Isócrates en el *Filipo*. En el capítulo IV de este trabajo se ha estudiado un ejemplo de *sermocinatio* en el *Panatenáico*

afines se introducen en la retórica para servir a unos propósitos de dramatización determinados³⁶⁸. Toda dramatización introduce en el texto un mecanismo de *representación* de acciones o caracteres, y es este rasgo de representación el que, con el tiempo -y una vez que alegoría y personificación se acercan hasta llegar en ocasiones a identificarse- pasará a convertirse en uno de los elementos definitorios de la alegoría³⁶⁹.

En consecuencia, podemos deducir de esta definición descriptiva de la personificación, en cuanto a su relación con la alegoría –en el sentido de *hyponoia*-, que la personificación de ideas abstractas o de objetos inanimados, con los que la alegoría se ha identificado a menudo, guardan respecto a ésta una relación no de equivalencia sino de causa / efecto, siendo la alegoría la causa de la consolidación de determinadas personificaciones. Así se desprende del final de este pasaje, cuando dice que al objeto y a la idea se atribuye una forma, lenguaje o actividad acorde con su carácter. Ahora bien, el carácter de la idea abstracta o del objeto mudo no puede ser determinado sino en función de una representación alegórica del mismo. Como la *personificación* deriva de la concentración metafórica de los rasgos más reconocibles de este carácter –pensemos en los animales humanizados y emblemáticos de las fábulas, en las ciudades que hablan, o en los dioses, como la Fortuna, directamente surgidos como figuras alegóricas-, hay que convenir que ésta es un efecto de la alegoría y no su equivalente o siquiera una especie de la misma. Pues si así fuera, habría que determinar qué procedimiento,

de este mismo autor. En este caso, veámos cómo Isócrates hacía intervenir a un personaje proespartano que relativizaba los términos de su propio discurso. Pero, si bien es cierto que Isócrates actuaba siguiendo los criterios expuestos por Aristóteles, pues ponía en boca de un tercero una alabanza a Esparta susceptible de ser muy mal acogida por el público ateniense, también es cierto que, al no rebatir ni adherirse a lo dicho en esta intervención, consigue proyectar una sombra de indefinición sobre todo el discurso. De este modo, la *sermocinatio* no sólo ha introducido un elemento dramático en el discurso del orador, con los propósitos generales de este tipo de operaciones, sino que, además, ha dado pie a interpretar el discurso de una forma diferente, mediante la apertura del texto a nuevas significaciones alejadas hasta cierto punto de su sentido literal. En consecuencia, la *sermocinatio*, en este caso, ha dado pie a la *hyponoia*, aunque asimismo es necesario reconocer que ésta ha venido establecida, no por la intervención del tercero, sino por la actitud que el orador adopta, dentro del discurso, frente a esta intervención. Posteriormente, en la segunda mitad del siglo II d. C., Numenio inaugurara una tradición interpretativa de los diálogos platónicos que obedece a este esquema visto en la *Retórica* de Aristóteles y en el *Panatenáico* de Isócrates. Así, Numenio afirma que los elementos dramáticos de los diálogos platónicos obedecen a la necesidad, por parte de Platón, de conciliar la exposición de su pensamiento respecto de la religión oficial con el deseo de evitar la fortuna de Sócrates por este motivo. De este modo, la solución de Platón, según Numenio, fue dramatizar la crítica: “He made Euthyphro play the part of the Athenians –an arrogant twit and a remarkably bad theologian- and set Socrates against him in the usual character, confronting everyone he met just as he was accustomed to do.” (Lamberton, 1986: 62-63).

³⁶⁸ Sobre la relación entre la actuación de los actores y el origen de las figuras retóricas, véase Ildefonse, 2004: 145 y ss.

³⁶⁹ Posteriormente, en un proceso que tendremos ocasión de ir estudiando en este trabajo, la representación pasará a ser característica del símbolo frente a la alegoría (cf. Todorov, 1977: 238 ss.).

distinto de la construcción alegórica, ha intervenido en la construcción y fijación de este carácter.

A nuestro juicio, no obstante lo que hemos dicho de las figuras anteriores, es la alusión (*significatio*) la figura de pensamiento descrita por la *Rétorica a Herenio* que más se aproxima desde el punto de vista retórico a la naturaleza de la vieja *hyponoia*. Salvador Núñez observa en su edición que el tratamiento que esta retórica da a la alusión “es el más rico de la tradición clásica, pues deja de lado la distinción entre tropo y figura³⁷⁰ y desarrolla una larga serie de subtipos.” (*Retórica a Herenio*, 1997: 310, n. 185). En efecto, la alusión es definida como la “figura en la que el lenguaje sugiere más de lo que dice” (IV, 53). En esta misma página, se enumeran los siguientes subtipos, determinados según los medios empleados para su constitución³⁷¹: la hipérbole, la ambigüedad, la inferencia, la reticencia y, de nuevo, la comparación.

En la hipérbole, para dar más fuerza a la sospecha, se dice más de lo que permite decir la verdad. Observamos que este planteamiento obedece a la puesta en funcionamiento de un binomio de opuestos constituido por la verdad y la sospecha, con la peculiaridad de que la sospecha apunta a una verdad diferente, por lo que, en realidad, la oposición pasa a estar formada por la verdad a la que el texto se refiere explícitamente y la verdad extratextual, apuntada como *conjetura*, por el propio mecanismo figural.

Por lo que a la ambigüedad se refiere, ésta consiste en la posibilidad de que una palabra tenga dos o más acepciones, que se reducen, en el discurso, al sentido que quiera darle el orador. La ambigüedad como figura, supone en realidad la destrucción de la polisemia en virtud de las operaciones de selección y eliminación de posibilidades de significación, que el texto realiza sobre la palabra ambigua. En este caso, la oposición se produce entre la palabra polisémica y el discurso en el que ésta se inserta. Ahora bien, esta oposición, para producir la sospecha, no debe resolverse definitivamente sino quedar planteada en toda la tensión de sus respectivas fuerzas.

³⁷⁰ Sin embargo, en esta misma nota se considera a la alusión una especie de sinécdoque. Por otra parte, resulta particularmente interesante, para la tesis que venimos defendiendo respecto a la naturaleza de la alegoría, la observación hecha por Núñez sobre el apartamiento de la clasificación de tropos y figuras en el tratamiento de la alusión, porque implica el reconocimiento de cierto grado de inoperabilidad de esta distinción en el examen de la figura.

³⁷¹ Se trata, como veremos seguidamente, de formas de crear en el oyente la *sospecha* de que se está diciendo más de lo que el propio significado de las palabras da a entender.

La inferencia, como apunta Salvador Núñez, es el subtipo más próximo a la metonimia. En ella, la expresión de las consecuencias de una situación permite despertar sospechas sobre toda esa situación.

En la reticencia, por otra parte, el discurso se interrumpe en el momento en el que se levantan las suficientes sospechas sobre lo que no se ha dicho.

Mediante la comparación se menciona algún hecho semejante y sin añadir nada más, damos a entender lo que pensamos. Hemos de notar que en la mención de un hecho semejante no tiene por qué concurrir el uso de la metáfora, porque la semejanza entre lo que se menciona y lo que se omite, se establece en los hechos, no en los términos. De este modo, el discurso alusivo por comparación puede presentarse sin metáforas de ningún tipo, dado que la semejanza se está produciendo en un nivel distinto³⁷².

De entre todos estos subtipos de alusión, puede reconocerse la pertinencia de algunos en la construcción del discurso alegórico. Éste es el caso, por supuesto, de la comparación, pero también de la hipérbole³⁷³ y la ambigüedad. En general, pensamos que toda alegoría debe asentarse sobre una sospecha que se deriva del propio texto o de la lectura que de él se realiza.

Sirvan dos ejemplos ya vistos de exégesis alegórica derivada de la “sospecha” infundida por el texto, en primer lugar, y por una lectura descontextualizada, en el segundo: en el capítulo anterior, al hablar de la aplicación de la teoría de la “anomalía” en la interpretación de los poemas homéricos por parte de Crates de Malos, citábamos el ejemplo de la interpretación del pasaje del escudo de Aquiles. Crates apoyaba su exégesis alegórica, precisamente, en la sorpresa que como lector experimentaba al enfrentarse a unos versos insólitos en toda la *Iliada* por la extensión de la descripción del escudo. Tal anomalía inducía a Crates a *sospechar* la existencia de un sentido oculto en este fragmento –claro está que la citada anomalía también invitaba a sospechar, como le había ocurrido a Zenódoto de Éfeso, que el texto no era de Homero-. En la lectura de la *Teomaquia* realizada por Téagenes de Regio, la *sospecha* venía motivada por la impiedad con que los dioses eran descritos por Homero en este pasaje, frente a la piedad del autor, acreditada en otros pasajes de su obra.

³⁷² Recordemos aquí lo que decíamos en el capítulo VII a propósito de las ideas de Apolonio Molón sobre los discursos que pueden cambiar su sentido sin necesidad de usar tropos.

³⁷³ Precisamente la escuela cristiana de Antioquia se basará en la hipérbole para, oponiéndose a los alegoristas alejandrinos, abrir la posibilidad de la interpretación no estrictamente literal de las Escrituras.

En todos los casos descritos por la *Retórica a Herenio* parece evidente que la alusión no es un elemento de mera ornamentación del discurso, sino un instrumento para el desarrollo de la argumentación que busca, ante todo, persuadir al oyente, en virtud de las sospechas que se le producen a propósito. En esto se diferencia de los ejemplos de alegoría expuestos anteriormente, en los que la sospecha no era buscada de propósito por Homero, sino puesta en el texto por el exégeta.

En este mismo siglo I a. C., aunque unos años más tarde de la composición de la *Retórica a Herenio*, Cicerón publica el diálogo titulado *Sobre el orador (De oratore)*³⁷⁴. En esta obra, al ocuparse del ornato, Cicerón, por medio de Craso, dice lo siguiente:

Cuando al dividir nuestra intervención él se cogió [Antonio] lo que el orador tenía que tratar [la *inventio* y la *dispositio*] y a mí me dejó el explicar cómo había que adornarlo, dividió lo que no puede estar separado. Pues al constar todo discurso de contenido y de palabras, ni las palabras pueden tener asiento si eliminas el contenido, ni el contenido brillo si apartas las palabras.

(*Sobre el orador*, III, 5)

Cicerón reivindica de este modo la unidad indisociable de las partes del discurso y subraya la dificultad de hablar de unas prescindiendo de las otras. Es éste un problema que, como hemos venido diciendo, se agrava en el caso de la alegoría.

Por otra parte, cuando se detiene en el estudio de la metáfora, dice que “consiste en la brevedad de una comparación reducida a una palabra, palabra que, si se reconoce como en su propio lugar aun estando en uno ajeno, deleita, pero si no hay similitud alguna se rechaza.” (*Sobre el orador*, III, 39). Lo que sorprende de esta definición es que, después de hacer tanto hincapié en que la metáfora se refiere a la sustitución de una sola palabra, el ejemplo de Pacuvio que propone en esa misma página es lo que él mismo ha considerado una alegoría, esto es una agrupación de metáforas continuadas:

Se encrespa el mar,
se redoblan las tinieblas, y a los nimbos enceguece la negrura de la noche;
la llama entre las nubes restalla y el cielo con el trueno tiembla,
el súbito granizo con ancha lluvia mezclado desde lo alto cae,
por doquier todos los vientos rompen, y furiosos los torbellinos se yerguen;

³⁷⁴ Dice José Javier Iso en el prólogo a su edición de *Sobre el orador* que ya en 55 a. C., Cicerón anuncia en sendas cartas a Ático y a Léntulo que tiene la obra terminada (Cicerón, 2001: 8).

hierve en sus entrañas el piélago.

En efecto, José Javier Iso anota el comentario de Cicerón de este pasaje, diciendo que “parece claro que, mediante *translatio*, se hace referencia a tropos o figuras que tienen como fundamento lo que Lausberg llama “desplazamiento en el plano del contenido conceptual”. Aquí se trata más bien de personificaciones.” (p. 448, n. 229). Y, sin embargo, pese a que el fragmento está constituido por una serie de tropos encadenados y que éstos son sobre todo personificaciones, es evidente que no se trata de una alegoría en el sentido de *hyponoia*, porque el texto no apunta, ni alude a otro discurso subyacente. El pasaje es, tan sólo, una *viva* descripción de una tormenta marina, sin que pueda entenderse que se habla de otra cosa. Por lo tanto, si resulta claro que el pasaje no es una metáfora en el sentido de la definición del propio Cicerón, porque no se trata de un tropo que afecte a una palabra, sino de una serie de tropos enlazados que afecta al discurso, resulta también evidente que, pese a los elementos que lo constituyen, no se trata de una alegoría. En consecuencia, la definición ciceroniana de alegoría que seguidamente expondremos resulta insuficiente para acotar el término en toda su extensión.

Cicerón dice respecto a la alegoría: “Pues aquel procedimiento que deriva de éste [la metáfora] no consiste en una sola metáfora, sino que se articula en muchas seguidas, de modo que se dice una cosa y ha de entenderse otra distinta.” (III, 42). Pero, como acabamos de ver en el ejemplo de Pacuvio propuesto por el mismo Cicerón para explicar la metáfora, la serie de metáforas encadenadas no produce automáticamente un segundo sentido, la *hyponoia*, sino que es necesario un ulterior componente que introduzca el espacio de la alusión, en el que radica, a nuestro juicio, el elemento diferencial de la alegoría.

Algún tiempo después, publica *El orador* (año 46 a. C.). En esta obra, Cicerón dice que la parte más importante de la retórica es la *elocutio*. El criterio que sigue Cicerón es el de la especificidad; tanto la *inventio* como la *dispositio* son comunes a todas las artes, mientras que la *elocutio* es específicamente propia de la retórica (Cicerón, 2001: 47).

Cicerón también distingue entre figuras de palabras y figuras de pensamiento. Dentro de éstas últimas se sitúa la alegoría: “Cuando siguen muchas metáforas continuadas, se produce un discurso diferente: por ello los griegos llaman a esta figura

“alegoría” [*alia oratio*]: el término utilizado es correcto, pero tiene razón Aristóteles, que, genéricamente, llama metáforas a todas estas figuras” (Cicerón, 2001: 68).

La cita de Cicerón, en apariencia similar a la definición de alegoría de *Sobre el orador*, debe ser leída cuidadosamente. Por una parte, Cicerón reduce y simplifica la prolija clasificación de la *Retórica a Herenio*. La reducción es confusa porque no se sabe si está utilizando el término metáfora en su acepción estricta o si se refiere, como Aristóteles, a quien trae a colación, al género de los tropos al completo. Puede entenderse que la primera vez que menciona a las metáforas, se refiere a ellas en sentido estricto, como en su tratado anterior, y parece obvio que la segunda vez que las cita concuerda con Aristoteles cuando utiliza el término “metáfora” con carácter general para referirse a los tropos.

Pero también puede pensarse que en las dos ocasiones en las que emplea la palabra “metáfora” la está utilizando en este último sentido aristotélico. En tal caso, no sólo habría que entender la alegoría como metáfora continuada, en sentido estricto, sino que se debería entender que ésta puede formarse a partir de cualesquiera otros recursos retóricos, incluso sin la intervención de ninguna metáfora en sentido propio.

Pero, además, dice que esta serie de metáforas continuadas dan lugar a un discurso diferente; ¿de qué discurso se trata?, ¿en qué sentido emplea aquí Cicerón la palabra discurso? Nada dice sobre esto. Cicerón se limita a apuntar la constitución de este discurso diferente como resultado final de la agrupación de metáforas, pero no dice en qué sentido debe ser entendido. Porque nos encontramos ante un problema similar al que habíamos visto en *Sobre el orador*: si este discurso se forma como consecuencia de la continuación de las metáforas cabe pensar que será una cosa diferente a la suma de sus componentes. Si entendemos que este discurso es la alegoría, ya no podemos concluir el razonamiento de Cicerón cuando, recordando a Aristóteles, dice que se trata de una metáfora en sentido genérico. Porque, en tal caso, este discurso diferente sería, en realidad, la reconstrucción de la *hyponoia*, es decir, del discurso oculto en el texto hacia el que apunta su sentido literal, en virtud de los mecanismos de alusión, junto a, tal vez, las diez figuras especiales de dicción que vimos anteriormente en la *Retórica a Herenio*, y que Cicerón, como Aristóteles, parece llamar genéricamente metáforas³⁷⁵.

³⁷⁵ El artículo de Kathy Eden, “Hermeneutics and the Ancient Rethorical Tradition” (Eden, 1987) dedica unas páginas a reflexionar sobre la tensión entre la interpretación literal de los textos legales y la interpretación que, sirviéndose de la equidad, atiende a la intención del legislador, como una nueva aparición del conflicto interpretativo entre *hyponoia* y *dianoia*. Se trata de un terreno complejo que, creemos, excede a las pretensiones de este trabajo. No obstante, creemos interesante apuntar que una cosa

La publicación de los doce libros de la *Institutio Oratoria* de Quintiliano constituye, en palabras de Alfonso Ortega, “el acontecimiento intelectual más importante de la última década del siglo primero de nuestra era”³⁷⁶. Respecto al tratamiento de la alegoría, dice Todorov que las muchas páginas que Quintiliano dedica al examen de la alegoría no redundan en una renovación de la consideración teórica de esta figura, porque termina definiéndola, al igual que Cicerón como una cadena de metáforas continuadas (Todorov, 1977: 28).

Sin embargo, pese al juicio de Todorov y a la definición de Quintiliano, ciertamente derivada de la retórica ciceroniana, creemos que el análisis del rétor de Calahorra aporta suficientes novedades como para considerar que su tratamiento de la alegoría es enteramente original.

Pero para comprender la visión que de la alegoría ofrece la Retórica de Quintiliano es necesario examinar cuidadosamente la distinción que el autor hace entre tropos y figuras. Esta distinción planteada en los libros VIII y IX de la *Instituto Oratoria* reviste una gran complejidad y no pocas oscuridades. Sin embargo, antes de entrar en su estudio, debemos recordar las precisiones que en el capítulo XXI del libro II realiza Quintiliano con relación a la materia que compete a la retórica. Interesa detenerse en este aspecto porque, a nuestro juicio, la idea que Quintiliano tiene de cuál sea esta materia es lo que condiciona toda la estructura de la *elocutio*, proyectándose con intensidad determinante sobre su concepción de las figuras de pensamiento.

Pues bien, en el citado capítulo del libro II, Quintiliano repasa algunas opiniones sobre esta cuestión. Así, señala que para algunos rétores, la materia de la retórica es el discurso y que, para otros, esta materia viene dada por los argumentos dirigidos a la persuasión. Quintiliano contesta estas opiniones afirmando que, en todo caso, el

es la aplicación equitativa de las leyes a los casos concretos a los que deben ser aplicadas, y otra diferente la aplicación analógica de las normas legales a supuestos diferentes de aquellos para los que fueron dictadas pero que guardan con éstos cierta identidad de razón. En el primer caso, la interpretación equitativa, por mucho que se base en la intención del legislador y por muy laxa que sea su lectura de la literalidad del precepto, no puede ser nunca, al menos a nuestro juicio, entendida como alegórica, porque no es posible que la interpretación pase a ser traducción de los preceptos a otro campo diferente de aquel para el que se promulgaron. Distinto es el caso de la interpretación analógica de las leyes para supuestos en los que existe un vacío legislativo y que “guardan cierta identidad de razón” con otros que sí están regulados por la ley. Creemos que la aplicación de estas disposiciones a casos análogos no regulados específicamente puede considerarse como una interpretación alegórica del supuesto de hecho de la ley, porque la analogía no está tanto en la consecuencia jurídica del precepto que se aplica analógicamente como entre supuesto de hecho y aquel otro al que se le aplica, en defecto de ley directamente aplicable.

³⁷⁶ Cf. Quintiliano de Calahorra, 2001: 11.

argumento es una parte del discurso y que éste no constituye la materia de la retórica sino su obra³⁷⁷.

Otros consideran que la materia de la retórica es el conjunto de las cuestiones de la vida pública; algunos van más allá y afirman que el objeto de la retórica es la vida entera. Los primeros, según Quintiliano, pecan por defecto, los segundos por exceso. Una opinión intermedia entre ambas es la de los que dicen que la materia de la retórica consiste en la vida práctica (*pragmatikón*). Vistas detenidamente estas teorías, Quintiliano concluye afirmando que la materia de la retórica “son todas las realidades, cualesquiera que a ella puedan ofrecerse, para ser tratadas en el discurso”³⁷⁸. De este modo, a la retórica conciernen todas las cosas *en el modo* en que éstas se abren al discurso. Así lo confirman las referencias a Platón que siguen a la explicación anterior:

Porque Sócrates parece responder a Gorgias –en el diálogo de Platón– que la materia no está en las palabras sino en las *cosas* (449f): y en el *Fedro* a las claras demuestra que la Retórica no se presenta sólo en los procesos judiciales y en las Asambleas del pueblo, sino también en los asuntos de la vida privada y doméstica. Con lo que está patente que fue ésta la opinión del mismo Platón (*Fedro*, 261a).

(*Inst. Or.*, II, 21, 4)

De este modo, se puede comprender el esfuerzo por vincular la retórica a la vida sin restricciones públicas o privadas, sino tan sólo en el modo de aparecerse la vida como ofrecida al discurso. En este sentido, cobran especial importancia los aspectos pragmáticos del discurso, su estrecha y esencial relación con el mundo de la referencia, una relación que fluye, como veremos muy especialmente en el caso de las figuras de pensamiento, en ambas direcciones. En concreto, por lo que a la *elocutio* se refiere, dice Arduini que el ornato no es en el pensamiento de Quintiliano un truco de artificio sino un instrumento de interpretación de las cosas, y que por lo tanto cada tipo de discurso - al exigir, como hemos precisado, que las cosas se les ofrezcan de determinada manera tiene también su propio tipo de ornato (Arduini, 1998: 130-131).

Con estas premisas, debemos volver al análisis de la diferencia entre tropo y figura³⁷⁹ en la *Instituto Oratoria*. Quintiliano define el tropo diciendo que es “el trueque

³⁷⁷ Cf. *Inst. Or.*, II, 21, 1.

³⁷⁸ *Inst. Or.*, II, 21, 4.

³⁷⁹ Arduini hace un breve repaso de la historia y posible origen de los problemas de límites entre ambos conceptos (cf. Arduini, 1998: 131).

artístico –*cum virtute*- del significado de una palabra o de una expresión a otro significado”³⁸⁰. La figura, por su parte, es definida en el capítulo I del libro IX con relación al concepto precedente de tropo: “Puesto que en el libro anterior se ha hablado acerca de los tropos, sigue ahora lo que pertenece a las figuras, que en griego se llaman *schémata* (actitudes)”.

Quintiliano reconoce la dificultad de deslindar con nitidez ambos conceptos y cifra las diferencias entre figura y tropo en los siguientes extremos: en primer lugar, el tropo es un modo de hablar; la figura es una configuración del lenguaje. Bajo esta definición amplia, la figura puede entenderse de dos formas: en sentido lato, la figura es cualquier forma por la que se configura un pensamiento; en sentido estricto -que es el que aquí nos interesa- la figura es una mutación del sentido que se aparta de la expresión corriente y sencilla. Sin embargo la amplitud de esta mutación no puede quedar reducida, como dice Zoilo, a la expresión que hace creer que se dice algo distinto de lo que se está diciendo. La figura, según Quintiliano es “la forma de expresión que renueva el modo de decir con un arte consciente”. Quintiliano diferencia, a continuación, entre figuras de pensamiento o *dianoia* y figuras de palabras o *lexeas*³⁸¹.

José Antonio Mayoral ha destacado el rasgo de pragmaticidad de la retórica de Quintiliano (Mayoral, 1998) y, en una línea parecida se muestra Arduini cuando destaca la unión sustancial entre las pasiones y su expresión figural (Arduini, 1998: 139)³⁸². Así, Quintiliano considera que las figuras, como filtro que articula la formulación de las pasiones, son el medio por el cual los individuos se muestran como pertenecientes a la comunidad civil³⁸³.

Nos parece que lo que Arduini llama pasiones es la misma vida abierta al discurso, como materia sobre la que opera la retórica, según las consideraciones previas del propio Quintiliano, expuestas más arriba. En efecto, esta misma apertura al discurso

³⁸⁰ *Inst. Or.*, VIII, 6, 1.

³⁸¹ Cf. *Inst. Or.*, IX, 1, 4-14.

³⁸² Arduini, a partir de Barthes desarrolla una importante concepción del valor de la Tópica en relación con el papel instrumental de las figuras como elementos fundamentales en la aprehensión de la realidad en el mundo latino: “La total presencia de la Retórica en el mundo latino viene dada también por el papel de la Tópica. (...) La Tópica testimonia que el mundo puede tener significado para el hombre sólo a partir de algunos puntos de vista que los lugares han codificado. (...) La Tópica no es sólo un método, un tamiz o una reserva sino más bien un instrumento que permite percibir el mundo, sin los lugares, pero en cierto modo, también sin el filtro perceptivo de las figuras no tendríamos visibilidad alguna porque nada sería tematizado” (Arduini, 1998: 137).

³⁸³ Es revelador, en este aspecto, que Quintiliano cierre su argumentación a favor de la educación pública frente a la enseñanza individual apelando a los beneficios que reporta al alumno el hecho de ejercitarse en el hablar ante más de un oyente; y lo que es más, termina el capítulo con una breve pero muy

que las dota de una articulación es la que, a su vez, permite su desarrollo civil y su proyección sobre los valores de esta sociedad en la que se desenvuelven, adquiriendo así una irrenunciable dimensión ética³⁸⁴.

Visto lo anterior, quizá resulte sorprendente que Quintiliano recoja la alegoría en primera instancia en el grupo de los tropos: “La alegoría, que en latín se denomina *inversio* pone ante nuestros ojos una cosa en las palabras y otra en su sentido, o también a veces el sentido contrario. La primera forma se hace ordinariamente por medio de una serie no interrumpida de metáforas” (*Inst. Or.*, VIII, 6, 44). No obstante, Quintiliano reconoce que es posible encontrar alegoría construidas sin necesidad de las metáforas³⁸⁵.

Por otra parte, Quintiliano distingue entre la alegoría completa y la mixta, en la que el discurso alegórico se mezcla con datos conocidos que facilitan su interpretación. Sobre esta alegoría dice: “En esta forma la belleza de la expresión resulta de las imágenes de las palabras tomadas en préstamo y la inteligible comprensión de las denominaciones propias.” (*Inst. Or.* VIII, 6, 48). Con relación a la alegoría completa, dice Quintiliano –en consonancia con las retóricas precedentes– que la alegoría que resulta menos diáfana se denomina *enigma*. Esta clase de alegoría resulta, en su opinión, un vicio, por cuanto la claridad es una virtud del lenguaje. Sin embargo, y en esto vuelve de nuevo al ejemplo de Virgilio, reconoce su abundante uso por los poetas³⁸⁶. En todo caso, advierte con cierta sorna de la necesidad de que el conjunto de metáforas que constituyen la alegoría desplacen el sentido en la misma dirección, de un modo coherente: “Porque también debe cuidarse sobre todo de llevar a su definitivo desarrollo el género de metáfora con que hayas comenzado. Pero muchos, cuando tomaron como principio una tempestad, terminan con un incendio o un derrumbamiento, que es la más fea inconsecuencia entre unas cosas y otras” (*Inst. Or.* VIII, 6, 50).

Esta exigencia de coherencia en la sucesión metafórica de la alegoría parece emparentar con lo que Varrón, en el plano gramatical, llama relaciones entrelazadas vertical y horizontal de la analogía. Para Varrón, existe en la transformación de las palabras una doble vía, como se ve en el paradigma del adjetivo *albus*: “porque se

significativa reflexión sobre la naturaleza de la retórica: “No existiría la elocuencia en la vida del hombre si sólo habláramos a personas individuales” (*Inst. Or.*, I, 2, 31).

³⁸⁴ Cf. Arduini, 1998: 139-140.

³⁸⁵ Quintiliano propone el siguiente ejemplo tomado de las *Bucólicas* de Virgilio: “De cierto había oído que desde allá, donde comienzan / a rebajarse otros e inclinar su cumbre en blanda cuesta, / hasta el río y ya quebradas copas del haya envejecida, / todo vuestro Menalcas había salvado con sus cantos.” (*Inst. Or.* VIII, 6, 46). Dice Quintiliano al respecto que la alegoría de este fragmento consiste en que el pastor Menalcas se refiere en realidad al propio Virgilio y a su poesía.

³⁸⁶ Cf. *Inst. Or.* VIII, 6, 52.

transforman pasando del caso recto a los oblicuos y también del caso recto al recto, de manera que forman semejantemente un modelo porque en la primera línea hay *hic albus*, *huic albo* y *huius albi*, en la segunda *haec alba*, *huic albae* y *huius albae*, y en la tercera *hoc album*, *huic albo*, *huius albi*” (*La lengua latina*: X, 44).

De forma semejante, Quintiliano parece reclamar una doble analogía para la alegoría, frente a la analogía simple de la metáfora. De este modo, existe lo que podríamos llamar la analogía horizontal de la alegoría que se desarrollaría en el plano de la semejanza entre el sentido literal de las imágenes y aquello a lo que aluden. Por otra parte, al igual que ocurre con la analogía vertical de la gramática de Varrón, es necesario que en la alegoría, a diferencia de lo que ocurre con la metáfora, se despliegue una analogía vertical en el que las imágenes que se sucedan guarden entre sí una coherencia significativa. Así, por volver al texto de Quintiliano, si se está desarrollando la alegoría de la “nave del estado” y se establecen una serie de metáforas encadenadas sobre la tormenta como alusión a las vicisitudes de la república, no puede, para referirse al hundimiento del estado, introducirse la metáfora del derrumbamiento o del incendio, porque, si bien con estas imágenes se salvaría la analogía horizontal metafórica, se infringiría, en cambio, la analogía vertical, puesto que esta imagen contradice de forma flagrante la cadena temática de las imágenes precedentes. Sin embargo, si se emplea la imagen del naufragio, la figura guarda la analogía horizontal, puesto que hace referencia a una grave catástrofe, en términos similares a la imagen del incendio o del derrumbamiento, pero, a diferencia de éstas, conserva la analogía vertical, porque es coherente con las imágenes precedentes del mar, la nave y la tormenta.

Parece evidente que Quintiliano alude tanto a las relaciones paradigmáticas como a las relaciones sintagmáticas como elementos constitutivos de la alegoría. En efecto, ya no podría seguir diciéndose, aunque así haya seguido ocurriendo hasta ahora -pese a la definición ciceroniana de alegoría-, que la alegoría es una cadena de metáforas que se traducen plano a plano, sino que junto con la atención a las relaciones paradigmáticas del texto alegórico, es necesario atender a su cohesión interna, esto es, a sus relaciones sintagmáticas.

El desarrollo, por parte de Jakobson, de dos series de términos solidarios, el primero formado por la cadena “similitud-sustitución-selección” y el segundo por la de

“contigüidad-contexto-combinación”³⁸⁷, ya se intuye, salvadas todas las distancias y reducido a esta simple intuición *a posteriori*, en el concepto de alegoría de Quintiliano.

Precisamente, el desarrollo de la analogía en esta dirección, que nosotros hemos llamado vertical, desplegada en el plano sintagmático, es lo que produce la pérdida de la sorpresa en la alegoría. Como dice Fletcher, lo que en un primer momento pueda parecer enigmático va decantándose hacia la claridad a medida que el discurso avanza y despliega las posibilidades de la primera analogía, a la que nos hemos referido como analogía horizontal, disminuyendo el efecto sorpresa inicial (Fletcher, 2002: 81-85).

Pero, es en el estudio de la ironía como especie de la alegoría donde encontramos los puntos más interesantes y oscuros de la teoría de Quintiliano³⁸⁸. Efectivamente, la ironía (*inlusio*) es aquella especie de alegoría en la que lo que se pretende decir es lo contrario de lo que se desprende del sentido literal de lo efectivamente dicho. Cuando Quintiliano pasa a describir los procedimientos de la ironía para hacer decir al discurso lo contrario de lo que dicen sus palabras, afirma lo siguiente: “Se la reconoce, o por el modo de decir o tono, o por la persona, o por la naturaleza de la cosa; pues si alguna de estas cosas contradice a lo que suenan las palabras, es claro que lo que quiere decirse es distinto a lo que realmente se ha dicho” (*Inst. Or.*, VIII, 6, 54).

Lo interesante de las observaciones de Quintiliano respecto a la ironía es que en ellas no se hace mención a la metáfora o a otros tropos, sino a circunstancias que, en algún caso, pueden ser consideradas como realidades extratextuales. Es cierto que al tratarse de una retórica antigua, debe tenerse en cuenta su natural oralidad, y, por lo tanto, considerar que la *pronunciatio* es un elemento más del discurso retórico. Por ello, el modo de decir, el tono o la persona podrán ser extratextuales en un mundo en el que el discurso está generalmente referido a un universo de lectores, pero no lo es en un ámbito en el que éste se construye teniendo a unos oyentes como principales destinatarios. Por eso, creemos que lo esencial de este fragmento no está tanto en la descripción de los recursos retóricos que señala como en la ausencia de otros elementos de la *elocutio* que la ironía, como especie de la alegoría, parecía tener que reclamar como propios.

³⁸⁷ Cf. Todorov, 1974: 242.

³⁸⁸ Recordemos, sin embargo, que por el momento estamos examinando lo que se dice de la alegoría —y ahora de la ironía— como tropo.

A continuación, Quintiliano vuelve sobre la alegoría y dice que ésta es utilizada para expresar cosas desagradables con palabras suaves, “propias de la cortesía ciudadana”³⁸⁹. Sin embargo, seguidamente y de forma bastante desconcertante, advierte:

Hay también quienes no llaman a estas formas de expresión “clases especiales de alegoría (...) porque la alegoría es más oscura, mientras en todas las formas mencionadas aparece con claridad lo que queremos, a lo que se añade también que el género no retiene nada propio, cuando se ha dividido en especies, por ejemplo: el árbol aparece como pino, olivo y ciprés, pero de sí mismo no tiene por sí propiedad alguna; en cambio la alegoría tiene algo propio. Porque ¿cómo puede cumplirse esto, si ella no es por sí misma una especie? Pero esta cuestión no tiene importancia alguna para su aplicación.

(*Inst. Or.*, VIII, 6, 58)

A nuestro juicio, éste es el texto fundamental del tratamiento que Quintiliano da al estudio de la alegoría. En primer lugar, rescata la oscuridad de la alegoría en términos ambiguos, porque ya no la hace depender de la poesía –tengamos en cuenta que la está diferenciando de una serie de tropos que se encuadran dentro de una serie de normas de cortesía urbana³⁹⁰-. Pero lo más determinante viene a continuación: si la alegoría no se agota en sus especies concretas, quiera decir que queda algo más respecto a la naturaleza esencial de la alegoría que no se ha explicado. Y, llegado a este punto, Quintiliano retrocede en su exposición porque ha tropezado con una de las fronteras de su obra: lo que queda por decir, tal vez lo más importante de lo que concierne a la alegoría, no es necesario para su correcta aplicación.

Por eso, cuando, parafraseando a Quintiliano, se dice que la alegoría es una serie de metáforas encadenadas o una metáfora continuada, se olvida que ésta no es una verdadera definición de la alegoría, sino tan sólo una descripción de sus rasgos retóricos naturales, no esenciales, por cuanto –como hemos visto- siendo esperables no tienen por qué darse necesariamente. Quintiliano renuncia a dar una definición de la alegoría porque considera que no es una cuestión que competa al propósito de su obra, pero es significativo que, justo antes de expresar esta renuncia, recuerde la oscuridad de la alegoría como rasgo distintivo frente a los tropos y figuras limítrofes.

Un caso de elusión semejante se da mucho después en los tratados de retórica de Menandro. Efectivamente, a finales del siglo III o comienzos del IV, aparecen dos

³⁸⁹ Cf. *Inst. Or.*, VIII, 6, 57. Como vemos, se vuelve a insistir en la relación alegoría / ciudad.

tratados de retórica epidíctica atribuidos a Menandro el rétor³⁹¹. En el primero de estos tratados, Menandro distingue algunos tipos de himnos a los dioses; entre ellos sitúa los himnos científicos y los míticos. Respecto de los primeros, apunta lo siguiente:

Se da ese tipo si, por ejemplo, al pronunciar un himno en honor de Apolo, decimos que él es el sol, y discurremos sobre la naturaleza del sol; y de Hera, que el aire; y de Zeus que el calor. Los de ese tipo son pues, himnos científicos. Emplean exactamente tal modelo Parménides y Empedocles, y también lo ha empleado Platón; así en el *Fedro*, al explicar científicamente que el amor es una pasión, lo representa alado.

(Menandro: 1996, 97)

A continuación, Menandro pasa a referirse a los himnos míticos, y dice lo siguiente: “De ninguna manera admiten ellos un tratamiento científico, quiero decir científico a las claras; pues si se diera encubierto por medio de una alegoría [*hyponoia*], como de hecho pasa en muchos relatos de lo divino, eso nada importa”³⁹².

Hay en la clasificación de Menandro una clara referencia a la alegoría física en el primer caso, que, curiosamente toma por excepción a Platón, incluido en el primer grupo pese a que el ejemplo del *Fedro* difícilmente puede equipararse a los casos expuestos anteriormente. Sin embargo, el caso de los himnos míticos es de una enorme vaguedad. Es interesante observar cómo Menandro no excluye la posibilidad de la lectura científica de estos himnos, pero la despoja por completo de importancia. Sin embargo, Menandro parece dejar en el aire el contenido y la naturaleza de esta clase de himnos. Se trataría, en opinión de los autores de la traducción y notas de la edición que manejamos³⁹³, de alegorías puras, equivalentes a las alegorías enigmáticas de Quintiliano, de las que no se ofrece ninguna explicación. Al igual que Quintiliano, Menandro parece eludir la cuestión de fondo al hablar de la alegoría.

El capítulo IX de la *Instituto Oratoria* procede al estudio de las figuras. En el examen de la prosopopeya Quintiliano sigue a Cicerón:

Por medio de ellas hacemos aparecer por un lado, los pensamientos de nuestros adversarios, como si estuvieran hablando consigo mismos (...), y por otro, diálogos con otras

³⁹⁰ A este contexto volverá en el capítulo siguiente para dificultar aún más su visión de la alegoría.

³⁹¹ López Eire apunta la posibilidad de que ambos tratados pertenezcan a autores distintos (López Eire, 2002: 257).

³⁹² *Op. cit.*, p. 100.

³⁹³ M. García García y J. Gutiérrez Calderón, Menandro, 1996: 91, n. 20.

personas y los de otros entre sí, y creamos personajes que se presenten adecuadamente aconsejando, reprendiendo, lamentando, alabando, compadeciendo. Y aún está permitido en este género de expresión hacer salir a los dioses del cielo y a los del averno. Ciudades y pueblos reciben también habla.

(*Inst. Or.*, IX, 2, 30-31)

Tal y como adelantábamos más arriba, al hablar de la *Retórica a Herenio*, es en la prosopopeya donde Quintiliano incluye la *sermocinatio*, simplificando la serie de subtipos que presentaba aquella retórica:

Y hay algunos que hablan de estas prosopopeyas solamente cuando fingimos personificaciones e intervenciones de palabra; cuando se trata de conversaciones inventadas de personas, prefieren hablar de diálogos, que otros autores latinos han denominado *sermocinatio*. Según uso ya acreditado he llamado yo ambas cosas con una misma palabra; porque es cierto que no se puede inventar una conversación de modo que no se invente también la conversación de una persona.

(*Inst. Or.*, IX, 2, 31-32)

En este capítulo se vuelve al examen de la ironía, pero, en esta ocasión no como tropo sino como figura. Es interesante observar las dificultades que Quintiliano afronta al tratar de establecer las diferencias entre la ironía como tropo y como figura. Así, señala que la alegoría como tropo es más clara,

y, aunque dice una cosa distinta a su sentido, no finje, sin embargo, una cosa diferente; (...) Por el contrario, en la figura de la ironía se trata del fingimiento de toda la intención, que se trasluce más que se manifiesta, de suerte que allí –en el tropo- las palabras son contrarias unas a otras, mientras aquí –en la ironía como figura- se contrapone el *sentido* a la expresión completa y a su tono, y a veces la configuración entera de un caso, hasta una vida entera parece tener en sí ironía, cual pareció tener la de Sócrates.

(*Inst. Or.*, IX, 2, 45-46)

A resultas de lo que Quintiliano afirma en este fragmento, cabe decir que si en su explicación de la ironía como tropo era más valioso lo que excluía que lo que decía expresamente; aquí, en la ironía como figura, tiene especial importancia lo que dice y, especialmente el ejemplo de Sócrates, porque en él se encarna –nunca mejor dicho- la

pragmaticidad de la retórica de Quintiliano y sobre todo la consideración de la vida como materia retórica. Sólo así puede decirse que la vida de Sócrates *es* irónica³⁹⁴. Desde luego, llegado a este punto, carecen de importancia las matizaciones que antes hacíamos sobre una retórica enfocada a la oralidad frente a otra dispuesta para la escritura. Porque es evidente que no sólo el caso de Sócrates, sino el hecho de que en el tropo de la ironía la contradicción se produzca entre las palabras y que en la figura de la ironía ésta derive del choque de la expresión completa con el sentido ofrezca una concepción de la ironía como una figura cuya clave apunta a elementos extratextuales de carácter pragmático³⁹⁵.

Posteriormente Quintiliano alude a la alegoría como figura, diciendo que se trata de una “figura en la que por medio de cierta sospecha queremos que se entienda algo, que no decimos, no precisamente lo contrario, como en la ironía, sino otra cosa oculta y como que se deja a la búsqueda por parte del oyente.” (*Inst. Or.*, IX, 2, 65). Esta definición parece coincidir con la alusión (*significatio*) de la *Retórica a Herenio*. Sin embargo, Quintiliano atribuye a esta figura la utilidad que ya desde Aristóteles se atribuía a la *sermocinatio*, recomendando su uso en las siguientes ocasiones: cuando resulta poco seguro decir algo y cuando no es conveniente por cautela o por sentido del pudor. Pero, a continuación, introduce un tercer uso que lo acerca a la alusión de la *Retórica a Herenio*: el empleo por razón de su encanto, el deleite que su novedad y variedad produce frente a la narración directa (*Inst. Or.*, IX, 2, 66).

En conclusión, podemos decir que el tratamiento de la alegoría en la *Instituto Oratoria* de Quintiliano, pese a seguir las indicaciones de Cicerón en algunos aspectos,

³⁹⁴ Ya la armonía entre las palabras y los hechos de Sócrates en el *Laques* (188c-d) posibilitaba esta identificación entre discurso y vida, en este caso *irónica*, señalada por Quintiliano. Sobre esta armonía y su relación con el concepto de *parresía*, véase Foucault, 2004: 135-136.

³⁹⁵ José Antonio Mayoral en su clasificación de las figuras de sentido de la *Instituto Oratoria*, sitúa la ironía en un grupo de figuras de sentido, en el que también se encuentran el énfasis y la hipérbole, en el que el rasgo de ficcionalidad afecta al propio contenido proposicional de los enunciados (Mayoral, 1998: 681). Véase también su acercamiento a esta cuestión en Mayoral, 1994: 275 y ss. En un sentido próximo, dice Whitman que “la base de la técnica alegórica está en la separación entre lo que el texto dice (“ficción”) y lo que significa (“verdad”)”. Pero, añade que esta separación precisamente revela una correspondencia entre la ficción y la verdad (Whitman, 1987: 2). Es interesante contrastar la opinión de Quintiliano con la de su contemporáneo Teón, quien define la fábula (*mythos*) como aquella composición falsa que simboliza una verdad (Teón, 1991: 73). En este caso la verdad moral a cuyo servicio está construido el relato exige de éste una claridad suficiente para que pueda ser aprehendida con facilidad, por lo que Teón afirma que “en las fábulas es preciso que la elocución sea más sencilla y apropiada y, en la medida de lo posible, sin artificio y clara.” (p. 75). Pero, al igual que ocurría con Quintiliano, relaciona la alegoría con la oscuridad, sin profundizar en qué clase de oscuridad sea ésta, ni por qué debe producirse: “Una narración resulta oscura a causa de la omisión de aquello de lo que necesariamente hubiera sido preciso hacer mención y a causa de la presentación alegórica de las historias que han sido encubiertas.” (p. 83). Es interesante este fragmento de Teón porque vincula la alegoría más que a la omisión de determinados elementos, al encubrimiento de éstos.

presenta frente a éste algunas novedades de importancia. En primer lugar, hay que destacar todas las consecuencias derivadas de la determinación de la vida, o mejor dicho, de la inclinación de la vida *hacia* el discurso, como materia de la retórica, con la apertura de las figuras de pensamiento a la pragmática. Esto queda especialmente de relieve en las diferencias que presenta en el tratamiento de la ironía como tropo y como figura. Por otra parte, es interesante, también, la oportuna simplificación del excesivamente fragmentado sistema de la *Retórica a Herenio*. Pero, quizá lo más novedoso, como ha quedado expuesto más arriba, sea la renuncia a esbozar una verdadera definición de la alegoría, con el expreso reconocimiento de la incompetencia de la retórica para intentar tal empresa. Esta renuncia, con la apelación a la oscuridad como elemento esencial de la alegoría, no permite ya seguir considerando a la alegoría como una metáfora continuada. La exclusión de la definición de la alegoría de la retórica, limitándose exclusivamente a sus rasgos operativos naturales en la elaboración del discurso, permite apuntar un reconocimiento de la *hyponoia* como un proceder que aun con una proyección evidente e irrenunciable en el campo de la retórica, permanece en un plano ajeno a ésta.

Las obras de Demetrio y Longino tienen en común, además de haber sido escritas en griego, el hecho de ser más que tratados de retórica, obras de estilo y crítica literaria³⁹⁶.

El libro *Sobre el estilo* de Demetrio es de difícil ubicación cronológica. Se ha propuesto un arco excesivamente amplio entre el siglo III a. C. y el siglo I d. C.³⁹⁷. Lo que nos interesa aquí de la obra de Demetrio es el concepto de metáfora con relación a la alegoría. Dice en *Sobre el estilo* que es necesario que las metáforas se hagan de lo más grande a lo más pequeño: lo que sustituye debe ser mayor que lo sustituido porque si no se cae en la trivialidad (*Sobre el estilo*, II, 84). Esta interesante apreciación sobre la metáfora introduce, en primer lugar, una sensibilidad nueva a la hora de examinar el tropo, basada no tanto en la búsqueda sin más de la analogía, como en la producción de determinado efecto que podría considerarse *estético*, porque la metáfora de disminución, esto es, aquella que el término que sustituye es menor que el sustituido, no es rechazada por romper las normas que sobre la construcción de la metáfora se han dado desde

³⁹⁶ Cf. López Eire, 2002: 146 y 243.

³⁹⁷ García López se inclina por acortar el espacio de probable redacción de la obra entre los siglos I a. C. y I d. C. (Demetrio, 1996: 20).

Aristóteles sino por su trivialidad, un elemento que, con nueva sensibilidad, Demetrio introduce en su obra.

Al ocuparse de la alegoría, Demetrio mantiene las mismas preocupaciones e intereses que había mostrado con la metáfora. De esta forma, la alegoría se convierte, en otro rasgo de asombrosa modernidad, en un instrumento tanto de lo sublime como del humor. Respecto al primero, al recordar una amenaza en forma alegórica de Dionisio³⁹⁸, dice lo siguiente:

Ha usado la alegoría como un velo para sus palabras. Porque todo lo que se insinúa es más terrible, pues uno empleará una cosa, el otro, otra, para interpretarlo, pero lo que es claro y evidente es natural que no se le preste atención (...). Por eso los misterios son revelados en forma alegórica, para causar estremecimiento y temor, como si estuvieran en la oscuridad y la noche. En efecto, la alegoría también se parece a la oscuridad y la noche. Sin embargo, también en esta figura se ha de evitar el abuso, para que nuestro lenguaje no se convierta en un enigma.

(*Sobre el estilo*, II, 99-102)

Varios son los puntos de interés que convierten a este texto en un documento importante con relación al estudio de lo alegórico. En primer lugar, es necesario destacar que Demetrio parece entrar en aquel terreno pantanoso en el que Quintiliano había rehusado penetrar. Así, las barreras de la retórica parecen ceder cuando Demetrio, tras explicar los resortes psicológicos y retóricos por los que la amenaza alegórica es más terrible que la explícita, se introduce en el mundo del lenguaje oracular y contagiándose de éste, termina diciendo que “la alegoría se parece a la oscuridad y la noche”. ¿Es ésta la oscuridad que recordaba Quintiliano antes de vedarse a sí mismo la posibilidad de seguir indagando sobre la naturaleza de la alegoría? En cualquier caso, inmediatamente aparece el otro límite de la alegoría, el enigma como vestigio del proceder mítico que impide la comunicación. La alegoría, como “el dios de Delfos”, ni dice con claridad ni oculta con el enigma, sino que señala.

Demetrio considera que la expresión alegórica tiene una utilidad especial en el desarrollo del “estilo vigoroso”. Ya hemos visto más arriba la explicación basada en la

³⁹⁸ “Las cigarras os cantarán desde la tierra.” (*Sobre el estilo*, II, 99). En el capítulo V, al hablar sobre el “estilo vigoroso”, Demetrio vuelve sobre este ejemplo y lo explica del siguiente modo: “Las expresiones simbólicas poseen fuerza por su analogía con las formas concisas del lenguaje. A través de una breve alocución se debe adivinar la mayor parte del significado, como a través de los símbolos. Así el dicho: “las cigarras os cantarán desde la tierra”, es más enérgico expresado así alegóricamente que si hubiera dicho simplemente: “Vuestros árboles serán cortado” (*Sobre el estilo*, V, 243).

alusión, dada a la expresión “las cigarras os cantarán desde la tierra”; Demetrio reclama también para el estilo vigoroso la prosopopeya (V, 265-266), el énfasis, los elementos alegóricos y la hipérbole, a veces combinados todos a la vez (V, 282-283). Sin embargo, respecto del estilo figurado, Demetrio alerta de la necesidad de usarlo con “discreción y buenas maneras” (V, 287), para evitar efectos cómicos o ridículos indeseados.

A continuación, Demetrio pasa a examinar detenidamente el estilo figurado en el terreno político (V, 289-295). Al igual que ocurría con Isócrates y Aristóteles, Demetrio también recomienda, haciendo gala de una enorme sutileza política, el uso del lenguaje alegórico en el trato con los tiranos³⁹⁹. En este caso, la alegoría ya no reviste los tonos terribles del lenguaje oracular, como habíamos visto anteriormente, sino que, por el contrario, busca atenuar el efecto de la opinión y de la crítica al tirano o a la ciudad⁴⁰⁰: “Usar reproches que no parezcan reproches”, aun cuando quede la duda de si se trata de una burla o no, en un modo de hablar muy cercano a la ironía, aunque el propio Demetrio aclara que no se trata de una ironía (V, 291).

El tratado *Sobre lo sublime*, de Lóngino es hoy una de las retóricas más célebres de la antigüedad, pero ha tenido que esperar más de quince siglos⁴⁰¹ para que haya sido reconocido su valor entre las grandes obras del mundo antiguo. Mucho se ha discutido sobre la fecha de su composición. Se han propuesto los siglo I y III d. C. aunque últimamente ha cobrado más fuerza la hipótesis del siglo I como fecha más probable⁴⁰² (Longino, 1996: 137).

³⁹⁹ Véase Eden, 1987: 84-85.

⁴⁰⁰ “Sin embargo, los pueblos grandes y poderosos, muchas veces, necesitan también como los tiranos de estas formas de lenguaje. (...) El adular es vergonzoso y el censurar es peligroso; lo mejor es el término medio, esto es, el “estilo figurado” (V, 294).

⁴⁰¹ A pesar de haber sido descubierto en 1554 (López Eire, 2002: 147), fue en 1674, cuando se traduce al francés por Boileau-Despréaux y cuando comienza a desplegar su poderosa influencia sobre lo que algún tiempo más tarde se consolidaría como *Estética* –puede considerarse como punto de arranque la fecha de 1742, año de aparición de las *Lecciones de Estética* de Baumgarten-. Poco después, Burke, en 1757, publicaría su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. La reflexión sobre lo sublime ocupará muchas páginas en la obra de Kant, Hegel y Schelling, entre otros. Dice Longino en un pasaje de su obra, quizá más antecedente de Hegel que de Kant: “Para el ímpetu de la contemplación y el pensamiento humano no es suficiente el universo entero, sino que con harta frecuencia nuestros pensamientos abandonan las fronteras del mundo que los rodea y, si uno pudiera mirar en derredor la vida y ver cuán grande participación tiene en todo lo extraordinario, lo grande y lo bello, sabría, en seguida, para qué hemos nacido. De aquí que nosotros, llevados de un instinto natural, no admiramos por Zeus, los pequeños arroyos, aunque sean transparentes y útiles, sino el Nilo, el Danubio, el Rin y, mucho más, el Océano (...) lo que es útil o también necesario está al alcance del hombre, pero lo extraordinario es lo que goza siempre de su admiración.” (*Sobre lo sublime*, 35, 3-4).

⁴⁰² López Eire se atreve a precisar que fue escrito en época de Augusto (López Eire, 2002: 147).

Pese a la evidente influencia estoica⁴⁰³, es necesario reconocer la tremenda originalidad de la obra de Longino, comenzando por la fuerza con la que expone algunas de las coordenadas en las que se desarrolla su idea de lo sublime:

Pues el lenguaje sublime conduce a los que lo escuchan no a la persuasión, sino al éxtasis. Ya que en todas partes lo maravilloso, que va acompañado de asombro, es siempre superior a la persuasión y a lo que sólo es agradable, Pero si la acción de persuadir depende la mayoría de las veces de nosotros, las cualidades de lo sublime, sin embargo, que proporcionan un poder y una fuerza invencible al discurso, dominan por entero al oyente. La experiencia en la invención, la habilidad en el orden y en la disposición del material no se hacen patentes ni por uno ni por dos pasajes, sino que las vemos emerger con esfuerzo del tejido total del discurso. Lo sublime, usado en el momento oportuno, pulveriza como el rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador.

(*Sobre lo sublime*, 1, 4)

En esta cita encontramos varios datos de interés. En primer lugar, tal y como anunciábamos en el capítulo VII, hay en este fragmento una idea del texto como tejido, como una totalidad que va más allá de la indisoluble unidad de las partes de la retórica que anunciara Cicerón. En esta ocasión, todas estas partes confluyen en la elaboración de un cuerpo compacto en el que se despliega la fuerza de lo sublime, más allá de fragmentos concretos. En segundo lugar, es interesante observar, como dice López Eire, que Longino contempla el efecto de lo sublime desde un doble punto de vista, el del emisor y el del receptor, que confluyen en lo que él llama “el momento oportuno”⁴⁰⁴. En este momento se desencadena la fuerza de lo sublime, que Longino expone de la forma más sublime posible: “pulveriza como el rayo todas las cosas”⁴⁰⁵.

Es interesante que Longino, en su examen de la idea de lo sublime, se detenga en el episodio de la *Teomaquia* de la *Ilíada*, esto es, en el primer pasaje poético, al menos que haya llegado hasta nosotros, objeto de interpretación alegórica:

Todas estas cosas forman en verdad una imagen terrible, y si no es interpretada como una alegoría, absolutamente impía y carente de justa medida. Pues, cuando Homero nos presenta

⁴⁰³ Longino, 1996: 142.

⁴⁰⁴ Cf. López Eire, 2002: 152.

⁴⁰⁵ En esta definición de los efectos de lo sublime es fácil reconocer el retorno de la influencia mágica en el componente de *apaté* de la retórica, tal y como dice De Romilly, quizá con más fuerza que en las corrientes retóricas asianistas de la segunda Sofística (Ward, 1988: 61).

las heridas de los dioses, sus discordias, sus vergüenzas, sus lágrimas, sus cautiverios y sus pasiones de todo tipo, me parece que hace cuanto está en su poder para convertir a los hombres de la guerra de Troya en dioses y a los dioses, en cambio, en hombres.

(*Sobre lo sublime*, 9, 7)

Lo sublime aparece en este pasaje por la desmesura de las imágenes⁴⁰⁶. Pero, por lo que al estudio de la alegoría se refiere, es necesario subrayar que Longino renuncia a ensayar cualquier tipo de lectura alegórica de carácter físico o moral. De este episodio no parece poder desprenderse ninguna enseñanza de las que han ofrecido los alegoristas desde Teágenes. Longino, en principio, está de acuerdo en la necesidad de interpretar la *Teomaquia* como una alegoría para evitar la evidente impiedad del Canto I. Sin embargo, en el momento de realizar la interpretación de estos versos, titubea y tan sólo se atreve a decir que Homero parece querer convertir a los dioses en hombres y a éstos en aquéllos, algo que en sí mismo puede resultar más impío que el propio texto homérico⁴⁰⁷. Longino, en realidad, describe la alegoría y el efecto de lo sublime de un pasaje que, efectivamente, “pulveriza todas las cosas”, pero, quizá por eso mismo, no ofrece una interpretación del mismo.

⁴⁰⁶ Cf. *Sobre lo sublime*, 9, 6.

⁴⁰⁷ Además, luego añade, para hacer aún más compleja su lectura de Homero: “Sin embargo, para nosotros, cuando somos desgraciados, como puerto de nuestros males sólo nos queda la muerte, pero los dioses, tal y como los pintó él, son inmortales no por su naturaleza, sino por sus desgracias.” (*Sobre lo sublime*, 9, 7).

X. Los alegoristas de los siglos I y II d. C.: Cornuto, pseudo-Heráclito, pseudo-Plutarco. La reacción de Plutarco

En el presente capítulo analizaremos la evolución de la exégesis alegórica en el periodo precedente a la aparición del neoplatonismo y la alegoría mística⁴⁰⁸, de los que nos ocuparemos en el capítulo siguiente. Los alegoristas de estos siglos provienen del alegorismo estoico de la escuela de Crates, pero su método interpretativo supone una radicalización de las tesis defendidas por los exégetas de Pérgamo, especialmente en el enfrentamiento con el rechazo platónico de la poesía homérica y la interpretación alegórica.

Cornuto, contemporáneo de Nerón, publica un manual de interpretación alegórica titulado *Sumario de las tradiciones de la teología griega*, en el que se aprecia la influencia estoica, el uso del método etimológico y en el que predomina, sobre todo, la alegoría física (Pépin, 1958: 156) aunque, como recuerda Buffière, hay también ecos del concepto estoico del alma universal (Buffière, 1973: 72).

Pero, seguramente, el autor más importante de este momento y quizá el más radical es el pseudo-Heráclito, también conocido como Heráclito el rétor. Buffière no hace precisamente un retrato atractivo del pseudo-Heráclito. Lo acusa de tener un estilo pedante, agresivo y pretencioso; de erigirse en una especie de hierofante con el propósito de iniciar a los lectores en “los misterios homéricos”; y, sobre todo, de que su eclecticismo lo lleva a incurrir en abundantes contradicciones, consecuencia de acumular explicaciones estoicas, cínicas y aristotélicas, entre otras influencias (Buffière, 1973: 67-69). Tampoco sale bien parado de las críticas que le dedica Tate quien advierte de lo chocante del argumento de Heráclito en defensa de la alegoría como forma homérica de explicar la filosofía:

Algunos pasajes de Homero –viene a decir el pseudo-Heráclito- son alegóricos porque todos los mitos lo son. Ahora bien, Heráclito de Éfeso y Empédocles eran filósofos que

⁴⁰⁸ Buffière es quizá demasiado estricto cuando sitúa la aparición de la alegoría mística con el neoplatonismo pitagórico de Numenio en la segunda mitad del siglo II d. C. (Buffière, 1973: 394). En el capítulo siguiente tendremos ocasión de examinar con detenimiento esta cuestión.

escribieron en estilo mítico. Por lo tanto, Homero, puesto que escribió en estilo mítico, era también un filósofo que ocultaba sus enseñanzas bajo el velo del mito y del enigma.

(Tate, 1930: 1)

En efecto, todos estos vicios pueden ser achacables a las alegorías del pseudo-Heráclito, pero también es preciso reconocer su valor por lo que tienen de ejemplo y por lo que tienen de testimonio⁴⁰⁹. En primer lugar, la obra del pseudo-Heráclito es uno de los *ejemplos* más completos del estado de la exégesis alegórica del siglo I d. C., antes de la aparición de la alegoría mística neoplatónica y su proyección y desarrollo sobre los métodos alegóricos judeo-cristianos de la escuela de Alejandría⁴¹⁰. Como dice Pépin, con el pseudo-Heráclito, la alegoría de origen estoico conoce su mayor esplendor y amplitud. Después de esta cima decae (Pépin, 1958: 167). En segundo lugar, estas alegorías son el *testimonio* más fidedigno en su época de la tendencia intrínseca del método alegórico a la interpretación excesivamente pormenorizada de los textos hasta incurrir en la puerilidad⁴¹¹.

La alegorías de Homero se abre con una defensa de la piedad de Homero frente a las acusaciones, especialmente platónicas, de inmoralidad, derivadas de la interpretación literal de sus poemas. Su defensa de Homero resulta más virulenta que la de los primeros estoicos⁴¹², incluso en el campo en el que resultaba más doloroso para sus detractores, Platón a la cabeza: el terreno de la *paideia*:

Ya desde su más temprana edad, los niños que hacen sus primeros estudios son alimentados con las enseñanzas de Homero, y amamantados con sus palabras, como si absorbiéramos la leche de sus versos. (...) En la edad madura está presente con todo su vigor, y nunca hasta la vejez nos produce el menor hastío. (...) Casi puede afirmarse que el trato con Homero no termina hasta que la vida toca a su fin.

(Heráclito, 1, 5-7)

⁴⁰⁹ Decimos “ejemplo” y “testimonio” en el sentido que le otorga a estos términos la *Retórica a Herenio*: si el ejemplo demuestra la naturaleza de lo que decimos, el testimonio confirma su verdad (*Retórica a Herenio*, IV, 3, 5).

⁴¹⁰ Cf. Pépin, 1987.

⁴¹¹ “Les commentateurs des mythes homériques, une fois admis le sens général du mythe en justifiant chaque détail en recourant aux fantaisies de la symbolique. Et c’est là, souvent, que leur exégèse devient puérile. (...) Les chasseurs d’allégories ne se satisfont point d’une explication générale. Ils veulent des ressemblances dans le détail et recherchent minutieusement toutes les analogies.” (Buffière, 1973: 54).

⁴¹² Véanse las matizaciones a esta cuestión en Tate, 1930: 1. En el pseudo Heráclito, el fervor por Homero resulta a veces casi febril.

La definición de la alegoría dada por el pseudo-Heráclito ha quedado fijada como una de las más recurrentes a la hora de hablar de esta figura: Aquella figura que consiste en hablar de una cosa, refiriéndose en realidad a otra diferente (Heráclito, 5, 2).

Heráclito dedica en sus *alegorías* cincuenta capítulos al estudio de la *Ilíada* y quince a la *Odisea*.

Nos detendremos en la exégesis alegórica que el pseudo-Heráclito hace de Apolo para ejemplificar su método interpretativo. Hemos elegido este ejemplo, en primer lugar por la estrecha relación que la figura de Apolo tiene con la alegoría, como hemos ido viendo a lo largo de estas páginas, desde su intervención en el enigma trágico de Edipo hasta la decisiva sentencia de Heráclito de Éfeso. Pero, además, porque de los capítulos que en sus *Alegorías* el pseudo-Heráclito dedica a la *Ilíada*, el más extenso es el dedicado al Canto I en el que se narran precisamente los devastadores efectos de la cólera de Apolo sobre el campamento de los aqueos. El dios, ofendido por el ultraje que Agamenón hace a su sacerdote, Crises, arroja sus dardos sobre animales y hombres, matando arbitrariamente a estos inocentes y dejando, sin embargo, indemne a Agamenón. La cuestión que suscita este canto es de carácter moral: ¿cómo puede el dios Apolo matar a los inocentes y perdonar al culpable de sus ofensas? El problema es, en realidad, mucho más complejo de lo que puede percibir Heráclito. Apolo es en su origen un dios ambiguo y misterioso que combina la furia sanguinaria de la enfermedad y los sacrificios con la protección de las artes y la poesía⁴¹³. En la *Ilíada* es un dios de muerte y locura; pero en el siglo I en el que escribe Heráclito, Apolo es considerado sobre todo un dios de la razón. Habiendo olvidado la idea de esta duplicidad del dios, la *fusión de horizontes* entre el texto de la *Ilíada* y el lector del siglo I d. C. no puede darse sin desajustes y perplejidades.

La cuestión moral de los versos homéricos venía planteada desde mucho tiempo atrás. El pseudo-Heráclito pretende demostrar que lo que describe el poema homérico en este caso particular es una epidemia de peste en el campamento de los aqueos. Se trata del tipo de interpretación que Tate había definido como pseudo histórica, consistente en atribuir falsamente a la intención del autor el sentido que el exégeta atribuye o encaja en el texto.

El pseudo-Heráclito sigue el procedimiento habitual que hemos examinado en los alegoristas precedentes. Para ello, comienza recordando los elogios que Homero dedica a los dioses en otras partes de sus poemas. Su intención es, en primer lugar,

defender a Homero de las acusaciones de impiedad⁴¹⁴, y, en segundo lugar, sentar la base que haga posible la interpretación alegórica. Esta base no es otra, para el caso que nos ocupa, que la contradicción aparente entre estos elogios a los dioses y el relato de la crueldad sanguinaria de Apolo en el Canto I de la *Ilíada*. La contradicción produce en el lector la *sospecha* de que el texto alude a algo distinto de lo que permite entender el sentido literal de las palabras.

Nos encontramos, por lo tanto, en el terreno de la *hypónoia*, fruto de este discurso ambiguo que la *Retórica a Herenio* había descrito respecto de la alusión. Ahora bien, el empeño de Heráclito no se centra solamente en la lectura alegórica del poema homérico sino en la pretensión de que dicha interpretación estaba en la intención de Homero en el momento de componer estos cantos. La búsqueda en el texto de la *intención / autoridad* del autor como garantía de la verdad del poema sitúa a Heráclito en un contexto hermenéutico opuesto, por una parte, al propuesto por Platón, para el cual eran las musas o los dioses los que hablaban por boca de un poeta que nada sabía de lo que decía, y por otra, a Heráclito de Éfeso que, en términos similares, acusaba Homero de no entender el mensaje de los dioses.

El pseudo Heráclito, en su alegoría física del Canto I de la *Ilíada*, sigue la tradición exegética estoica del método etimológico. La pieza fundamental de su argumentación es que Homero se refiere al sol cuando habla de Apolo⁴¹⁵. Es éste un lugar común en el contexto de la alegoría estoica aun cuando cabe señalar, dentro de esta corriente, algunas diferencias en su aplicación⁴¹⁶. No obstante, la relación de Apolo con el sol no está clara. Buffière apunta la posibilidad de que el origen de esta asociación haya que buscarlo en las creencias órficas o pitagóricas⁴¹⁷. Por su parte, Heráclito se fija en la etimología de Febo, sobrenombre de Apolo. Efectivamente, *phoibos* significa brillante. Una vez acreditada la identificación de Apolo con el sol y la de sus flechas con los rayos solares, resulta fácil prolongar la construcción metafórica

⁴¹³ Cf. Detienne, 2001.

⁴¹⁴ “¿Quién ante estos testimonios, se atreve a llamar impío a Homero? (...) Si hay hombres que, faltos de inteligencia, no comprenden el lenguaje alegórico de Homero (...) que estos hombres desaparezcan de nuestra vista. Y nosotros, que hemos sido purificados, tras haber hecho las sagradas abluciones, sigamos las huellas de la augusta verdad bajo las directrices de los dos poemas” (*Alegorías de Homero*, 3, 2-3). Queda patente en esta cita el tono pretencioso, casi oracular, que tanto molestaba a Buffière.

⁴¹⁵ El propio Teágenes había identificado a Apolo con el fuego, en su alegoría física de la *Teomaquia*.

⁴¹⁶ En este sentido, Cleantes identifica a Apolo con el sol, pero a partir del sobrenombre *Loxias*, el “torcido”, porque el sol se desplaza siguiendo una trayectoria espiral. La explicación de Crisipo resulta mucho más forzada. Véase Pépin, 1958: 128-129.

⁴¹⁷ Esquilo, recuerda Buffière, ya relaciona a Apolo con el sol en *Los siete contra Tebas* y en *Suplicantes* (Buffière, 1973: 190). En nuestro capítulo I hemos visto la opinión de Guthrie al respecto de la identificación de Dionisio y de Apolo con el sol, en el ámbito de los cultos órficos.

del discurso y llegar a la conclusión de que la matanza en el campamento aqueo se debió a la peste, por cuanto, según la creencia de la época, la peste tenía su origen en el exceso de calor⁴¹⁸. Esta deducción exige que el pasaje se ambiente en época estival. De este modo lo explica Heráclito: “Cuando el verano es seco y abrasador, arranca de la tierra emanaciones insalubres, y los cuerpos agotados, que se resienten por el cambio inusual operado en la atmósfera circundante, se consumen bajo el azote de la peste” (*Alegorías de Homero*, 8, 3).

Buffière ha observado que toda la explicación que Heráclito ofrece de los estragos de la peste en este primer canto de la *Iliada* procede, sobre todo, de fuentes médicas probablemente pitagóricas (Buffière, 1973: 198).

Lo llamativo, desde el punto de vista retórico, es a nuestro juicio, el proceso explicativo que cierra la exégesis de este fragmento del poema homérico. Hasta este momento, Heráclito ha dejado demostrado merced al método etimológico que Apolo es el sol y, gracias a las teorías médicas pitagóricas, ha dado por sentado que la peste se propaga en verano. Seguidamente Heráclito se enfrenta a otro problema: la demostración de que el citado episodio de la *Iliada* transcurre en verano. Como vemos, Heráclito el retor, no duda en dar largos rodeos alrededor del texto, no titubea en traer a colación recursos de las ciencias más distantes de su siglo para hacer decir a los hexámetros homéricos lo que pretende. Para fijar la estación en la que se producen estos hechos, Heráclito, mediante el recurso de la interrogación retórica, acumula observaciones generales, como que las guerras se hacen siempre en verano o que en verano los días son más largos y sólo así se explica la cantidad de acontecimientos que se suceden en esta jornada, hasta la descripción interesada de pequeños detalles del poema, como la deducción de que las noches son cálidas porque Héctor pernocta al descubierto (*Alegorías de Homero*, 9). Es de observar cómo el autor ha pasado de la metáfora encadenada, centrada en la asociación de Apolo y el sol, de la que se derivan, siguiendo esa asociación, una serie de consecuencias por referencia amplificativa, a la alusión, en la que, por medio de los indicios del texto, tomados esta vez en sentido literal, emerge otro discurso que se hallaba implícito en aquel.

Pero, como decíamos, el interés retórico radica en el modo en el que Heráclito nos ha ido llevando a las conclusiones que pretendía: si se acepta que la estación en la

⁴¹⁸ Por el contrario, la escuela de Anaxágoras identificaba la peste con un exceso de bilis y a Apolo con la bilis (cf. Heráclito, 1989: 46, n. 52). Es curioso porque lo que une ambas interpretaciones de Apolo, la de los discípulos de Anaxágoras y la de los estoicos, es la relación indirecta con la peste.

que transcurre el Canto I de la *Ilíada* es el verano; si se está de acuerdo en que es en dicho periodo cuando se contrae la peste, y si, finalmente, se concede que Apolo-sol es el responsable de estas epidemias, nadie podrá seguir manteniendo la impiedad de Homero al describir los sanguinarios efectos de la cólera del dios, sino que, por el contrario, será preciso convenir que lo que Homero ha hecho es describir alegóricamente un fenómeno natural. Si se acepta este extremo, todo lo que Homero dice en estos versos encaja con admirable precisión, aunque para ello sea necesario recurrir a las teorías filosóficas más dispares: el sonido de las flechas de Apolo corresponde al ruido del Cosmos, tal como lo identifican los neopitagóricos; la muerte de los animales precediendo a la de los humanos viene dada por lo que el empirismo permite deducir de las epidemias de esta clase; el hecho de que Aquiles acabe con la epidemia con el concurso de la diosa Hera se debe a que Hera está asociada con el aire, según las alegorías físicas tradicionales, y es este mismo aire el que dispersa el aire turbio que trae la epidemia (Alegorías de Homero, 13-15). Nuevamente estamos ante un juego de referencias por amplificación.

Ahora bien, para llegar a esta conclusión es necesario, ya lo hemos dicho, estar de acuerdo, convenir en todas y cada una de las sugerencias hechas por Heráclito, aceptar lo probable de su discurso y aprobar su pertinencia como explicación del poema. En definitiva, es necesario advertir que todo el razonamiento probatorio de Heráclito se ha basado en lo verosímil, no en lo verdadero.

Heráclito ha planteado una serie de entimemas encadenados que pretendían conducirnos a una conclusión determinada por la *doxa*, no por el conocimiento. Reconocemos en algunos fragmentos la presencia del argumento de probabilidad establecido por Tisias en el siglo V a. C. De este modo, para justificar que Apolo no se deja llevar por la ira cuando lanza sus flechas sobre los aqueos, dice:

Pues, si hubiera lanzado sus flechas llevado de la cólera, necesariamente se tenía que haber colocado, al disparar, cerca de las personas objeto de su blanco. Pero, como Homero se expresa en términos alegóricos, supone, con toda verosimilitud, que es el sol el que lanza desde lejos sus pestíferos rayos.

(Heráclito, 13, 5)

En la alegoría del pseudo Heráclito, el planteamiento y abordaje de la cuestión están claros: no se trata, como ocurría en los esfuerzos hermenéuticos de Heráclito de

Éfeso y, posteriormente, de los neoplatónicos y neopitagóricos, de encontrar una verdad religiosa o mística oculta en el texto, sino de asentar en la opinión una serie de teorías dispersas, científicas, sociales, médicas y religiosas con el ambiguo propósito de defender la piedad de Homero.

Además, al repasar el razonamiento de Heráclito, se descubre un vacío insalvable entre la *prótasis* planteada como pregunta retórica y la *apódosis*. Efectivamente, lo absurdo del razonamiento de Heráclito se cifra en que, si al final, exonera de culpa a Apolo por la matanza de los aqueos, puesto que se trata de un fenómeno natural, olvida que, en el origen de su exégesis, se atribuía a Apolo, identificado con el sol, el poder sobre las epidemias. En conclusión, y este ejemplo puede servir de testimonio del fracaso del alegorismo desaforado, la responsabilidad de Apolo persiste pese al esfuerzo del alegorista. Las críticas a la impiedad de Homero no pueden disiparse.

El pseudo-Plutarco, por su parte, comparte con los autores anteriores su creencia en la sabiduría infalible y universal de Homero. Así se expresa al respecto en *Sobre la vida y poesía de Homero*⁴¹⁹:

Incluso en estos relatos míticos, si se lee, no de pasada, sino con rigor cada cosa que se dice, se mostrará que contienen toda ciencia racional y arte y que han procurado numerosos puntos de partida (...) no sólo para poetas sino también para los prosistas, historiadores y filósofos.

(Sobre la vida y poesía de Homero, II, 6)

Para construir la imagen exacerbada de Homero que pretende, el pseudo-Plutarco procede con una metodología alegórica que nos resulta ya familiar. Sin embargo, es interesante comprobar cómo en la defensa de la piedad de Homero, no siempre recurre a la exégesis alegórica sino que parece reconocer un cierto límite a esta forma de interpretación, como se infiere de su rechazo, por espúreos, de los versos de la *Ilíada* en los que se hace referencia al juicio de las diosas por Paris⁴²⁰: “Pero no es conveniente suponer que los hombres sean jueces de los dioses, ni por parte de Homero en otros versos se alude a ello, motivo por el que con razón han sido rechazados por

⁴¹⁹ Buffière ha datado esta obra aproximadamente en la segunda mitad del siglo II d. C. ya que en ella apenas se contempla la exégesis mística (Buffière, 1973: 77). Esto no obstante, como veremos seguidamente, la presencia de las teorías neopitagóricas tienen una aparición destacada en la obra.

⁴²⁰ *Ilíada*, XXIV, 29-30.

espúreos los versos antes citados.” (*Sobre la vida y poesía de Homero*, I, 6). Nos parece sorprendente esta decisión del pseudo-Plutarco, porque, en primer lugar, parece reconocer un límite religioso a la interpretación alegórica, y, en segundo lugar, porque aplica esta limitación a un pasaje que no había llamado tanto la atención de los críticos de Homero, como la *Teomaquia* o en ataque de Apolo al campamento aqueo.

A continuación, el pseudo-Plutarco enuncia los temas generales de los poemas homéricos: la *Ilíada* es un poema que canta el valor físico y la *Odisea* la nobleza de ánimo⁴²¹. Después, antes de detenerse en el estudio de la alegoría homérica, el autor pasa a examinar desde el punto de vista retórico el estilo de Homero. Así, considera que “el discurso artístico gusta de apartarse de lo habitual, de donde resulta más agradable, más brillante, más grave, y, en general, más agradable, y al apartamiento de las dicciones se le denomina tropo, mientras que el de construcción se denomina figura”⁴²².

Seguidamente, estudia la presencia de tropos y figuras en los poemas homéricos, en atención a la belleza y utilidad de los mismos con relación a los asuntos tratados⁴²³. En este contexto, el pseudo-Plutarco analiza la ironía⁴²⁴ y la alegoría, “que muestra una cosa a través de otra” y de la que en este fragmento sólo añade un ejemplo de la *Odisea* y cita, como mecanismo retórico de construcción de la misma, además del que comprende su propia definición, la hipérbole⁴²⁵.

Sin embargo, pese a la pobreza de este examen retórico de la alegoría homérica, sobre todo en comparación con la complejidad del tratamiento dado por autores ya estudiados anteriormente, el pseudo Plutarco regresa sobre esta cuestión más adelante. En efecto, cuando tras haber analizado el uso de las comparaciones en la poesía de Homero y haber vuelto sobre la cuestión de la infalibilidad del conocimiento homérico, se detiene en la explicación de las causas del *estilo alusivo* del poeta:

Y si expone sus pensamientos por medio de enigmas o mitos, no nos debe extrañar. La causa de ello es poética y además el hábito de los antiguos, con la intención de que los amantes

⁴²¹ *Op. cit.*, II, 4. El pseudo-Plutarco, en su lectura moral de la *Odisea* no hace sino seguir una tradición ya vieja en el momento que él escribe su obra, pues, como hemos visto, arranca de la nueva valorización de Ulises por los cínicos.

⁴²² *Ib.*, II, 56.

⁴²³ *Ib.*, II, 27 y ss.

⁴²⁴ Respecto a la ironía, ésta es definida como “expresión que, a través de su opuesto dicho con una cierta hipocresía, manifiesta lo opuesto a lo que se dice”; reconoce, además, otras dos modalidades: cuando alguien habla de sí humildemente para dar lugar a la opinión contraria; cuando alguien finge ensalzar a una persona y en realidad se la reprueba; y el sarcasmo, cuando alguien mediante lo opuesto injuria a una persona con fingida sonrisa (*ib.*, II, 68-69).

⁴²⁵ *Ib.*, II, 70-71.

del saber con un cierto gusto artístico, cautivas sus almas, con mayor facilidad busquen y descubran la verdad, y en cambio los ignorantes no menosprecien aquello que no pueden entender. Pues el sentido subyacente es seductor, mientras que lo que se expresa abiertamente resulta vulgar.

(*Sobre la vida y poesía de Homero: II, 92*)

Varios son los aspectos que conviene destacar de este párrafo. En primer lugar, la defensa, ya conocida de la *hyponoia*, como un saber reservado a unos pocos, cuya propia formulación enigmática lo defiende de los ignorantes; en segundo lugar, la vinculación de la *hyponoia* a la poesía y, además, al gusto de los antiguos; en tercer lugar, resulta de interés el comentario acerca del efecto de la *hyponoia* en los oyentes o lectores: la *hyponoia* cautiva las almas, lo que aproxima al pseudo-Plutarco a la dimensión mágica de la retórica, previa al neoplatonismo, que hemos mencionado en capítulos anteriores⁴²⁶.

De esta forma, el autor va repasando las distintas dimensiones propias del discurso teórico, desde la naturaleza de los seres, de las cosas divinas y humanas, las virtudes y los vicios en el plano ético y el método lógico de indagación de la verdad, aglutinadas en las tres partes de la filosofía, la física, la ética y la dialéctica, y encuentra que el origen de todos los conocimientos filosóficos posteriores se encuentra ya en Homero⁴²⁷. Por eso, el pseudo-Plutarco reconoce varios tipos de alegoría, la física, la psíquica y la moral. Pero, además, ofrece otra nueva lectura alegórica de Homero, una alegoría de carácter teológico, de clara procedencia pitagórica, y que adelanta lo que será el gran desarrollo de la alegoría mística neoplatónica:

Si hay que investigar si [Homero] llegó al conocimiento de la divinidad como inteligible, hay que decir que él no lo expresó abiertamente, pues en su poesía abunda lo mítico, pero sí es posible colegirlo (...). Pues esta soledad y el no mezclarse con los demás dioses, sino alegrarse por estar consigo mismo tranquilamente ordenando siempre el Todo, revela la naturaleza del dios inteligible. Sabe que dios es intelecto, el que todo lo sabe, y gobierna el Todo.

(*Sobre la vida y poesía de Homero, II, 114*)

⁴²⁶ Cf. Ward, 1988: 61.

⁴²⁷ *Ib.*, II, 92 y ss.

Más adelante, después de haber atribuido a Homero la idea de procedencia estoica de que el universo es uno⁴²⁸, dice lo siguiente: “La doctrina mejor de Pitágoras y Platón es la de la inmortalidad del alma, razón por la que incluso Platón le atribuye alas. ¿Quién lo proclamó por vez primera? Homero, (...)”⁴²⁹.

A continuación, el pseudo-Plutarco ensaya la alegoría mística en varios ejemplos de la *Ilíada* y la *Odisea*. De este modo, podemos citar el ejemplo de la interpretación del celebre Canto X, 237-396 de la *Odisea*, en el que los compañeros de Ulises son transformados en cerdos. Según el pseudo-Plutarco, este pasaje

encierra el siguiente enigma, que las almas de los hombres insensatos pasan a cuerpos de bestias, porque caen en el movimiento circular del Todo, al que llama Circe, y la supone con cierta razón, hija del sol (...). Pero el hombre sabio, el propio Ulises, no sufrió semejante transformación, porque había recibido de Hermes la razón, la impassibilidad. Él mismo descende al Hades, es decir, separación del alma del cuerpo, y se convierte en observador de almas tanto buenas como malas.⁴³⁰

Algún tiempo antes, el genuino Plutarco⁴³¹ se había distanciado del método alegórico estoico en algunas de sus obras. Dotado de una prodigiosa erudición histórica, filosófica y literaria, Plutarco aborda el problema de la alegoría desde diversos puntos de vista. Así, trata del problema de la interpretación de la poesía con relación a la educación en “Cómo debe el joven escuchar la poesía” y, con relación al mito y a las cuestiones teológicas en “Osiris e Isis”, principalmente, y en los “Diálogos píticos”.

Como señalan Concepción Morales y José García López, Plutarco busca en la poesía el contenido moral que pueda extraerse de ella, sin reparar en su contenido estético o en si esta enseñanza moral responde o no a la intención del autor (Plutarco, 1992: 18)⁴³².

Sin embargo, el modo en que Plutarco destila el contenido moral de la poesía no responde a los parámetros de la alegoría moral en los términos vistos en autores

⁴²⁸ *Ib.*, II, 119.

⁴²⁹ *Ib.*, II, 122-123.

⁴³⁰ *Ib.*, II, 126. Véase al respecto, Lamberton, 1986: 40 y ss.

⁴³¹ Plutarco nace en torno a 46 d. C. y muere poco después de 120 d. C.

⁴³² Como indican estos autores en su prólogo, Plutarco hace gala de un platonismo moderado que, atendiendo sobre todo a la educación moral, no llega, sin embargo a la expulsión de los poetas de la ciudad ni siquiera del sistema educativo sino que se esfuerza en mostrar a los jóvenes cómo deben leer la poesía para que ésta pueda desplegar su valor didáctico (*op. cit.*, p. 19).

anteriores⁴³³, sino que en el autor de Queronea puede apreciarse con nitidez las diferencias que, a propósito de Antístenes, establecía Tate entre la alegoría moral y la lectura moral –o más bien moralizante- de un poema.

“Cómo debe el joven escuchar la poesía” comienza, por lo tanto, advirtiendo de los peligros de la poesía: “En la poesía hay mucho agradable y que es alimento del alma del joven, pero no en menor medida hay algo perturbador y vacilante, si su audición no tiene un buen entrenamiento.”⁴³⁴. Sin embargo, pese a estas amenazas, la lectura de la poesía es poco menos que ineludible para el que se inicia en la filosofía: “Los que van a dedicarse a la filosofía no deben huir de la poesía, sino que deben empezar a filosofar en la poesía, aconstumbrándose a buscar y amar lo útil en el placer”⁴³⁵.

Una vez establecidos estos presupuestos, Plutarco enuncia lo que será la preocupación esencial de su discurso: los poemas contienen enseñanzas morales tanto en sus opiniones como en sus acciones. Sin embargo, reconoce que ésta es en ocasiones difícil de determinar:

En Homero tal clase de enseñanza se silencia, pero tiene una consideración útil a propósito de los mitos especialmente desacreditados, a los que algunos fuerzan y retuercen con los llamados antes significados profundos y ahora alegorías, diciendo, por ejemplo, que el Sol denuncia el adulterio de Afrodita con Ares (...) como si el propio poeta no diera las soluciones.

(“Como debe el joven escuchar la poesía”, 4, 19E)

En este fragmento puede verse el rechazo del alegorismo estoico por parte de Plutarco, luego desarrollado abundantemente por medio de ejemplos concretos. Además, aunque reconoce que algunos poetas, como Homero, no hacen explícitas sus enseñanzas morales, considera que éstas pueden extraerse de otras partes de sus obras, a veces próximas: “Por tanto, cuando ellos [los poetas], al colocar los pasajes unos cerca de otros, forman las contraposiciones, conviene aprobar el mejor”⁴³⁶; a veces un tanto alejadas: “Pero cuantas cosas se dicen de forma anormal y no encuentran una solución

⁴³³ En contra de lo que decimos, Pépin afirma que “il tient pour plus naturelle l’allégorie morale, et cette peu édifiante mythologie illustre pour lui les méfaits de la vie dissolue ou les mécomptes d’une séduction trop artificieuse” (Pépin, 1958: 181). Sin embargo, creemos que en la interpretación moral de Plutarco nunca llega a darse el paso de la sustitución de los personajes y acciones por abstracciones éticas.

⁴³⁴ *Ib.*, I, 15B.

⁴³⁵ *Ib.*, I, 15F.

⁴³⁶ *Ib.*, 4, 20C.

rápida, conviene que las refutemos con otros pasajes con la opinión contraria”⁴³⁷; y, por último, “si los autores mismos no dan las soluciones a los casos expresados de forma extraña, no es menos hábil inclinar al joven hacia la mejor, oponiendo, como en una balanza, las declaraciones de otros hombres famosos”⁴³⁸.

Para Plutarco, los pasajes inmorales son introducidos por los poetas como broma, para causar asombro o para imitar el carácter de las personas, o bien para extraer de ellos una enseñanza moral⁴³⁹.

De este modo, Plutarco adopta frente a las contradicciones de los poetas, una actitud opuesta a la de los alegoristas⁴⁴⁰. Si para éstos, la contradicción era una señal de que el pasaje en cuestión contenía un mensaje oculto que debía ser interpretado alegóricamente⁴⁴¹, para Plutarco, la contradicción entre dos opiniones contrarias debe servir al joven para elegir la mejor, descartando el pasaje que resulte inmoral⁴⁴².

Más interesante, por lo que a este trabajo se refiere, nos parece su obra sobre la religión egipcia, “Isis y Osiris”. En ella, Plutarco aborda con claridad algunos de los métodos alegóricos más conocidos y no sólo los aplica al mito egipcio sino que finalmente los rebate, en beneficio de una lectura ontológica que, por una parte se distancia de la alegoría estoica -aunque se sirve de algunos de sus instrumentos más reconocibles como el método etimológico-; y, por otra, desde los elementos platónicos y pitagóricos con los que juega y con el propósito precisamente de adaptar estos mitos a los principios de la teología platónica⁴⁴³, puede considerarse como un precedente de la alegoría mística neoplatónica⁴⁴⁴.

⁴³⁷ *Ib.*, 4, 20D. Este es, para Plutarco, el caso de la *Teomaquia*, que debe ser interpretado a tenor de lo dicho en *Ilíada*, XXIV, 525: “(...) los dioses dispusieron para los desgraciados mortales / vivir afligidos; pero ellos desconocen las cuitas.”

⁴³⁸ *Ib.*, 4, 21D. No hay que olvidar que para Plutarco, los poetas son fundamentalmente fabuladores y que sus composiciones están llenas de errores y fantasías (Buffière, 1973: 252).

⁴³⁹ Así ocurre en su interpretación del adulterio de Afrodita con Ares, otro de los pasajes más recurrentes en la exégesis alegórica. Plutarco dice que Homero “añade una especie de veredicto particular sobre los hechos o dichos, haciendo que los dioses digan en el adulterio de Ares: “No prosperan las malas obras (...)”. Además, dice que Homero pretende, en este caso, enseñar que “una música mala, canciones perversas y cuentos que relatan historias depravadas crean costumbres licenciosas, vidas cobardes y hombres amantes del lujo, la molicie y las intimidaciones con las mujeres” (*Ib.*, 4, 19D-20A).

⁴⁴⁰ Ramos Jurado habla del carácter mesurado del alegorismo de Plutarco frente a los alegoristas homéricos (cf. Ramos Jurado, 1990: 125-126).

⁴⁴¹ Recordemos, a estos efectos, la interpretación del “escudo” de Aquiles realizada por Crates de Malos, *supra*. capítulo VIII.

⁴⁴² En la valoración moral de la poesía por parte de Plutarco hay un fuerte componente retórico tal y como señalara C. S. Baldwin en su momento (cf. Baldwin, 1924: 342).

⁴⁴³ Cf. Plutarco, 1995: 26.

⁴⁴⁴ De este modo, Francisca Pordomingo y José Antonio Fernández afirman en el prólogo que “sí está extensamente desarrollada la exégesis mística, de inspiración platónica”. Estos autores consideran que la exégesis mística es aquella “que ve en los mitos y los dioses símbolos de las realidades espirituales más

Como Francisca Pordomingo y José Antonio Fernández dicen en su prólogo, Plutarco utiliza el término *enigma* para aludir al carácter secreto del contenido no expresado en el mito, y *alegoría* para indicar el procedimiento mediante el que se expresa una cosa pareciendo decir otra (Plutarco, 1995: 27, n. 30)⁴⁴⁵.

Plutarco comienza su obra narrando el mito de Isis y Osiris. Al terminar la narración, y de un modo parecido a la autocensura que habíamos visto en Píndaro y Estesícoro⁴⁴⁶, Plutarco reconoce que ha suprimido del relato los episodios más infamantes, para pasar a ocuparse, como es habitual en este tipo de exégesis de la aparente impiedad del mito. No obstante, advierte:

Estos mitos no se parecen en absoluto a los relatos sin consistencia y huecas fabricaciones que poetas y prosistas, construyéndolos de su cosecha como las arañas, tejen y despliegan cual primicias sin fundamento, sino que contienen algunas dificultades (...) Así este mito es la imagen de una cierta verdad que desvía nuestra mente a otros pensamientos, como veladamente dan a entender los sacrificios con duelo y aparente aire triste y las estructuras de sus templos, que ya se despliegan en alas y columnatas abiertas y salubre, ya tienen ocultos y sombríos vestuarios bajo tierra que se asemejan a criptas y capillas funerarias.

(*Isis y Osiris*, 20, 358E-359A)

Parece evidente que Plutarco nos quiere llevar a una idea de lo enigmático diferente de la expuesta en “Cómo los jóvenes deben escuchar la poesía”. Allí veíamos cómo la enseñanza moral de los poemas se encontraba a veces oculta bajo las fantasías y falsedades de los poetas. La impiedad de los relatos poéticos obedecía, en muchas ocasiones, al error, a la imitación, a la broma o al deseo de asombrar. Todo esto no tiene cabida en el contexto mítico; el sentido religioso de Plutarco le lleva a establecer una distancia que no cabe soslayar entre la oscuridad de la poesía y la oscuridad del mito.

La diferencia entre la actitud que el intérprete debe adoptar frente a la poesía y frente al misterio de índole religiosa es también uno de los asuntos discutidos en su diálogo “Los oráculos de la Pitia” (Plutarco, 1995: 277-342). En efecto, en este diálogo se plantea el problema de la inspiración oracular y se pregunta cómo es posible que los versos de la Pitia sean defectuosos e inferiores a los de los poetas si están inspirados por

altas” (*op. cit.*, p. 29). También Buffière considera a Plutarco un precedente de la alegoría mística (Buffière, 1973: 394).

⁴⁴⁵ Esta distinción recuerda vivamente la que más de un siglo después, en el ámbito de la filosofía neoplatónica, realizará Proclo entre sintema y símbolo, como se verá en el capítulo siguiente.

⁴⁴⁶ *supra*. capítulo I.

la divinidad. A esta cuestión responde Plutarco diciendo lo siguiente: “No creamos que los ha compuesto el dios, sino que él proporciona el principio del impulso y cada una de las profetisas procede según su talento natural (...). Él inspira solamente las visiones e infunde luz en el alma respecto del futuro; pues eso es más o menos la inspiración.”⁴⁴⁷. Como recuerda Bernabé, Plutarco reprocha a los que preferían la forma enigmática de los oráculos antiguos que “es completamente infantil y estúpido añorar los acertijos, las alegorías y las metáforas que son el reflejo de la mántica frente a lo mortal y lo imaginativo” (Bernabé, 1999: 194). Además, en este mismo diálogo, Plutarco justifica la oscuridad de los antiguos oráculos con una advertencia constantemente frecuentada por los alegoristas:

Había, naturalmente, cosas que [convenía que] los tiranos [que acudían a consultar al oráculo] desconocieran y de las que los enemigos no se dieran cuenta antes. A éstas, pues, las rodeó de insinuaciones e incertidumbres, que, al mismo tiempo que ocultaban a los otros la explicación, a ellos mismos no se les escapaban ni engañaban a los que la reclamaban y estaban atentos. De ahí que sea sumamente necio aquel que, una vez que las circunstancias se han hecho diferentes, si el dios cree que ya no debe ayudarnos del mismo modo sino de otro, se queja y lo denuncia.

(*Los oráculos de la Pitia*, 26, 407E)

Plutarco no puede ser más claro en este párrafo: al mismo tiempo que justifica y define el proceder de la alegoría oracular⁴⁴⁸, da por cerrada su historia y la sentencia como un procedimiento del pasado.

Por lo tanto, las explicaciones para evitar la aparente impiedad del relato deben servirse de otros métodos diferentes a los expuestos respecto a la poesía. Pero, a pesar de esto, Plutarco no puede evitar la apelación a la *hyponoia* cuando se propone desentrañar la verdad oculta en el relato de Isis y Osiris⁴⁴⁹.

⁴⁴⁷ *Op. cit.*, 397B-C.

⁴⁴⁸ Sobre este párrafo, dice Pépin: “Ce privilège de dissimuler la vérité aux indignes pour ne la livrer qu'à ceux qui y ont droit, a été de tout temps tenu pour le bénéfice le plus précieux de l'allégorie, (...) ce qui suffirait à nous justifier d'avoir invoqué au profit de l'élucidation de l'allégorie homérique ces réflexions de Plutarque sur l'évolution de la mantique apollienne” (Pépin, 1958: 180).

⁴⁴⁹ La bellísima comparación con los templos egipcios ya había sido utilizada en esta misma obra y con relación asimismo a lo enigmático al hablar de la colocación de las esfinges a la entrada de los templos (ib., 9, 354C). Esta misma alegoría aparece también en la *Stromata* V de Clemente de Alejandría (Clemente de Alejandría, 1981: 77). Sobre la aparición de lo enigmático en forma iconográfica, y la interpretación que de ésta hace Plutarco, véase Bernabé, 1999: 195.

Varias son las posibilidades interpretativas que Plutarco ofrece para afrontar la exégesis de “Isis y Osiris”. Como se expone en el prólogo, cinco son los métodos que sucesivamente presenta Plutarco: el realista o evemerista, el demonológico, el físico o alegórico, el dualista y el dualista platonizante⁴⁵⁰. De entre éstos, examinaremos los métodos alegóricos o más cercanos a la alegoría y su contundente refutación.

Plutarco realiza en primer lugar una interpretación realista del mito, para, una vez hecha, -y esto que será también su proceder en los demás casos de posibilidad interpretativa, es lo más interesante de “Isis y Osiris”, por lo que a nuestro tema se refiere-, descartarla. Plutarco ataca expresamente el evemerismo, acusando a Evémero de haber creado una mitología increíble e irreal que degrada al nivel humano lo divino, causante de la propagación del ateísmo por el mundo⁴⁵¹. Plutarco alega los casos de grandes reyes del pasado –así Semíramis, Sesostris, Manes, Ciro y Alejandro- que siguen siendo celebrados como tales, y, por el contrario, afirma que “si algunos (...) aceptaron el nombre de dioses y construcciones de templos, su gloria floreció por poco tiempo (...). Nada tienen sino sus tumbas y sepulcros”⁴⁵².

Plutarco, y con esto se adentra en otro tipo de interpretación, considera que tanto Isis como Osiris y Tifón son démones, es decir, seres que, de conformidad a las doctrinas de Platón, Pitágoras y Crisipo, no tienen el elemento divino puro y sin mezcla, sino que participan de la naturaleza del alma y de la capacidad sensitiva del cuerpo⁴⁵³. Pero, es evidente que esta explicación no aclara los pasajes terribles e impíos del mito. Por eso, Plutarco debe tantear otras posibilidades para completar su interpretación. Es en este contexto en el que Plutarco enuncia dos posibilidades de alegoría física: una primera, inmediata, de carácter geográfico en el que Isis se identifica con la tierra, Osiris con el Nilo y Tifón con el mar; y otra, propiamente física, en la que, al modo estoico, identifica a Osiris con la humedad y a Tifón con la sequedad⁴⁵⁴. Se trata de una alegoría de carácter cosmológico⁴⁵⁵. Esta interpretación alegórica es descartada más adelante dentro de una crítica más amplia a este tipo de exégesis, después de haber ensayado la posibilidad de lo que podríamos llamar alegoría ontológica. En efecto, Plutarco vuelve sobre la alegoría física y afirma lo siguiente:

⁴⁵⁰ Cf. Plutarco, 1995: 26 ss.

⁴⁵¹ *Ib.*, 23, 360A.

⁴⁵² *Ib.*, 24, 360C.

⁴⁵³ *Ib.*, 25, 360D.

⁴⁵⁴ *Ib.*, 33, 364A y ss.

⁴⁵⁵ Cf. Pépin, 1958: 182-183.

Por decirlo en pocas palabras, no es correcto creer que el agua, el sol, la tierra o el cielo sean Osiris o Isis, ni a su vez que Tifón sea el fuego, la sequedad o el mar, sino que, simplemente, si atribuyéramos a Tifón cuanto hay en éstos de desmesurado y desordenado, por exceso o defecto, y si veneráramos y honráramos lo ordenado, bueno y útil como obra de Isis e imagen, representación y razón de Osiris, no nos equivocaríamos.⁴⁵⁶

(“Isis y Osiris”, 64, 376F-377A)

Plutarco, desde sus posiciones platonizantes, deja bien claro que toda interpretación que pase por negar la existencia trascendente de estos dioses o démones, debe ser rechazada⁴⁵⁷. Y al mismo tiempo, en este fragmento, se ofrece la solución que da a los problemas morales que el sentido literal de mito planteaba.

Nosotros hemos llamado a esta interpretación, ontológica, los autores de la edición que manejamos, como advertíamos más arriba, apuntan su carácter místico precedente del neoplatonismo en consonancia con las tesis de Buffière, entre otros. Esto es cierto: es innegable el componente pitagórico y neoplatónico en estas tesis, pero creemos más oportuno llamar a esta exégesis ontológica, o incluso teológica, y no mística.

No se trata, por tanto, de negar su parentesco con la exégesis neoplatónica sino de destacar lo que las diferencia. En efecto, como veremos en el capítulo siguiente, la alegoría neoplatónica comparte bastantes aspectos con esta exégesis de Plutarco, pero también pueden verse diferencias esenciales. En concreto, pensamos que un elemento fundamental de la exégesis mística, entre otros aspectos igualmente significativos, como es la descripción de la “vida del alma” y sus circunstancias entre los diversos planos de lo real está ausente o muy poco desarrollado en la exégesis de Plutarco, que prefiere centrarse en el análisis de las realidades suprasensibles *fundamentales*. Por eso la hemos llamado ontológica⁴⁵⁸.

⁴⁵⁶ Con este mismo razonamiento, Plutarco descarta otras *interpretaciones metonímicas*, como las que relacionan a estos dioses y sus diversas vicisitudes con los cambios estacionales y las tareas agrícolas (*ib.*, 65, 377B y ss.).

⁴⁵⁷ A nuestro juicio, éste es el elemento decisivo que mueve a Plutarco a descartar la alegoría física como método interpretativo en estos pasajes de carácter religioso. El comentario que hace Bernabé respecto al uso de la exégesis alegórica física en “Isis y Osiris” es algo confuso al respecto, pues, aunque alude a este párrafo 376E, no aclara que Plutarco rechaza esta interpretación, aunque la ensaye, como muestra de exégesis alegórica en algún caso de la misma obra –tal y como hemos indicado– (cf. Bernabé, 1999: 193).

⁴⁵⁸ Hay, como se verá en el capítulo siguiente, un salto cualitativo de suma importancia entre esta alegoría ontológica y la alegoría mística, de decidida naturaleza teológica, de Proclo. No obstante, para el estudio de esta cuestión en Plutarco, véase Pérez Jiménez, A., y Casadesús Bordoy, F. (eds.), (2001), *Estudios sobre Plutarco: Misticismo y religiones históricas en la obra de Plutarco*, Madrid, Estudios clásicos.

De este modo, en palabras de Plutarco, esta exégesis arrojaría la siguiente descripción del mito de Isis y Osiris: “La naturaleza mejor y más divina está formada de tres partes, lo inteligible, la materia y el resultado de su unión, que los griegos llaman cosmos.”⁴⁵⁹

Así pues, Plutarco, bajo la influencia del pitagorismo, establece un triángulo formado por Osiris, como principio generador, Isis como elemento receptor de este principio y Horus como resultado perfecto de la unión de ambos. Pero al mismo tiempo, partiendo de la cosmogonía hesiódica, opone a Osiris (Eros) el principio corruptor que tiende hacia el no-ser, representado por Tifón, mientras que Isis representa el movimiento que acompaña al principio generador. Como se ve, en esta exégesis, Plutarco se aparta de las tentativas alegóricas de carácter físico y apunta hacia los grandes principios fundamentales del ser como existencia, es decir abre la posibilidad de una exégesis ontológica.

Es interesante detenerse en lo que afirma Plutarco casi al final de la obra: “Pero esto es necesario, especialmente ante estos temas, que tomemos la palabra que emana de la filosofía como introductora en los misterios y reflexionemos piadosamente sobre cada una de las doctrinas y ritos”⁴⁶⁰.

De este modo, “Isis y Osiris” se muestra como una continuación de “Cómo debe el joven escuchar la poesía”, porque si ésta terminaba, como hemos señalado más arriba, diciendo que la poesía es introductora de la filosofía; en aquella, como acabamos de ver, se afirma que la filosofía prepara para la reflexión sobre el rito místico. Tal vez en la distancia que recorre esta cadena poesía / filosofía / religión, se pueda ver la diferencia de concepción entre la exégesis poética y la de los mitos egipcios, que el mismo Plutarco establecía al comienzo de “Isis y Osiris”.

⁴⁵⁹ *Ib.*, 56, 373E.

⁴⁶⁰ *Ib.*, 68, 378A.

XI. La alegoría neoplatónica. Proclo y el problema del simbolismo

La intensa crisis del siglo III d. C. que sacudió las estructuras económicas, sociales, religiosas y culturales del mundo romano, especialmente en el Mediterráneo oriental, fue el escenario histórico en el que tuvo lugar la particular revisión del pensamiento platónico conocida como neoplatonismo. Este movimiento a caballo entre la filosofía y el culto religioso⁴⁶¹ se extenderá durante el periodo posterior conocido como “Antigüedad tardía”⁴⁶² por todo el Mediterráneo, ejerciendo su influencia sobre el primer pensamiento cristiano y los últimos pensadores paganos.

Asimismo resulta necesario hacer una breve referencia en este capítulo a sus precedentes en el neopitagorismo y en el platonismo medio⁴⁶³ a lo largo de los dos primeros siglos de la Era Cristiana⁴⁶⁴. Algunos poetas y pensadores de los siglos I y II, además de los examinados en el capítulo precedente, son de enorme relevancia en la historia de la alegoría. Máximo de Tiro y Numenio por una parte, Filón de Alejandría,

⁴⁶¹ Para Breton, el neoplatonismo es una reacción del “paganismo ilustrado” contra el poder sectario del monoteísmo judeo-cristiano (Breton, 1981: 309). Aunque en la obra de Plotino no se menciona nunca el cristianismo y tan sólo puede hallarse una vaga alusión en la *Enéada* VI. 8, Porfirio –que sí mantuvo una abierta pugna con el cristianismo–, en el capítulo 16 de su *Vida de Plotino*, dice que tanto él como sus discípulos se dedicaron a combatir algunas sectas con conexiones con el cristianismo como la de los gnósticos (Rist, 1996: 394). En sentido contrario, véase Campillo, 1990: 26-27.

⁴⁶² La “Antigüedad tardía” comprende el periodo que se extiende entre los años 395 y 600 de nuestra era. Sobre esta acotación y el sentido de esta denominación frente a otras como “Bajo Imperio”, véase Cameron, 1998: 21-25.

⁴⁶³ En ambos movimientos se produce un interés desbordado por lo trascendente y el misticismo; en los dos se realiza y se supera a través de la teúrgia, la vertiente teológica de la filosofía. La mística aflora en esta época, en opinión de Festugière, para dar respuesta a la angustia del hombre del mundo helenístico que se siente perdido en un espacio político y cultural que le sobrepasa. La mística pagana de este periodo conoce dos ramificaciones en cierto modo contrapuestas: una, teórica, en la que el hombre puede redimirse por sí mismo; y otra, hierática en la que el hombre, incapaz de salvarse por sí solo, necesita de la revelación y de la gracia divinas (Festugière, 1967: 25-27). En el neopitagorismo la filosofía es considerada como revelación divina; tanto en uno como en otro, las cuestiones éticas se reinterpretan en clave religiosa de sentido místico, lo que, como veremos, será determinante en la relectura de la alegoría moral desde el punto de vista de la alegoría mística. A estos movimientos hay que unir, en cuanto precedente del neoplatonismo plotiniano, el hermetismo, de enorme presencia en el Renacimiento gracias a Marsilio Ficino, y los llamados *Oráculos caldeos*, textos visionarios en hexámetros, cercanos al pensamiento de Numenio (cf. Acosta, 2000: 1116-1118). Respecto a los textos herméticos, atribuidos desde Tertuliano hasta el Renacimiento, a Hermes Trimegisto, considerado un profeta pagano heredero de una antigua sabiduría egipcia, Festugière distingue dos clases de libros: unos datados en torno al siglo III a. C., dedicados a la astrología, la alquimia y la magia, que constituyen un *corpus* de hermetismo considerado popular; y un segundo conjunto de textos, de un hermetismo más “ilustrado”, que constituye el *corpus hermeticum* de finales del siglo II y del siglo III d. C. (cf. Festugière, 1967: 30-33). Éste último influyó pronto en el cristianismo y, más tarde en el Islam. Para una exposición sumaria de su doctrina, cf. Antón Pacheco, 2003: 23-27.

⁴⁶⁴ Para la evolución del platonismo al neoplatonismo, véase Merlan, 1975.

el apóstol Pablo, Clemente de Alejandría y, entre el siglo II y el siglo III, Orígenes, son esenciales para comprender el paso de la alegoría antigua a la exégesis alegórica medieval.

Prescindiendo un tanto del criterio cronológico, postergaremos el estudio de los autores judeo-cristianos para capítulos ulteriores y nos ocuparemos en el presente a examinar el decisivo enfoque que el neoplatonismo pagano y sus precedentes inmediatos confieren a la alegoría.

En la segunda mitad del siglo II d. C, Máximo de Tiro, partiendo de un platonismo ecléctico cercano a Plutarco (Pépin, 1958: 189), defiende las ventajas de la expresión mítica en cuatro ámbitos: en el terreno religioso, el mito garantiza la reserva y modestia del entendimiento, al evitar la certidumbre; en segundo lugar, confiere a la verdad solemnidad y prestigio; en tercer lugar, estimula la búsqueda intelectual, al ocultar su objeto. De este modo, el encuentro de la verdad se hace merecer con el esfuerzo; por último, Máximo de Tiro discute que la formulación directa de las verdades a las que se refiere el mito estimule un progreso en el conocimiento de las mismas. Para éste, la transcripción de las verdades del mito es meramente indiscreta, sin que represente ninguna aportación decisiva al conocimiento de éstas⁴⁶⁵. La identificación entre poesía y filosofía que postula Máximo de Tiro es, en opinión de Tate, uno de los pilares de la exégesis alegórica de la escuela neoplatónica, a la que atribuye los rasgos de las exégesis intrínseca, histórica y artificial (Tate, 1934: 111-112).

En cuanto a Numenio, tal vez su principal contribución al posterior desarrollo del neoplatonismo, especialmente en lo que se refiere a la alegoría, sea la reconciliación de Homero con Platón (Lamberton, 1986: 66)⁴⁶⁶. Dos son las aproximaciones de Numenio a los poemas homéricos. Por una parte, Numenio hace revisiones irónicas, pastiches, de Homero para exponer las disputas de la Academia; por otra, realiza interpretaciones alegóricas de la poesía homérica como revelación de la verdad, la misma verdad que adopta diversas apariencias en el pensamiento de Pitágoras y Platón, y, de forma más tosca, en otras fuentes no helénicas⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ *Op. cit.*, p. 189.

⁴⁶⁶ Apenas 60 fragmentos quedan de la obra de Numenio (cf. Numenio de Apamea, 1991); su contribución a la historia de la alegoría ha quedado recogida en *El antro de las ninfas* de Porfirio, quien lo reconoce como fuente principal.

⁴⁶⁷ Numenio introduce elementos del Antiguo Testamento interpretados alegóricamente: "(...) Numenio el pitagórico, quien al tratar en el primer libro de *Sobre el Bien*, de los pueblos que conciben a Dios incorpóreo, coloca también entre ellos a los judíos, sin haber vacilado tampoco en hacer uso en su libro de palabras de profetas y de haberlas interpretado figuradamente" (Numenio de Apamea, 1991: 232, fr. 1b). En otro fragmento dirá "¿Qué, pues, es Platón, sino un Moisés que habla la lengua ática?" (*op. cit.*, fr. 8,

Numenio, en cuanto intérprete alegórico, ya no considera a Homero como un sabio omnisciente, al modo en que lo habían hecho los alegoristas desafortunados. Sin embargo, sí lo considera como un filósofo en cuanto que reconoce en sus poemas la misma verdad, si bien dicha de otra forma, presente en la obra de Platón y Pitágoras⁴⁶⁸.

El acercamiento de Homero a Platón es el resultado de un arduo proceso que se extiende a lo largo de varios siglos. La distancia entre ambos, según dice Buffière, se fue estrechando a través del materialismo estoico en el que los dioses son el alma de los elementos, como aspectos particulares del alma del mundo. A partir de ahí, pensadores más cercanos al platonismo como Plutarco y Máximo de Tiro habían hecho hincapié en el papel de intermediarios de los dioses entre los hombres y la verdad divina, una verdad de naturaleza superior a la que se acercan, en el pensamiento de Numenio, desde distintas perspectivas, Homero, Platón y el Antiguo Testamento.

De acuerdo con este planteamiento sobre la naturaleza de los dioses, Plutarco ensaya otra interpretación de la actitud poco piadosa de los dioses descrita por Homero en sus poemas. Para Plutarco, estos fragmentos no deben leerse en sentido alegórico. Por el contrario deben entenderse referidos a demonios, seres sin cuerpo y que tampoco son espíritus puros sino almas capaces de sentir pasiones, tal y como Homero pinta a sus dioses (Buffière, 1973: 522-524).

Así pues, la demonología, tan abundante en el platonismo medio y en el neopitagorismo será esencial para explicar, por cauces distintos del alegorismo, la naturaleza de los dioses homéricos y para alejar, en el plano de la trascendencia, la verdad divina, sólo accesible a través de la mística.

Pero también es necesario apuntar que esta tendencia a homogeneizar la poesía de Homero con el pensamiento de Platón y Pitágoras se pone en práctica utilizando la exégesis alegórica como terreno común. Así, Numenio no habría podido aproximar Homero a Platón si no hiciera respecto de éste último una lectura alegórica que expusiera su particular acercamiento a la misma verdad que había detectado en Homero.

p. 242). Lambertson dice que es posible que llegara a leer a Filón, aunque sobre esta cuestión no puede establecerse ningún tipo de certeza (Lamberton, 1986: 62, 75).

⁴⁶⁸ Este acercamiento de las doctrinas pitagóricas a los textos homéricos permiten extrañas relecturas de los mitos que tendrán fortuna en la cierta teología cristiana y que llegarán hasta la poesía de San Juan de la Cruz. Tal es el caso de la interpretación que el neopitagorismo hace de las sirenas. Para la vieja alegoría moral las sirenas también eran susceptibles de lecturas contradictorias. Así, tanto podían ser pérfidas como representar la noble atracción de la poesía y el conocimiento. Para los pitagóricos las sirenas representan la música de las esferas que atrae a las almas errantes. De este modo, las sirenas hacen olvidar las cosas mortales y liberan al alma de la materia. Plutarco conoce esta interpretación y también Filón de Alejandría que aplica este simbolismo a Abraham y el sacrificio de Isaac, aunque ya antes Cicerón había hecho referencia a la música celeste de las sirenas en *El sueño de Escipión* (Buffière, 1973: 473-481).

La interpretación que Numenio realiza del mito de la Atlántida del *Timeo* resulta reveladora de este proceso de asimilación. Para el neopitagórico, la lucha entre Atenas y la Atlántida es la expresión alegórica de un duelo entre almas. Numenio hace algo más que una interpretación alegórica de este pasaje, puesto que, como dice Lambertson⁴⁶⁹, interpreta el mito de Platón como si participase de la misma naturaleza de los mitos homéricos o incluso de otras religiones. Pero la unificación de naturaleza entre unas y otras obras, tan dispares, tal vez no habría sido posible sin el mecanismo sintético de la alegoría. Así, al igual que los estoicos utilizaron la alegoría como un instrumento de síntesis de doctrinas diversas, con el objeto de dar cuerpo doctrinal completo a un pensamiento en principio limitado a las cuestiones morales, Numenio se sirve de la interpretación alegórica para aproximar la poesía de Homero y la filosofía platónica, entre otras fuentes, en el terreno común de las aspiraciones místicas a una verdad revelada de muy distintos modos.

Sin embargo, Numenio esboza, por otra parte, la ruptura de la cadena de las analogías que servía de base a la teoría de la alegoría. Con ello, se adelanta en algunos aspectos a la teología negativa de Proclo y de algunos pensadores cristianos⁴⁷⁰, y con ello apunta el debate acerca del símbolo, como figura de naturaleza contraria a la alegoría, en los términos que iremos señalando en este capítulo:

Nos es posible extraer los significados de los cuerpos a través de sus semejantes, así como de los indicios de los objetos que están en nuestra presencia. Al Bien, en cambio, no hay medio alguno de comprenderlo, ni a partir de algún objeto presente ni de ningún ser perceptible semejante. Habrá pues que actuar en sentido contrario. Igual que una persona que, instalada sobre un mirador, otea con agudeza y de un solo golpe de vista, ve una barca de un pescador solitario, sola aislada, llevada por las olas, del mismo modo es necesario que uno, apartándose bien lejos de lo sensible, dialogue solo con el Bien solo; allí no hay hombre ni ningún otro viviente, ni cuerpo grande ni pequeño, sino cierta divina soledad indecible y sencillamente indescriptible, allí tiene morada el Bien, entretenimientos y fiestas y, él mismo, en paz y

⁴⁶⁹ *Ib.*, p. 65.

⁴⁷⁰ Anteriores a Numenio, los *Oráculos caldeos* habían señalado algún rasgo de la teología negativa bajo el símbolo de la llama: “Hay una realidad inteligible que debes comprender por la flor del intelecto, pues si inclinas hacia ella tu intelecto y tratas de concebirla como un objeto determinado, no la comprenderás, ya que es como la potencia de una espada resplandeciente que ilumina con cortes intelectivos. No se debe, por lo tanto, concebir a este Inteligible con vehemencia, sino por la llama alargada de un intelecto extendido que todo lo mide, salvo a este Inteligible. Por ello, lo que se necesita no es concebirlo con obstinación, sino, apartando la mirada pura de tu alma, tender hacia lo Inteligible un intelecto vacío, hasta que aprendas a conocer lo Inteligible, puesto que está fuera del intelecto.” (*Oráculos caldeos*, 1991: 55-56).

bienaventuranza, el Pacífico, el Soberano, reside siendo llevado él mismo alegremente sobre la esencia.

(Numenio de Apamea, 1991: 233-234, Fr. 2)

Los términos con los que Numenio se refiere al Bien, la belleza de la imagen de soledad que recrea en el fragmento, asentada sobre la teología negativa, adelantan los planteamientos y el lenguaje de los místicos posteriores no sólo de ámbito pagano sino también del cristianismo⁴⁷¹.

Del mismo modo, Numenio, aprovecha la alegoría retórica, en el sentido de metáfora continuada para la expresión de su pensamiento místico de raíz pitagórica. Tal es el caso de la famosa alegoría de la “nave” como figura del estado, puesta como ejemplo de alegoría por Quintiliano. Numenio la emplea en sentido místico de la siguiente manera:

Un piloto que navega en algún lugar de alta mar, sentado en el banco de detrás del timón, dirige la nave con las barras, pero sus ojos y su mente se extienden directamente hacia el éter, hacia lo que está en las alturas, y la ruta a seguir le viene desde arriba a través del cielo, mientras que navega abajo en el mar. Del mismo modo, el Demiurgo, que ha enlazado armónicamente la materia, para que no rechace sus lazos y se vaya a la deriva, queda firme sobre ella, como un navío sobre el mar. Dirige la armonía, gobernando por las ideas, y mira, en vez de al cielo, al Dios de lo alto que atrae sus ojos y recibe el juicio de la contemplación, pero el impulso del deseo.

(Numenio de Apamea, 1991: 250-251, Fr. 18)

Como puede verse, a partir de la metáfora que asemeja el gobernante de un navío y el Demiurgo, Numenio, mediante un proceso de amplificación, va estableciendo una serie de metáforas encadenadas, nacidas de esta metáfora inicial. Así, a la serie figurada piloto, mar, navío, timón, cielo, ruta y viento -que está sobreentendido pero que se descubre a partir de su correspondiente en la serie siguiente-, le corresponde la serie teológica Demiurgo, materia, armonía, ideas, Dios, contemplación y deseo. A pesar de la nueva orientación mística de esta alegoría, es reconocible en ella la doble coordenada, vertical y horizontal, que apreciábamos en la alegoría de Quintiliano. En efecto, las metáforas se establecen en virtud de la semejanza con el objeto al que sustituyen y en relación a la cadena semántica que ellas mismas han constituido.

Estos precedentes son decisivos en la aparición de la alegoría mística neoplatónica. Como dice Buffière respecto de la exégesis neoplatónica de los poemas homéricos: “De ce poète, le plus humain et l’un des moins mystiques qui soient, ils ont tiré des trésors de mysticisme, avec une tranquille assurance et une virtuosité de prestidigitateurs.” (Buffière, 1973: 393).

En efecto, la lectura de Homero por parte de los neoplatónicos resulta tan forzada como, en su caso, resultó la realizada por los estoicos y los alegoristas desafortunados. Por eso Tate no duda en calificar su labor interpretativa con los mismos calificativos que la de aquéllos. Como veremos más abajo, *El antro de las ninfas* de Porfirio supone una aventura exegética tan radical o más que las *Alegorías de Homero* del pseudo-Heráclito. Pero, como se ha apuntado más arriba, la fuerza exegética del neoplatonismo no sólo se aplica a Homero y Hesíodo sino que se emplea igualmente con el propio Platón, al que someten a las mismas violencias hermenéuticas que él había condenado en su propia obra⁴⁷².

El siglo III es el momento en que el neoplatonismo cristaliza en la obra de Plotino. Hay en el pensamiento plotiniano dos aspectos de importancia que debemos examinar al estudiar la alegoría. En primer lugar, es necesario dilucidar la actitud de Plotino frente a la tradición de la exégesis alegórica de los poemas homéricos. En segundo lugar, debemos valorar su actitud frente a la lectura mística del legado platónico y su posición general respecto de éste⁴⁷³.

Respecto al primer punto, dice Buffière que Plotino no fue hostil al método alegórico. A diferencia de Platón, Plotino considera que los mitos tienen una dimensión didáctica aunque para que ésta sea eficaz es necesario corregir su óptica deformada (Buffière, 1973: 531).

Hay en la visión plotiniana del mito dos momentos complementarios. El primero, *diaíresis*, corresponde a la enunciación del mito determinada por la exposición descompuesta y distendida de lo simultáneo; el segundo momento, *synaíresis*, es el de la recomposición de la simultaneidad que la enunciación del mito ha desplegado, estableciendo una conexión entre el mundo material y visible y la realidad invisible⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ Sobre la influencia de Numenio en el pseudo-Dionisio, véase Des Places, 1981: 323 y ss.

⁴⁷² Cf. Blumenthal, 1996: 33-34.

⁴⁷³ Sobre la importancia de este doble eje formado por el pensamiento platónico y la fuerza del mito, véase Zamora Calvo, 2000: 91.

⁴⁷⁴ Salustio dirá respecto a los mitos en *Sobre los dioses y el mundo*: “Estos acontecimientos no acaecieron nunca, pero existen siempre. El Intelecto ve todo a la vez, pero la palabra expresa unos primero y otros después” (Salustio, 1989: 287).

Este segundo momento es análogo, en cuanto a su proceder, a la interpretación alegórica, en los términos vistos con relación a la *hyponoia* en los capítulos precedentes. De este modo, señala Zamora Calvo que la forma genealógica es el método empleado por el mito arcaico para expresar esta simultaneidad de forma consecutiva⁴⁷⁵. Este procedimiento se pone en práctica en la particular lectura que Plotino hace de la *Teogonía* hesiódica. En su *Enéada* V, Plotino establece una correspondencia entre la saga genealógica de Urano, Crono y Zeus y las tres hipóstasis del Uno, la Inteligencia y el Alma (Zamora Calvo, 2000: 97-103)⁴⁷⁶.

A diferencia de lo que ocurre con Hesíodo, las alusiones de Plotino a Homero, algunas muy imprecisas, se limitan a 28 pasajes (Lamberton, 1986: 90)⁴⁷⁷. Sin embargo, como dicen Buffière y Lamberton, la lectura plotiniana va más allá de la alegoría física de los exégetas anteriores. Allí donde ellos realizan la alegoría física, Plotino desarrolla la interpretación metafísica. Para Plotino el mundo material es imagen del mundo superior, pero esto significa que el primero constituye un sistema de sentido, un lenguaje de símbolos que, leído adecuadamente, descubre una verdad que trasciende su sustancia física⁴⁷⁸ (Lamberton, 1986: 95).

El paso de la alegoría física a la alegoría metafísica es, en nuestra opinión, la consolidación de la relación de dependencia de la alegoría respecto a la metafísica. En efecto, si bien la metafísica nace con el desarrollo del primer pensamiento presocrático, es cierto que la obra de Platón supone un momento esencial en su evolución. La escisión platónica del mundo de las ideas como mundo de la verdad frente al mundo sensible de la apariencia articula un nuevo concepto de la realidad apoyado sobre esta nueva escisión⁴⁷⁹. La alegoría ya no puede servir al “desvelamiento / encubrimiento” de

⁴⁷⁵ La preocupación plotiniana por la visión simultánea frente al pensamiento discursivo es constante a lo largo de las *Enéadas*, sobre todo cuando estudia la naturaleza de la segunda hipóstasis. Esta preocupación que hemos visto reflejada en su tratamiento del mito, se refleja también en la escritura, tal y como se desprende del siguiente comentario sobre la escritura de los egipcios: “Los sabios egipcios (...) en las cosas que querían expresar con sabiduría no se valían de caracteres alfabéticos, que discurren por palabras y frases, ni de signos representativos de sonidos y enunciados de juicios, sino que trazando ideogramas y grabando en los templos un solo ideograma para cada objeto, patentizaban de ese modo el carácter no discursivo de aquel ideograma, dando a entender que cada ideograma era una ciencia y una sabiduría, una entidad sustantiva y global, y no un proceso discursivo ni deliberativo” (*Enéada* V, 8, 6).

⁴⁷⁶ Dentro de la exégesis de la obra hesiódica, Plotino también realiza una interesante lectura ontológica del mito de Prometeo (*Enéada* IV, 3, 14).

⁴⁷⁷ No siempre recurre Plotino a los textos homéricos en clave alegórica. En las *Enéadas* son frecuentes las citas y ecos de versos de la *Ilíada* y la *Odisea*, así como las alusiones a personajes o pasajes de los poemas, sin recurrir a la exégesis alegórica.

⁴⁷⁸ “(...) el cosmos procede de la Inteligencia y (...) la Inteligencia es anterior a él por naturaleza y causa de él a guisa de prototipo y de modelo, siendo el cosmos una imagen de ella y existiendo y subsistiendo siempre gracias a ella” (*Enéada* III, 2, 1, 25).

⁴⁷⁹ Véase el prólogo de A. Leyte a Heidegger, 1988, especialmente pp. 17-23.

la *physis*, sino que debe apuntar más allá de las realidades sensibles. Esta exigencia modifica la dirección y contenido de la alegoría que, pese al rechazo platónico de este tipo de exégesis, se hace propiamente metafísica con los herederos de su doctrina.

Es reseñable, en este sentido, el esfuerzo que Plotino muestra en su intención de incorporar el mito homérico y hesiódico a su propio discurso místico, aunque para ello tenga que alterar, a veces de forma violenta, el sentido de los poemas. Así, por ejemplo, Plotino considera que el Leteo es el símbolo del cuerpo porque éste se convierte en un obstáculo para la actividad rememorativa del alma⁴⁸⁰. De este modo, el olvido que se hallaba asociado a la muerte, se une aquí a la vida terrena. La alteración, no obstante, es menor de lo que parece por cuanto, para el pensador neoplatónico, la vida verdadera se da en la esfera inteligible.

De esta forma, se detecta en esta interpretación alegórica un rasgo que ya había aparecido en la exégesis de Filón de Alejandría: el empleo de la alegoría, no tanto para desentrañar el sentido oculto de un texto, cuanto para fijar el sentido literal *verdadero* de éste. Por lo tanto, siguiendo con el ejemplo anterior, el Leteo sigue teniendo la misma función que en la lectura tradicional del mito: es el río del olvido y separa la vida de la muerte. Es el mismo río, con las mismas características que las derivadas del sentido literal del mito. No se interpreta, en definitiva, la existencia del Leteo en sentido figurado, ni se da a la peculiaridad de producir el olvido una significación diferente. La interpretación plotiniana sólo ha alterado sus orillas, al intercambiarse, conforme a las teorías neoplatónicas, las ideas de vida y muerte. Y en este cambio, en vez de producirse una descodificación de un material mítico presuntamente metafórico, se ha producido, en realidad, una nueva metaforización del texto en sentido aun más radical que el que originalmente se pretendía interpretar.

Otra buena muestra de la flexibilidad que permite la alegoría como método interpretativo para el acercamiento de textos ajenos al pensamiento propio puede leerse en la interpretación plotiniana en clave mística de *Odisea* XI, 615-626, que describe el encuentro de Ulises con Heracles en el Hades⁴⁸¹, o, en cuanto a la lectura del pensamiento de otros filósofos, la exégesis mística de fragmentos de Heráclito y Empédocles entre otros⁴⁸².

⁴⁸⁰ *Enéada* IV, 3, 26.

⁴⁸¹ *Enéada* IV, 3, 27. Véase también la exégesis mística de otros personajes míticos como Linceo en *Enéada* V, 8, 4.

⁴⁸² *Enéada* IV, 8, 1.

No obstante estas variantes sobre el sistema de exégesis alegórica, como dice Buffière:

Le parallèle de son interprétation métaphysique et de celle, toute physique, de Cornutus, fait bien saillir un des caractères essentiels de l'exégèse allégorique: une étonnante continuité, qui n'empêche point une évolution substantielle ou s'élève d'un palier et l'on monte du *sensible* à l'*intelligible*, comme ils disaient en ce temps-là. Les acquisitions du passé ne se perdent pas: elles s'adaptent en se transformant.

(Buffière, 1973: 535)

Por lo tanto, el paso de la alegoría física a la metafísica no altera en sí la naturaleza de la exégesis alegórica sino que confirma su capacidad de adaptación. Volveremos a esta observación cuando examinemos la polémica respecto a la naturaleza del símbolo neoplatónico frente a la alegoría⁴⁸³. Baste decir ahora que la alegoría metafísica de carácter místico del neoplatonismo absorbe de una forma muy particular, sin llegarlas a eliminar del todo, las lecturas alegóricas de los estoicos: la alegoría física se convierte en metafísica; la moral queda enmarcada dentro de la mística (Buffière, 1973: 394)⁴⁸⁴.

Esta última característica, la inclusión de la moral en la mística, que después será desarrollada en todas sus posibilidades por el cristianismo desde Orígenes a Juan de la Cruz, acaso no sea sino la recuperación, profundización y adaptación de la *phrónesis* platónica. En efecto frente a la *phrónesis* de la ética aristotélica entendida como un saber práctico cercano a nuestro concepto actual de prudencia, la *phrónesis* platónica se entendía como “la potencia noética que nos permite servir y contemplar a dios”.

En este mismo sentido, la moral neoplatónica y cristiana no se entenderá fuera de este contexto místico, y, en consecuencia, la alegoría moral realizada por los autores neoplatónicos y, especialmente, por los Padres de la Iglesia, debe ser entendida, en términos generales, dentro de una más amplia concepción mística⁴⁸⁵.

Por lo que se refiere a la actitud de Plotino frente a la filosofía platónica, dice Lamberton que la primera diferencia entre ambos se basa en el tratamiento plotiniano de

⁴⁸³ Sobre la inadecuación del mito a la expresión de las verdades que Plotino pretende mostrar, véase Pépin, 1958: 190-206.

⁴⁸⁴ Véase también Campillo, 1990: 66 y Salustio, 1989: 305.

⁴⁸⁵ Véase el prólogo de J. L. Calvo Martínez a la *Ética a Nicómaco* (Aristóteles, 2001: 10-11) y Platón, *Teeteto*, 176b. Los Padres de la Iglesia que primero adoptan esta noción de *phrónesis* al cristianismo son

áreas que Platón deja pasar en silencio o trata míticamente. En este esfuerzo, Plotino se empeña, hasta apurar los recursos del lenguaje, en su intento de acercarse a lo inexpresable. De este modo, nos ofrece una prosa densa, elíptica y difícil, pero también rica en imágenes de extraordinaria belleza que pretende llevar al lector a la experiencia radical y esencial que para Plotino está más allá del universo material (Lamberton, 1986: 86)⁴⁸⁶. Resulta llamativo el hecho de que Plotino no se conforme con la simple posibilidad “reveladora-ocultadora” del mito en el sentido platónico, es decir, con la elaboración alegórica, y, sin embargo, recurra a las imágenes más exigentes en su esforzada búsqueda de lo inefable.

Para entender este uso de la imagen en la prosa de Plotino, Lamberton expone las ideas plotinianas sobre el lenguaje. Plotino considera que el lenguaje es un mediador entre la realidad espiritual y la material. En esta mediación, la metáfora juega un papel esencial porque en virtud de ésta se produce la transición entre estas realidades. Así, dice Campillo que las imágenes, en la obra de Plotino, parecen suponer una quiebra del lenguaje conceptual y una irrupción del mundo en el discurso: lo que el lenguaje lógico no puede decir, el lenguaje metafórico puede al menos mostrarlo. De este modo, llama la atención sobre el carácter deíctico de las metáforas plotinianas, que resulta siempre una apelación al silencio y a la contemplación.

Se trata, en todo caso, de imágenes que ya anuncian el desarrollo del simbolismo de Proclo, en las que más que una sustitución de tipo metafórico, se produce una acumulación de realidades que producen un efecto reduplicador del contenido del texto⁴⁸⁷. Este planteamiento concuerda con el propósito que, según Plotino, debe guiar al maestro: el de enseñar a ver el mundo como imagen (Campillo, 1990: 50). Incluso en los niveles más altos, la imagen se mantiene presente, aunque desprovista, como el *Logos* en sentido amplio⁴⁸⁸, de su dimensión física –el componente sonoro–:

Tampoco hay que pensar, creo yo, que se sirvan [las almas] del lenguaje mientras están en el mundo inteligible, si lo están del todo. Pero, aunque tengan cuerpo, si están en el cielo, allá no habrá lugar a ninguna de las cosas de las que conversan aquí abajo debido a necesidades o titubeos; y como realizan cada cosa ordenadamente y conforme a la naturaleza, tampoco habrá

Ireneo, Clemente y Orígenes. De Orígenes se extiende al resto de Padres de la Iglesia (cf. Lemaitre, 1951: 42).

⁴⁸⁶ Véase especialmente las imágenes de la fuente y del árbol para referirse al Uno, en *Enéada* III, 8, 10.

⁴⁸⁷ Véase González Vázquez, 1986: 103.

⁴⁸⁸ Plotino desarrolla en su *Enéada* IV una idea que, como ya hemos visto, estaba ya presente en el *Cratilo* de Platón.

lugar a que manden ni a que aconsejen, sino que comprenderán intuitivamente lo que quieren unas de otras, pues es un hecho que aun aquí nos es posible adivinarles por los ojos muchas cosas aun a los que están callados. Ahora bien, allá todo el cuerpo es puro, cada uno es como un ojo y no hay nada escondido ni fingido, sino que, antes que uno hable a otro, el otro comprende a simple vista.

(*Enéada IV*, 3, 18)

Plotino reconoce, por tanto, la existencia de la comunicación en el mundo inteligible aunque ésta se produce intuitivamente, sin la necesidad del lenguaje en su sentido material. Se observa también en este pasaje una de las constantes de la *imaginería* de Plotino: el antropomorfismo de su lenguaje al referirse a las realidades espirituales y psicológicas. Así, dice Enrique Borrego: “en la metafísica plotiniana se habla de deseos, de acción, de relaciones interpersonales entre conceptos. De aquí la facilidad de confundir el lenguaje metafísico con el místico o con los mitos que usa en su pedagogía” (Borrego, 1991: 50).

Ciertamente, la personificación de elementos psicológicos y la incorporación de rasgos humanos a las realidades espirituales es un poderoso instrumento retórico desarrollado y empleado sobre todo por la retórica asianista. Sin embargo, en el caso de Plotino, tal antropomorfismo llama especialmente la atención dado el grado de abstracción de su teoría metafísica y el fuerte componente negativo de su faceta mística. Por eso, tal vez haya que considerar esta tendencia a la personificación desde el punto de vista de su intención pedagógica.

Ahora bien, por lo que se refiere al uso del lenguaje para la expresión de lo inteligible, en el sentido al que antes nos hemos referido, es necesario hacer algunas precisiones.

La teoría del lenguaje que defiende Plotino no tiene el carácter teológico que después sostendrá Proclo, sino que participa de las corrientes propias del platonismo moderado sin referencias al poder mágico-teúrgico de los nombres ni al origen divino del lenguaje (Ritoré Ponce, 1992: 212).

No obstante, Plotino no renuncia en esta investigación, recuerda Lamberton, al uso de las etimologías porque considera que la lengua griega guarda con las cosas una relación natural⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ *Op. cit.*, p. 87.

El *logos* plotiniano es “el pálido reflejo de un Principio absolutamente inefable⁴⁹⁰ que está más allá de él y que en él se expresa o trasluce de forma imperfecta y degradada” (Campillo, 1990: 30); es más, como examinaremos más abajo, los universales del Intelecto son accesibles sólo por medio de los *logoi*, que no los transmiten sino, igualmente, en forma degradada. Así pues, la verdad no es susceptible de ser enunciada, y, en este sentido, el lenguaje es, al mismo tiempo, camino y obstáculo de la verdad: “La exposición no puede dejar de delatar la distancia, la inadecuación, la diferencia ontológica entre el orden del pensamiento y el orden del discurso”⁴⁹¹. Ahora bien, en la teoría del conocimiento de Plotino existe, junto con el conocimiento sensible y el conocimiento científico, resultado de la aplicación de los universales en la actividad intelectual del alma⁴⁹², un tercer estadio cognitivo no discursivo que no viene dado por el alma sino por el puro Intelecto en su autoperscrutarse⁴⁹³. En éste se excluye toda posibilidad de inferencia e incluso de transición entre sujeto y predicado⁴⁹⁴ –recuérdese en otro sentido lo que dijimos al hablar de Parménides y de la imposibilidad de decir del pensamiento eléata-.

Así pues, como dice Zamora Calvo, la admisión plotiniana del lenguaje para acercarse al Uno debe seguir siempre dos reglas. Estas dos reglas complementarias son la restricción semántica y la fuerza de la negación. La primera “consiste en la fórmula que añade a los predicados una apariencia afirmativa, pero cuyo alcance ha de restringirse. De este modo la expresión “como si” limita el sentido de una afirmación.” (Zamora Calvo, 2000: 94).

Dicho esto, y sin perjuicio de lo que expondremos más detenidamente al hablar del problema del simbolismo en Proclo, debemos examinar qué sentido, dentro del entramado alegórico, debemos darle a este “como si”.

⁴⁹⁰ El Uno de Plotino está más allá del ser y del pensamiento. Se determina por un triple procedimiento de negación –el Uno no es ninguna de todas las cosas-; trascendencia –el Uno está más allá de todas las cosas-; y analogía –el Uno es, en cierto modo, todas las cosas- (Campillo, 1990: 74).

⁴⁹¹ *Ib.*, p. 48.

⁴⁹² Ritoré Ponce habla de esta “imaginación conceptual” al referirse a la producción de imágenes del pensamiento que, lejos de asemejarse a las imágenes pictóricas, son designadas por Plotino con el nombre de *logos*, como manifestación de un original intelectual en un modo inferior, discursivo. Frente a ésta, la imaginación sensitiva produce una imagen que completa la percepción sensorial y de la memoria, haciendo resurgir en ésta la imagen que el alma necesita recordar (Ritoré Ponce, 1992: 164). El *logos* de la imaginación conceptual es interpretado por Jesús Igal en su edición de las *Enéadas* como “noción” y no como lenguaje o fórmula verbal (*Enéada* IV, 3, 30 y p. 353, n. 223).

⁴⁹³ En la reintegración en el *Nous*, el alma pasa de un conocimiento discursivo a un conocimiento más inmediato e intuitivo, en el que se estrecha la unidad –sin excluir aún cierto dualismo- entre el que conoce y lo conocido (Louth, 1981: 46).

⁴⁹⁴ Cf., Lloyd, 1992: 165-166.

Ya hemos visto más arriba que podía establecerse una clara conexión entre el mecanismo de la *hyponoia* y el momento de lectura e interpretación del mito que reconstruye la simultaneidad de su referente. Aunque la alegoría mística o al menos metafísica de Plotino no puede confundirse con la vieja alegoría física de los estoicos y los exégetas presocráticos, es fácil convenir que el mecanismo de interpretación de textos es el mismo, esto es, la lectura alegórica.

Sin embargo, cuando nos referimos a la utilización del lenguaje y, en particular, de las imágenes en la obra de Plotino, debemos concretar si este “como si” es asimilable al sustrato metafórico de la alegoría retórica, tal como vimos al estudiar la alegoría como figura de pensamiento. En principio, parece obvio que existe una clara diferencia de naturaleza entre ambas, porque la metáfora tiene su origen en la proporcionalidad entre los objetos a partir de la cual se establecía una relación analógica entre ellos. En cambio, en el caso de la imagen en la concepción plotiniana, se parte de una limitación a esta proporcionalidad que da lugar no a una relación directa sino condicionalmente analógica⁴⁹⁵.

Cabe, por tanto, hablar de dos momentos en el proceder retórico de Plotino en cuanto a su uso alegórico del lenguaje. En un primer momento Plotino establece un límite, por la imposibilidad de una traducción fiel del lenguaje físico de lo que percibe en el Intelecto, que rompe la cadena de las analogías y, con ello, la posibilidad de sustituir metafóricamente los objetos a partir del concepto de proporción; en un segundo momento, sobre el establecimiento de este límite, se construye una analogía de segundo grado, basada no en la proporcionalidad sino en la condición suspensiva del límite antes establecido.

Este proceder es plenamente coherente con las teorías sobre el lenguaje y el conocimiento antes expuestas. Por una parte, hemos dicho que el propósito de Plotino es el de mostrar el mundo en cuanto imagen. En este sentido, es fácil deducir que el carácter condicional de la imagen plotiniana tiene como objeto eludir el simulacro que supondría la imagen tradicional de naturaleza proporcional. El “si” condicional sobre el

⁴⁹⁵ Plotino, no obstante, reconoce, parafraseando a Platón en el *Timeo*, que la analogía sirve de cohesión a todas las cosas. Las cosas son semejantes las unas a las otras de algún modo. A continuación, aclara el sentido de esta analogía: “Ahora bien, la analogía consiste en esto: en que lo peor es a lo peor como lo mejor es a lo mejor.” (*Enéada* III, 3, 6, 29-30).

que se sustenta la comparación cumple la tarea de evitar el simulacro del lenguaje tan denostado por el propio Platón⁴⁹⁶.

De este modo, la comparación no se establece en virtud de la mimesis en sentido estricto sino de una ficción mimética que se revela como tal⁴⁹⁷. La imagen llama la atención, antes que sobre el objeto al que se refiere, sobre su propia naturaleza de imagen de tal forma que, por una parte, evita toda confusión con el objeto aludido; pero, por otra, trae al discurso ese mismo objeto aunque no sea sino a través de esta imposibilidad de decirlo directamente.

Es preciso añadir que, a nuestro juicio, esta imagen no es una imagen tomada de las sensaciones percibidas por los sentidos, sino una imagen derivada de la imaginación conceptual, como manifestación en el orden inferior del discurso de un original del orden intelectual. En efecto, los *logoi* que el alma contempla, emanados de la Inteligencia, no son directamente los universales sino sus imágenes. Éstos son el contenido de la actividad intuitiva de la facultad intelectual. No obstante, el desarrollo concreto de estas imágenes es, en numerosas ocasiones, puramente alegórico. Así puede comprobarse en el siguiente ejemplo, en el que de nuevo se aprecian la abundancia de los elementos antropomórficos:

Aquel [el Uno] en cambio, está sentado y entronizado encima de la Inteligencia cual sobre un bello pedestal suspendido de aquel. Porque aquel, en el cortejo, no debía marchar detrás de algo inanimado, ni siquiera inmediatamente detrás del Alma. Antes que él debía desfilar una “Belleza imponente”, *del mismo modo que*⁴⁹⁸, en el cortejo de un gran rey, abren marcha los menos importantes; detrás de ellos avanzan otros más y más importantes, más y más augustos. Los cercanos al rey son ya más regios. Luego los más estimados después del rey. Detrás de todos ellos aparece de súbito el gran rey en persona, y cuantos no se adelantaron a marcharse satisfechos con las apariciones anteriores a la del rey, le suplican y adoran.

(*Enéada V*, 5, 3)

⁴⁹⁶ Porfirio, en su *Vida de Plotino*, describe muy gráficamente el desprecio de Plotino por la imagen simulacro al atribuirle la siguiente contestación a la propuesta de ser retratado: “¿Es que no basta con sobrellevar la imagen con que la naturaleza nos tiene envueltos, sino que pretendes que encima yo mismo acceda a legar una más duradera imagen de una imagen, como si fuera una obra digna de contemplación?” (Porfirio, 1982: 129).

⁴⁹⁷ Ritoré Ponce dice que Plotino emplea la teoría de la mimesis para explicar la relación entre los distintos niveles de la realidad (1990: 178). Esto no es contradictorio con lo que aquí venimos exponiendo. Ciertamente, a diferencia de lo que ocurrirá con el símbolo de Proclo, la imagen plotiniana está basada en una relación de semejanza. Lo que ocurre es que esa relación se desarrolla a partir de la suspensión de la conciencia de las limitaciones del lenguaje para traducir una experiencia que no puede considerarse verbal.

⁴⁹⁸ El subrayado es nuestro.

En esta complejísima alegoría pueden verse algunos de los rasgos más destacados de la alegoría retórica plotiniana. En primer lugar, Plotino introduce la primera hipóstasis -el Uno- con rasgos majestuosos y la sitúa sobre la segunda -la Inteligencia-. Sin embargo, es de destacar que, aunque utiliza expresiones metafóricas -“entronizado” y “pedestal”-, la sustitución alegórica aún no se ha producido completamente, pese a los señalados rasgos humanizadores, porque el Uno, la Inteligencia, lo inanimado y el Alma aparecen como tales. Pero, a partir de la cita de Platón -“Belleza imponente”- y de la introducción del “como si”, en este caso concreto “del mismo modo que”-, la alegoría se despliega plenamente, mediante la escenificación de un cortejo regio en el que los súbditos se colocan en determinada posición con respecto al rey.

La entrada del mundo en el discurso que supone la metáfora y que, como hemos visto, se prolonga, sin el soporte físico del sonido, incluso en el orden intelectual, procede de éste y no de la sensación. En este sentido, Trouillard ha llamado la atención sobre la novedad que supone el hecho de que Plotino haya otorgado a la imaginación un papel activo como centro de las meditaciones. Esta función se relaciona, siempre en opinión de Trouillard, con la producción de símbolos que dotan de figura a lo inefable (Ritoré Ponce, 1990: 166)⁴⁹⁹.

En resumen, Plotino distingue, por una parte, entre el Uno inefable y, por otra, el Intelecto. Ambos, de un modo u otro tienen presencia en el alma, por lo que ambos, también de formas diferentes pueden ser objeto de contemplación mística, en sentido amplio⁵⁰⁰. El Intelecto es ajeno al lenguaje en su dimensión física pero no, en cierto modo, a la comunicación. En virtud de esta dimensión comunicadora, y gracias a la imaginación conceptual, ofrece al alma las imágenes degradadas de las Formas, por culpa de las limitaciones propias del lenguaje. Estas imágenes, por lo tanto, no tienen su origen en la imaginación sensorial ni son producto del conocimiento científico del mundo, resultado de la aplicación de los universales originados en el pensamiento a la experiencia⁵⁰¹. De esta manera, la imagen, limitada y reducida por las pocas

⁴⁹⁹ La actitud plotiniana es coherente con el fragmento 108 de los *Oráculos caldeos*: “El intelecto paterno ha sembrado símbolos en las almas.”

⁵⁰⁰ Cf. *Enéada* III, 8 y V, 5, 1.

⁵⁰¹ Esta postura respecto a los universales se hará más evidente en Porfirio. Por esto, ha sido considerado frecuentemente como nominalista o, al menos, como precedente del nominalismo. No obstante, dice Lloyd que el nominalismo de los pensadores neoplatónicos debe ser matizado, porque, aunque casi todos

posibilidades del lenguaje frente al Intelecto, no debe hacer olvidar al lector su naturaleza, para evitar caer en el simulacro. Plotino alerta una y otra vez del peligro de la imagen. La falsedad de la imagen no es obstáculo para que se establezca una semejanza entre las imágenes reflejadas y los objetos que las reflejan⁵⁰². A esta semejanza se debe la peligrosa atracción de las imágenes. Así se revela en su lectura alegórica del mito de Narciso:

Porque al ver las bellezas corpóreas, en modo alguno hay que correr tras ellas, sino, sabiendo que son imágenes y rastros y sombras, huir hacia aquella de la que éstas son imágenes. Porque si alguien corriera en pos de ellas queriendo atraparlas como cosa real, le pasará como al que quiso atrapar una imagen bella que bogaba sobre el agua, como con misterioso sentido, a mi entender, relata cierto mito: que se hundió en lo profundo de la corriente y desapareció.

(*Enéada I*, 6, 8, 5-10)⁵⁰³

Pero, contra esta ceguera de la imagen, Plotino entiende que existe otro modo de contemplación de sí mismo que trasciende la radical relación “sujeto / objeto” y se adentra en el terreno del ensimismamiento místico:

Pero si alguno no es todavía capaz de verse a sí mismo cuando poseído por el dios proyecta, para verlo, el objeto de su visión, se proyecta a sí mismo y mira una imagen embellecida de sí mismo. Mas si prescinde de esa imagen, por bella que sea, aunándose consigo mismo y deja de escindirse por más tiempo, se hace una sola cosa a la vez que todas las cosas en compañía de aquel dios calladamente presente, y está con él cuanto puede y quiere.

(*Enéada V*, 8, 11)

Desde el punto de vista místico y por lo que se refiere a la contemplación de la Inteligencia⁵⁰⁴, es necesario subrayar que en el pensamiento de Plotino, al contrario de lo que sucedía en la teología de los gnósticos⁵⁰⁵, el Alma juega un papel fundamental como enlace entre el mundo sensible y el mundo inteligible. Zamora Calvo recuerda que Plotino dice que “existe un mundo repleto de perfección y belleza, el reino de Crono

ellos negaron la existencia de los universales fuera del pensamiento, ninguno de ellos, ni siquiera Porfirio, los asoció a las meras expresiones, como ocurre con el nominalismo estricto (Lloyd, 1992: 69).

⁵⁰² *Enéada III*, 6, 7, 40.

⁵⁰³ Narciso es también aludido en otros pasajes de las *Enéadas*. Véase, por ejemplo *Enéada V*, 8, 2. En modo parecido, véase su lectura mística de la *Odisea*, en particular del apartamiento de Ulises de Calipo y Circe, en este mismo capítulo de la *Enéada I* (*Enéada I*, 1, 6, 8, 15-20).

⁵⁰⁴ Cf. Plotino, 1982: 97.

que no nos es extraño, pues su hijo Zeus ha sido el encargado de revelárnoslo (...) Así, el Alma transmite al mundo sensible los *logoi*, imágenes de los inteligibles que contempla en el interior de la Inteligencia”⁵⁰⁶.

Pero la clave de la construcción plotiniana que estamos estudiando, procede de la inefabilidad del Uno, y, de la posibilidad paradójica de la unión mística del alma con él⁵⁰⁷. El Uno plotiniano, que alegóricamente ha comparado con Urano, es anterior a la Inteligencia y fundamento de ésta⁵⁰⁸. Esta distinción entre el Uno y la Inteligencia enfrenta a Plotino con la identificación aristotélica entre el Ser supremo y la Inteligencia (*Metafísica*, 1074b)⁵⁰⁹.

Cuando advertimos anteriormente que las imágenes plotinianas nacían de la interrupción de la cadena de la analogía nos referíamos precisamente a esta diferencia respecto a la teología aristotélica⁵¹⁰. Plotino recurre a la teología negativa derivada del *Sofista* de Platón que, a diferencia del *Poema* de Parménides, concibe el no-ser, no como *nada*, sino como *alteridad* (Plotino, 1982: 42). De este modo, el Uno es inefable porque es “lo siempre otro”.

A pesar de este claro precedente platónico, creemos que puede encontrarse en la definición de infinito de la *Física* aristotélica⁵¹¹, un claro antecedente del Uno plotiniano. En efecto, Aristóteles afirma que lo infinito no es aquello fuera de lo cual no hay nada, sino aquello fuera de lo cual siempre hay algo. Así algo es infinito cuando siempre se puede tomar una parte más de ella pese a lo que ya se haya tomado. El infinito es incognoscible e ilimitado. El todo, por el contrario, es algo completo en sí mismo, esto es, aquello fuera de lo cual no hay nada. Ahora bien, -y aquí Aristóteles recuerda expresamente a Parménides-, pese a que el infinito y el todo son opuestos, existe también una semejanza entre ambos que hace que algunos hayan llamado “todo” al infinito, porque éste es potencialmente aquel. En este paralelismo entre infinito y todo

⁵⁰⁵ Plotino dedica un amplio espacio a la oposición a las teorías gnósticas en *Enéada* II, 9, 33.

⁵⁰⁶ Zamora Calvo, 2000: 107-108. Véase *Enéada* V, 1, 7.

⁵⁰⁷ O'Meara ha defendido una concepción plotiniana de la experiencia mística consistente no tanto en el arrebat místico, como en un estado místico habitual (cf. O'Meara, 1974).

⁵⁰⁸ Plotino dice que la Inteligencia procede del Uno-Bien como destello emanado de aquel, a modo de irradiación circular como el halo luminoso que aureola al sol (Plotino, 1982: 44).

⁵⁰⁹ Para ver las analogías y diferencias entre la Inteligencia de Plotino y el Dios de Aristóteles, véase Plotino, 1982: 48-49.

⁵¹⁰ Recordemos que la teoría de la *analogía entis* es una respuesta al fundamento metafórico de la teoría de la participación platónica. Plotino acepta lo que Platón dice en el *Timeo* respecto a la participación: “El universo de aquí no es Inteligencia y Razón como el de allá, sino partícipe de Inteligencia y de Razón” (*Enéada* III, 2, 39, 30).

⁵¹¹ Cf. *Física*, 207a.

así como en la descripción de las cualidades del infinito puede verse algún antecedente de la utilización “negativa” de las imágenes en el neoplatonismo.

Pero, es necesario advertir que la vía negativa no es suficiente en este proceso, porque podría confundirse el Uno con la materia que también es no-ser, aunque ahora en el sentido de privación absoluta⁵¹². Por eso es necesario abrir la vía a la explicación analógica⁵¹³.

Pero este Uno, que es inefable e ininteligible, es, sin embargo objeto de amor y añoranza no sólo por parte de la Inteligencia, que lo contempla a través de la multiplicidad de sus Formas⁵¹⁴, sino por parte del alma misma.

El Uno puede ser objeto de contemplación mística “en el centro del alma”⁵¹⁵, despojada de todo, incluso de sus facultades intelectivas; esta unión supone, en opinión de Plotino, la superación de la radical soledad humana⁵¹⁶:

Y el alma que tiene el amor a punto, no aguarda el aviso de las bellezas de acá, sino que teniendo el amor, aunque desconozca que lo tiene, anda siempre en busca de aquel y, anhelando dirigirse hacia él, mira desdeñosamente las cosas de acá, y al ver las bellezas que hay en el universo de acá, las mira desdeñosamente porque las ve sumidas en carnes y cuerpos, mancilladas por su presente morada y dispersas en magnitudes (...). Mas al verlas, además, correr y pasar de largo, se percatan ya plenamente de que aquella belleza que se difundía en ellas les venía de otro. Y luego ya se pone en marcha hacia allá, siendo como es ducha para hallar a su amado, y no cesa hasta apresarlo.

(*Enéada* VI, 7, 31)⁵¹⁷

⁵¹² Cf. *Enéada* III, 8, 10.

⁵¹³ *Op. cit.*, p. 44. Véase el examen de la naturaleza del mal realizado por Plotino en la *Enéada* II, 1, 3.

⁵¹⁴ Plotino, 1982: 46.

⁵¹⁵ *Enéada* III, 8, 9. Blumenberg se ha hecho eco de la utilización de expresiones geométricas, especialmente el “centro” y la “esfera” en el contexto teológico neoplatónico. De este modo, recoge las conclusiones de Dietrich Manhnke en su ensayo “Esfera infinita y centro universal. Contribuciones a la genealogía de la mística matemática” de 1937, en el que éste subraya que la infinitización de los símbolos geométricos de la esfera y del círculo los convierte en medios de expresión idóneos para la mística (Blumenberg, 2003: 229). La visión negativa que el pensamiento griego había tenido del infinito hizo que éste se aplicara únicamente al no-ser (*op. cit.*, p. 231), mientras que la esfera se consagra en el *Timeo* como la expresión óptima de la creación demiúrgica. Ahora bien la teología negativa neoplatónica, y en concreto, la concepción del Uno como no-ser, rasgo que comparte con su opuesto, la materia, planteó acaso la necesidad de reunir conceptualmente ambos opuestos, dando lugar a “la esfera infinita misma” y desarrollando, siguiendo este proceder geométrico, la idea del centro del alma en el que reside el Uno.

⁵¹⁶ Cf. Borrego Pimentel, 1994: 205. Las similitudes entre esta concepción plotiniana de la unión mística y la *Llama* sanjuanista son evidentes. Más aún, cuando Plotino describe la contemplación de la Inteligencia, dice lo siguiente: “Porque lo que uno acoge dentro del alma, que es razón, ¿qué otra cosa puede ser sino razón silenciosa? Y cuanto más adentro, tanto más silenciosa. Porque el alma entonces se mantiene sosegada y no busca nada.” (*Enéada* III, 8, 6). Para un estudio más detallado de la experiencia mística plotiniana, véase Louth, 1981: 48-51. Para las diferencias -insalvables- entre la mística de Plotino y la mística cristiana de San Juan de la Cruz, véase la segunda parte de este trabajo.

Así pues, volviendo a los aspectos retóricos del pensamiento plotiniano, podemos decir que la metáfora plotiniana es de naturaleza y origen diferentes a la metáfora de las retóricas clásicas. Esto no obstante, Plotino no duda en utilizar, dentro de este contexto metafísico, la personificación, con los mismos propósitos dramatizadores que habíamos analizado al estudiar la alegoría en la *Retórica a Herenio* y las demás retóricas latinas. En la parte octava de la *Enéada* III, “Sobre la naturaleza, la contemplación y el Uno”, una de las partes de más alto contenido místico de la obra plotiniana, Plotino hace intervenir a la Naturaleza y la hace hablar en un momento fácilmente identificable con las tendencias dramatizadoras de la retórica asianista⁵¹⁸.

Ahora bien, queda en el aire dilucidar si estas diferencias de orden metafísico afectan al género de interpretación que reclama el discurso concreto. A esta cuestión creemos que debe contestarse negativamente. A nuestro juicio, estos apriorismos neoplatónicos no afectan a la exégesis de los textos contruidos sobre estas imágenes y alegorías, del mismo modo que, como hemos señalado más arriba, la exégesis neoplatónica, aunque diversa, en cuanto a sus resultados, de la *hyponoia* estoica, comparte con ésta los mismos mecanismos y principios interpretativos.

Porfirio, discípulo de Plotino desde aproximadamente el año 263 d. C., biógrafo y editor de su obra, es, ante todo, el autor de uno de los textos alegóricos más importantes de este periodo: *El antro de las ninfas*. Porfirio, siguiendo la estela neoplatónica de su maestro por una parte, y su tendencia a fusionar estas corrientes platónicas con el aristotelismo⁵¹⁹ por otra, distingue dos tipos de arte imitativa. La primera es la que representa objetos y hechos del mundo; la segunda es la que se aparta del mundo sensorial e imita la realidad superior (Lamberton, 1986: 122). De conformidad con esta segunda categoría artística, Lamberton señala que la exégesis de Homero acometida por Porfirio trata de encontrar en cada una de sus frases nuevas muestras de una verdad localizada más allá del sentido aparente de las palabras⁵²⁰. Nos encontramos, por lo tanto, en el contexto interpretativo de la *hyponoia*. Esto no

⁵¹⁷ Véase otra alegoría de la contemplación extática en *Enéada* VI, 7, 35. Para la contemplación del Uno y el éxtasis de amor véase *Enéada* VI, 9, especialmente el capítulo 9.

⁵¹⁸ Cf. *Enéada* III, 8, 4.

⁵¹⁹ El sincretismo de Porfirio es uno de sus rasgos distintivos: el platonismo, la influencia pitagórica y peripatética, la tradición homérica y hesiódica, incluso el Antiguo Testamento están presentes en sus escritos. Para Buffière, Porfirio fue ante todo un vulgarizador de las corrientes pitagóricas de Numenio y Cronio (Porfirio, 1989: 211).

⁵²⁰ *Ib.*, p. 123. Porfirio se esfuerza, a lo largo de su comentario del *Antro de las ninfas*, por persuadirnos de que su interpretación coincide con el propósito de Homero (cf. Porfirio, 1989: 211).

obstante, es necesario reconocer con Lamberton que el esfuerzo exegético de Porfirio pasa por atribuir a los hexámetros homéricos unos rasgos que pretenden alejarse de la conocida intención alegorizadora ya explorada por los estoicos:

The effect is cumulative, and one has the impression that Porphyry is, by sheer weight of evidence, winning himself away from his scepticism in the direction of a genuine faith in the coherence of the passage as a statement of great complexity, neither historically mimetic nor mere poetic license but imitating a transcendent reality.

(Lamberton, 1986: 123)

Pépin ha estudiado las características del estilo exegético de Porfirio. Entre ellas ha destacado el pluralismo alegórico, es decir, el reconocimiento de que un mismo elemento pueda tener diversos sentidos alegóricos: místico, físico o moral. En segundo lugar, ha hecho ver cómo Porfirio, en sintonía con los defensores anteriores de la alegoría, defiende su valor protéptico y reconoce el absurdo como síntoma de la naturaleza alegórica de un texto⁵²¹.

El antro de las ninfas es la extensa interpretación mística de *Odisea* XII, 102-112. En estos versos, Homero describe la gruta en la que Ulises escondió sus tesoros. El objetivo de Porfirio es la lectura de este pasaje a la luz de las teorías neopitagóricas de Numenio y de las enseñanzas desprendidas de los libros VII y X de la *República* de Platón –en lo relativo a las alegorías de la Caverna y de Er–.

Para Porfirio, la gruta de la *Odisea* es, en primer lugar, un lugar real, existente, y, en segundo lugar, una representación alegórica del cosmos (Porfirio, 1989: 202)⁵²². Para defender la realidad histórica de la cueva –negada por Cronio–, Porfirio apela al testimonio de Artemidoro de Éfeso. Dice Lamberton que con esta defensa de la realidad histórica de la gruta, Porfirio destruye la lógica alegórica del relato homérico, aunque seguidamente trate de restituirla advirtiendo que este extremo no tiene importancia. Pero

⁵²¹ Cf. Porfirio, 1989: 200.

⁵²² La trayectoria de la metáfora de la caverna desde Empédocles hasta Porfirio, pasando por Platón puede verse en Blumenberg, 2003: 167 y ss. y sobre todo en Blumenberg, 2004. En éste último libro observa las diferencias existentes entre la caverna platónica, alegoría del submundo del que uno llega a ser liberado y elevado a las alturas, y la caverna de Porfirio como alegoría del cosmos. La fuente, otro de los elementos alegóricos presentes en ambos autores representa en el *Fedro* el entusiasmo divino de Sócrates que rechaza la retórica de Lisias y en la alegoría de Porfirio el origen de la vida y del alma, fundamental para que su caverna pueda ser representación del cosmos, frente a la platónica en la que falta este elemento del agua (pp. 198-199). En el caso de la caverna, dice Meredith que, en su revisión del mito, Porfirio pretende enlazar filosofía y religión, en los términos vistos anteriormente, sin que este

esta vaguedad respecto a la realidad de la cueva, nos arroja a nuevos problemas en el ámbito de la exégesis alegórica: “We do not know to what extent we are explicating a Homeric text with a complex structure of meaning and what extent we are exploring the symbolism of a real shrine accurately described by Homer” (Lamberton, 1986: 125).

A nuestro juicio, la cuestión del sentido literal en los términos planteados por Porfirio no carece de importancia. Así, la causa que justifica la necesidad de la interpretación alegórica es el hecho de que el sentido literal es inadecuado porque la narración de la que se deriva no es totalmente creíble como historia ni como ficción⁵²³. Sin embargo, para las necesidades hermenéuticas de Porfirio la realidad o no del objeto de la interpretación termina siendo indiferente. Esta indiferencia de la realidad concreta de la cueva, trascendida y desbordada por el sentido figurado de carácter espiritual hace que la idea de la alegoría sufra una revolución interna⁵²⁴. De esta forma, Porfirio desarrolla las intuiciones plotinianas y neopitagóricas del mundo como imagen de las realidades inteligibles y parece adelantar el concepto cristiano medieval del mundo como libro. Por eso, debe revalorizar el sentido literal del texto, de conformidad - aunque de forma más atenuada- a lo que sus contemporáneos cristianos están haciendo respecto de los textos bíblicos, hecho que resulta extraño a la antigua interpretación alegórica griega.

Para explorar el sentido alegórico del pasaje, Porfirio recurre a poner en evidencia el sentido enigmático de los versos homéricos. De este modo, Porfirio se apoya en el argumento de verosimilitud, bien conocido de la retórica desde sus orígenes. Sin embargo, conviene advertir que Porfirio utiliza este argumento precisamente contra la naturaleza retórica de la descripción homérica. Así, dice cuando Homero dice que la cueva, que tiene dos entradas, una para los hombres y otra para los dioses, no puede estar usando de una licencia poética porque no es creíble, esto es, no es verosímil, que nadie haya podido contruir dos caminos uno para dioses y otro para hombres (Porfirio, 1989: 220). A raíz de este elemento enigmático, Porfirio desarrolla su exégesis mística. El argumento fundamental es de carácter histórico-metafísico: los antiguos consagraron cuevas al cosmos por razón de su analogía –la cueva es de la misma naturaleza de la tierra, rodeada de roca uniforme, cuyo interior es hueco y su exterior se pierde en la masa ilimitada de la tierra-. Así, también Platón ha representado el cosmos mediante

esfuerzo suponga, al menos en apariencia, un apartamiento completo de la tradición platónica (Meredith, 1993: 52-53).

⁵²³ Véase Meredith, 1985: 424.

⁵²⁴ En el capítulo siguiente analizaremos este problema en la obra de Filón de Alejandría.

una caverna; por último, también los teólogos hacen a las cavernas el símbolo de la esencia inteligible por ser invisible a los sentidos y por la solidez y firmeza de su esencia⁵²⁵.

A partir de estos presupuestos, Porfirio va desmenuzando el texto y analizando pormenorizadamente cada metáfora -o lo que él toma por tal-, asignándole un significado extraído de su propio horizonte cultural. En este proceso, el enigma desaparece por completo. Todo se desoculta, se *descodifica* en función de una clave mística predeterminedada.

Respecto del proceder exegético de Porfirio ha dicho Blumenberg:

Porfirio sólo tiene puesta la vista en el magro párrafo de Homero que describe la gruta. Trabaja en él como el exégeta alegórico de textos sagrados en sus pasajes, trabajados desde mucho tiempo atrás pero cortados sin embargo en secciones cada vez más exiguas y cada vez más separadas de su contexto por el aislamiento de los fragmentos. Así consigue que cada palabra esté grávida de significados.

(Blumenberg, 2004: 201)

De esta manera, la fragmentación del texto y el aislamiento de las palabras e imágenes producen la desorientación del sentido del pasaje desmembrado, en el que las posibilidades expresivas de las palabras, previamente vaciadas de su significación concreta, se multiplican en diversas direcciones, de las que el exégeta va seleccionando y terminando de moldear las que se avienen a sus postulados hermenéuticos y filosóficos. El exégeta *crea* el enigma que se propone interpretar a partir del aislamiento de los diversos elementos del texto. Los elementos contradictorios que, desde el punto de vista literal y alegórico, se dan cita en la descripción de la cueva y en las evocaciones que los versos de Homero suscitan en el lector son explicados por Porfirio de acuerdo a los postulados neoplatónicos:

Just as the human being exists on multiple levels –soul in all its complexity, and beyond soul, mind- so perception is possible on these various levels. In terms of our everyday perceptions, the cave is “lovely”, that is to our normal fragmented perceptions, it offers the pleasing spectacle of form imposed on inert matter (...). It thus intimates a higher reality –that of forms- and so gives us pleasure. At the same time, “seen from the point of view of one who sees more deeply into it and penetrates it by the use of mind, it is “murky”. The multiple valid

⁵²⁵ *Ib.*, pp. 224-226.

perspective and modes of perception implied by such an epistemology are at the core of Neoplatonism's perception of meaning in the literary artefact, as indeed in any other object in the universe, or in the universe itself.

(Lamberton, 1986: 127)

De entre todos los elementos alegóricos examinados en el libro, el olivo plantado en un extremo de la gruta adquiere una enorme importancia como símbolo de la sabiduría divina⁵²⁶:

Árbol de hoja perenne, el olivo ofrece una peculiaridad muy apropiada para las vicisitudes de las almas en el mundo, a las que la gruta está consagrada. En verano presenta lo blanquecino de sus hojas, mientras que en invierno cambia la parte más blanquecina. Por esta razón, en las plegarias y súplicas se lleva delante ramos de olivo, augurando que se les va a mutar las tinieblas de los peligros en claridad. El olivo, pues, tiene la propiedad por naturaleza de conservarse siempre verde, produciendo un fruto alivio de nuestras fatigas; está consagrado a Atenea, de él se ofrece la corona a los atletas victoriosos, y de él el ramo propiciatorio a los suplicantes. Está gobernado el cosmos asimismo por una naturaleza inteligente, conducido por una sabiduría eterna y siempre floreciente, de la que provienen también los premios a los atletas de la vida y el remedio de nuestras muchas fatigas, y el que recobra a los desdichados y suplicantes es el demiurgo que mantiene unido al mundo.

Lo que puede sorprender de esta exégesis alegórica es que en la propia interpretación está tanto el comentario como su objeto. En efecto, de la simple mención aislada y separada del contexto del olivo en el poema de Homero, se pasa a una larga enumeración de rasgos del árbol, tanto desde el punto de vista fisiológico como cultural. Porfirio recurre a estos elementos heterogéneos para construir una coartada a su comentario místico.

Sin embargo, aunque es reconocible el esfuerzo del autor por dotar al pasaje del esquema de la alegoría como metáfora continuada, es también evidente que tanto la cadena analógica vertical como la horizontal son mucho más débiles que en ejemplos vistos anteriormente⁵²⁷. Por una parte, desde el punto de vista vertical, la ya advertida mezcla de elementos culturales, religiosos y físicos debilita la cadena del plano figurado, afectando en lo que corresponde, y en la misma proporción, al plano real.

⁵²⁶ *Ib.*, pp. 244-245.

⁵²⁷ Véase el ejemplo de Numenio comentado en este mismo capítulo.

Pero, además, la conexión horizontal, entre las diferentes metáforas, tampoco parece muy firme. Las explicaciones son vagas, demasiado generales y, a menudo, basadas en otras metáforas enunciadas sin justificación –es el caso, por ejemplo, de los “atletas de la vida” o el falso paralelismo entre el plano metafórico en el que se destaca la naturaleza perenne de la hoja del olivo con la sabiduría divina eterna y *siempre floreciente*: la debilidad de esta asociación se pone de relieve al desplazar la analogía entre los planos de los sustantivos a los adjetivos: en efecto, no existe correlación entre la hoja del olivo y la floreciente sabiduría divina, sino entre uno de sus atributos: a la perennidad de la hoja del olivo corresponde la eternidad de la sabiduría divina-.

Entre las páginas 245 y 247 de la edición que manejamos, Porfirio desarrolla la lectura puramente mística no sólo del pasaje en cuestión sino de la *Odisea* en su conjunto, haciéndose eco de la interpretación de Numenio para quien “la *Odisea* simboliza el hombre que atraviesa las sucesivas etapas de la generación hasta volver entre los que están libres de toda agitación de las olas e ignoran el mar (...) sinónimos del mundo material”⁵²⁸. Porfirio termina el comentario defendiendo sus conclusiones místicas y refiriéndose a Homero en unos términos que no pueden dejar de recordar las hiperbólicas razones del pseudo-Heráclito:

No se debe pensar que interpretaciones de este tipo son forzadas y verosimilitudes plausibles propias de gentes ingeniosas, sino que, si se tiene en cuenta la sabiduría antigua, la vasta inteligencia de Homero y su justeza en toda virtud, es imposible rechazar la idea de que bajo la forma mítica aludió enigmáticamente a imágenes de realidades más divinas. No hubiera podido forjar toda la historia felizmente si no hubiese modelado su ficción a partir de ciertas verdades. Pero de esta cuestión dejemos su tratamiento para otra obra y del resto, tema de este estudio, finaliza aquí nuestra interpretación.

(Porfirio, 1989: 247)

La actitud de Juliano y Salustio respecto a la interpretación alegórica es un claro indicio de la absorción de este método exegético por parte del cristianismo. En efecto, Juliano rechaza la alegoría por este motivo, mientras que Salustio reconoce que el mito es eficaz en la transmisión de la verdad, sobre todo a los que aún no están preparados desde el punto de vista filosófico⁵²⁹. Ahora bien, Salustio considera que el mito habla de forma diferente a los sensatos que son capaces de interpretarlos adecuadamente que a

⁵²⁸ *Ib.*, p. 246.

los demás. En este sentido y, a partir del mito de Crono, Salustio establece las siguientes especies de mitos, que, como resulta evidente, corresponden a otras tantas posibilidades de lectura alegórica: en primer lugar, aparecen los mitos teológicos que expresan la esencia de los dioses. Con el mito de Crono devorando a sus hijos, se hace ver cómo Dios vuelve siempre adentro de sí mismo. A continuación, Salustio habla de los mitos físicos. Así, este mismo mito de Crono representa la acción del tiempo en el mundo devorando los días. Por otra parte, es posible la lectura psíquica del mito, atenta a las acciones del alma misma: Crono respecto a sus hijos representa los actos del pensamiento que, aunque se refieren a otros objetos, permanecen dentro del que los ha engendrado. Una última lectura del mito es la material que considera dioses a los cuerpos y que Salustio atribuye a los egipcios⁵³⁰. En este caso, el autor no expone una lectura material del mito de Crono, aunque los ejemplos que ofrece evidencian que se está refiriendo al tipo de alegoría que desde Teágenes hemos venido denominando alegoría física. Además, Salustio habla de los mitos mixtos, formados por la combinación de los anteriores y termina diciendo: “Entre los mitos, los teológicos convienen a los filósofos, los físicos y los psíquicos a los poetas, y los mixtos a los ritos de iniciación, puesto que toda iniciación pretende también ponernos en contacto con el Mundo y los Dioses” (Salustio, 1989: 286).

El neoplatonismo último, representado por Proclo, ya en pleno siglo V –Proclo nace en 410 y muere en 480-, se caracteriza por el aumento del valor concedido al ritual en la vertiente religiosa de este pensamiento. De este modo, si bien admite la existencia de las tres hipóstasis, el Uno, la Inteligencia y el Alma, y admite su localización en el microcosmos humano, tiene tendencia a considerar más inaccesibles que Plotino a las hipóstasis superiores; incluso cuando se ocupa de la unión mística con el Uno, distingue entre el Uno verdadero, más allá de la existencia, y el Uno existente del que emana la realidad.

De esta forma, la teología negativa tiene en Proclo un defensor mucho más radical que Plotino. La teología plotiniana miraba, en este aspecto negativo, al *Parménides* platónico⁵³¹, de igual modo que, en su aspecto positivo, atendía al *Timeo*. Proclo, por su parte, advierte que el Bien no sólo carece de atributos –incluyendo la belleza-, sino que además, la propia idea de atribución le es ajena. En consecuencia, las

⁵²⁹ Cf. Salustio, 1989: 282.

⁵³⁰ Véase Murria, 1956: 205.

⁵³¹ Proclo entiende la negación del *Parménides* como negación de la negación (Trouillard, 1972: 135).

nociones de ser, no-ser, el vacío o lo lleno, la afirmación y la negación deben ser desechados como términos derivados (Trouillard, 1981: 303)⁵³². Para eludir toda posible significación, la negación debe ser entendida como retorno a sí misma, en palabras de Trouillard, “une reprise de soi à l’origine” (Trouillard, 1972: 137).

Esta naturaleza radicalmente negativa del Uno afecta, como es lógico, a la constitución del alma y al proceso místico. Trouillard recoge las palabras de Proclo en unos términos que no pueden dejar de recordar las sentencias sanjuanistas de *Monte de perfección*:

Mais pour réaliser le tout il fallait antérieurement dégager le “rien”, puisque chaque position a pour cause la négation correspondante. Et c’est ce que faisait la première hypothèse qui est intégralement négative. (...) Ainsi il semble que pour se former elle-même l’âme doit traverser la nuit de la première hypothèse et l’illumination de la seconde⁵³³.

(Trouillard, 1972: 133)

Para superar la contradicción que supone la colocación de algo inafirmable como fundamento de todo⁵³⁴, Proclo recurre a la fe (*pistis*)⁵³⁵. Pero no se trata de una fe en unas verdades determinadas, sino, como precisa Trouillard, es una fe que sitúa el alma en la absoluta indeterminación divina: la fe despierta la raíz del alma que busca la unión con el Bien. En esta búsqueda interior, el alma recorre, como veremos seguidamente, el camino de los símbolos⁵³⁶.

Para plantear el problema del simbolismo en el pensamiento de Proclo y dilucidar si constituye un fenómeno diferente a la alegoría, y si esta diferencia es sustancial o accidental de forma que, en tal caso, fuera posible hablar del símbolo como un tipo especial de alegoría, es necesario examinar algunos aspectos de la construcción neoplatónica de su pensamiento. En primer lugar, debemos detenernos en su teoría del lenguaje, de la que se origina su concepción del símbolo. A continuación es importante

⁵³² Es en esta concepción extrema de la teología negativa en la que Breton establece las principales diferencias entre el Uno de Proclo y el Único como Dios del cristianismo. En efecto, el Único cristiano no resulta inefable, es más, la posibilidad de ser sujeto de atribución hace al Único cristiano, desde un punto de vista político y social -al que por las especiales circunstancias de su momento histórico es muy sensible el neoplatonismo-, intransigente y sectario (Breton, 1981: 313).

⁵³³ Se refiere, evidentemente, a la Inteligencia o *Noûs*.

⁵³⁴ Véase un planteamiento moderno y de radicalidad similar en Heidegger, 2003a.

⁵³⁵ Breton discute esta exigencia de la fe como *pistis* y prefiere aproximarla a la idea mística de reminiscencia y unión con el Bien (*op. cit.*, p. 321). Como se verá en los capítulos siguientes, la mística cristiana de Gregorio de Nisa y Dionisio Areopagita también conceden a la fe un valor decisivo en el proceso místico.

⁵³⁶ *Op. cit.*, 304.

relacionar su teoría lingüística con sus ideas religiosas, en particular, con su concepción del mito y la teúrgia. Finalmente, analizaremos sus ideas sobre el símbolo en el seno de esta doctrina.

Con relación al primer aspecto del que debemos ocuparnos, la teoría del lenguaje de Proclo, resulta fundamental el análisis de su comentario al *Cratilo* platónico. De la importancia de esta obra y de su carácter en cierto modo epigonal da cuentas Ritoré Ponce al decir:

El comentario de Proclo sobre al *Cratilo* (...) se encuentra no sólo al final de la tradición griega de especulaciones sobre la naturaleza de la lengua, sino al cabo también de la reflexión neoplatónica tanto sobre el poder mágico del nombre, de origen divino, como su papel en la dialéctica, con lo que se continúa la tradición estoica.

(Ritoré Ponce, 1992: 17)

Proclo es acaso el máximo exponente dentro del neoplatonismo de la teoría teológica del lenguaje. En realidad, la exigencia de un nuevo lenguaje viene determinada por la radicalización de la teología negativa en el último neoplatonismo. Si como vimos anteriormente, el pensamiento griego clásico había sido hostil a la idea de infinito, el neoplatonismo plotiniano había tratado de superar este problema hablando de la “esfera infinita”, un contrasentido lógico que pretendía superar las contradicciones entre esta repugnancia derivada de la idea de infinito y la necesidad de que el Uno escapara de la categoría del “ser”. Proclo, al alejar aún más al Uno de la posibilidad de cualquier tipo de predicación e incidir por tanto en la teología negativa, tuvo también que buscar una nueva forma de expresión que superara la paradoja de mentar, en realidad señalar, lo que era esencialmente inefable⁵³⁷.

En este nuevo lenguaje, como observa Blumenberg, se pretende arrastrar la intuición hasta un punto o límite en el que deba forzosamente detenerse. Este punto es, precisamente, la idea de infinito. De esta forma, lo fundamental es que la trascendencia intuitiva, pero escapada a la palabra, se haga “vivenciable”⁵³⁸. La paradoja de este pensamiento místico es que, aunque incorpora una visión *amable*, en el doble sentido de grata y de susceptible de ser amada, del infinito en el pensamiento griego, lo hace con el

⁵³⁷ Ya en el *Sofista* platónico, se había planteado esta cuestión como un reto: “Y dime: ¿Nos atreveremos a pronunciar lo que no es en modo alguno? (Platón, 237b). El análisis platónico del no-ser se extiende hasta 259d (cf. Platón, 2000a: 375, n. 116).

⁵³⁸ Cf. Blumenberg, 2003: 241-242.

añadido inherente de la idea de límite, en el que se realiza negativamente esta idea de infinito⁵³⁹.

Dice Ritoré Ponce, al hablar de la teoría del lenguaje en el pensamiento de Proclo, que la actividad nominadora parte del nivel divino, refiriéndose a la Inteligencia, esto es, la segunda hipóstasis, en la que se da la plena correspondencia entre el nombre y la cosa y, “a medida que desciende a lo humano, sustituye esta coincidencia plena por una adecuación científica al ser en la medida de lo posible, con ciertos grados de inexactitud debidos a la condición icónica del nombre, sobre todo en aquellos que carecen de referente eterno”⁵⁴⁰. Ahora bien, incluso en estos nombres cuyo referente es mortal, el azar que determina su atribución es también una ley impuesta por la divinidad aunque al hombre le resulta desconocida⁵⁴¹. Este desconocimiento de las leyes divinas que rigen el lenguaje se agrava por la fragmentación que el lenguaje sufre en las capas inferiores de la realidad.

Proclo considera que existen diferentes modos de lenguaje de acuerdo con los distintos modos de percepción de cada nivel de realidad. De esta forma, las incoherencias lingüísticas que surgen en el límite de cada uno de estos niveles sólo pueden resolverse en el nivel siguiente, hasta llegar al último nivel en el que únicamente queda el silencio⁵⁴² (Lamberton, 1986: 167-168).

De esta concepción divina del lenguaje se derivan, como venimos diciendo, las ideas de símbolo, imagen y analogía en la obra de Proclo.

El concepto de imagen en el neoplatonismo, como ya hemos visto al examinar esta idea en Plotino, conserva el carácter ambiguo que tenía en el propio pensamiento de Platón. Por una parte puede convertirse en un mecanismo válido para el conocimiento del mundo inteligible, pero, por otra, puede ser un elemento distorsionador de la verdad al aparecer como simulacro. El tratamiento que Proclo ofrece de la imagen está vinculado, como ocurre en general con el neoplatonismo, con la cuestión de la analogía y la mimesis.

El problema principal al que se enfrenta la teología neoplatónica –ya presente en Plotino– es el de la simetría, esto es, la inversión de la similitud en la que se funda la analogía, de tal modo que se pase de la similitud a la identidad (Breton, 1981: 315-316).

⁵³⁹ “La visión del mundo *sub specie aeterni* es su visión como-todo-limitado. El sentimiento de mundo como todo limitado es lo místico” (Wittgenstein, *Tractatus*, 6.45).

⁵⁴⁰ *Op. cit.*, p. 138.

⁵⁴¹ *Ib.*, p. 138. Sobre la formación del nombre en la filosofía de Proclo, véase Ritoré Ponce, 1992: 166.

Para evitar este problema, el neoplatonismo consideró siempre al género como generador, de tal forma que el parecido genérico que da lugar a la analogía mantiene la distancia entre los dos extremos de la similitud⁵⁴³. Si se tiene en cuenta este carácter dinámico de la imagen, con la distancia siempre presente para evitar la identificación⁵⁴⁴, se inferirá la diferencia entre la imagen y el simulacro en la obra de Proclo⁵⁴⁵ y, con ello, la resolución que este autor ofrece a la ambigüedad axiológica con que Platón aborda el problema de la imagen. Pero, por otra parte, del mismo modo que la imagen se opone al simulacro, el símbolo se opone a la imagen⁵⁴⁶.

El examen del concepto del símbolo en Proclo debe detenerse previamente en la idea de teúrgia. Este concepto fue introducido en el ámbito del neoplatonismo por Jámblico, quizá como reacción ante la excesivamente aristotélica idea del lenguaje de Porfirio. Éste consideraba que al no presentar los nombres ninguna simpatía con los dioses, su empleo en las plegarias religiosas era inútil. Jámblico escribe su *De Mysteriis* tal vez contra la teoría de su maestro bajo la influencia de los *Oráculos Caldeos* (Ritoré Ponce, 1992: 214-215).

La teúrgia nace del sentido ritual del mito. En efecto, el neoplatonismo posterior a Plotino afronta el mito desde dos puntos de vista. Por una parte –como ya hemos visto en las *Enéadas*– reconoce y valora su vertiente pedagógica; por otra, explora su lado místico e iniciático. En este sentido, el rito es la actuación del mito (Trouillard, 1972: 172) o, desde el punto de vista del símbolo, “el símbolo en acción” ((Trouillard, 1981: 305). A diferencia de lo que ocurre con la magia, la teúrgia no busca la obtención de determinados favores divinos sino la unión mística con esta misma divinidad. La teúrgia es, por lo tanto, un procedimiento de deificación. Ahora bien, ¿qué significan los símbolos en este proceso? ¿Cuál es su naturaleza? ¿En que medida se oponen a la alegoría y de qué modo es lícito establecer una comparación entre ambos conceptos? Veámoslo detenidamente.

Dice Trouillard que en el término “símbolo” habitan dos exigencias que conducen todo el neoplatonismo: el rigor racional y la búsqueda de un itinerario

⁵⁴² “Es necesario que anterior al Verbo exista el Silencio que ha sostenido al Verbo e igualmente antes de toda realidad sagrada la causa divinizadora” (Proclo, 1991: 121).

⁵⁴³ *Op. cit.*, p. 316.

⁵⁴⁴ Recuérdese a estos efectos lo dicho más arriba sobre la imagen en el pensamiento de Plotino y el sentido del “como si”.

⁵⁴⁵ Cf. Ritoré Ponce, 1992: 179.

⁵⁴⁶ *Ib.*, p. 179.

espiritual⁵⁴⁷. De esta forma, en el símbolo confluyen, por una parte, un aspecto místico, y, por otra, una dimensión crítica que pretende dar razón del mismo (Trouillard, 1981: 297).

Cuando Proclo estudia la *Teología platónica*, señala que hay cuatro modos de enseñar la teología: el primero, el procedimiento órfico, se realiza mediante el uso de símbolos y mitos; el segundo, el método pitagórico, se sirve de las matemáticas para provocar la reminiscencia de los principios divinos; el tercero, seguido por la teúrgia y la poesía inspirada, manifiesta la verdad, de forma próxima al primer método, a través de la inspiración divina; el cuarto y último, el método dialéctico, pretende enseñar la teología mediante la construcción de un saber demostrativo. Este es, según Proclo, el método generalmente seguido por Platón.

De esta clasificación se deduce que Proclo diferencia, aunque al mismo tiempo subraya su estrecha vinculación, el uso simbólico del mito y el procedimiento empleado por la poesía inspirada. El símbolo, que caracteriza y diferencia al primer procedimiento, es fruto de su propia concepción teológica del lenguaje.

En los *Oráculos caldeos*, y a propósito de la función y naturaleza de los símbolos se dice lo siguiente: “Porque, el Intelecto paterno, que piensa los inteligibles, ha sembrado símbolos a través del mundo. También se les llama bellezas indecibles”⁵⁴⁸.

En nota a su edición de los *Oráculos*, García Bazán observa que los símbolos se ocultan en los nombres y en los seres, y que desatan, a través de la teúrgia, la realidad invisible que constituye su núcleo⁵⁴⁹. Proclo, en su comentario a los *Oráculos* dice lo siguiente:

El alma se compone de los discursos sagrados y de los símbolos divinos; los primeros existen a partir de las formas intelectivas, y los segundos, de las mónadas divinas; nosotros somos a la vez representaciones de las esencias intelectivas e imágenes de los signos desconocidos.

(Proclo: 1991, 122)⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ Gadamer explica que “símbolo” significa textualmente “tablilla de recuerdo” en alusión a las tablillas que el anfitrión partía, entregando al huésped una mitad, con el propósito de que al cabo del tiempo, ellos o sus descendientes pudieran reconocerse mutuamente juntando los pedazos (Gadamer, 1998: 83-84).

⁵⁴⁸ *Oráculos caldeos*, fr. 108.

⁵⁴⁹ *Oráculos caldeos*, 1991: 81, n. 204.

⁵⁵⁰ En su comentario al *Cratilo*, dice Proclo: “Hablemos de los nombres establecidos ocultamente entre los mismos dioses, porque también entre los antiguos, unos dicen que esos nombres comienzan en los géneros superiores y que los dioses están establecidos más allá de la significación de tales nombres, otros conceden que estos nombres están en los dioses mismos y de éstos, en los que han obtenido el orden más elevado. Así pues, al tener los dioses una realidad uniforme e inefable, una potencia generativa del

Por lo que al primero se refiere, Proclo establece detrás del símbolo otro concepto, el sintema. Trouillard advierte de la dificultad de traducir este término y de la imprecisión que supone hacerlo con la palabra “signo”. Blumenberg recuerda el origen de este término –síntoma- en el ámbito de la medicina, como determinado estado de cosas, empíricamente accesible, que hace referencia a otro, el propiamente patológico, que se le escapa a la percepción, sin que éste último pueda ser hecho, casualmente, responsable del primero. De este modo, precisa que “el uno puede convertirse sincrónicamente en anuncio del segundo, únicamente por proceder ambos, conforme a la naturaleza, del mismo origen común, desarrollándose diacrónicamente (Blumenberg, 2000: 46). El sintema, según Trouillard, viene a ser el sentido oculto e inefable que se encarna en el símbolo para hacerse reconocer y devenir eficaz. En consecuencia, puede decirse que el símbolo es el sintema manifestado (Trouillard, 1981: 298-299). El símbolo, por tanto, deriva de la concepción divina del lenguaje y de la eficacia de la palabra ritual que ésta conlleva. De esta manera, todos los seres, en una suerte de analogía universal neoplatónica, llevan en su interior este destello de la unidad primordial del cosmos que el símbolo implica⁵⁵¹:

Hay para cada uno de los seres, hasta los últimos, una señal de la causa misma, inefable y que está más allá de los inteligibles, señal por la cual todas las cosas, unas, más lejos, otras, más cerca, conforme a la claridad y la oscuridad de la señal que hay en ellas, y esa es la que mueve todas las cosas hacia el deseo del bien (...). Todos los dioses entregan símbolos de su causa a los seres producidos a partir de esos mismos dioses, y por medio de esos símbolos fundamentan todo en sí mismos (...). Las cosas iluminadas desde las potencias son de algún modo intermedios entre lo decible y lo indecible.

(Proclo: 1999, 100-101)

Esta ubicación de los símbolos divinos en las cosas y los seres permite a Proclo ensayar una revalorización de la materia frente al radicalismo de Plotino que calificaba

universo, y un intelecto perfecto y lleno de pensamientos, y al fundamentar todas las cosas conforme a esa tríada, es necesario por cierto que las participaciones en los seres más elevados y ordenados más cerca del bien, se cumplan siempre triádicamente a través de todas las cosas subordinadas, y que de esas anticipaciones sean más inefables aquellas que son determinadas por la realidad de los seres primeros. (...) En efecto, los padres del universo, al dar realidad a todas las cosas, sembraron en todas ellas señales y huellas de su propia hipóstasis triádica.” (Proclo, 1999: 99-100).

⁵⁵¹ Cf. Breton, 1981: 312.

la materia como la nada⁵⁵². Por el contrario, Proclo afirma que la materia es el mejor símbolo del Bien y la matriz de todos los símbolos.

Pero, ¿por qué existen los símbolos? ¿Cuál es su razón de ser? Proclo considera que los dioses son formas de representar funciones de la divinidad. Estas fuerzas divinas, inaccesibles a nuestros sentidos, tienen la necesidad de atravesar el alma entera, de dentro a fuera y de manifestarse a la imaginación y la sensibilidad bajo una forma apropiada a estos modos de representación. En consecuencia el símbolo tiene una doble vertiente puramente humana: colectiva, en cuanto que es producto, como los mitos, de las colectividades humanas; individual, por cuanto cada uno los evoca por su cuenta y en su situación particular. En todo caso, los símbolos no pueden prescindir de su lado divino, al ser, del mismo modo, inspirados por la divinidad y un testimonio de dicha inspiración. Así, la acción divina, actuando secretamente en el centro del alma⁵⁵³, se despliega en los diferentes niveles humanos, y se expresa en cada uno según la naturaleza de cada nivel: “en sorte que le prodige symbolique est le maillon de plus apparent d’une chaîne circulaire ou d’un circuit qui va d’une union mystique germinale à une union mystique consummée” (Trouillard, 1981: 305-306).

Dicho esto, debemos examinar cómo se concreta, desde el punto de vista herméutico la comprensión de los símbolos, y, desde la retórica, la presentación de los mismos; porque no hay que olvidar que Proclo habla de los símbolos como método de expresión de verdades teológicas profundas y, por lo tanto, es necesario estudiar el símbolo desde la perspectiva material, no puramente teórica, que exige esta finalidad. Además, es necesario abordar las similitudes y diferencias del símbolo entendido de este modo y las imágenes y demás procedimientos de la poesía inspirada, que el mismo Proclo establece con no poca ambigüedad⁵⁵⁴.

En principio, Proclo considera que la diferencia entre la imagen y el símbolo radica en que la primera se establece en virtud de la imitación y el segundo por la oposición, de tal modo que descubre la naturaleza de lo real a través de sus opuestos. El

⁵⁵² Ya Jámblico experimenta un giro en su pensamiento más favorable hacia la materia al considerarla receptáculo para las manifestaciones divinas (cf. Trouillard, 1972: 184).

⁵⁵³ No olvidemos que para Proclo, al igual que para Plotino, el centro del alma era el lugar en el que en el microcosmos humano se situaba la primera hipóstasis, el Uno. Por eso, dada la radicalización de la teología negativa de Proclo, éste llama al centro del alma el “germen del no-ser”.

⁵⁵⁴ En realidad, dice Trouillard que los pensadores neoplatónicos identificaron el símbolo con la imagen hasta la *Teología platónica* de Proclo (1981: 298).

símbolo rompe con la relación de semejanza propia de la imagen y, por lo tanto, con la tentación del simulacro⁵⁵⁵.

Hay, a nuestro juicio, una notable evolución desde la imagen plotiniana al símbolo de Proclo que acaso pueda resumirse gráficamente en el paso del “como si” al “como ni”. En efecto, el símbolo va un paso más allá en la representación de lo indecible al establecer una suerte de analogía negativa como base de la representación. Proponemos esta expresión, “como ni”, para aludir a la comparación establecida precisamente desde el reconocimiento de la imposibilidad de comparar, de tal forma que la propia aparición del símbolo sugiere un vacío irreductible no sólo entre el término utilizado y la realidad a la que alude, sino entre el sistema total al que dicho término pertenece y aquel en que dicha realidad se inserta.

Pero el hecho de que el símbolo muestre la naturaleza de las cosas por medio de sus contrarios ha sido entendido, tal y como dice Ritoré Ponce, de formas diferentes según los distintos estudiosos del neoplatonismo. Unos destacan el poder ocultante y la apariencia enigmática del símbolo sólo comprensible para los iniciados frente a la analogía de la imagen, más accesible gracias a la relación de semejanza con lo representado⁵⁵⁶. Una segunda corriente considera que el símbolo tiene un poder mediador entre lo visible y lo invisible y una raíz de irracionalidad de los que carece la imagen analógica. Otros dicen que el símbolo equivale a la metáfora mientras que la imagen equivale a la simple alegoría⁵⁵⁷. Sheppard, por su parte, establece un orden jerárquico en cuanto a la representación formado en su nivel inferior por el simulacro, continuado por la imagen y culminado por el símbolo⁵⁵⁸. Por último Cardullo ha destacado el poder del símbolo en cuanto superación de la ontología platónico-aristotélica y de la mística plotiniana, al abrir una nueva vía de acceso a las verdades teológicas, frente a las matemáticas que proceden por imitación figural de las realidades inteligibles (Ritoré Ponce, 1992: 180-182).

⁵⁵⁵ Cf. Trouillard, 1981: 302-303.

⁵⁵⁶ Esta oposición se basa, a nuestro juicio, en un presupuesto falso, cual es el de considerar que tanto la imagen como el símbolo son vías de acceso a las verdades superiores que, iguales en su resultado, sólo se diferencian en el procedimiento de aproximación: la semejanza en un caso y la oposición en otro. Pero, desde el momento en que hay una clara jerarquía entre ambas y que, incluso, la imagen es considerada peligrosa por su proximidad, si no conjunción, al simulacro, creemos que no puede establecerse una comparación entre ambos basada en este criterio que tiene por uno de sus fundamentos la igualdad teleológica de imagen y símbolo.

⁵⁵⁷ Esta opinión, atribuida a Coulter, entre otros, puede resultar confusa puesto que la alegoría es convencionalmente entendida como metáfora continuada. Tal vez esté aludiendo a la metáfora simbólica moderna enfrentada, desde Goethe en principio y desde el neokantismo después, a la alegoría en un sentido más clasicista que clásico.

⁵⁵⁸ Véase la reflexión de Lambertson sobre el análisis de Anna Sheppard en Lambertson, 1986: 190-192.

Ante estos planteamientos muchos han sido los que han afirmado que el símbolo opera en el discurso, tanto desde el punto de vista de la interpretación como en el de la retórica, de forma diferente, y aun opuesta, a la alegoría.

Tal es el caso de R. Alleu que afirma, que aunque Filón y Clemente de Alejandría pudieran confundir símbolo y alegoría, hoy por hoy estas realidades no pueden confundirse. Al cifrar las diferencias entre ambos, Alleu reconoce la doble dimensión exegética y retórica de la alegoría, pero, al referirse al símbolo, invoca su contenido teológico, señalando la dimensión iniciática y mística del símbolo⁵⁵⁹. Esta dimensión afecta decisivamente a la interpretación del texto sagrado:

On voit que toute herméneutique implique l'interprétation de "niveaux" distincts des textes sacrés et qui s'élèvent les uns par rapport aux autres dans ce mouvement ascensionnel d'anaphore, proprement symbolique (...). En d'autres termes, le processus *métaphorique*, dans son ensemble, pourrait être représenté par une expression "horizontale" de l'analogie et le processus *anaphorique* par une orientation "verticale" vers le Significateur lui-même. Venue du Verbe, la parole revient à Lui. Ce retour du fleuve à sa source correspond à une *ascension* découvrant des horizons nouveaux, toujours plus vastes et plus profonds, à l'Esprit qui les contemple et se reconnaît en eux à mesure qu'il dévoile chacun de ses miroirs.

(Alleu, 1977: 124-125)

Ahora bien, lo que Alleu propone como diferencia entre la alegoría y el símbolo no es tanto una distancia entre dos tipos de interpretación como la diferencia esencial entre la interpretación alegórica de un texto, con la distancia que ésta inevitablemente supone, y la *ejecución* teúrgica del mismo. Esta ejecución teúrgica, de carácter místico, a nuestro juicio, resulta justamente lo opuesto a la interpretación, puesto que efectúa el movimiento contrario a ésta, es decir, no pretende desentrañar el sentido oculto de las palabras sino ejecutarlas en el espacio de lo real, que en el caso del neoplatonismo siempre estará referido a las realidades invisibles y a la unión mística con ellas. El mismo Alleu parece reconducir su postura hacia un encuentro entre alegorismo y símbolo en el campo de la interpretación cuando, más adelante, dice que el alegorismo explica al simbolismo del que emana y procede⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ Alleu, 1977: 119-120.

⁵⁶⁰ "L'interprétation allégorique est une conséquence d'une vision symbolique du monde, de la nature, de l'homme et de leurs correspondances avec un ordre mystérieux et supra-humain" (Alleu, 1977: 162).

De este modo, la alegoría tradicional, lejos de oponerse al símbolo lo encarna en sus figuras imaginarias⁵⁶¹. Alleu parece transmitir a la relación “símbolo / alegoría” los elementos propios de la relación “sintema / símbolo”, tal como antes hemos señalado. En todo caso, Alleu reconoce la dimensión complementaria de la exégesis alegórica del símbolo, aunque acaso considere que la diferencia existe desde el punto de vista retórico, dado el carácter teológico del segundo.

Breton, por su parte, diferencia entre las peculiaridades teóricas del símbolo y el método empleado en su expresión. Respecto a las primeras dice lo siguiente: “L’analogie est ici remplacée par l’analogie, qui est un mouvement de transgression de soi vers son principe (...). A la similitude se substitue, sans je de mots, l’assimilation qui est tout autre chose parce qu’elle est dépassement de soi vers ce qui n’est rien de *sol*” (Breton, 1981: 315).

Pero, por lo que se refiere al mecanismo de expresión del símbolo, esto es, al aspecto retórico de éste, advierte que la alegoría es el método idóneo para ello (Breton, 1981: 311).

En efecto, en nuestra opinión, el procedimiento de la alegoría no se altera por todo el peso teológico que el neoplatonismo atribuye al símbolo. Porque, en el fondo, sigue tratándose, desde el punto de vista retórico, de una sustitución de una cosa por otra, aunque en el caso de la analogía, se trataba de cosas semejantes entre sí, y en el caso del símbolo neoplatónico, la sustitución se produce entre cosas que no lo son. Pero, aunque el símbolo propone su significación oculta a través de una inversión en la expresión, Breton observa que los opuestos que se establecen en este mecanismo de sustitución simbólica son, en realidad, del mismo género, de tal modo, que la semejanza que el símbolo pretende evitar, no se excluye totalmente⁵⁶².

Con estas premisas, Proclo aproxima, como vimos, el símbolo y el rito a la poesía inspirada y defiende que Homero y Hesíodo explican las mismas verdades que Platón (Lamberton, 1986: 183). Así, no sólo acepta la explicación alegórica dada por Plotino a la *Teogonía* hesiódica, sino que, al comentar el *Cratilo*, realiza una alegoría mística parecida con los propios personajes del diálogo platónico. De este modo, dice que Sócrates es análogo al Intelecto, Hermógenes a la opinión irracional y Calias a la imaginación corpórea y material (Proclo, 1999: 98)⁵⁶³. Así pues, Proclo construye una

⁵⁶¹ *Op. cit.*, p. 162.

⁵⁶² Breton, 1981: 316.

⁵⁶³ Para la explicación alegórica de la *Teogonía*, cf. *Op. cit.* p. 131.

visión del diálogo platónico cercana a una *psicomaquia*, en el sentido, de escenificación de un conflicto mental. En este sentido resulta profundamente revelador el juicio de Lamberton cuando advierte que en la época de Proclo la Antigüedad tardía, lo que ha cambiado es la propia idea de alegoría, dando lugar a lo que se conocerá como “alegoría deliberada”:

The work of art presents a surface like that of the “roman à clef”, and only the reader armed with the key, the table of equivalents, will be able to sort out the entire meaning of the work. Allegory, understood in this way, easily becomes an esthetical exercise of little interest. The procedures of the mode are all too simple and monotonous (...). The point that needs to be made, however, is that this understanding of allegory is relevant neither to Proclus’ discussion of the complex, screen like surface of Homeric poems not to the actual experience of most genuinely allegorical works of art⁵⁶⁴.

La proyección mística del sentido de la poesía que se considera inspirada hace que decrezca el interés por los aspectos formales de la obra frente a la importancia que adquiere la revelación y exposición de la experiencia del poeta⁵⁶⁵.

Por otra parte, desde la concreción crítica de los poemas, Proclo vuelve a fijarse en los mismos pasajes en los que se detuvieron los alegoristas precedentes; la teomaquia, el adulterio de Afrodita y Ares y, entre otros, la “decepción” de Zeus, aunque la explicación, lógicamente, varía de las exégesis físicas y morales anteriores. No obstante, a nuestro juicio, lo fundamental es que tanto el método alegórico como el mecanismo que lo pone en marcha se mantienen inalterados.

En efecto, lo que mueve a Proclo a considerar simbólicos o inspirados estos pasajes poéticos es la representación de una realidad muy alejada del sentido aparente. Los alegoristas anteriores habían señalado que el sentido literal absurdo o inmoral eran síntomas inequívocos de la necesidad de la interpretación alegórica, porque era intención del autor alertar sobre un determinado sentido oculto en el texto a partir de estos elementos contradictorios o inmorales. El proceso interpretativo se establecía conforme a la siguiente progresión: “sentido literal *disonante*, aplicación del método de interpretación alegórico, determinación del sentido real escondido y aludido con el sentido literal”. En el caso de la exégesis de Proclo, la falta de parecido entre el significado aparente y el real, determinado a través de la exégesis alegórica, es

⁵⁶⁴ Breton, 1981: 185-186.

considerada un criterio de valor porque trasciende el mimetismo y transmite la verdad, no haciendo imágenes o imitaciones de ellas, sino símbolos (Lamberton, 1986: 190).

Hay, en consecuencia, un doble movimiento exegético: el que lleva del sentido aparente al real, y el que se origina de la reflexión entre la distancia entre ambos. Esta distancia no es un mero vacío, sino que es un elemento de enorme valor porque cuanto mayor sea la separación entre el significado aparente y el real, mayor será el valor de éste último. Por tanto, este doble movimiento exegético al que aludimos no debe entenderse en sentido sucesivo, sino simultáneo, en un proceso que remite al “círculo hermenéutico”, porque si bien sólo a través de la determinación alegórica del significado real puede valorarse la distancia que lo separa del significado aparente, derivado del sentido literal del texto; sólo a través de esta distancia, y del grado de separación que establece entre ambos significado, puede determinarse adecuadamente el valor del significado real.

En conclusión, podemos afirmar que la concepción teológica del lenguaje propuesta por el neoplatonismo, junto con la teología negativa que hace inefable al Uno, dan lugar a una nueva forma de aproximarse a la expresión figurada entendida en sentido amplio, enlazada con la creencia en la eficacia mística de la palabra derivada de la teúrgia. Ahora bien, toda esta construcción teórica, alimentada por diversas fuentes y concretada en una doctrina dispar y heterogénea, se concreta en un tratamiento interpretativo de los textos poéticos y filosóficos que no se aleja mucho, en cuanto a su proceder, de la alegoría –es, como hemos visto anteriormente, sintomático que se fijen en muchos de los pasajes que ya habían llamado la atención de los alegoristas anteriores-. Por eso, creemos que el símbolo, desde el punto de vista interpretativo, puede ser considerado como una especie dentro del género alegórico, como la alegoría física y las alegorías psicológica y moral.

Desde el punto de vista retórico, como hemos expuesto anteriormente, el símbolo introduce ciertas novedades sobre la alegoría entendida como cadena de metáforas sustentada en la analogía. En efecto, el símbolo parte de la ruptura de la cadena analógica y parece estar más cerca del oxímoron que de la metáfora.

La distancia que, desde el punto de vista retórico, se eleva entre el símbolo y la alegoría en este momento persistirá, aun con notables variaciones, hasta nuestros días tal y como revelan las siguientes palabras de Edward Said:

⁵⁶⁵ *Ib.*, p. 189.

La presencia y la ausencia (...) se convierten (...) en representaciones deseadas por el escritor. Por tanto, la presencia tiene que ver con cuestiones tales como la representación, la personificación, la imitación, la sugerencia y la expresión, mientras que la ausencia tiene que ver con el simbolismo, la connotación, la unidad inconsciente subyacente y la estructura. Entonces escribir puede considerarse también como el escenario en el que *metodológicamente* tiene lugar la interacción de presencia y ausencia.

(Said, 2004: 179)

En este texto, Said diferencia entre representación en sentido amplio, como ejercicio de la escritura, y representación en sentido estricto como especie del género “presencia”. Por otra parte, parece ubicar la alegoría –reconocible bajo las denominaciones de personificación y sugerencia- dentro de esta misma especie de la “presencia”. De este modo, puede oponer alegoría a símbolo, situado, a su vez, como especie del género “ausencia”. Por lo tanto, parece admitirse esta diferencia de naturaleza entre el símbolo y la alegoría en el dominio de la escritura.

Ahora bien, cuando se refiere a la escritura como interacción de presencia y ausencia, Said retorna a la idea de representación en sentido amplio con el que comenzaba este fragmento. Tal es la diferencia retórica –al menos una de ellas y bajo el punto de vista de Said, lejos, por supuesto, de las coordenadas del pensamiento neoplatónico- que interviene en la construcción del símbolo y la alegoría.

No obstante, por otro lado, este fragmento de Said, con su referencia a la representación como género en el que se ubican la ausencia y la presencia y sus diferentes mecanismos, puede ser proyectado sobre el ejercicio de la lectura, y, por lo tanto, sobre la exégesis. De este modo, si entendemos que la lectura se dirige y toma por objeto esta representación en sentido amplio que es la escritura, entonces podremos ver que el ejercicio de la interpretación contempla al texto como un todo en el que se incluyen tanto los mecanismos de ausencia como los de presencia. Esta deducción nos conduce de nuevo a las conclusiones que exponíamos más arriba: la alegoría, como método exegético que se refiere al texto en su conjunto, no distingue entre estos géneros retóricos, sino que los *con-funde*, en el proceso de la búsqueda del sentido.

II

LA ALEGORÍA CRISTIANA

XII. Filón de Alejandría y la alegoría judeo-platónica

En el capítulo precedente hemos estudiado las decisivas aportaciones del neoplatonismo a la exégesis alegórica, así como algunos de los problemas que la alegoría mística y el símbolo plantean respecto de su ubicación o exclusión del sistema alegórico, desde los puntos de vista hermenéutico y retórico. Nuestro recorrido nos había conducido desde el neopitagorismo y el platonismo medio hasta los límites de la Antigüedad pagana en el siglo V a. C. En este capítulo debemos volver sobre nuestros pasos y regresar al siglo I de nuestra era, para examinar la obra alegórica de Filón de Alejandría.

Aunque la obra de Filón se ubica en el seno de la religión hebrea, aquí se estudia como precedente de la exégesis alegórica cristiana, ámbito en el que ha tenido una influencia mucho mayor que en la propia tradición exegética judía. La condición de precedente del alegorismo filoniano no debe entenderse únicamente en lo referente a su visión de la alegoría, pues la tipología cristiana desarrolló, al margen de Filón, un concepto de alegoría completamente distinto al elaborado por el exégeta alejandrino. La alegoría filoniana es un precedente directo de la alegoría cristiana porque persigue la elaboración de un lenguaje religioso que fusionase la metafísica griega y la teología hebrea y, aunque su intento fracasó, este mismo empeño sería coronado por el éxito poco tiempo después por el cristianismo. Por otra parte, la dimensión mística de la obra de Filón especialmente en su formulación de la vía apofática resultó determinante en la configuración de la mística cristiana, cuya tradición doctrinal no se comprende adecuadamente sin tener en cuenta el precedente del alejandrino.

Alejandría en tiempos de Filón era la primera ciudad comercial del mundo y, después de Roma, la segunda ciudad del Imperio en constante pugna con Antioquía¹. Pese al antisemitismo desatado en época de Calígula, la numerosa población judía alejandrina no resultaba tan hostil al Imperio como sus contemporáneos de Palestina²; por el contrario, los judíos de Alejandría se caracterizaban en este momento por su

¹ Una descripción de la pintoresca rivalidad de estas dos ciudades puede verse en Mommsen, 1983: 391-396.

² Véase Borgen, 1997: 30-45.

aperturismo, cristalizado en un fuerte proselitismo religioso y, en algunos casos, como el de la familia de Filón, por el servicio en el alto funcionariado imperial³.

Dentro de estas dos coordenadas, esto es, el de la voluntad de extender la religión judía o, al menos, el de mejorar la opinión que la sociedad pagana tenía respecto a ella y, por otra parte, el de la aceptación y conocimiento de la cultura helénica y de las instituciones romanas, es donde hay que situar la producción exegética y filosófica de Filón⁴. Como dice Jean Danielou, Filón pretende unir la religión judía, la cultura griega y el Imperio Romano, es decir, justamente lo que conseguirá el cristianismo pocos siglos más tarde (Danielou, 1958: 24).

La influencia filosófica helénica y la tradición exegética judía confluyen en Filón de un modo difícil de precisar, y es justamente la dificultad de determinar el alcance y peso de estas influencias en la obra del autor alejandrino lo que hace sumamente complicado el estudio de la naturaleza y funcionamiento de su método exégetico, comunmente reconocido como alegórico.

Aunque Filón pasa por ser la figura emblemática del alegorismo judío y, desde luego, el precedente más claro de la alegoría cristiana de exégetas como Orígenes, Ambrosio de Milán y Gregorio Magno, la alegoría filoniana presenta en su concepción bastantes anomalías respecto a la alegoría entendida en el sentido helénico. Estas anomalías han sido generalmente aceptadas como variantes no esenciales de la exégesis alegórica, pese a la dimensión revolucionaria de algunas de ellas, especialmente la admisión de la validez del sentido literal del texto que al mismo tiempo se interpreta alegóricamente. Ésta y otras innovaciones deben revisarse, como apuntábamos más arriba, a la luz de la doble influencia, helenística y hebrea proyectada sobre la labor exegética de Filón. Para ello, debemos, aunque sea muy someramente, señalar algunos de los rasgos más sobresalientes de la exégesis judía existente en los tiempos de Filón.

Pépin distingue dos corrientes exegéticas en el judaísmo de la época de Filón⁵. Una primera corriente, la interpretación masálica, situada en Palestina, guarda cierta

³ Véase Danielou, 1958: 11-39.

⁴ En este sentido, dice P. Borgen, la "Biblia de los 70" tendrá para Filón una enorme importancia en los planos teológico e ideológico. En efecto, para el exégeta alejandrino, la razón de la traducción no radica en la falta de conocimiento del hebreo en la comunidad judía de Alejandría, sino en la necesidad de que las leyes judías, que eran las leyes universales del único Dios, fuesen conocidas por todas las naciones para que pudieran hacerlas suyas y seguirlas (Borgen, 1997: 142-143).

⁵ Respecto a la propia Escritura, D. Buzuy distingue entre la alegoría -en la que cada una de las partes del texto debe tener su correspondencia con la realidad, histórica, geográfica arqueológica, ascética o mística; y la parábola, en la que los elementos del texto sólo tienen una significación parabólica en su conjunto, sin que sea necesario buscarles una correspondencia particular (1951-1952: 99). Para este autor, en el Antiguo Testamento existe una tradición de exégesis parabólica -con metáforas como la viña o la esposa,

similitud con la alegoría al ejercitarse por medio de sentencias enigmáticas, parábolas o gestos rituales. Pero, observa Pépin, en todo caso suele haber poca distancia entre el sentido literal y el figurado (Pépin, 1958: 222). La exégesis rabínica posterior a Filón, sobre todo a partir de la destrucción del Templo de Jerusalén en 70, se ordenará en torno a la interpretación de los fariseos, dando lugar, ya en el siglo II, a dos escuelas de interpretación, la del rabí Aquiba y la del rabí Ismael. Entre sus numerosas reglas hermenéuticas, encontramos algunas que coinciden o recuerdan a los criterios filonianos y que guardan relación con la metodología alegórica: la búsqueda de lugares paralelos dentro de la Biblia, utilizada para extraer una relación analógica que sirva para aclarar el sentido de un pasaje o para obtener una conclusión semejante; la búsqueda de un segundo sentido, más allá del sentido inmediato, que ponga de relieve la riqueza del texto; la obtención de un principio a partir de dos o más textos que después se aplica a otros muchos; la alusión basada tanto en palabras como en personajes y tradiciones; la búsqueda de un sentido actualizante, especialmente de los textos proféticos. En todos estos casos se puede detectar algún rasgo propio de la exégesis alegórica, pero no una plena identificación con este procedimiento (Muñoz León, 1998: 118-119)⁶.

Así dice Bonsirven que la exégesis rabínica no es alegórica si se compara con la de Filón:

L'interprétation allégorique du philosophe constitue un tout systématique, ordonnant tous les éléments du livre biblique à l'exposition et au développement d'une doctrine liée et cohérente. Le recueil rabbinique, florilège de sentences de tous les temps et de tous les auteurs, mosaïque de maximes suggérées par les mots du texte, ne peut aucunement prétendre à l'unité.

(Bonsirven, 1939: 224)

Este texto de Bonsirven marca de forma precisa y clara las diferencias entre la alegoría y la exégesis rabínica⁷. Sin embargo, como se verá seguidamente, algunos

como figuras de Jerusalén- que se remonta al siglo octavo con Óseas, se perfecciona en el siglo sexto con Ezequiel y se prolonga en el periodo posterior al exilio con los Proverbios y el Eclesiastés (*op. cit.* p. 113).

⁶ Muñoz León recoge en este mismo artículo otras reglas de interpretación completamente ajenas a la alegoría como la llamada argumentación a *minori ad maius* o viceversa; la lectura de un texto vocalizándolo o puntuándolo de forma diferente; la atención al contexto; la gematría o equivalencia numérica de las letras de una palabra que puede interpretarse a la luz de otra palabra con la misma equivalencia; y el *notarigon* por el que la descomposición de una palabra hace de cada una de sus letras la inicial de nuevas palabras (*op. cit.*, pp. 118-119). Véase también Bonsirven, 1939: 38 y ss.

⁷ En sentido contrario, Antón Pacheco ha vinculado la alegoría filoniana en todo lo que se distancia de la alegoría pagana a la noción tradicional de midrás -como actualización del contenido bíblico por parte del

estudios más recientes sobre la obra de Filón han arrojado algunas sombras sobre los precisos límites establecidos en este texto.

Por otra parte, la exégesis hebrea de Alejandría y de algunos grupos religiosos concretos anteriores o contemporáneos de Filón presenta una más clara influencia del alegorismo tanto físico –como sucede con los terapeutas⁸- como moral –sobre todo en el caso de los esenios-. Para Pépin este alegorismo judío alejandrino que se consolida con la obra de Filón procede de la exégesis alegórica griega (Pépin, 1958: 225)⁹.

Las conclusiones de Pépin son ejemplo de un primer grupo de estudiosos que ha visto en el híbrido cultural de Filón un predominio más o menos claro de la cultura griega. Los argumentos de Pépin son numerosos: el vocabulario de Filón en el que aparecen términos como *alegoría* e incluso el algo arcaizante en el siglo I d. C. *hyponoia*¹⁰. Además, recuerda Pépin, Filón no sólo adopta un buen número de alegorías griegas, de procedencia estoica, sino que también realiza varias lecturas alegóricas propias de fragmentos de Homero y Hesíodo. La influencia cínico-estoica está también presente en los pasajes en los que, a tenor de las contradicciones existentes en el texto bíblico, distingue entre verdad y opinión para resolverlas. La influencia estoica se hace evidente asimismo en el uso de las etimologías y en el de la terminología científica empleada por Filón en su exégesis bíblica. Danielou ha apuntado, en este sentido, que en la *Alegoría de las leyes*, dedicado a interpretar alegóricamente los dos primeros capítulos del Génesis, Filón traza, en realidad, un tratado de antropología inspirado, sobre todo, en Aristóteles y los estoicos¹¹. Con estos argumentos, Pépin considera demostrado el predominio de la cultura griega en la obra de Filón¹².

Ciertamente, la mayor parte de los estudiosos de su obra, han subrayado, junto con los elementos estoicos anteriormente señalados, la presencia de numerosos rasgos

intérprete, mediante la asunción o interiorización del sentido-, autentica columna vertebral, en su opinión, de la hermenéutica filoniana (Antón Pacheco, 2003: 29, 44-45).

⁸ De los terapeutas, dice Bréhier, Filón recoge dos explicaciones alegóricas, la primera es la explicación del sentido alegórico del número cincuenta; la segunda, más interesante desde el punto de vista de la alegoría mística que después pasará al cristianismo, la lectura del paso del mar Rojo como alegoría de la salida mística del mundo de la sensibilidad (Bréhier, 1950: 53).

⁹ Son decisivas en la alegoría filoniana las exégesis alegóricas judías de la *Carta de Aristeo* (siglo II a. C.). Ésta incluye una alegoría del *Levítico* que a través de Filón llegará incluso a los autores cristianos y la obra de Aristóbulo (siglo I a. C.) que realiza una interpretación del Génesis bajo la influencia del pitagorismo que también tendrá eco en la interpretación de Filón (Danielou, 1958: 103).

¹⁰ Es interesante, con relación a nuestras anotaciones en capítulos precedentes de este trabajo sobre la falta de equivalencia exacta entre un término y otro, el hecho de que también Filón distinga entre ambos: “la signification cachée n’est pas l’allégorie, mais son fondement et son moyen.” (Pépin, 1958: 234).

¹¹ Para la influencia de la alegoría griega en Filón, véase Bréhier, 1950: 37-44 y Filón de Alejandría, 1975: 29-31.

¹² En sentido parecido, Danielou, 1958.

procedentes del platonismo medio y del neopitagorismo en la exégesis filoniana. Autores como Pearson, Dillon o incluso Runia han reconocido, con diferentes matices, esta influencia, pese a que, como hemos visto en el capítulo precedente, sea muy difícil recomponer el contenido de estas corrientes en toda su complejidad y, por lo tanto, resulte muy complicado precisar cuál sea su peso en el pensamiento de Filón (Borgen, 1997: 8)¹³.

En nuestra opinión, junto a algunos elementos de clara procedencia neopitagórica, como la significación alegórica de los números y la reinterpretación de la música de las sirenas como la música de las esferas celestes, aparecen algunas consideraciones respecto al tratamiento exegético de algunos pasajes bíblicos que concuerdan con el tratamiento que posteriormente Plotino hará del mito pagano. Así ocurre con su interpretación del primer capítulo del Génesis¹⁴: el hecho de que Filón considere que Dios no creó todas las cosas en siete días, sino todas juntas, de forma simultánea¹⁵, y que el orden sucesivo de la creación debe ser entendido como indicio de orden jerárquico, incide en la idea *cosmética* de la alegoría –en cuanto *ornato* al servicio del *orden*¹⁶– y, obviamente recuerda la formulación de las *diaíresis* y *synáresis* plotinianas¹⁷.

En esta misma línea que pone de relieve la proximidad entre Filón y el platonismo medio, Runia ha subrayado los paralelismos entre la exégesis filoniana y un anónimo comentario al *Teeteto*, contemporáneo de Filón. No obstante, también ha detectado algunas diferencias como la mayor preocupación filosófica de éste último frente a la inquietud espiritual de la interpretación filoniana (Runia, 1987: 114-115). Asimismo guarda gran afinidad con la exégesis alegórica de Porfirio en su *Antro de las ninfas*. Sin embargo, pese a la similitud de materia y método, apunta Runia una

¹³ Véase, por ejemplo, el significativo artículo “Ganymede as the logos: traces of a forgotten allegorization in Philo?” en el que se estudia la asociación filoniana del logos con la fuente –tan querida por los místicos–, luego recogida por el neoplatonismo (Dillon, 1981).

¹⁴ Cf. Danielou, 1958: 105.

¹⁵ Cf. Filón de Alejandría, 1975: 131-132.

¹⁶ La estrecha relación entre la Ley y el Cosmos, junto con la teoría del micro / macrocosmos, más allá de este punto concreto de la interpretación del *Génesis*, es uno de los pilares fundamentales de la obra de Filón y será decisiva en el establecimiento de los diferentes niveles de significación de la Escritura (Borgen, 1997: 145-149). En la Edad Media esta relación será decisiva en el alegorismo de la escuela de Chartres (cf. Bruyne, 1959: II, 269).

¹⁷ Filón es también un defensor de la teología negativa, aunque no llega a los niveles de negación de los filósofos neoplatónicos: “Lorsque l’âme amie de Dieu cherche ce qu’est être par essence, elle entre dans une recherche sans forme et invisible dont elle retire le plus grand de tous les biens, à savoir, de saisir que Dieu est insaisissable dans son être et de voir cela précisément qu’il est invisible.” (Danielou, 1958: 92-93). Esto no obstante, Filón completa su visión teológica con un planteamiento afirmativo según el cual

diferencia importante: Porfirio no es un comentarista en sentido estricto; la estructura de su obra es mucho más general que la de Filón. Por otra parte, Porfirio profundiza en su interpretación recurriendo a otros textos de diversa procedencia: pasajes homéricos, fragmentos de Sófocles, Orfeo, los misterios de Mitra y otras citas variadas en las que las conexiones que las vinculan al texto comentado son más temáticas que verbales (Runia, 1987: 116-117). Estas diferencias procedimentales respecto a Porfirio y, en general a los alegoristas, no deben pasar inadvertidas cuando se identifica a Filón con la exégesis alegórica.

Por otra parte, frente a los estudiosos que han destacado el peso de la tradición alegórica griega en la obra de Filón, hay otros que se fijan principalmente en la vertiente hebrea de su pensamiento y exégesis. Así Cazeaux, al estudiar el método y estructura de la interpretación de Filón, afirma que éste toma como modelo de su trabajo la propia estructura de la Biblia. De este modo, Cazeaux articula su exposición de la metodología filoniana mediante la propuesta de dos principios exegéticos y varias técnicas interpretativas.

Mediante el principio de sustitución, Filón invoca diversos textos bíblicos para explicar un pasaje determinado. La sustitución, en virtud de la cual, por ejemplo, Abraham se explica por medio de la figura de Moisés, no implica el simple desdoblamiento lineal de una cuestión en dos o más textos, sino que comporta contrastes y nuevos matices que confieren al texto una mayor y más compleja profundidad.

El segundo principio es el de redundancia. Filón dota a su exégesis de una orientación marcadamente teleológica. De una frase, un verso o un fragmento más amplio, pasa al siguiente y le contagia la misma dirección interpretativa. Esto es posible gracias al principio de redundancia en virtud del cual determinados aspectos se van repitiendo, con variantes que añaden matices nuevos a lo largo del texto.

Por lo que a las técnicas interpretativas se refiere, Runia ordena la serie apuntada por Cazeaux en cuatro categorías correspondientes a otros tantos criterios: el primero, un mecanismo reconocible en toda exégesis alegórica viene constituido por una serie de conceptos filosóficos y mitológicos que, con un propósito que no es filosófico o teológico, regulan el flujo de los temas exegéticos; el segundo criterio deriva de la preocupación de Filón por el tiempo, no en sentido filosófico, sino histórico –como

Dios se revela por su acción en el mundo. En este sentido, Filón defiende las pruebas aristotélicas de la existencia de Dios (*op. cit.*, p. 149). Véase también Louth, 1981: 19-20 y Antón Pacheco, 2003: 39-41.

historia de creación y salvación; *Génesis* y *Éxodo*- en el que el plano social del pueblo de Israel y el plano espiritual del alma, corren paralelos llegando incluso a confundirse; en tercer lugar, la Escritura, como criterio, siempre se sitúa por encima de la filosofía; el itinerario espiritual. Se trata de un criterio interpretativo que es no sólo realmente experimentado por los personajes bíblicos sino también por Filón y los lectores¹⁸.

Runia considera que el alcance del principio de redundancia es mucho más limitado de lo que piensa Cazeaux y está en desacuerdo con éste en el planteamiento tan radicalmente judaizante con el que presenta a Filón. Runia afirma que Filón adapta decididamente los ideales de la filosofía griega al propósito de entender la Escritura y que la alegoría se convierte en un instrumento fundamental de este proceso. Además, en consonancia con este razonamiento, dice, frente a Cazeaux, que en la interpretación filoniana, gracias a esta influencia griega, tiene mucho más peso la exégesis del itinerario espiritual del alma¹⁹ –y este proceder es puramente alegórico- que la atención a la historia de Israel en términos de creación y salvación (Runia, 1984: 211-225)²⁰.

La polémica entre Cazeaux y Runia evidencia, más allá de los argumentos concretos de uno y otro, la importancia que tiene para el tema que nos ocupa la hegemonía que previamente se conceda en el pensamiento de Filón a la vertiente helénica o hebrea. En efecto, Cazeaux, defensor de un Filón *más judío*, presenta un minucioso estudio de su método interpretativo en el que la alegoría tiene un papel muy secundario. Ninguno de sus principios implica forzosamente la exégesis alegórica y, en cuanto a sus criterios, la colocación de la filosofía en un plano puramente instrumental y subsidiario frente a la Biblia, aleja el trabajo de Filón de las coordenadas en las que usualmente se mueve la alegoría griega.

Por otra parte, la ubicación de la línea interpretativa histórica junto a la espiritual del alma, sea cual sea la importancia que se le conceda a la primera frente a la segunda, nos lleva a uno de los problemas fundamentales de la exégesis de Filón: la valoración del sentido literal del texto, sobre el que volveremos más abajo.

¹⁸ En el conflicto entre carne y espíritu sugerido por el texto bíblico que Filón expone en sus tratados hay un fuerte componente protéptico, muy propio de la literatura mística posterior que pretende que el lector experimente personalmente este proceso: “To speak of our experience is only to “double” our acceptance of the relation made by Philo between scripture and the philosophical conceptuality required to explain it. Because we accept this, we become more and more convinced during our reading of the treatise that spirit is superior to flesh. We follow the call to live the life of the spirit, which is the philosophical life understood in Philonic terms.” (Runia, 1987 : 130).

¹⁹ Véase también Antón Pacheco, 2003: 42.

²⁰ Bréhier dice al respecto: “L’essentiel de la doctrine philonienne est une transformation par la méthode allégorique de l’histoire juive en une doctrine du salut.” (Bréhier, 1950: 49).

Pero, si se valora un poco más la influencia filosófica griega, como hace Runia, el horizonte filoniano cambia por completo, dando como resultado un Filón indudablemente alegorista. Esto no obstante, aunque Runia no duda en afirmar que Filón es un exégeta alegórico, defiende, por otra parte, que éste es ante todo un autor *sui generis*.

La alegoría de Filón nace no sólo de la influencia griega, sino también de su concepto de la Escritura como alimento del alma. En efecto, Filón -partícipe de la idea de un Dios incognoscible y trascendente, en el sentido de ajeno al interior del ser humano y, en consecuencia, no cognoscible en el autoconocimiento- defiende, apoyado en *Génesis* 1, la idea del *Logos* como mediador entre Dios y el mundo. Ahora bien, el *Logos* se encarna y se abre en la Escritura, de tal forma que el hombre que pueda leer la Escritura correctamente alimentará su alma, iniciándola en la búsqueda mística de Dios, hacia una zona que sobrepasa la meditación discursiva y se aproxima a la contemplación²¹. La valoración de la alegoría como forma de escrutar el verdadero sentido de la Escritura con la finalidad de alimentar el alma en sentido místico, es una idea ajena por completo al pensamiento helénico, y debe, en consecuencia, entenderse con todas las particularidades que este extrañamiento comporta.

Antes de analizar las dificultades que presenta la alegoría de Filón, debemos estudiar en qué consiste, según Runia, exactamente su método interpretativo y cuáles son los rasgos que hacen de él un autor tan peculiar y complejo.

La obra exegética de Filón se agrupa en torno a tres comentarios del *Pentateuco*: *La explicación de la Ley*, en el que prevalece la atención al sentido literal del texto; *La alegoría de las leyes* en el que se concentra la mayor parte de su interpretación alegórica²²; y las *Cuestiones* que responde a diversos modelos de exégesis. Respecto a la exégesis literal, Filón recurre a todos los elementos de la ciencia helenística a su alcance para ponerlos al servicio de su interpretación de la Escritura. Incluso en este ámbito de la explicación literal, Filón critica los mitos bíblicos desde el punto de vista doctrinal. En cuanto a la interpretación alegórica, Filón es un autor ecléctico que se hace eco de las diferentes corrientes de exégesis alegórica que la tradición griega ha ido elaborando. De este modo, se encuentran en su obra, pasajes en los que se realizan

²¹ Cf. Louth, 1981: 27-33.

²² En este tratado se incluye una de sus alegorías más conocidas. Se trata de la alegoría, de carácter psicológico que hace de Adán una representación alegórica de la inteligencia; de Eva una alegoría de la sensación y de los animales del Paraíso una alegoría de las pasiones.

lecturas alegóricas de carácter cosmológico, otras en las que prevalece la interpretación antropológica en la doble acepción moral y psicológica (Danielou, 1958: 119-132).

Pero la alegoría más importante de Filón, y en la que se enmarcan las demás, es la interpretación mística o espiritual. Para Filón, la Biblia es un itinerario espiritual que conduce al alma al conocimiento de Dios a través de unas etapas descritas alegóricamente. A lo largo de su interpretación, Filón va describiendo la paulatina ascensión del alma hasta su unión con Dios, en un proceso que dibuja a grandes rasgos los pasos de la posterior mística cristiana. De esta forma, la primera etapa es la de la conversión y está representada en el *Génesis* por la emigración de Abraham; la segunda etapa es el apartamiento de los sentidos y la entrada en la vida de la fe. Esta etapa se divide a su vez en dos momentos: el conocimiento del mundo, representado por la unión de Abraham con Agar y el conocimiento de uno mismo, representado alegóricamente por el momento en que Abraham, tras estudiar el cielo en Caldea, pasa a Haram, que designa *las cavernas del sentido*, que marcan el conocimiento del sí mismo. Ahora bien, el conocimiento del mundo y de sí mismo está orientado hacia el conocimiento de Dios. Así pues, el conocimiento de uno mismo inicia una segunda etapa de ascesis cuyo modelo es Jacob. El iniciado debe ahora salir de sí y buscar a Dios. De este modo se entra en la vida perfecta cuyo modelo es Isaac. El principio de la vida espiritual no es ahora el conocimiento sino el amor, que permite el paso, por decirlo en términos familiares a la mística cristiana, de la vía iluminativa a la unitiva. En ésta, la acción de Dios sustituye al esfuerzo humano: la sabiduría sustituye al conocimiento como don de Dios (Danielou, 1958: 183-193).

Pero, como anunciábamos anteriormente, el verdadero problema que se presenta con Filón es su actitud ante el sentido literal de los textos bíblicos. Es éste el aspecto de su exégesis que más difícilmente encaja en la tradición alegórica helena. El método de Filón se opone tanto a los defensores de una lectura radical del sentido literal del texto como a aquéllos que proponen una lectura puramente figurativa y entregada plenamente al sentido espiritual. En este aspecto, Filón considera necesario –en una postura ideológica que después recogerá Orígenes para el cristianismo– vincular los aspectos espirituales de la Ley con los sociales derivados de las exigencias del culto (Danielou, 1958: 114). En realidad, dice Bréhier, los verdaderos oponentes de Filón no son tanto los lectores literales de la Biblia como aquellos que, partiendo de cierto evemerismo, pretenden descubrir en el sentido literal de la Escritura un discurso mitológico

conciliable con los mitos griegos²³. Filón llama a estos intérpretes “falsos legisladores” y “sofistas del sentido literal”. Éstos son los verdaderos oponentes del método alegórico de Filón (Bréhier, 1950: 62-66).

De este modo, la exégesis filoniana despliega toda su complejidad con relación a la influencia griega, porque, si por un lado, su alegoría responde claramente a las pautas de la exégesis alegórica griega, en la que se funden diversas influencias filosóficas; por otro lado, Filón utiliza esta exégesis alegórica para salvaguardar la especificidad de la Ley mosaica frente a otras lecturas que, bajo la excusa del sentido literal, procuran, en realidad, fundir la Escritura con la mitología griega.

Sin embargo, la actitud conciliadora de Filón para con los sentido literal y alegórico de la Biblia se revela como una fuente de problemas y perplejidades que se hace patente en las tensiones derivadas de la aplicación de su método interpretativo.

Runia advierte cuatro principios en el método de Filón que, a nuestro juicio, no sólo sitúan adecuadamente el problema respecto al sentido literal sino que además arrojan una nueva luz sobre la naturaleza de la alegoría filoniana. El primer principio es, ante todo, la primacía del texto bíblico original sobre cualquier otro de carácter instrumental; en segundo lugar, el reconocimiento de la opacidad del texto. En consonancia con el principio anterior, el trabajo del intérprete y su uso de otras fuentes debe tener como límite el respeto al pensamiento de Moisés; en tercer lugar, hay que tener en cuenta que Filón es un exégeta en sentido estricto, que se ciñe a lo que considera que el lector debe conocer del texto, sin penetrar en una estructura de mayor profundidad filosófica o mística; por último, hay que reconocer la modestia de Filón como intérprete que no trata de ofrecer la explicación definitiva del texto mosaico ni de su sentido oculto porque eso sería dar a la exégesis el mismo estatus que a la Escritura (Runia, 1984: 237-238).

Con estos principios, Filón desarrolla el siguiente procedimiento: comienza citando el texto bíblico que pretende interpretar; en segundo lugar, realiza una breve paráfrasis del texto en la que utiliza diversas técnicas exegéticas; a continuación, realiza una transición a un segundo texto bíblico que ilustra y profundiza la lectura que se está haciendo del texto principal; finalmente, Filón regresa a este texto y concluye su

²³ Junto con este grupo de intérpretes, Filón se hace eco de otras posibles actitudes frente a la Ley: los que desprecian el sentido positivo de la Ley y se abrazan a su sentido espiritual –actitud que él rechaza-, y los que combinan el sentido positivo de la Ley con el culto divino, observando las leyes, pero buscando en ellas, por el método de la alegoría, un sentido espiritual más profundo (Bréhier, 1950: 62).

interpretación (Runia, 1984: 214). De todos estos pasos, el más importante es el tercero: la transposición a un segundo texto que aclara el primero.

Runia señala que Filón recurre a dos modos de transposición: el modo temático en el que se busca la concordancia a partir del asunto común o cercano desarrollado en los textos; y el modo verbal de transición, que vincula los textos por la concordancia de palabras o frases entre pasajes (Runia, 1984: 240), propio, como hemos visto, de la exégesis judía.

Ahora bien, ¿pueden considerarse alegóricos, en el sentido helénico, estos procedimientos? Si nos fijamos en los mecanismos de transposición verbal y temática desde un punto de vista retórico -a pesar de lo restringido que resulta frente a los mecanismos de la exégesis alegórica-, podemos advertir que no están basados -sobre todo el primero- en la analogía metafórica sino en la continuidad metonímica. El eco de palabras, que se repiten en distintos contextos, vincula los textos a través de mecanismos de relación oscuros que salen a la luz en virtud del contacto que la palabra o la frase repetida establecen. La repetición temática es más compleja y su cercanía al procedimiento metafórico o al metonímico dependerá, en todo caso, del modo concreto en que el tema se repita y de qué tipo de lazo de cree entre el texto secundario y el principal.

Runia concluye que el procedimiento de Filón guarda muy estrechos vínculos con la exégesis de la sinagoga de Alejandría, aunque es más complejo y presenta una mayor influencia helénica. En definitiva, Runia afirma que, en los aspectos formales, Filón depende de los modelos griegos, pero que en el modo de invocar y manejar la Biblia se acerca más a la exégesis judía (Runia, 1987: 120).

Existe otra cuestión importante que distingue el procedimiento exegético filoniano de la alegoría griega. De los principio antes expuestos -y aquí coinciden tanto Cazeaux como Runia- se infiere que, para Filón, el texto bíblico no es sólo el objeto de interpretación sino también el instrumento principal de la exégesis. Los elementos importados de la filosofía griega están limitados, por una parte, por la supremacía de la Biblia y del pensamiento de Moisés y, por otra, por la fundamental intervención del texto bíblico secundario en la exégesis del texto principal. En realidad, este procedimiento -en cuanto mecanismo de trabajo- recuerda a los planteamientos de los filólogos alejandrinos del siglo II a. C. que explicaban a “Homero por Homero” en el plano gramatical y que, como se ha expuesto, se oponían, precisamente, a los alegoristas de la escuela de Crates de Malos.

Respecto al sentido literal de los textos, Filón opta por considerarlo inferior a su sentido espiritual pero, a diferencia de los alegoristas griegos, no lo elimina de su interpretación. Ahora bien, esta decisión, respetuosa con la tradición exegética judía, plantea algunas dificultades: la primera y -a nuestro juicio- la más paradójica es la siguiente: si la alegoría filoniana, al igual que la griega, es un método que pretende salvar a los textos de un sentido literal que los aboca a la impiedad o a la ineptitud²⁴, cómo se justifica el mantenimiento en la interpretación alegórica del sentido literal. No nos referimos aquí a los pasajes de la Escritura que Filón consideraba abiertamente míticos, sino a aquéllos a los que, a su sentido histórico literal se le añade una dimensión espiritual.

Pero, además, se da la circunstancia de que a veces el sentido literal tampoco es único sino que cabe distinguir, sin abandonarlo, diversas interpretaciones²⁵. En estos casos se presenta una nueva paradoja: ¿puede considerarse interpretación alegórica aquella que sirve para escoger uno de los posibles sentidos literales del texto? En nuestra opinión, el simple planteamiento de la cuestión ya produce extrañeza, porque en tal caso la alegoría se utilizaría como un método de simplificación del sentido.

Estos problemas derivados del mantenimiento del sentido literal del texto rompen con las reglas que han guiado hasta el momento la interpretación alegórica. No se trata, además, de una concesión de Filón a su propia formación hebrea o a las escuelas interpretativas más ortodoxas, sino de una exigencia de los propios textos bíblicos que, como dice Auerbach, imponen su propia pretensión de historicidad (Auerbach, 2001: 20). En este sentido, la cuestión se desplaza desde Filón al objeto de su interpretación: ¿permite la particular naturaleza de los textos bíblicos la lectura alegórica? El lector de Auerbach se sorprenderá con este planteamiento, porque recordará que la cuestión se presentaba de forma inversa en *Mimesis*. En efecto, al estudiar comparativamente los textos homéricos y el *Génesis*, Auerbach afirmaba que la alegoría se aviene mal con la poesía de Homero porque ésta no oculta nada; su sentido permanece en todo momento en primer plano, de modo que las interpretaciones alegóricas resultan siempre forzadas y extrañas, y no cristalizan en una teoría unitaria (Auerbach, 2001: 19). En cambio los relatos bíblicos siempre ocultan más de lo que

²⁴ El sinsentido del tenor literal del pasaje es, como ocurre en la exégesis helénica, el principal indicio que delata la necesidad de la lectura alegórica (cf. Pépin, 1958: 35-38).

²⁵ Cf. Pépin, 1958: 30.

muestran, de tal modo que la interpretación, empujada además por la voluntad de dominio de estos textos, no sólo es pertinente sino necesaria²⁶.

Ahora bien, como hemos visto en nuestros primeros capítulos, los rasgos que Auerbach señala como deficiencias o desajustes de la exégesis alegórica respecto de Homero, son, en realidad, no defectos, sino elementos sustanciales del propio método alegórico, consecuentes con sus finalidades *lógicas* e *ideológicas*. Lo hemos visto desde Teágenes de Regio hasta la *manipulación* de los poemas homéricos por los estoicos o, en otro sentido, por los filósofos neoplatónicos. En todos estos casos, la interpretación se impone al texto no sin violencia, dando lugar a una nueva fórmula en la que tanto la alusión constante al poema como la fuerza que se ejerce sobre éste son igualmente determinantes.

En nuestros primeros capítulos, al hablar del origen de la alegoría decíamos que la exégesis alegórica era un modo de desandar un camino no andado del poema sobre el que se edificaba. Ahora, al estudiar los problemas de Filón al aplicar la alegoría a la Biblia, ajena, pese a la traducción de los Setenta, a la cultura helénica, vemos estos nuevos problemas derivados de la resistencia que la tradición bíblica, esencialmente vinculada a la historia de Israel, opone a la alegoría, un mecanismo exegético racionalista y, en opinión de Auerbach, tan atemporal como las propias narraciones homéricas.

La salvación del sentido literal, la discontinuidad y heterogeneidad de la exégesis filoniana contra el carácter expansivo y totalitario de la alegoría²⁷, la colocación en segundo plano de la filosofía frente al texto bíblico -al contrario de lo que ocurre con la alegoría griega desde el estoicismo-, la explicación de la Biblia por la Biblia recuerdan de un modo u otro a la exégesis judía anterior a Filón, precisamente aquella que Bonsirven había considerado opuesta a la lectura alegórica de Filón.

Con los restringidos criterios que Tate argumentaba contra Honig respecto al alegorismo de Antístenes, tal vez fueran demasiados los obstáculos que habría que salvar para considerar a Filón un alegorista. Sin embargo, vista la alegoría como un discurso superpuesto a un texto al que constantemente se refiere, pero con el que no guarda sino una relación de fuerza en la que las distancias se reducen o acrecientan según el caso, debemos considerar, y ésta es nuestra opinión respecto del alegorismo

²⁶ *Ib.*, p. 21.

²⁷ Será este uno de los principales campos de batalla entre la alegoría pagana y la cristiana, tal como tendremos ocasión de examinar en el capítulo siguiente.

filoniano, que la obra de Filón de Alejandría constituye una pieza central de la historia de la alegoría. Esto supone reconocer, de una parte, su carácter ciertamente centrífugo con relación a la tradición alegórica helénica anterior, y, de otra, su fuerza decisiva para constituirse en un nuevo centro que condiciona en mayor o menor medida el desarrollo de la exégesis alegórica cristiana posterior. Mediante la salvación del sentido literal de la Escritura, Filón introduce, aun con importantes vacilaciones, la historia como un elemento fundamental en el discurso alegórico. La tipología cristiana convertirá la historia en el eje central de su desarrollo exegético.

XIII. La tipología paulina y la alegoría

El cristianismo es, acaso, la primera y única religión histórica, en el sentido de hacer de la historia un elemento estructural básico de su constitución esencial²⁸. Como dice Meletinski, pese a la similitud que la vida, muerte y resurrección de Cristo tienen con otros mitos arcaicos sobre el tiempo de los orígenes, este mito cristiano no se asocia ya con el tiempo del mito sino que se inserta propiamente en la historia (Meletinski, 2001: 212)²⁹. Lógicamente, la ubicación del *mito* fundamental y fundacional de la religión cristiana en un momento histórico determinado crea un violento torbellino que sacude toda la comprensión histórica habida hasta dicho acontecimiento y condiciona, necesaria y decisivamente, la de la historia posterior. La división convencional de la historia de la humanidad en dos segmentos a partir de la fecha del nacimiento de Cristo es una consecuencia inevitable de esta conmoción histórica. Este acontecimiento decisivo desemboca, en consecuencia, en una reinterpretación de la historia desde la luz que, sobre el sentido del devenir histórico, arroja el nacimiento y muerte de Cristo entendido desde los orígenes del cristianismo como Historia de Redención. Por este motivo, la hermenéutica cristiana, movida por las circunstancias especiales del tiempo y del lugar en el que surge, es esencialmente histórica.

Sin embargo, en los primeros tiempos del cristianismo, la reflexión sobre el tiempo y la historia desde la consideración esencial del nacimiento y resurrección de Cristo se escinde en dos corrientes contrapuestas: por una parte, la que propone una lectura del tiempo cristiano como consumación de las profecías del Antiguo Testamento. Este entendimiento de la figura de Cristo, aunque presente en todo el Nuevo Testamento, se hace expreso, sobre todo, en las cartas *a los efesios* y *a los colosenses*³⁰ de la segunda época de Pablo. Conforme a lo que propone esta corriente interpretativa, Danielou observa que las palabras de Cristo al buen ladrón: “Te aseguro

²⁸ Sobre la relevancia de esta dimensión histórica frente a las religiones místicas griegas de su tiempo, cf. Rahner, 2003: 43-73.

²⁹ En realidad el cristianismo opera respecto a la historia de forma inversa a como lo hace el mito: si el modelo mítico del tiempo, según Meletinski, produce la mitologización de la historia (*op. cit.*, p. 210), el cristianismo, plantea la historialización del mito.

³⁰ Cf. Ef., 4-5 y Col., 3.

que hoy estarás conmigo en el paraíso” (Lc. 23, 43) deben entenderse con el énfasis puesto en el adverbio temporal “hoy” (Danielou, 1966: 30): la esencia del cristianismo radica, por lo tanto, en el cumplimiento del tiempo profético. Esta corriente cristológica considera que la entrada efectiva en el Paraíso anunciada por Cristo en la cruz, se realiza, en el proceso vital del cristiano, en tres planos sucesivos: el bautizo, la vida mística –anticipo de la vida ulterior- y la muerte (Danielou, 1966: 41. 45).

Pero, frente a esta corriente, se sitúa otra que continúa la línea interpretativa judía, y que afirma que la entrada en el Paraíso, tras la resurrección de la carne, se producirá en el fin de los tiempos³¹. Esta corriente, visible en la lectura del *Apocalipsis* de San Juan inicia, a su vez, los movimientos milenaristas cristianos de carácter escatológico (Danielou, 1966: 40)³². Bultmann afirma que la primera comunidad cristiana entendió el Reino de Dios en este sentido escatológico, como *parusía* inmediata –de hecho Pablo guardaba la esperanza de estar aún vivo cuando ésta se produjera³³-. Es de advertir que, frente a la concepción cristológica de naturaleza esencialmente histórica, la concepción escatológica es de carácter mítico. En efecto, la ubicación del Reino de Dios en el advenir próximo pero indeterminado, que es, por definición, el fin de los tiempos, confiere una orientación mítica al mensaje cristiano³⁴. La desmitologización que implica el paso de la concepción escatológica a la lectura histórica del Evangelio es, como toda desmitologización –ya lo vimos con Homero y Hesíodo- el proceso ideológico y exegético³⁵ en el que la alegoría encuentra su ámbito natural. Este proceso comienza con Pablo y se radicaliza con el *Evangelio de Juan*.

³¹ Esta corriente halla su origen en los primeros escritos de Pablo. La transición de una escatología futurista a otra consumada, a partir, sobre todo, de la Segunda Carta a los Corintios (2Cor., 5) ha sido entendida por algunos estudiosos del cristianismo temprano, como Pflleiderer, como una muestra de la helenización del pensamiento paulino (cf. Ellis, 2000: 147).

³² El milenarismo no sólo entendía que la consumación del Reino de Dios se produciría al final de los tiempos, sino que, antes de que éste se produjera, la Iglesia regiría en el mundo durante mil años. Pueden considerarse milenaristas algunos de los primeros y más relevantes exégetas cristianos como Ireneo, Justino y Tertuliano, que interpretan literalmente algunos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento que incluyen profecías escatológicas (Simonetti, 1998: 25).

³³ Bultmann: 1970, 15. Bultman es sin duda el gran revolucionario de la concepción de la escatología cristiana a principios del siglo XX. Los trabajos de Bultman se orientan hacia una interpretación desmitologizadora de la Biblia a la que no es ajeno este enfoque de la escatología (cf. Ferraris, 2000: 259).

³⁴ Sobre el sentido de este mito escatológico cristiano, observa Blumenberg cómo en él se cumple, pese a las apariencias, la imposibilidad de la utopía de situarse en el tiempo. En este caso, aunque el mito escatológico es a primera vista un mito del futuro, se trata, en primer lugar, de un futuro fuera de la historia, y, en segundo lugar, de un futuro que se origina a partir de un pasado, reconocible por todos aunque impreciso, en el que Dios había generado una serie de actitudes y disposiciones sobre el mundo, la humanidad y su pueblo que permitían pensar que era capaz de una aniquilación y renovación definitivas. De este modo, es siempre “la dimensión de lo que ha quedado atrás lo que genera un espacio libre para una serie de expectativas definibles en uno u otro sentido” (cf. Blumenberg, 2003a: 246).

³⁵ Bultmann, *op. cit.*, p. 61.

El mito escatológico, aun sin llegar a ser nunca apartado del todo, irá perdiendo su influencia en la religión cristiana. La idea de la resurrección de los cuerpos al final de los tiempos –terriblemente antiplatónica- y de la retribución o condena en la vida futura parecía una idea insensata a los paganos de este tiempo. En este aspecto, Orígenes, en su construcción exegética de una doctrina cristiana que tuviera la altura intelectual suficiente como para hacerse respetar por la sociedad pagana más culta, se enfrentaba a un doble problema: el de la interpretación herética que rechaza la resurrección corporal; y el de la interpretación simplista literal de algunos cristianos. Orígenes opta por una intermedia y algo imprecisa “resurrección de los cuerpos espirituales”³⁶. Igualmente impreciso se muestra respecto de otras cuestiones derivadas del problema de la interpretación escatológica. En este sentido, defiende la realización actual del reino de Dios señalando que quien vive virtuosamente ya está en el reino de Dios y que la petición de la llegada del Reino de los Cielos cabe entenderla como la realización de la perfección interior, aunque luego afirma que el cumplimiento total de esta perfección es escatológica (Trevijano, 1985: 264-269). La decisiva importancia que Agustín concederá a la libertad humana como responsable única del mal en el mundo resultará un golpe definitivo al escatologismo³⁷. Blumenberg lo explica del siguiente modo:

La libertad fue pensada, por vez primera, en toda su excelencia, cargando, ella sola, con todo el peso de la teodicea. Un concepto que nunca había sido –ni lo podría ser jamás basándose en la Biblia- un artículo de la dogmática eclesial se revelaba ahora como el antídoto, por antonomasia, contra el mito fundamental del gnosticismo. Y, de paso, constituía también el final

³⁶ Incluso Pablo es ambiguo al respecto. Véase 1 Cor. 15, 35-53.

³⁷ Esto no obstante, aunque San Agustín conservó el pensamiento antiescatológico a lo largo de su obra – hasta el punto de considerar, al igual que Ticonio, que el Apocalipsis no era sino la descripción simbólica del acontecer cotidiano de la vida cristiana-, es necesario señalar que su valoración de la libertad humana con relación a la historia individual de salvación varió a lo largo de los años. Así, tras considerar en sus *Propositiones*, sobre las Cartas a los romanos, que la libertad y la voluntad humanas eran esenciales en la salvación individual, poco tiempo después, en *Ad Simplicianum*, pasa a señalar que ésta depende enteramente de la voluntad de Dios, sin que la voluntad humana juegue un papel relevante. En opinión de Fredriksen, es probable que el enfrentamiento con el Pablo histórico y su conversión, a partir de sus estudios de la Carta a los galatas (véase, sobre este periodo de la exégesis de San Agustín, Basevi, 1989: 114-115), en la que Dios interviene al margen de toda voluntad del hombre, perseguidor de los cristianos, produzca en Agustín un proceso de reflexión que le lleve a considerar que nada puede hacer el hombre para merecer la salvación, sino que ésta depende de los designios inescrutables de Dios (Fredriksen, 2001: 121-125). Como muestra del antiescatologismo agustiniano, o, al menos de un escatologismo muy moderado, recordamos un breve pasaje de *De Doctrina Cristiana*: “Luego desde el tiempo mismo que se predica el Evangelio hasta que el Señor se manifieste es la hora en la cual conviene observar estas cosas, porque la misma manifestación del Señor pertenece a la hora que terminará en el día del juicio” (*De Doctrina Cristiana* III, 36, 54).

definitivo de la escatología: después de cuatro siglos de expectativas nunca aclaradas, se le daba al hombre la responsabilidad de su historia.

(Blumenberg, 2003a: 218-219)

Bultmann considera que, si bien durante mucho tiempo se sostuvo que el pensamiento original de Jesús había correspondido más bien a la línea interpretativa cristológica, a partir de la última década del siglo XIX, con la publicación de los estudios de Weiss sobre la cuestión, parece indudable que el Jesús histórico tuvo una concepción escatológica del reino de Dios³⁸. De este modo, se entiende que el *Anticristo* de Nietzsche, publicado en 1894, pero escrito en 1889³⁹, esto es, antes de la publicación de los trabajos de Weiss, defendiera la idea de un Jesús histórico traicionado por la lectura escatológica de la Iglesia primitiva:

Es evidente que la reducida comunidad cristiana *no* entendió lo que significaba exactamente, de forma esencial y ejemplar, esa forma de morir: la liberación de toda forma de resentimiento y la superación del mismo (...). El sentimiento que acabó por imponerse una vez más fue precisamente el menos evangélico de todos: *la venganza*. (...) Se requería una “reparación”, un “juicio”, pese a que las ideas de “reparación”, “castigo” y “juicio” resultaban totalmente ajenas y contrarias al Evangelio. Reapareció la esperanza popular en la llegada de un Mesías, y esta expectativa respondió a las exigencias de un momento histórico: el “Reino de Dios” descendería a este mundo para juzgar a sus enemigos.⁴⁰

(Nietzsche, 1982: 74)

Por el contrario, el joven Heidegger, imbuido en el ambiente teológico alemán de comienzos del siglo XX⁴¹, se mostró seducido por la concepción escatológica –más fiel a la realidad histórica, tal como es generalmente aceptada desde finales de siglo

³⁸ *Ib.*, p. 15. Hoy día es generalmente aceptado que Jesús consideraba al Reino de Dios como una realidad futura que llegará de forma inminente. Aunque también parece evidente que en la enseñanza de Jesús existe, en cierto modo, una actualización del Reino de Dios. Asimismo, se piensa que este escatologismo de Cristo debe ser estudiado y contrastado con la escatología apocalíptica del Judaísmo tardío (cf. Aune, 1972: 4).

³⁹ Más aún si tenemos en cuenta que sus estudios sobre el cristianismo alcanzaron su máxima intensidad a comienzos de la década de los ochenta.

⁴⁰ Respecto a los argumentos de *El Anticristo* en los que se afirma que el único cristiano fue el que murió en la cruz, probablemente Nietzsche se hiciera eco de esta manera de las teorías decimonónicas que apuntaban una diferencia entre la “religión de Jesús” y la “religión sobre Jesús”, a partir del establecimiento de una oposición entre Jesús y Pablo que hoy día tiende a descartarse mayoritariamente en los estudios cristológicos (cf. Grant, 1967: 24).

⁴¹ Heidegger dedicó la segunda parte del curso de 1920-1921 al estudio de las epístolas paulinas, en concreto, de las cartas a los galatas y a los tesalonicenses (cf. Heidegger, 2005b: 95-153).

XIX-, de las primeras comunidades cristianas⁴², quizá, porque en esta tensión hacia el advenir inmediato pero impreciso del reino de Dios pudiera empezar a *prefigurar* su propia idea del “ser para la muerte”⁴³. De este modo, observó que la característica fundamental del cristianismo primitivo es la absoluta preocupación por la llegada del fin de los tiempos⁴⁴. En este sentido, dice Heidegger, la cuestión del *cuando* no es tan importante como la convicción de que “nada es seguro”⁴⁵.

Pero, como hemos anunciado más arriba, es, tal vez, en el contexto de la corriente cristológica –por más que nunca pudiera desvincularse del todo de la escatología- en el que debe situarse originalmente la interpretación tipológica desmitificadora de las Escrituras, propuesta por Pablo el apóstol y desarrollada a lo largo de la Antigüedad Tardía cristiana y la Edad Media hasta el advenimiento y consolidación del Humanismo.

Pablo entiende que Cristo es la clave para entender toda la revelación, tanto en el Evangelio, como en la Escritura como en la Creación. Así, convertido Cristo en centro de un proceso de comprensión de una realidad heterogénea en la que se alinean los dos testamentos y el cosmos, la hermenéutica cristiana se despliega en una actividad intensa y extensa que abarca la totalidad del tiempo histórico y el espacio:

Con una esperanza así, actuamos con plena libertad, y no como Moisés, que se cubría el rostro con un velo para que los israelitas no vieran el fin de lo que era pasajero. A pesar de todo, sus mentes se embotaron y hasta el día de hoy, cuando leen las Escrituras de la antigua alianza, permanece sin descorrer aquel mismo velo que ha desaparecido con Cristo. Hasta el día de hoy, en efecto, siempre que leen a Moisés permanece el velo. Sólo cuando se conviertan al Señor, desaparecerá el velo.

(2 Cor., 3, 12-16)

⁴² Cf. Heidegger, 2005b: 133.

⁴³ “Heidegger se sintió fascinado por la experiencia del tiempo de la temprana comunidad cristiana, este instante escatológico que no es una “espera” ni el atravesar y calcular el transcurso de un tiempo hasta el retorno de Cristo, porque Cristo viene “por la noche, como un ladrón”. El tiempo medido, el contar con el tiempo y todo el trasfondo de la ontología griega que dominan nuestro concepto de tiempo en la filosofía y la ciencia, fracasan frente a esta experiencia” (Gadamer, 2002: 153). Véase también Gadamer, 2001: 59-60.

⁴⁴ El cristianismo temprano concibió la salvación escatológica como fenómeno que se realizaba en el presente de la colectividad cristiana a través de las formas del culto –el trabajo espiritual, los sacramentos y la propia organización de la Iglesia como comunidad- y de la piedad –la ética cristiana concebida como resultado de la manifestación presente de la posesión de la salvación escatológica, las prácticas ascéticas y la proclamación del Evangelio-. De este modo, la Iglesia puede considerarse como comunidad escatológica, porque la forma básica en la que la escatología se ve realizada está en conexión con la posesión presente y efectiva del Espíritu en la comunidad (cf. Aune, 1972: 8-15).

⁴⁵ Cf. Heidegger, 2005b: 131. Véase también Gleisch, 2000: 205-206.

La interpretación tipológica, como dice Auerbach⁴⁶, no sólo establece una concordancia entre ambos Testamentos, sino que anexiona el Antiguo al Nuevo, unificando la Historia Sagrada a través de un esquema totalizador (Auerbach, 1998: 27)⁴⁷. El Antiguo Testamento, con independencia de que en origen hubiera podido ser entendido alegórica o literalmente⁴⁸, se convierte, bajo la lectura ordenadora del Nuevo, en una prefiguración de éste y, en particular de Cristo, que adquiere un sentido temporal en cuanto que en su existencia “se integra el despliegue total del plan divino de salvación” (Auerbach, 1998: 30)⁴⁹. Así, la revelación de la acción de Dios en la historia es, a la vez, el resultado y la fuente de la exégesis tipológica⁵⁰. A nuestro juicio, hay en esta dimensión temporal decisiva que adquiere la vida de Cristo un eco del “tiempo de calidad”⁵¹ del pensamiento mítico en virtud de la cual escapa al fluir de la temporalidad; pero, a diferencia de lo que ocurre con éste, la *calidad* de la vida de Cristo no se desenvuelve en la repetición e insistencia sino en su carácter de acontecimiento único e irrepetible. San Agustín que, como vimos más arriba, tuvo una decisiva intervención en la postergación de la escatología, toma también un claro partido en la defensa de la cristología como clave de interpretación tipológica de la Escritura:

Ninguno de nosotros duda de que el Antiguo Testamento contiene promesas de realidades temporales (...) y de que la promesa de la vida sin fin y del reino de los cielos pertenece al Nuevo. Pero no es sospecha mía, sino interpretación del Apóstol que en aquellas realidades temporales se ocultaban figuras de las realidades del futuro que se iban a cumplir en nosotros, para quienes ha llegado el fin de los tiempos. (...) No hemos aceptado, pues, el Antiguo Testamento con el fin de conseguir aquellas promesas, sino para entender en ellas el anuncio del Nuevo.

⁴⁶ Para ver la formación de la idea de “figura” en el pensamiento de Auerbach y su relación con la idea de “alegoría” de Benjamin, véase Lerer, 1996.

⁴⁷ Los estudios tipológicos conocieron un amplio desarrollo en Francia en el periodo comprendido entre 1940 y 1959. Los trabajos y traducciones de Danielou, Lubac y Congar fueron los responsables del acercamiento de la teología patrística oriental a la discusión hermenéutica del siglo XX. En 1942, Danielou publica su traducción de *La vida de Moisés* de Gregorio de Nisa; en 1959, Lubac presenta su monumental obra *L'exégèse médiévale*. El desarrollo de estos estudios planteó, en el seno de la Iglesia Católica, la necesidad de reorientar la valoración de la exégesis patrística y, en concreto, de la interpretación alegórica en su labor hermenéutica contemporánea (cf. Mayesti, 2001: 140 y ss.).

⁴⁸ Cf. Bockmuehl, 1990: 154.

⁴⁹ Véase también respecto a esta idea del plan de salvación, la definición de A. D. Nock, en Nock, 1952: 194.

⁵⁰ Cf. Grant, 1967: 28.

(Agustín de Hipona, 1993: 82)

De este modo, el tipo siempre resulta ser inferior al modelo o antitipo⁵²: Adán prefigura antitéticamente a Cristo: el Adán que triunfa frente al Adán que claudica (Rom. 5, 12-21); el sacrificio de Isaac –en el que el padre, Abraham, como después haría el *Padre* con Jesús, no perdona al hijo– prefigura el de Cristo; el nacimiento de Eva del costado de Adán prefigura el nacimiento de la Iglesia del *cuerpo* de Cristo; las dos esposas de Abraham son prefiguración de la vinculación de Dios, sucesivamente con Israel y con la Iglesia, en un caso en el que el sentido literal de la ley es forzado por la interpretación figural derivada de la fe para decir lo contrario de lo que dice (Gal., 4, 21-31)⁵³. Además de las relativas a Adán, Danielou señala como principales tipologías de la hermenéutica paulina la ya mencionada del nacimiento, sacrificio y matrimonio de Isaac (Gal., 3, 16, Rom, 7, 32; Hb, 9, 17-19) y el *Éxodo*, especialmente el paso del Jordán como tipo del Bautismo (Danielou, 1966: 153 y ss.).

En definitiva:

se establece una conexión entre dos acontecimientos que ni temporal ni casualmente se hallan enlazados, conexión que, racionalmente y en el curso horizontal (...) es imposible establecer. La imposibilidad desaparece tan pronto como se unen ambos acontecimientos verticalmente con la Providencia Divina.

(Auerbach, 2001: 76)

La constitución de este modelo hermenéutico no fue inmediata. En la exégesis paulina se detectan, como tendremos ocasión de comprobar más abajo, diversas imprecisiones y titubeos terminológicos. En otros textos del Nuevo Testamento ocurre algo similar. Así en la Carta a los Hebreos se invierte la relación entre tipo y antitipo en Hb. 8, 5 (Guinot, 1989: 5). Incluso en la obra de Orígenes, aunque la terminología ya se

⁵¹ Nos referimos con esta denominación a lo que Meletinski define como “aquellos momentos particularmente sagrados, de paradigmas que determinan las normas morales y las formas culturales, lo que vale tanto como decir las estructuras fundamentales del mito” (2001: 213).

⁵² Creemos que esta inferioridad del tipo frente al antitipo ha sido en cierto modo obviada por Fredriksen cuando al hablar de la tipología agustiniana y de su, indudable, revalorización de la lectura *ad litteram*, afirma que ambos testamentos, al ser uno imagen oculta del otro y *viceversa* (el subrayado es nuestro), ambos son semejantes en dignidad y en valor religioso: “ambos lados de la ecuación son positivos” (Fredriksen, 2001: 127). En nuestra opinión, esta consideración de la lectura literal del Antiguo Testamento, si bien refuerza su dimensión histórica, no puede elevar el rango religioso, en la valoración agustiniana, de éste al que tiene el Nuevo. Si bien ambos términos de la ecuación son positivos, no por ello son intercambiables, como parece inferirse de sus palabras.

⁵³ Véase Bonsirven, 1939: 328.

halla fijada, la tipología se considera una especie de la alegoría⁵⁴. No será hasta el siglo IV, en el seno de la escuela de Antioquía, y precisamente en el debate con las tesis alegoristas de los alejandrinos cuando la tipología se constituirá como un sistema bien definido⁵⁵.

La tipología tuvo una utilidad evidente en la formación de la identidad doctrinal cristiana, porque permitió la elaboración de una actitud propia frente a los gnósticos y maniqueos, por una parte, al defender la unidad y continuidad entre el Viejo y el Nuevo Testamento, y frente a los judíos, por otra, al imponer el Nuevo Testamento sobre el Viejo, haciendo de éste el tipo de aquél.

Pero la tipología no sólo se desarrolló en el sentido anteriormente expuesto. En efecto, la interpretación tipológica, ya desde Pablo, pero sobre todo a partir de Orígenes se despliega en un ambicioso proyecto interpretativo que abarca los siguientes ámbitos:

? La interpretación de los acontecimientos del Antiguo Testamento como prefiguración de la vida de Jesús, como hemos explicado anteriormente. Éste es el sentido estrictamente cristológico de la tipología en el que abunda Auerbach.

? La interpretación puramente escatológica que remite la exégesis de la Escritura no sólo a la profecía del fin de los tiempos y la segunda venida de Cristo, sino también a la vida de la Iglesia considerada como tiempo escatológico (Danielou, 1950: 10).

? La exégesis que podemos denominar mística, que interpreta los acontecimientos de la Escritura como alegorías del devenir del alma en su proceso de conversión y acceso a la divinidad⁵⁶.

? Por último, la exégesis sacramental, según la cual, determinados hechos narrados en la Escritura son prefiguraciones de los sacramentos cristianos.

Sobre este último punto es necesario realizar algunas precisiones. Los sacramentos, desde los primeros tiempos de la Iglesia –tal vez el *Evangelio de Juan* pueda ser leído como el documento sacramental más antiguo⁵⁷–, suponen la actualización y ejecución ritual de los misterios fundamentales de la vida de Cristo.

⁵⁴ Cf. *Contra Celso* VI.

⁵⁵ Cf. Guinot, 1989: 8.

⁵⁶ San Agustín subraya que las cuatro etapas históricas cubiertas por los testamentos corresponden a las etapas del proceso transhistórico de la salvación individual: antes de la ley, bajo la ley, bajo la gracia y el estado final de paz (Fredriksen, 2001: 121).

⁵⁷ Cf. Danielou, 1950: 14. Bultmann afirma que los sacramentos incrementaron su importancia en el seno de la Iglesia a partir de la extensión de la comunidad cristiana por el mundo helenístico (Bultmann, 1959: 46).

Como tales, deben estar no sólo validados por el propio Jesús en los evangelios, sino prefigurados en el Antiguo Testamento. Por eso, al hablar de la dimensión sacramental de la tipología hay que hacer una doble referencia: por una parte, a la exégesis de aquellos pasajes de la Escritura que se entienden como prefiguraciones de los sacramentos; y, por otra, al carácter simbólico de su propia naturaleza, que, a su vez, es susceptible no solo de *actuación* sino también de interpretación⁵⁸. Ambos aspectos, el carácter actuante de los sacramentos y su capacidad de ser objeto de interpretación son determinantes para liquidar la concepción escatológica cristiana, y con ello desmitologizar la religión al volcar su desarrollo en la historia⁵⁹.

Veamos cómo se despliega esta doble actuación: Por una parte, el sacramento, al ser portador de gracia divina, garantiza la inmortalidad a los creyentes que participan en sus ritos, esto es, en su *actuación*. Esta bendición que el sacramento proporciona hace que los participantes se despreocupen un tanto de la escatología universal, del destino del mundo, y se vuelquen en la salvación de su alma individual por medio del sacramento. Además, como los sacramentos, administrados por la Iglesia –que se configura así como comunidad de los elegidos, vivientes en Cristo para los que la muerte ha sido abolida⁶⁰-, contienen ya los mismos poderes divinos que se desplegarán al final de los tiempos, la dimensión escatológica mítica pierde fuerza frente a la idea de la presencia terrena del Reino de Dios. De este modo, explica Bultmann, en la Iglesia sacramental se neutraliza la escatología (Bultmann, 1959: 46-48).

En el segundo aspecto, relativo a la interpretación –ya hemos indicado que la desmitificación de la escatología cristiana es una operación exegética- es interesante el estudio de los medios sensibles mediante los cuales operan los sacramentos –el agua, el aceite, las palabras rituales,...- portadores todos ellos de una simbología que despliega su eficacia en la vida espiritual del cristiano. Este mecanismo hace recordar, sin duda, el proceder teúrgico del último neoplatonismo, y no es de extrañar que, por afinidad, el pensamiento de Proclo haya influido notablemente en el desarrollo de la doctrina cristiana sacramental⁶¹. Con relación a la primera dimensión interpretativa de los

⁵⁸ No todos los Padres de la Iglesia inciden en la misma proporción en ambos aspectos. Así, frente a exégetas que se vuelcan en el examen de la tipología sacramental a través de sus referencias entre ambos testamentos; otros, descuidando esta línea, prefieren explorar la significación mística de éstos.

⁵⁹ Véase Diego Sánchez, 1985.

⁶⁰ Cf. 1 Cor, 15, 54.

⁶¹ Cf. Danielou, 1950: 24. Nock ha estudiado la relación entre los sacramentos y los *mysteria* paganos. El sacramento -advierte-, siendo un elemento de radical novedad en el ambiente judaico, también resulta novedoso frente al paganismo. En su origen nada deben los sacramentos a los misterios paganos. Sin embargo, a lo largo de los siglos II y III, la aproximación del cristianismo a la filosofía pagana, por parte,

sacramentos, esto es, la puramente tipológica, es interesante observar cómo esta exégesis no contempla de forma aislada el aspecto sacramental, sino que lo vincula necesariamente a los demás sentidos de la interpretación tipológica, formando un todo exegético que se desenvuelve en todos los planos de la existencia: la historia, el rito colectivo, la esperanza escatológica y el devenir espiritual del individuo.

En este trabajo examinaremos brevemente la tipología del Bautismo, remitiéndonos al citado libro de Jean Danielou para el exámen de la exégesis patristica de los demás sacramentos. Hemos seleccionado el Bautismo por considerarse en el ámbito de la patristica como el inicio de la vida mística y porque de todos los sacramentos es aquel que mejor ejemplifica esta múltiple dimensión de la exégesis tipológica que aquí nos interesa mostrar⁶².

Los tipos más evidentes y extendidos del Bautismo son el Diluvio Universal y el paso del Mar Rojo. En ambos casos, las aguas –elemento físico sensible del sacramento– juegan un doble papel destructivo y re-creativo. En efecto, tanto las unas como las otras destruyen a los hombres injustos y a los soldados del Faraón como encarnación de los males. Pero también son aguas que re-crean a los que emergen de ellas: Noé y su familia –el arca sería el tipo de la Iglesia– y los israelitas del *Éxodo* respectivamente.

Tras esta primera aproximación, encontramos algunas aportaciones individuales de importancia. Así, Cirilo de Jerusalén da un matiz cosmológico a su interpretación que deriva de la tipología en la pura alegoría⁶³: El agua es el origen del cosmos y el Jordán, por el bautizo de Jesús, es el origen del Evangelio. En este caso, más que ante la

especialmente de exégetas como Justino y Clemente de Alejandría, hace que se establezcan algunas analogías entre el cristianismo y el culto a Dionisio. En todo caso, es necesario diferenciar entre el *mysterium* cristiano y los *mysteria* paganos, incluso en autores tan inmersos en la cultura helenística como Clemente. Dice Nock que cuando Clemente pone de relieve estas analogías, pensaba más en las *Bacantes* de Eurípides que en el culto dionisiaco contemporáneo. Además, es necesario tener en cuenta que la terminología mística era un lugar común en la literatura de la época y que la comparación no se establecía respecto a los sacramentos sino al cristianismo en general. Sin embargo el *mysterium* en este otro sentido puramente cristiano, para Clemente, al igual que para Pablo, es “la libre y divina resolución de salvación del hombre separado de Dios por su pecado, concebida y oculta *ab aeterno* en el fondo de la deidad. Esta resolución velada se manifiesta en Cristo” aunque sólo a los ojos de la fe (Rahner, 2003: 61). Otros autores cristianos como Tertuliano sí utilizan el término “sacramento” como equivalente latino a *mysterium*, aunque con resonancias distintas –en la Biblia de los Setenta ya aparecía el término *mysterium* en referencia a la secreta resolución del rey, sólo confiada a los más cercanos (véase Tb. 12, 7)-. Es más adelante, en el siglo IV, una vez que la Iglesia ha triunfado sobre el paganismo, cuando se aplican libremente los términos relativos a los misterios a los sacramentos, y siempre en un sentido figurado (Nock, 1952: 198-211). No es descartable que en esta época de cristianismo triunfante se produjera también un movimiento inverso, es decir, una influencia cristiana en los misterios paganos (cf. Rahner, 2003: 71-72).

⁶² Para todo este punto, véase Danielou, 1950: 97-278.

⁶³ La difícil relación entre ambos conceptos será estudiada detenidamente en este mismo capítulo. En el siguiente estudiaremos, más ampliamente, la polémica entre las escuelas de Alejandría y Antioquía en torno a la exégesis alegórica.

relación del tipo con el antitipo, nos encontramos con una analogía alegórica entre un acontecimiento y otro. En otros casos, el episodio del Diluvio se interpreta tipológicamente en sentido estricto, es decir, aludiendo no al sacramento –que permanece, no obstante, presente pero en un segundo plano- sino a la vida de Cristo. De este modo, el Diluvio es la imagen del descenso a los infiernos y la posterior subida al Cielo de Cristo. Más cerca de la simple tipología histórica se encuentra la variante interpretativa que relaciona el “Nuevo Diluvio” anunciado por el profeta Isaías con el bautizo de Jesús. Esta interpretación histórica es el primer eje de unas coordenadas que se completan con la dimensión sacramental tipológica según la cual el bautizo de cada cristiano no sólo es cumplimiento de lo anterior, sino tipo a su vez del bautizo con fuego que tendrá lugar en el final de los tiempos. Este giro exegético es particularmente interesante porque revela la trabazón esencial entre la dimensión histórica tipológica, la vertiente escatológica de sentido anagógico, el plano individual ritual y, en sentido espiritual, el sentido místico.

Pero, junto con estas dos lecturas, más o menos claras del paso del Mar Rojo y del Diluvio Universal como tipos del Bautismo, se generaliza también en estos primeros siglos de la Iglesia, la exégesis en la misma clave del *Cantar de los cantares*. En efecto, el Epitalamio salomónico es interpretado no sólo como el poema de las bodas entre Dios y la Iglesia –como antes en la exégesis hebrea lo había sido entre Dios e Israel-, sino también –y no es una lectura alejada de ésta primera, porque las bodas entre Dios y la Iglesia se producen en la vida sacramental- como tipo del bautismo. Así, el *Cantar* despliega su discurso en el plano ritual del sacramento y en el paralelo e inseparable plano individual, como bodas del alma con Dios. Abundan las interpretaciones que identifican la cámara nupcial con el baptisterio, o que interpretan la imagen de los ojos como palomas con la paloma del Diluvio⁶⁴ o con la paloma del Espíritu presente en el bautismo de Cristo⁶⁵. Incluso, el jardín con el que se identifica a la esposa⁶⁶ es leído como imagen del alma purificada por el bautismo y convertida en un nuevo paraíso al que acude el esposo, antitipo de Adán. Como se ve, esta circunstancia de “nuevo paraíso” desplaza el mecanismo exegético tipológico de la historia a la interioridad de los avatares espirituales del alma, desembocando en la mística.

⁶⁴ Gn., 8, 8-11.

⁶⁵ Mt., 3, 16.

⁶⁶ “Eres huerto cerrado, / hermana y esposa mía / huerto cerrado, fuente sellada.” (Ct., 4, 12).

Ahora bien, visto el procedimiento de la interpretación tipológica, debemos examinar sus antecedentes, su desarrollo posterior y, especialmente, su relación con la alegoría.

Respecto a los antecedentes de la tipología, es necesario precisar si la exégesis hebrea conocía esta clase de interpretación y, en este contexto, debemos examinar qué relación guarda la tipología con la exégesis alegórica de Filón que, como se vio en el capítulo anterior, conserva también el sentido literal histórico de los textos bíblicos.

Por lo que a la primera cuestión se refiere, dice Husser que el término *typos* sólo aparece dos veces en la Biblia de los Setenta: En *Éxodo* 25, 40 en el que designa el modelo de Santuario y los objetos del culto revelado a Moisés; y en *Amós* 5, 26 que hace alusión a la imagen figurada de los seres vivientes. En este caso traduce el término hebreo *selem* –objeto de culto–; en la cita del *Éxodo*, por el contrario, traduce la palabra *tabuît*, concepto cercano a “paradigma”, mucho más próximo que *selem* a la idea de *typos* griega, aunque no se ajusta a la noción de lectura tipológica que venimos examinando (Husser, 2002: 11-12)⁶⁷.

No obstante, sigue diciendo Husser, esto no significa que no pueda rastrearse indicio alguno de este método exegético en la Escritura. Así, el *Libro de Isaías*, sugiere, bajo la superficial analogía de situaciones históricas, una identidad profunda de significación entre la salida de Egipto y el retorno de Babilonia⁶⁸. En opinión de Husser, los exégetas judíos, quizá en la época del exilio, se han servido del método tipológico – aunque sin la idea de consumación histórica que tendrá en los autores cristianos⁶⁹ – para organizar el cuerpo bíblico creando de una pieza relatos de sucesos que ellos querían aclarar por medio de correspondencias significativas (Husser, 2002: 32-34). Ciertamente, este proceder hermenéutico guarda una estrecha relación con la tipología cristiana inicial pero se diferencia de ésta en cuanto carece de la idea de tiempo consumado derivada de la corriente cristológica de interpretación anteriormente descrita⁷⁰.

⁶⁷ Hay en la literalidad del término *typos* una clara dimensión pictórica que, probablemente por la influencia de la segunda sofística, se mantendrá en la exégesis patrística (véase Guinot, 1989: 23-33).

⁶⁸ Cf. Is. 11, 15-16; 43, 14-21; 51, 9-11.

⁶⁹ En este sentido, cf. Danielou, 1950: 9.

⁷⁰ De hecho, el método de Isaías descrito por Husser no está del todo alejado de algunos procedimientos de la historiografía pagana. Así Polibio, al final del libro XXXVIII de sus *Historias*, describe la reflexión de Escipión ante la definitiva ruina de Cartago: “Y entonces, cuentan, lloró y compadeció sin rebozo al enemigo. Luego se sumió en un mar de meditaciones y vio que la divinidad fomenta el cambio en ciudades, pueblos e imperios, igual que lo provoca en los hombres. (...). Y explican que entonces, ya porque se le escapara, ya de manera plenamente consciente, recitó estos versos: “Llegará un día en que la sagrada Ilión haya perecido / y Príamo, y el pueblo de Príamo, el óptimo lancero.” Polibio le preguntó (...)

En segundo lugar, es necesario deslindar la tipología de la alegoría filoniana. Esta cuestión remite a otra más general que deberá examinar cuál es la relación entre la tipología y la alegoría. No obstante esta obligada remisión, creemos que la segunda cuestión no puede, sin más, aunque en cierto modo la comprenda, obviar la primera, esto es, la relación entre la tipología cristiana y la alegoría filoniana, debido a las especiales características de la exégesis de Filón, que, en lo que a la salvaguarda del sentido literal de los textos bíblicos se refiere, parece tener más en común con la tipología que con la alegoría griega estoica o neoplatónica –nos referimos, obviamente a la metodología, no a su contenido, plenamente alegórico-. En efecto, tanto la tipología como la exégesis filoniana respetan y mantienen el sentido literal histórico de la Escritura. Sin embargo, la razón y la consecuencia de este respeto son diferentes. Para Filón, el acontecimiento histórico remitía a un sentido espiritual de naturaleza mística-moral y carácter ahistórico. Por el contrario, el tipo cristiano remite a un modelo también histórico que lo consuma (Auerbach, 1998: 102; 2001: 186)⁷¹.

Pese a que la distinción apuntada por Auerbach es clara⁷², cabría objetar que tan ahistórica resulta la alegoría mística de Filón como la tipología, porque en ésta, aunque el tipo y el modelo se dan dentro del acontecer histórico, ambos obedecen a un plan divino esencialmente ahistórico⁷³. Así, Justino afirma que es el Espíritu Santo el que no

a qué aludía con aquellas palabras. Y Escipión contestó, sin ocultarlo, que se había referido claramente a Roma, su patria (...)” (Polibio, 2000: 484-485). Como puede verse, Polibio traza por medio de Escipión una ley de fatalidad histórica por medio de la cual la ruina de Cartago prefigura la de Roma. Pero, en este caso, la ruina de Roma no es consumación del posible tipo de la ruina de un imperio poderoso ni lo consuma. Sin embargo, como observa Den Boer, la diferencia esencial entre estas recurrencias de la concepción de la historia en el paganismo y la tipología judeocristiana radica en que los personajes o acontecimientos así enlazados no tienen entre sí la relación existente entre el tipo y el antitipo, esto es, no puede considerarse que el primero en orden cronológico sea tipo del siguiente. Así la relación entre Agamenón y Alejandro no es, pese a los elementos que los relacionan, la misma que existe entre Isaac como tipo de Cristo y éste, como su antitipo (cf. Boer, 1973: 20). Para el mundo clásico pagano, dice Ferraris, la historia “no es un horizonte de sentido sino, como máximo, un repertorio de ejemplos” (Ferraris, 2004: 22). La consideración cíclica de la historia del paganismo, que se diferencia de la tipología en estos términos, reaparece con fuerza en el humanismo, en el que la nueva visión sobre la pasada gloria de la Antigüedad clásica suscita reflexiones similares a las expuestas por Polibio. Así, respecto de esta concepción de la historia en el pensamiento y obra de Nebrija, puede verse Navarrete, 1997: 36-40.

⁷¹ D. Gerber cuestiona que la historicidad de la tipología y la abstracción de la alegoría sean rasgos diferenciadores tan fuertes como para diferenciar ambos métodos exegéticos (cf. Gerber, 2002: 173).

⁷² No tan clara nos parece la distinción apuntada por el propio Auerbach entre la figura y el símbolo: la figura ha de ser siempre histórica, frente al símbolo que requiere, además, la presencia de fuerzas mágicas –en obvia referencia a la teúrgia- (Auerbach, 1998: 105). Nos parece menos clara, decíamos, por cuanto la vertiente sacramental de la figura –aspecto que está ya en las epístolas paulinas- introduce en la teoría figural elementos rituales, de actualización de los tipos en la comunidad creyente que, si bien no equivalen a las prácticas neoplatónicas- sí establecen un similar concepto de *palabra eficaz*.

⁷³ En este sentido, observa Blumenberg que cuando en la Edad Media Duns Scotto hable de la predestinación eterna del Hijo de Dios a convertirse en hombre el resultado es que, ante este designio, la historia restante del hombre resulte indiferente (Blumenberg, 2003a: 252).

sólo habla a través de los profetas sino que éstos son también instrumentos del Espíritu. En este sentido afirma Carmelo Granado, refiriéndose a la idea del Espíritu en el pensamiento de Justino:

La actividad del Espíritu en los profetas no se limita, pues a anunciar lo futuro por medio de palabras, *anuncio que tiene la particularidad de no distinguir los diversos planos de los tiempos*, sino que además provoca en los profetas actitudes o comportamientos y acciones en sí ya proféticos. El porqué de esto se resuelve últimamente en que el Espíritu toma posesión del profeta y lo rige en toda su conducta.⁷⁴

(Granado, 1987: 20)

El hecho de que el cristianismo sea una *religión histórica* no implica, más bien al contrario, que no sitúe en una trascendencia ajena a toda historicidad su fundamento. La consumación del tiempo que se da en la venida de Cristo –tanto en la primera, como sobre todo en la segunda- se funda en una previsión ahistórica, o, mejor dicho, superadora de la historia como marco de posibilidad de la existencia humana. Precisamente es esta ahistoricidad la que permite la reinterpretación de la historia humana desde el acontecimiento, histórico en sí, de la vida de Jesús. Acaso sea esta dimensión del cristianismo la que hace no sólo compatible sino también necesaria la mística como modo de realización de esta consumación de la historia en el plano individual interno, del mismo modo que los sacramentos la realizan, como hemos visto, en el terreno ritual externo.

Pépin, por otra parte, al estudiar la tipología paulina, la distingue de la valoración de la alegoría por el apóstol. Pablo no se ocupa detalladamente de la expresión alegórica e incluso recomienda a Timoteo huir de la expresión mítica⁷⁵. No obstante, en la primera carta a los Corintios (3, 1-4), Pablo recurre a uno de los tópicos de justificación de la alegoría al diferenciar entre el sentido literal de la Escritura, dirigida al lector superficial y el sentido profundo, al que acceden los doctos: “Por mi parte, hermanos, no pude hablaros como a quienes poseen el Espíritu, sino como a gente inmadura, como a niños en Cristo (...)”.

Pépin, pese a los rasgos especiales que concurren en la lectura tipológica – atribuible tal vez a la exégesis judía palestina-, identifica la alegoría con ésta (Pépin,

⁷⁴ El subrayado es nuestro.

⁷⁵ 1 Tim., 1, 3-7.

1958: 252), añadiendo que hay mucha influencia del estoicismo tardío en el pensamiento paulino:

Nul doute donc que saint Paul offre l'exemple d'une lecture allégorique de la Bible, dans laquelle il découvre, sous le déguisement des figures, l'annonce du Christ, la description de la foi chrétienne, ou encore un ensemble de prescriptions morales destinées au chrétiens.

(Pépin: 1958, 250)

Kuntzmann, por su parte, describe la tipología como “intertextualidad creativa” –no es el pasado el que se pone al servicio de la tipología, sino el pasado previamente interpretado y tratado por el autor del nuevo texto, dado como comentario exegético-, y advierte que, en consecuencia, debe examinarse bajo un doble aspecto, hermenéutico y retórico. Respecto a las diferencias con la alegoría, Kuntzmann afirma lo siguiente: “La typologie dépasse la simple déclaration d'analogie qui a une fonction d'illustration et de comparaison. Elle se distingue aussi de l'allégorie, qui monnaie dans le concret le contenu général du type surtout sous son aspect éthique.” (Kuntzmann, 2002: 44)⁷⁶.

Por otro lado, cuando observamos la alegación de textos paulinos por parte de Orígenes para sostener la legitimidad de la interpretación alegórica de la Escritura, encontramos una serie de fragmentos heterogéneos de difícil clasificación⁷⁷: seis de estos pasajes hacen referencia a la nueva inspiración del Espíritu que permite una nueva interpretación de la ley⁷⁸. Del contenido de estos fragmentos –especialmente de 1 Cor., 2, 10- Orígenes infiere que para interpretar la Escritura es necesario que el exégeta esté inspirado por el Espíritu. La alusión a un tipo de interpretación espiritual, apartada del tenor literal de la ley, no permite precisar si se trata de una lectura alegórica o tipológica. Aunque el pasaje de 2 Cor., 3, 15-16 adelanta una cuestión que después sería desarrollada en la *Carta a los Hebreos*, que, como veremos, es el documento epistolar

⁷⁶ Es difícil determinar hasta qué punto el término “intertextualidad” resulta pertinente y útil aplicado a la tipología bíblica. Por una parte, porque aunque toda cita –incluso dentro del comentario exegético bíblico- puede considerarse, siquiera a un nivel mínimo de mediación, como un caso de intertextualidad, parece necesario además, que en el autor de dicho comentario exista un concepto de texto, de recepción, y quizá de autoría distinto al existente en estos primeros siglos de la era cristiana. Tal vez, pudiera ser más ajustado al caso que nos ocupa la definición más amplia de transducción como “proceso de transmisión y transformación de sentido en el que se prolongan en el tiempo los textos literarios” (Martínez Fernández, 2001: 91), aun cuando es necesario ser cauteloso respecto de la aplicación de los conceptos “texto” y “literario” a la exégesis bíblica.

⁷⁷ Orígenes propone nueve pasajes de las Cartas de Pablo para argumentar a favor del método alegórico. Seis de ellos serían utilizados posteriormente por Gregoria de Nisa con la misma finalidad (Heine, 1984: 361).

⁷⁸ Rom., 7, 14; 1 Cor., 2, 10; 2, 16; 2, 12; 2 Cor., 3, 6; 3, 15-16; Gal., 4, 24, 2.

que más abundantemente recoge la interpretación tipológica⁷⁹. Otros dos pasajes de los invocados por Orígenes tampoco permiten despejar mucho las dudas en torno al alegorismo de la exégesis de Pablo. En el primero de ellos, 1 Cor., 9, 9-10, Pablo propone, a nuestro juicio, una exégesis más alegórica que tipológica: en el texto no hay interés por el sentido literal histórico de la ley mosaica como tipo que haya sido consumado por la venida de Cristo, sino que se contempla como un enigma resuelto a partir de Cristo. Tampoco el contexto en el que se inserta este fragmento permite una lectura de carácter especialmente histórico, sino que más bien la alusión alegórica está utilizada como argumento en defensa de su proceder libre como apóstol. El segundo pasaje de esta serie, 1 Cor., 10-11, por el contrario, sí permite hablar de tipología. Al contrario de lo que ocurre en el caso anterior, aquí hay una referencia expresa a unos acontecimientos reales –“todas estas cosas que les sucedieron a ellos [que además son el tipo] eran como ejemplos para nosotros y se han escrito para escarmiento nuestro... [es decir, de un momento posterior de consumación histórica] (...) que hemos llegado a la plenitud de los tiempos.”-.

El último pasaje de los citados, Gal 4, 24, referente al sentido espiritual de las dos mujeres de Abraham es, a nuestro juicio, un caso claro de tipología⁸⁰. El pasado no se convierte en mero signo del futuro, sino que se presenta como un tiempo incompleto que ansía y reclama una consumación que, una vez producida, no sólo la colma sino que constituye junto con ese momento pasado un presente nuevo en un orden atemporal.

La aproximación de Lubac a la cuestión, en respuesta a un artículo previo de Danielou en el que señalaba las diferencias entre la tipología como medio de interpretación genuinamente cristiano y la alegoría heredada de la exégesis de Filón⁸¹, resulta de sumo interés desde el punto de vista filológico (Lubac, 1947). Además del citado artículo de Danielou, Lubac analiza un texto de Juan Crisóstomo en el que éste afirma que cuando Pablo utiliza el término “alegoría” en Gal., 4, se refiere en realidad al método “tipológico”⁸². En opinión de Lubac, la comparación entre ambas posibilidades

⁷⁹ Danielou, por el contrario, afirma que en esta carta, apenas hay tipología sino que en ella hay más relación entre las cosas visibles e invisibles que entre pasado y futuro (Danielou, 1950: 21). No obstante, estas relaciones son explicadas en la esta carta a partir de las diferencias entre la ley de Moises –tipo- y la establecida por Cristo –antitipo-.

⁸⁰ Grant se muestra algo confuso sobre este fragmento. Si bien dice que es una alegoría, seguidamente lo califica de prefiguración porque mantiene el sentido literal del texto (Grant, 1967: 27).

⁸¹ Cf. Danielou, 1946.

⁸² Debe tenerse en cuenta que el análisis de Juan Crisóstomo se sitúa en el contexto de la polémica sobre la exégesis alegórica entre las escuelas de Alejandría y Antioquía, a la que él pertenece.

exegéticas debe plantearse de forma distinta. Para ello, Lubac estudia el comienzo del uso del término “alegoría” y lo sitúa por primera vez en Plutarco⁸³. Ahora bien, esto significa que en el momento en el que Pablo lo utiliza, la palabra es absolutamente novedosa, casi simultánea al uso pagano, y su empleo parece revelar ya un deseo de distanciar su interpretación de la *hypónoia*. De este modo, la alegoría de los primeros cristianos no es sino la interpretación de los tipos o figuras que en Israel anunciaban a Cristo, mediante el discernimiento de la relación de la figura con la verdad de la letra y el espíritu⁸⁴. Así pues, aunque Lubac reconoce la influencia de la exégesis filoniana en la dimensión moral y espiritual de la interpretación cristiana primitiva –muy dependiente, en todo caso, de la lectura tipológica en su sentido estricto⁸⁵–, considera que la polémica entre tipología y alegoría es, en buena medida, artificial, puesto que, como dice refiriéndose a la obra de Orígenes, la relación entre la tipología y la alegoría no consiste en la determinación de dos grados de profundidad, sino que es análoga a la existente entre la teoría y la práctica⁸⁶.

En todo caso, aunque las diferencias entre la alegoría y la tipología entendidas ambas en sentido estricto son, en nuestra opinión, insoslayables –y más si se considera que el uso de la palabra “alegoría” podría remontarse, como observa Buffière, a la escuela de Pérgamo en siglo III o II a. C.–, pensamos que ambas son formas de comprensión e interpretación que corren paralelas, y que incluso vienen a necesitarse entre sí, en el sentido propuesto por Lubac, en la hermenéutica cristiana. Así, en las mismas epístolas paulinas hay fragmentos en los que, sobre la base de la interpretación tipológica, se desarrolla una exégesis alegórica. Veamos uno de los ejemplos más conocido, Rom., 2, 25-29:

En cuanto a la circuncisión, es útil ciertamente si cumples la ley; pero si no la cumples, es igual estar circuncidado que no estarlo. (...). De hecho el que no está físicamente circuncidado, pero cumple la ley, te juzgará a ti que, a pesar de estar circuncidado y poseer la letra de la ley, conculcas esa ley. Porque ser judío no consiste en lo exterior, ni la verdadera circuncisión es la que se hace visiblemente en el cuerpo. El verdadero judío lo es por dentro y la genuina circuncisión es la del corazón, la que es obra del Espíritu y no de la letra (...).

⁸³ Cf. *supra*. cap. IV.

⁸⁴ *Ib.*, p. 185.

⁸⁵ *Ib.*, p. 219.

⁸⁶ *Ib.*, p. 221.

El carácter tipológico del pasaje parece claro. San Pablo interpreta la ley sobre la circuncisión del Antiguo Testamento a la luz del Nuevo. De esta interpretación se colige que la circuncisión física es la prefiguración de la circuncisión del espíritu que informa la nueva ley. La exégesis paulina cumple con los requisitos internos de la tipología y también con los externos: por una parte, establece una relación de continuidad entre los dos Testamentos; y, por otra, indica que la consumación del Antiguo se encuentra en el Nuevo, con lo que señala la superioridad de éste y la consecuente distancia entre cristianismo y judaísmo. Sin embargo, nos parece advertir que este mecanismo tipológico ha dado lugar a una alegoría moral-espiritual de la ley del Antiguo Testamento: en efecto el precepto de la circuncisión es ahora leído, en virtud de la exégesis tipológica, como una alegoría moral que hace abstracción del precepto mosaico y lo traslada al terreno del espíritu. En este caso, en definitiva, la alegoría ha sido un efecto inevitable de la interpretación tipológica de la Escritura.

La exégesis tipológica es desarrollada de un modo más radical en la Carta a los Hebreos, y prosigue el despliegue de sus posibilidades en el Evangelio de San Mateo⁸⁷. En este sentido, dice Grant: “Là où Paul ne fait qu’une simple allusion à la supériorité du Christ sur Moïse, l’Épître aux Hébreux développe la comparaison et l’Évangile de Matthieu trace un portrait complet du Christ comme nouveau Moïse” (Grant, 1967: 44). Pero, como observa Grant en estas mismas páginas, aunque las lecturas de ambos libros no son alegóricas sino tipológicas, su procedimiento exegético respecto al Antiguo Testamento abrió la puerta a las fantasías de aquellos, alegoristas o no, que buscaban sentidos ocultos en el Antiguo Testamento⁸⁸. En el límite de la ortodoxia cristiana con el gnosticismo, se sitúa la Carta de Bernabé, cuya tipología desvaloriza la dimensión histórica del Antiguo Testamento (Grant, 1967: 51-52).

Todas estas observaciones son pertinentes si se compara la alegoría con la tipología estricta que ve en el Antiguo Testamento una prefiguración de los

⁸⁷ *La Carta a los hebreos*, durante mucho tiempo atribuida a San Pablo, abunda en la metáfora del velo al diferenciar entre el rito judío y el nuevo rito cristiano. En el primero los fieles se mantenían *separados* de Dios, en cuanto sólo el sumo sacerdote, y sólo una vez al año, accedía a su presencia en el Santuario. Éste estaba separado de la estancia común del culto por un velo que significaba la separación entre Dios y los hombres (Hb., 9, 3). Con su muerte, Cristo rompe el velo al establecer una nueva alianza entre Dios y los hombres. La vieja alianza y el rito vétero-testamentario se reinterpreta como tipo del nuevo rito y de esta nueva alianza. En el Evangelio de San Mateo, probablemente posterior a la Carta a los Hebreos, se condensa alegórica y narrativamente lo que en ésta aparece en sentido doctrinal: “Jesús, entonces, dando de nuevo un fuerte grito, exhaló el espíritu. En esto, el velo del Santuario se rasgó en dos, de arriba abajo (...)” (Mt., 27, 50-51). La Carta se escribió en torno al año 70; el Evangelio de Mateo entre esta fecha y 110, probablemente hacia los años 80 y 90. El año 70 es una fecha referencial porque es el año de la destrucción del Templo de Jerusalén, aludida en el Evangelio, pero no en la *Carta*.

⁸⁸ Cf. Grant: 1967, 42.

acontecimientos del Nuevo. Sin embargo, si entendemos la tipología en todos los sentidos que anteriormente hemos expuesto, el análisis resulta forzosamente distinto. En efecto, anteriormente hemos señalado que la tipología despliega su exégesis en los ámbitos histórico (tipología en sentido estricto), escatológico, sacramental y místico.

Por otra parte, hemos explicado con diversos ejemplos cómo estas diferentes lecturas aparecen con frecuencia indisolublemente unidas. Los exégetas cristianos de los primeros siglos rara vez desarrollan una especie de esta interpretación sin incurrir inevitablemente en las demás, como distintas caras de la misma figura. En este sentido, la tipología es un procedimiento hermenéutico más amplio y ambicioso que la alegoría en la exégesis pagana.

La tipología se convierte en un procedimiento hermenéutico total que se proyecta sobre la historia y sus límites, tanto el origen como el final de los tiempos –con elementos cosmológicos que recuerdan puntualmente la alegoría física–; el devenir del alma en busca de la divinidad, tanto interna como externamente, por medio de los ritos sacramentales, lo que viene a coincidir con la alegoría mística; y, a veces, sobre todo por influencia de Filón, en la antropología, que se corresponde, en cierto modo con la alegoría psicológica y moral. En este sentido, la tipología es un género englobador de diversas especies entre las que cabe reconocer la alegoría en sus distintas clases –reordenadas conforme a las nuevas exigencias del género– y la tipología estrictamente dicha, con los rasgos que anteriormente hemos estudiado. La “teoría” de la escuela de Antioquía delimitará el concepto de tipología, por oposición a la alegoría alejandrina, y lo reconducirá a su vertiente histórica más estricta.

El examen de la tipología debe enmarcarse en un contexto más complejo en el que, junto con él, se presente la polémica en torno a la aceptación o rechazo de la alegoría como método de exégesis de la Escritura en el seno de las primeras labores hermenéuticas del cristianismo y frente a la alegoría pagana.

Danielou afirma que la alegoría entra en el cristianismo con Clemente de Alejandría⁸⁹ y se generaliza con Orígenes quien enmarca en un contexto cristiano las alegorías de Filón (Danielou, 1966: 87)⁹⁰. Pese a que el juicio de Danielou es correcto en líneas generales respecto de la exégesis alegórica⁹¹, debemos recordar que el método

⁸⁹ En el Nuevo Testamento, el término “alegoría” sólo aparece una vez en forma verbal, aunque esto no significa que el concepto le sea ajeno (Pépin, 1958: 257).

⁹⁰ Tal es la acusación que sobre él hace recaer Porfirio en *Contra los cristianos* (Pépin, 1987: 55).

⁹¹ En los Evangelios hay algunos ecos de la exégesis de Jesús sobre la Escritura que se distancia en algunos puntos de la judía en sentido estricto. Véase Mc., 10, 2, por ejemplo. Además, como dice Grant,

alegórico no fue sencilla ni unánimemente aceptado. Pépin describe cuatro posibles actitudes frente a la alegoría: la de aquellos que interpretan alegórica o tipológicamente el Nuevo Testamento, sin reparar en la alegoría pagana; la de los exégetas que, como hemos señalado en el caso de Clemente de Alejandría, conocen la alegoría pagana y la utilizan en su lectura de la Escritura; los autores hostiles a la alegoría pagana; por último, los exégetas que usan la alegoría respecto a la Biblia, pero que se esfuerzan en atacar este mecanismo hermenéutico cuando se emplea por los autores paganos (Pépin, 1958: 260-261).

hay algunas aplicaciones de la Escritura a sí mismo, como en Mt., 12, 38 o Lc., 11, 29, de carácter tipológico. Sobre esta cuestión, véase Ellis, 2000: 20-37. Por otro lado, como recuerda Pépin, las parábolas del Evangelio son ejemplos de construcciones retóricas alegóricas, aunque, en vez de desarrollarse como cadenas de metáforas, se despliegan como desarrollos de una comparación. Aunque esta diferencia no es muy significativa respecto a la alegoría retórica clásica que, como vimos, abarcaba en la realidad otros mecanismos retóricos además de las metáforas, si nos parece interesante la observación que Pépin hace a continuación: la necesidad de la explicación de Jesús para hacer accesible a todos los oyentes o a un grupo privilegiado (Mt. 13 y Mc. 4) el sentido de las alegorías (Pépin, 1958: 252-256). La exposición de la alegoría seguida de su comentario, realizados ambos por el propio autor –en este caso Jesús frente a sus oyentes dentro del relato evangélico– es que adelanta el modelo de lo que será a partir de la *Psicomaquia* de Prudencio, un nuevo tipo de alegoría: la alegoría deliberada.

XIV. La alegoría cristiana. La polémica entre Alejandría y Antioquía

Comenzaremos nuestro examen de la alegoría cristiana, estudiando las divergencias entre las primeras escuelas cristianas respecto de la exégesis alegórica. Esta disputa en torno a la alegoría tuvo como principales antagonistas a la escuela de Alejandría, defensora de la alegoría, y a la escuela de Antioquía⁹², partidaria de un sentido histórico de las Escrituras y opuesta, con las precisiones que aquí analizaremos, a la exégesis alegórica.

Hay que advertir, antes de examinar los argumentos de unos y otros, que ambas escuelas no son exactamente contemporáneas y que la distancia temporal entre ambas es, en nuestra opinión, significativa en el momento de valorar el proceder de cada una. En efecto, la escuela hermenéutica de Alejandría arranca en la segunda mitad del siglo II, con la obra de Clemente de Alejandría. A su labor exegética sucede la de Orígenes, fallecido en 253.

El primer maestro de la escuela de Antioquía fue Luciano de Antioquía, del que poco se sabe más allá de su nombre y de que vivió a finales del siglo III⁹³. Por este motivo, se considera a Diodoro de Tarso como el primer exégeta de esta escuela. Diodoro fallece en 394, esto es, más de un siglo después de la muerte de Orígenes. A Diodoro suceden Juan Crisóstomo, que muere en 407, y Teodoro de Mopsuestia, acaso el exégeta más interesante de esta escuela, que fallece en 428. De esta relación cronológica es fácil colegir que ambas escuelas se enfrentan a problemas diferentes y deben ser entendidas de acuerdo con sus distintos contextos históricos.

Los problemas a los que se enfrentaba la escuela de Alejandría eran, fundamentalmente, responder a los ataques del paganismo, sobre todo por parte de Celso y Porfirio⁹⁴, y defenderse de la gnosis paganizante y de la herejía de los

⁹² No se trata, pese a su denominación, de escuelas en el sentido estricto del término, aunque, ciertamente, en Alejandría, sí puede hablarse con más precisión de escuela, sobre todo a partir de Orígenes (Bardy, 1942: 85).

⁹³ Cf. Simonetti, 1994: 59.

⁹⁴ Véase Wilken, 1979: 117-134.

marcionitas⁹⁵, así como presentar un marco de interpretación más consistente que la tipología paulina, no aceptable ya en la Alejandría del siglo II, de tal modo que le permitiera ganarse el respeto de la filosofía pagana (Grant, 1967: 74)⁹⁶.

Los exégetas cristianos anteriores a la consolidación de la hermenéutica alejandrina habían sido intérpretes poco sistemáticos y algo imprecisos. De entre éstos, tal vez Hipólito, discípulo de Ireneo, haya sido el más interesante. Pero sus limitaciones –entre las que estaban la ausencia de toda cualificación filológica y la falta de reglas de interpretación definidas sobre todo en lo referente al tratamiento de los sentidos literal y alegórico- lo sitúan en un nivel de interés muy inferior a los alejandrinos (Simonetti, 1994: 26-30).

En este difícil terreno, la alegoría aparecía como un método generalmente aceptado por las escuelas griegas del momento y suficientemente flexible y acomodaticio como para aplicarse a la doctrina cristiana sin crear excesivos problemas. Con la alegoría, los alejandrinos introducen en la exégesis cristiana un componente de racionalidad y de preocupación metafísica que será decisivo en su posterior evolución.

La alegoría cristiana tendrá en su relación con la metafísica unos rasgos que se apartarán de la alegoría pagana. Ya hemos señalado la importancia del valor literal histórico de la Escritura en la exégesis patrística. En este aspecto profundizaremos en el presente capítulo al estudiar la polémica entre Alejandría y Antioquía, si bien hay que advertir desde el principio que la preocupación filológica fue común a ambas escuelas. Pero la alegoría cristiana tiene otros elementos que, desde su mismo origen, la distancian de la alegoría pagana. En primer lugar, es necesario recordar que, a pesar de que la alegoría cristiana contó entre sus objetivos el apartamiento del mensaje cristiano de los indignos y los no iniciados, nunca tuvo el carácter reservado y aristocratizante que ostentaba en el paganismo. Ya vimos en capítulos anteriores que en el pensamiento griego, la alegoría no tuvo nunca un fuerte arraigo popular. En los primeros siglos del cristianismo, por el contrario, la alegoría se puso desde el principio al servicio de la predicación y de la extensión de la fe religiosa. Esta necesidad de predicación hizo por

⁹⁵ Marción rechazaba al Dios del Antiguo Testamento como inferior a Cristo y se aproximaba en algunos extremos al paganismo y a los gnósticos (cf. Vidal Manzanares, 1999).

⁹⁶ Pese a que fue en Alejandría donde el contacto entre el helenismo y el cristianismo incipiente dio sus frutos más importantes, es necesario advertir que la presencia griega en la formación del cristianismo se remonta a su origen, como se evidencia en la elección del género epistolar, genuinamente griego, o la adaptación de la *praxeis*, o recopilación de los hechos y dichos de personajes célebres, para articular los Hechos de los Apóstoles, o, incluso, la modificación de la diatriba de la filosofía popular griega para dar lugar al sermón (cf. Jaeger, 1965: 15-17).

una parte que la alegoría se hiciera a veces más accesible y, por otra, que su contenido fuera reconocible en otros pasajes no alegóricos de la Escritura.

Además, la actitud ante la alegoría de los Padres de la Iglesia estuvo a menudo condicionada por las exigencias de la lucha contra la herejía, de tal modo que su aceptación o rechazo dependía del uso de que de ella hicieran los movimientos heréticos contra los que la ortodoxia debía reaccionar. Este condicionamiento está presente en los grandes alegoristas de la Patrística desde Orígenes hasta San Agustín. Por lo tanto, hay que distinguir en la alegoría cristiana de estos primeros tiempos una doble función: por una parte, se constituye como un mecanismo de vertebración de una doctrina metafísica a partir de unos textos heterogéneos, como eran las Escrituras, y de un contexto filosófico ajeno pero en el que se desarrolla, el helenismo; y, por otra parte, se presenta como un mecanismo de delimitación y exclusión de la heterodoxia, en el que la alegoría o su rechazo, es un arma de interpretación al servicio de una regla de autoridad religiosa. Esta doble dimensión llevó la alegoría cristiana a terrenos y dificultades desconocidos para la alegoría pagana. Las diferentes escuelas exegéticas condicionaron su relación con la alegoría a las circunstancias particulares del medio en el que realizan su labor predicativa y exegética.

Como ya hemos señalado, fue la escuela de Alejandría, la primera en adaptar decididamente el método alegórico. Rasgos fundamentales de esta escuela, junto a la defensa y práctica de la exégesis alegórica, son la teología del *Logos*, la doctrina trinitaria y platonizante de las tres hipóstasis –abandonada tras la condena del arrianismo en el concilio de Nicea–, la depreciación de la humanidad de Cristo respecto de su divinidad, la antropología dualista de procedencia platónica y la espiritualización de la escatología (Berardino, 1992: *Alejandría, escuela*). Como puede verse, el desarrollo de la metafísica cristiana, como ya ocurriera en el paganismo al que en cierto modo imita y emula, requiere del instrumento de la alegoría para poder desplegar sus argumentos.

La escuela de Antioquía, por su parte, se enfrenta a problemas diferentes, entre los que se encuentran los excesos provocados por el alegorismo alejandrino posterior a Orígenes⁹⁷; la crítica, de gran calado entre los cristianos cultos orientales, que a estos

⁹⁷ Los antioquenses reprochaban al alegorismo alejandrino y al propio Orígenes que su método exegético negaba la realidad de los hechos bíblicos en el sentido histórico, dándoles un tratamiento similar al que las especulaciones filosóficas del paganismo habían dado a los mitos. Para Lubac, no obstante, este reproche es falso (cf. Lubac, 1947: 200-201).

excesos alegóricos realizó -el no menos alegorista- Porfirio⁹⁸; y el sentimiento de rechazo suscitado contra el arrianismo al que se había identificado con la exégesis de Alejandría. Además, como apunta Simonetti, la exégesis literalista defendida por los antioquenses respondía a un momento histórico diferente, determinado por la nueva política imperial a partir de Constantino. Otras motivaciones se han señalado para justificar el carácter de la escuela de Antioquía: razones diversas de carácter cultural, como el interés por el conocimiento de la historia de Israel, que desemboca en la interpretación histórica, “teórica”, del Antiguo Testamento (Simonetti, 1994: 53-55).

Si comenzamos examinando a los autores alegoristas alejandrinos, debemos preguntarnos de dónde procede la alegoría cristiana. Ya hemos señalado más arriba que una de sus fuentes fue la alegoría de Filón. Su presencia es evidente en la obra de varios autores cristianos de los primeros siglos. Clemente de Alejandría considera que la obra de Filón representa el genuino pensamiento bíblico antes de Cristo. En consonancia con una lectura tipológica de la propia historia de la hermenéutica escrituraria, Clemente contempla su propia exégesis como desbordamiento de la de Filón al pasar del judaísmo al cristianismo (Danielou, 1966: 286). Su influencia se hace tangible en la adopción de varias de sus interpretaciones entre las que podemos citar las siguientes: la lectura de los capítulos tercero y cuarto del *Génesis*, por la que, lejos de los planteamientos tipológicos y literalistas, se considera que son una alegoría moral sobre el ser humano. San Ambrosio de Milán confiesa que esta interpretación se debe a Filón⁹⁹; La alegoría del Diluvio que ve este desastre como alegoría del juicio final y de la salvación de los justos¹⁰⁰ es un caso curioso de interpretación híbrida entre tipología y alegoría¹⁰¹: cristología y escatología se dan cita confusamente en esta interpretación en la que el tipo no sólo no ha encontrado en el Nuevo Testamento su consumación, sino que el antitipo al que corresponde se sitúa al final de los tiempos, en un futuro siempre futuro y, por lo tanto, fuera de la historia; la boda de Isaac y Rebeca: Orígenes interpreta, siguiendo a

⁹⁸ El ataque de Porfirio en *Contra los cristianos* se funda en la repugnancia del sentido literal de algunos pasajes, como Jn. 6, 53, que los cristianos interpretan alegóricamente. Lo sorprendente de la postura de Porfirio es que, al defender la necesidad de un sentido literal aceptable, desde el punto de vista moral, como punto de partida para una adecuada exégesis alegórica, se revela contrario a la tradición alegorista griega (Pépin, 1987: 60-63). Para la relación de Porfirio con los cristianos, en particular con Orígenes, véase Grant, 1973.

⁹⁹ Cf. Danielou, 1966: 81. La alegoría moral del *Génesis* tuvo poca fortuna y ya los discípulos capadocios de Orígenes la desearon a favor de una lectura literal. Tampoco recurrieron a ella autores tan filonianos como Gregoria de Nisa, aunque sí, como hemos visto, San Ambrosio, principal introductor de la alegoría en occidente (Danielou, 1966: 89).

¹⁰⁰ Cf. Danielou, 1966: 95 y ss.

¹⁰¹ Hay otra lectura puramente tipológica que interpreta el Diluvio como tipo del Bautismo (1 Pe., 3, 20-22).

Filón, esta boda en clave mística¹⁰², muy próxima a su lectura del Cantar de los Cantares; el Éxodo presenta una amplia gama de interpretaciones que van desde la tipología hasta la alegoría mística, de procedencia filoniana, pasando por algunas posibilidades intermedias.

En segundo lugar, la alegoría aparece como solución a los problemas de comprensión derivados del griego de la Biblia de los Setenta. Así, hay determinados hebraísmos o términos griegos caídos en desuso que los comentaristas optan por interpretar alegóricamente ante la dificultad de entender su sentido literal (Harl, 1971: 247). En otras ocasiones, los exégetas tienen dificultades para interpretar las metáforas, muy abundantes en el original hebreo, y de complicada traslación al griego. Estas complicaciones producen tensiones en la traducción que dan como resultado la aparición de rarezas y expresiones chocantes que los exégetas cristianos no saben cómo interpretar. Para resolver estos problemas, recurren a menudo al alegorismo (Harl, 1971: 250). Sin embargo, en otras ocasiones, como ocurre en el caso de Orígenes, los exégetas no sólo manejarán otras traducciones griegas de la Escritura, sino que trabajarán también sobre el texto original hebreo.

La influencia neoplatónica, por otra parte, fue muy importante en los primeros siglos del cristianismo y de ella proceden algunas claves de interpretación alegórica mística¹⁰³. Hasta el Concilio de Nicea, celebrado entre 325 y 327, en el que se condenó el arrianismo¹⁰⁴, el contacto entre el platonismo medio, en primer lugar, y el neoplatonismo, después, y el cristianismo fue muy intenso¹⁰⁵. Después de este concilio, la lectura de Plotino por parte de los autores cristianos no podía dejar de tener presente la condena conciliar a los intentos más serios de acortar distancias entre ambas concepciones de la divinidad. Pese a esta circunstancia, la influencia del neoplatonismo fue fundamental en muchos de los Padres de la Iglesia. Así, Rist detecta ecos de las *Enéadas* V y VI en Basilio y Gregorio de Nisa; el conocimiento, aunque también la hostilidad, de al menos la *Enéada* V en Gregorio Nazianceno; y, por supuesto, su

¹⁰² Cf. Danielou, 1966: 191.

¹⁰³ Para las diferencias entre la mística neoplatónica y cristiana respecto del concepto de Dios, la idea de la relación del alma con la divinidad y la comprensión de las virtudes morales en las coordenadas místicas, véase Louth, 1981: 194-204.

¹⁰⁴ El arrianismo, con una clara influencia del neoplatonismo, había intentado establecer un puente entre esta corriente de pensamiento y el cristianismo. Para ello, afirmaba que el Hijo era inferior al Padre y el Espíritu Santo inferior a aquel, en claro paralelismo con las hipóstasis neoplatónicas.

¹⁰⁵ Algunas diferencias entre el neoplatonismo pagano y el cristianismo en torno a la idea del cosmos pueden verse en Armstrong, 1973.

influencia es decisiva en Ambrosio de Milán y Agustín de Hipona¹⁰⁶. Pero también otras escuelas filosóficas paganas influyen en la adopción cristiana de la exégesis alegórica. Así Porfirio, en *Contra los cristianos*, afirma que Orígenes había tomado este método de los estoicos (Pépin, 1987: 55).

La escuela de Alejandría tiene como principales defensores de la alegoría a Clemente y Orígenes¹⁰⁷. Clemente, como ya se ha dicho, pasa por ser el introductor de la alegoría en la exégesis cristiana. Grant señala cinco clases de interpretación en la obra de Clemente: la interpretación histórica; la que investiga el sentido doctrinal, moral y religioso, muy cercana a la anterior; la interpretación profética de carácter marcadamente figural; la filosófica, alegórica de naturaleza cosmológica y psicológica, con la influencia de Filón y la filosofía estoica; y la mística (Grant, 1967: 68)¹⁰⁸. Pépin observa que el esfuerzo de Clemente va dirigido a establecer una continuidad entre el paganismo y el cristianismo basada en la exégesis alegórica, de tal modo que ésta se convierte en una suerte de ley universal de la religión (Pépin, 1958: 266-267)¹⁰⁹. Esta continuidad es justificada por Clemente a partir de su tesis del “plagio” por la que considera que la filosofía griega ha copiado la doctrina contenida en la Escritura. La idea de una continuidad entre la filosofía griega y la Escritura es el fundamento de un nuevo mecanismo que desarrollará la alegoría cristiana de estos primeros siglos: la exégesis de lo griego en la palabra bíblica¹¹⁰. Por este motivo, la filosofía griega, lejos de ser mal vista, se admite como etapa preparatoria para abordar el descubrimiento de la verdad que supone el cristianismo. En este mecanismo hay, por tanto, un elemento en

¹⁰⁶ Cf. Rist, 1996.

¹⁰⁷ Otros destacados miembros de esta escuela son Ammonio, Atanasio, Cirilo, Dionisio, Panteno, Pierio y Pedro de Alejandría (cf. Vidal Manzanares, 1999).

¹⁰⁸ Clemente había dividido la ley en cuatro partes: las dos primeras, la histórica y la legislativa, tenían por objeto fundamental la enseñanza moral; la relativa a las ceremonias religiosas tenía un contenido cosmológico y natural; por último, la parte superior era la parte teológica que admitía a su vez dos tipos de interpretación: histórica y alegórica. La alegórica podía ser, a su vez, moral o cosmológica y simbólica (Simonetti, 1994: 37). Los cinco sentidos señalados por Grant corresponden a todos estos tipos de interpretación, pero debe tenerse en cuenta que éstos se agrupan en torno a dos ejes fundamentales: el sentido histórico o literal y el alegórico. Éste último reúne los tipos de alegoría ya vistos en la alegoría griega de los siglos anteriores y del neoplatonismo que le resulta prácticamente contemporáneo: la física, la moral / psicológica y la mística o espiritual.

¹⁰⁹ Son interesantes las observaciones sobre esta cuestión realizadas por Clemente al analizar la escritura egipcia (Pépin, 1958: 268). Mondésert se pregunta, en este mismo contexto, si lo que pretende el método alegórico alejandrino y en particular el de Clemente no es más bien la elaboración de una teoría del lenguaje religioso en general (Mondésert, 1936: 158). En todo caso, la intención de Clemente de sistematizar un lenguaje religioso general a través de la alegoría no está demasiado alejada de la propuesta por Hugo Rahner cuando, desde la teoría de los arquetipos de Jung, dice: “El poder semántico de los símbolos le ha sido dado al hombre de antemano (...), preexiste en su forma primigenia en cada religión y pertenece a los arquetipos de toda búsqueda humana de Dios” (Rahner, 2003: 51).

¹¹⁰ Cf. Rahner, 2003: 291. En esta misma página, dice Rahner que Metodio (muerto en 311) es el más griego de los autores cristianos. Sobre Metodio, véanse también las páginas 297-299 de la citada obra.

principio paradójico: el hecho de que la filosofía griega tome toda su cosmología de la Escritura no la hace desmerecer a los ojos de Clemente sino que, por el contrario, este plagio la redime y la convierte en un saber compatible con la fe cristiana¹¹¹.

De esta manera, Clemente recoge ecos y citas de filósofos paganos al enunciar determinados principios tanto para la teología negativa como para la afirmativa. Respecto a la primera, se remonta a Platón y Antístenes¹¹²; respecto a la segunda, dice lo siguiente: “El Logos no se oculta a nadie, es una luz común, brilla para todos los hombres. No existe ningún cimerio en el Logos. Apresurémonos hacia la salvación, hacia el nuevo nacimiento. Apresurémonos la mayoría para reunirnos en un único amor, conforme a la unidad de la única sustancia.”¹¹³.

Clemente considera, a diferencia de lo que hemos visto en el posterior neoplatonismo de Plotino y sobre todo de Proclo, que el fundamento de la lengua simbólica está en la analogía: aunque no se puede hablar de Dios, en la medida en que nuestra inserción en la materia nos permite comprender, así nos han podido hablar los profetas, adaptándose a la debilidad humana (Mondésert, 1936: 168). Este mecanismo analógico implica una cierta semejanza en la naturaleza misma de las cosas, una comunidad del ser, que hace de puente entre el objeto conocido y el objeto a conocer¹¹⁴. Este es el fundamento, de raíz platónico-filoniana, de la analogía de Clemente.

Ahora bien, una vez justificada la existencia de un lenguaje simbólico, es necesario establecer reglas para poder interpretarlo. Estas reglas vienen dadas por la alegoría. En su justificación de la alegoría, Clemente da nuevas muestras de eclecticismo al entender que la alegoría es un procedimiento común al lenguaje religioso universal: “Todos, bárbaros y griegos, que han tratado de la divinidad han ocultado los principios de las cosas y han transmitido la verdad por enigmas y símbolos, por alegorías y metáforas y otras figuras parecidas; por ejemplo, entre los griegos los oráculos, de donde procede el nombre de Apolo Pítico, *Loxias*” (Clemente de Alejandría, 1981: 61)¹¹⁵. Más adelante, se apoya en Sófocles para exponer otro de los argumentos más recurrentes a favor de la alegoría a lo largo de su historia, el de la oscuridad como filtro del mensaje divino: “Oui, Dieu est tel, je le sais parfaitement:

¹¹¹ Cf. Clemente de Alejandría, 1981: 13-14.

¹¹² Clemente de Alejandría, 1994: 132-135.

¹¹³ *Ib.*, p. 157.

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 170.

¹¹⁵ Clemente no sólo recurre a los griegos, sino que, en su justificación de la universalidad del estilo simbólico, apela a los egipcios, los persas y los escitas.

pour les sages, annonciateur d'oracles toujours énigmatique, pour les gens obtus, maître mediocre à la parole brève"¹¹⁶.

A diferencia de lo que ocurrirá con Orígenes, Clemente muestra más interés por las cuestiones morales y filosóficas que por las puramente teológicas¹¹⁷. Sin llegar a incurrir en el gnosticismo, hay en la obra de Clemente una enorme preocupación por el conocimiento que a veces le lleva a interpretar algunas de las figuras fundamentales de la Escritura más en atención a éste que a la salvación. Así ocurre con el “árbol de la vida”, del Génesis: aunque sigue siendo interpretado como tipo del “Verbo encarnado”, pasa de ser un símbolo de la redención en Ireneo a un tipo de la *gnosis* en Clemente (Danielou, 1962: 51-52)¹¹⁸.

Este conocimiento, que, como en la mística neoplatónica, supera, por decirlo en términos contemporáneos, la separación entre sujeto y objeto, se produce a través de la revelación de las realidades misteriosas encerradas en los símbolos. La revelación paulatina se produce en la vida sacramental: a medida que el alma se eleva, el símbolo libera más y más el misterio, sin llegar nunca a revelarse completamente en el mundo terrenal¹¹⁹. De este modo, aunque se ubica en un contexto nítidamente cristiano, la exégesis bíblica de Clemente utiliza los textos más como ilustración y confirmación de sus teorías que como fuente de sus especulaciones¹²⁰. Acaso por esta prevalencia de sus preocupaciones filosóficas en torno al conocimiento y por la integración del pensamiento griego en el ámbito cristiano a partir de su teoría del plagio, Clemente no encuentra dificultad en hacer alusión a los mitos griegos¹²¹.

¹¹⁶ *Op cit.*, p. 63.

¹¹⁷ Respecto a la preocupación moral, resulta interesante comprobar la operación de rescate y *cristianización* que Clemente realiza de la alegoría moral de Hércules y su elección entre la virtud y el vicio, planteada por Pródico de Ceos (Clemente de Alejandría, 1981: 75).

¹¹⁸ Los términos de *gnosis* y *theoria* en el cristianismo primitivo tienen una historia larga y complicada. La *theoria* hace referencia a la visión en el sentido mental, a la contemplación. La *gnosis* apela al conocimiento intelectual. El vocabulario de la contemplación penetra en el cristianismo con Clemente e influye decisivamente en Orígenes, y, a través de éste, en toda la mística cristiana (Lemaitre, 1950: 121 y ss.).

¹¹⁹ Danielou, 1962: 273. Clemente afirma, en consonancia con otros exégetas cristianos y judíos de la época, la trascendencia inefable de la divinidad. Lo que quizá pueda sorprender, es que se apoye en su defensa en una cita de Solón (Clemente de Alejandría, 1981: 159).

¹²⁰ Mondésert, 1936: 179.

¹²¹ En realidad, Clemente continuaba de esta manera, una tradición de explicación de los poetas griegos a partir de la Escritura ya asentada entre los judíos helenizados de Alejandría, como Filón y Aristóbulo (cf. Clemente de Alejandría, 1981: vol. II, 105).

De este modo, Clemente cristianiza a Orfeo al decir que el “canto nuevo” hace cambiar a los hombres que son como lobos y demás fieras¹²² o recoge la creencia según la cual las granadas surgen de la sangre de Dionisios¹²³.

Ahora bien, pese a la laxitud con la que propone su método de exégesis alegórica, en el que tienen cabida los mitos paganos y en el que la preocupación filosófica desborda con frecuencia la teología, Clemente es consciente de la necesidad de imponer algunas limitaciones al método alegórico. Las alegorías de los gnósticos son un ejemplo muy cercano de lo que puede producir esta exégesis si no se establece alguna medida que limite su natural tendencia al exceso y la dispersión. Respecto de las teorías filosóficas paganas y, en particular, en lo que se refiere a los cercanos mitos de Pitágoras y Platón, Clemente afirma lo siguiente: «Ne doivent pas être entendus allégoriquement dans tous leurs mots absolument, mais seulement dans les expressions qui signifient la pensée globale, et c'est que nous pouvons trouver ce qui, par des symboles, est indiqué sous un voile, l'allégorie» (Clemente de Alejandría, 1981: 122). De este modo, parece que Clemente rechaza, por lo que se refiere a la exégesis de estos mitos, la alegoría minuciosa y centrada en el léxico de los estoicos, en beneficio de una interpretación más general, atenta más a la alusión que a la descodificación metafórica, y más favorable, en consecuencia, a la determinación de analogías y concordancias con la Escritura.

Por lo que a la exégesis bíblica se refiere, Clemente opta por establecer unas limitaciones externas de carácter finalista a la interpretación alegórica. De este modo, afirma que la verdad no se encuentra en cambiar el sentido de un texto sino sólo si la interpretación conduce a un resultado que es apropiado y perfectamente consonante con la majestad de Dios, si está basado en otros pasajes bíblicos y si es respetuoso con el criterio de autoridad de la tradición católica¹²⁴.

Orígenes es un teólogo más profundo que Clemente. Su trabajo como exégeta es mucho más sistemático, riguroso y agudo que el de sus predecesores. La primera de estas cualidades proviene de su consideración de la Escritura desde un punto de vista global, frente a las exégesis concretas, centradas en libros y pasajes determinados, de los alegoristas cristianos precedentes; la segunda, de su cualificación filológica y de su

¹²² Clemente de Alejandría, 1994: 44. Sobre la cristianización de Orfeo en la Patrística y en el cristianismo medieval, véase Rahner, 2003: 84-85.

¹²³ *Ib.*, p. 66.

mayor y más profundo conocimiento bíblico; por último, su agudeza se pone de relieve en la pugna sostenida contra los gnósticos.

Ya examinamos anteriormente las referencias de Orígenes a Pablo, utilizadas como argumentos para defender la pertinencia de la exégesis alegórica de la Escritura. Ahora debemos adentrarnos más pormenorizadamente en el proceder hermenéutico de Orígenes, tanto en su vertiente formal como en sus propósitos y resultados. La obra de Orígenes se ordena en tres secciones: las glosas, las homilías y los comentarios. Es en éstos en los que se encuentra más minuciosamente y con más rigor filológico desarrollado el método exegético de Orígenes.

En la obra de Orígenes no se encuentra tan abundantemente como en los Padres occidentales lo que Pelletier considera el hecho diferencial de la alegoría cristiana frente a la pagana: el despliegue de los mecanismos hermenéuticos a partir -y al servicio- de la fe, distintivo nítido y radical de la alegoría cristiana frente a la exégesis alegórica pagana¹²⁵. Pesan todavía sobre su pensamiento muchos elementos del mismo intelectualismo alejandrino que hemos visto en Clemente. Debido a éste, la alegoría cristiana resulta ser, en opinión de Orígenes, una exégesis inspirada, aunque desarrollada sobre la erudición y la inteligencia del intérprete¹²⁶, en los términos descritos por Pablo. Es precisamente la esencial inspiración de la Escritura la que guía la interpretación alegorista y también inspirada de Orígenes. Éste es, en consecuencia, el primer aspecto que debemos examinar en el análisis de la alegoría del exégeta alejandrino. De ella se deriva la valoración del sentido literal de la Escritura y su acotación frente al sentido espiritual. En este ámbito, Orígenes no se limita a decir que la Escritura es un texto inspirado sino que va más allá al identificarla con el *Logos*, con Cristo.

Pero esta identificación, que, como veremos, influye decisivamente en la valoración del sentido literal al equipararlo al cuerpo humano de Cristo¹²⁷, en lugar de dotar a la exégesis de una capacidad de penetración ilimitada en el sentido del texto, impone a la labor hermenéutica las consecuencias de su limitación *ab initio*. En efecto,

¹²⁴ Había sido Ireneo el primero en proponer este criterio dogmático. En un contexto completamente distinto, también Crisipo había llegado a la conclusión de que era necesario establecer límites a la alegoría.

¹²⁵ Cf. Pelletier, 1989: 307.

¹²⁶ Cf. Grant, 1967: 73. El propio Grant advierte que esta concepción de la exégesis inspirada aparece también en la interpretación neopitagórica y neoplatónica (Grant, 1983: 139). Cf. supra., capítulo XI. Sobre esta cuestión, dice Danielou que la defensa de la inteligencia en el seno de la fe llevada a cabo por Orígenes hará posible el denso intelectualismo de la obra de teólogos como Anselmo y Tomás de Aquino (Danielou, 1957: 289).

Orígenes, tal vez por su repudio del gnosticismo o por su formación filosófica vinculada al platonismo medio, considera que la revelación cristiana no ha dado a conocer un Dios nuevo, sino a iluminar la verdad contenida en el Antiguo Testamento y a extenderla al mundo entero. Ahora bien, Orígenes sostiene que esta actuación de la Encarnación de Cristo sobre el sentido de la Escritura no supone, contra lo que pudiera parecer, un salto brusco en la constante revelación de Dios¹²⁸.

Harl¹²⁹ explica las causas de esta sorprendente limitación de la capacidad reveladora de la Encarnación, sobre todo si se compara con las ideas sobre esta cuestión, mucho más amplias, de Ireneo, de Clemente y, en general, de la tradición tipológica cristiana de los dos primeros siglos que hacía de la encarnación, vida, muerte y resurrección de Cristo, el hecho definitivo y fundamental que precipitaba la caída del velo que cubría el sentido de la ley¹³⁰: Orígenes también comparte la idea de que la Encarnación de Cristo ha supuesto la revelación del carácter divino de las Escrituras que lo anuncian (Orígenes, 1971: IV, 1, 6). Pero en la exégesis origenista se tienen en cuenta otros aspectos procedentes del platonismo, como la concepción subordinada del Hijo con relación al Padre. Ésta le lleva a recordar que quien se encarna no es el Padre, Dios supremo, sino el Hijo, una divinidad plena pero secundaria. De este modo, y de forma análoga a algunas formas de conocimiento hipostático del neoplatonismo, Orígenes considera que el conocimiento del Padre a través del Hijo es sólo una etapa provisional de un conocimiento que debe aspirar a lograrse sin intermediarios. El platonismo de Orígenes le lleva a pensar que el conocimiento de Dios ha de ser un acto de la inteligencia, en el que no pueden mediar las sensaciones corporales. En consecuencia, el Verbo encarnado no puede aportar una manifestación clara de Dios porque habla desde un cuerpo de hombre, y sólo la inteligencia, sobrepasando los sentidos, puede interpretar los signos y conocer a Dios (Harl, 1958: 340)¹³¹.

De igual modo que la encarnación de Cristo tiene, para Orígenes, una función educadora y preparatoria para avanzar en el conocimiento de Dios, el sentido literal de la Escritura, que se ha equiparado con el cuerpo de Cristo, tiene también la función de orientar al exégeta en la persecución del sentido espiritual hacia el que apunta. Además,

¹²⁷ Cf. Simonetti, 1994: 40.

¹²⁸ La Encarnación jugará un papel mucho más importante, sobre todo en la mística, a partir del Concilio de Nicea y del triunfo de las tesis de Atanasio.

¹²⁹ Harl, 1958: 338.

¹³⁰ Sobre la revelación de la verdad divina en relación al intelectualismo alejandrino y al simbolismo arquetípico, véase Blair, 1982.

cuando Orígenes afirma que la Escritura es un texto inspirado por Dios¹³², lo dice en un sentido plenamente platónico: en cuanto texto inspirado, el autor humano de la Escritura es un mero intermediario que no tiene por qué tener conciencia plena de lo que escribe. Esto no obstante, Orígenes distingue en *Contra Celso* la inspiración de los profetas que vuelve la inteligencia más perspicaz y el alma más clara, y la inspiración de los oráculos paganos, en los que el adivino salía de sí, hasta perder la conciencia (Jay, 1983: 155). La función profética es entendida por Orígenes, en consonancia con esta premisa, más como una experiencia espiritual que como una visión del futuro¹³³. La consecuencia en el ámbito hermenéutico es definitiva: el sentido profundo del texto inspirado es independiente de la intención del autor material (Guillet, 1994: 287-289).

Todas estas consideraciones en torno a la inspiración de la Escritura tienen como consecuencia la afirmación de que, aun cuando no sea accesible en su totalidad, la inspiración divina se extiende a la totalidad del texto bíblico, y, por lo tanto, cada uno de sus pasajes, cada una de sus palabras y expresiones, es susceptible de ser interpretado alegóricamente (Orígenes, 1971: IV, 1, 7). De este modo, Orígenes afirma que la exégesis alegórica no sólo debe ser aplicada a los escritos proféticos, como se venía haciendo, sino a toda la Biblia, incluyendo los Evangelios, el *Apocalipsis* e incluso los “cantos” de los apóstoles¹³⁴. En Orígenes se hace sentir, por primera vez en un autor cristiano, el efecto absoluto y expansivo de la alegoría, un método que ya en el paganismo había demostrado cómo resultaba imposible, una vez aplicado a un mito o a alguno de sus aspectos, dejar de aplicarlo a los demás.

Del lado de la exégesis, la inspiración también es objeto de examen detenido por parte del alejandrino. El intérprete requiere también de la inspiración para poder desentrañar el sentido oculto de la Escritura. En este aspecto, la Escritura se presenta como un medio de elevación espiritual hacia Dios. Sobre esta dimensión mística de la lectura bíblica habremos de volver en este mismo capítulo. Ahora es necesario determinar cómo se produce esta inspiración del intérprete. Orígenes muestra la influencia de la *Carta Séptima* de Platón al exigir un esfuerzo preparatorio intelectual y

¹³¹ El sistema exegetico de Orígenes se edifica en torno al misterio. El cerco al misterio cristaliza en el método alegórico (cf. Balthasar, 1936: 516).

¹³² De esta forma, al comentar el Cantar de los cantares, Orígenes aclara que su autor no es el Salomón humano rey de Israel, sino Cristo de quien aquel es figura (Orígenes, 1986: 66).

¹³³ Ya Filón había relacionado el éxtasis más que con la unión mística, con el estado que produce y en el que se produce la profecía (Louth, 1981: 33).

¹³⁴ *Op. cit.*, IV, 2, 3.

moral y al afirmar la libertad soberana de la Verdad, conocida sólo por aquel a quien se revela (Balthasar, 1936: 517).

Los argumentos de Orígenes lo obligan a plantearse el problema del sentido literal de la Biblia desde una perspectiva filológica inédita en la patrística precedente. En efecto, al considerar que el único medio para llegar al sentido espiritual de la Biblia es a través de su sentido literal, el exégeta alejandrino comprende la necesidad de estudiar detenidamente el sentido literal de la Escritura. Esta atención convierte al Orígenes en el fundador de la crítica bíblica (Danielou, 1957: 281), reuniendo en su obra no sólo la interpretación alegórica cristiana por antonomasia, sino también la dimensión filológica que guiará las pautas exegéticas de sus máximos rivales, los intérpretes de Antioquía.

Junto con las consideraciones teóricas expuestas, existen otros motivos de orden práctico que justifican la preocupación de Orígenes por el sentido literal de la Escritura: Orígenes, como alegorista, se opone a judíos y cristianos judaizantes defensores del sentido histórico de la Escritura, pero también a los gnósticos y a los cristianos simples demasiado atados a la letra de la Escritura (Orígenes, 1976: IV, 2, 1). Pero, para enfrentarse a las objeciones de estos grupos, el alejandrino comprende la necesidad de fijar el texto bíblico. En este empeño, Orígenes maneja diversas traducciones griegas de la Biblia e incluso las coteja con el original hebreo. Probablemente, dice Danielou, también consulte diversos manuscritos de los Evangelios (Danielou, 1957: 282).

Ahora bien, hay que tener en cuenta que Orígenes entiende por sentido literal de la Escritura el sentido más inmediato del texto; esto es, el que no comprende el sentido de las metáforas y comparaciones y que se ata a los menores detalles de la letra como si fueran verdaderos (Grant, 1967: 72). En este sentido, Orígenes resulta bastante expeditivo: rechaza los episodios que considera míticos de ambos testamentos; y estima imposible interpretar literalmente los Evangelios debido a las contradicciones existentes entre ellos –es sintomático que sólo cite los mandamientos de Jesús como ejemplo de textos históricos del Nuevo Testamento, frente a los varios que propone del Antiguo- (Grant, 1967: 71).

La preocupación de Orígenes por el sentido literal le lleva a consultar a rabinos alejandrinos sobre el sentido de la Escritura y a profundizar en el análisis gramatical de los textos. En este sentido, la actividad de Orígenes recuerda a la de los filólogos paganos de Alejandría del siglo III a. C. Pero no debe olvidarse que, pese a su atención al sentido literal, éste es considerado sólo como el medio de acceso al sentido espiritual

del texto. Por lo tanto, resulta siempre subordinado a las exigencias teológicas y doctrinales derivadas de este sentido espiritual. La subordinación se convierte en subsidiariedad cuando Orígenes llega a afirmar que del mismo modo que la Escritura tiene siempre un sentido espiritual, no siempre el sentido literal debe tomarse en cuenta por sí mismo. El platonismo de Orígenes lo conduce a la consideración de que la letra de la Escritura corresponde al mundo inferior de las cosas sensibles, mientras que el sentido oculto corresponde al mundo superior de las realidades espirituales (Danielou, 1957: 288). Se desliza, de este modo, la idea fundamental cristiana que vincula la Escritura al mundo y traza un paralelismo material y espiritual entre ambos.

En este ámbito Orígenes habla por primera vez en la Patrística de los cinco sentidos espirituales como trasunto de los cinco sentidos corporales¹³⁵. Los sentidos espirituales prolongan la actividad cognitiva de los sentidos físicos y la extienden hacia el conocimiento de las realidades suprasensibles, por medio de una penetración más profunda en el objeto ya percibido de modo sensible, de forma que finalmente sea Cristo el objeto último de cada sentido del alma. Los nombres de Cristo parecen atender a esta diversidad de los sentidos espirituales: Luz para la vista, Verbo para el oído, Pan para el gusto, Aceite para el olfato –éste último fundamental en la interpretación origenista del Cantar de los cantares-. Orígenes se sirve de esta analogía de los cinco sentidos corporales y los cinco sentidos espirituales para elaborar los grados de perfección del cristiano desde la vía activa a la contemplativa –con la anulación progresiva de la actividad de los sentidos corporales-, y para explicar la inspiración profética, entendida como forma especial de conocimiento.

En San Agustín, el eco de estos sentidos espirituales se enmarca en el contexto de la exploración de la propia interioridad frente a la experiencia mística: “Me llamaste. Me gritaste. Y rompiste mi sordera. Brillaste y resplandeciste ante mí. Y quitaste la ceguera de mis ojos. Exhalaste tu perfume y pude respirar. Y ahora suspiro por ti. Te probé y ahora siento hambre y sed de ti. Me tocaste y me abrasé en tu paz” (*Confesiones*, X, XXVII).

La teoría de los cinco sentidos espirituales se revela como un instrumento eficaz para la exégesis de determinados pasajes bíblicos cargados de expresiones

¹³⁵ Rahner, 1932: 114. Orígenes se apoya para elaborar su doctrina de los cinco sentidos espirituales en una lectura muy particular de Prov. 2, 5 y Hb. 5, 14 (*ib.*, p. 116). Sobre la doctrina de los cinco sentidos espirituales y sus variantes en la patrística griega, véase Lemaitre, 1951: 61-63.

antropomórficas de difícil aceptación¹³⁶, pero también adelantan la posibilidad de una lectura alegórica del mundo en la que se revela místicamente a Cristo.

Esta asociación analógica entre el mundo y la Escritura, extendida sobre todo a partir de la obra de San Agustín, se desarrollará a lo largo de la Edad Media, como marca del alegorismo cristiano hasta su liquidación por Santo Tomás de Aquino (Eco, 1999: 165).

La doble constricción del sentido literal de la Escritura: por un lado su orientación finalista de cara al sentido espiritual; y por otro, el hecho de que en determinadas ocasiones no pueda ser apreciado en el plano real, sino sólo como alegoría, desdibuja la dimensión histórica del Antiguo Testamento, tal como le reprocharán posteriormente los autores de Antioquía. En efecto, aunque los estudios de los últimos años han acercado las posturas de antioquenses y alejandrinos, con el argumento de la atención prestada por Orígenes al sentido literal de texto, debe tenerse en cuenta que esta preocupación filológica por la letra de la Escritura no tiene una orientación histórica, como sí la tendrá básicamente en la escuela de Antioquía, sino que debe entenderse como la puesta a punto de un mecanismo de precisión que permita al exégeta alejandrino abordar con más seguridad la exégesis alegórica del sentido espiritual.

Es el sentido espiritual de la Escritura el que verdaderamente interesa a Orígenes como exégeta cristiano. Este sentido espiritual se entiende de forma absoluta: en extensión, porque abarca toda la Escritura, tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento, y porque comprende toda la doctrina y todo el conocimiento sobre el mundo que necesita el creyente¹³⁷. El *Peri Archôn*, tan leído en el Renacimiento, puede ser entendido, en este sentido, como una *Física* cristiana¹³⁸; en intensidad, porque el sentido espiritual se despliega a través de tres diferentes modelos de interpretación alegórica, de distinta profundidad, hasta apuntar al misterio impenetrable de la revelación divina. El comentario escriturario de Orígenes se edifica como una escala que, partiendo de la

¹³⁶ Cf. Louth, 1981: 68.

¹³⁷ Cf. Danielou, 1957: 284. Sobre esta cuestión, observa Torjesen: “There was only one text for reality – the Bible, not nature. The whole of reality was minored in the Bible (...). So it was the task and work of the exegete to chart the way from the literary and aesthetic representations of reality in the Bible to the universal and cosmic reality itself” (Torjesen, 1989: 337).

¹³⁸ Escrito entre 220 y 231, el *Peri Archôn*, o *Tratado de los principios*, se presenta como una obra destinada a buscar un sistema que pudiera explicar la relación de Dios con el mundo. El libro IV contiene las principales ideas de Orígenes sobre la alegoría.

lectura literal del texto¹³⁹, se propone alcanzar los más elevados planos del conocimiento espiritual, como experiencia mística de la divinidad.

Por eso, tanto Orígenes como más tarde sus discípulos seguidores del método alegórico proceden siempre conforme a los siguientes pasos: en primer lugar, realizan una paráfrasis del texto que estudian. En ella repiten lo que dice el fragmento, reescribiéndolo de manera que la estructura sintáctica y el vocabulario adelanten, mediante estas modificaciones, algunas de las pautas exegéticas que pretenden desarrollar en los momentos ulteriores del comentario. Ya hay aquí, en consecuencia, un primer esfuerzo en la apropiación alegórica del texto, aun cuando se trate de una aproximación aparentemente literalista al fragmento. En segundo lugar, se proponen diversas notas gramaticales, observaciones que sirven de puente hacia la interpretación propiamente alegórica. En un tercer momento, se transcriben palabras y expresiones consideradas simbólicas con la intención de aplicarlas a la realidad espiritual (Harl, 1971: 245-246).

El método alegórico origenista, consecuente con los criterios absolutos sobre el sentido literal de la Escritura en los términos anteriormente expuestos, procede mediante “la sorpresa” ante los relatos bíblicos, deteniéndose extrañado en los menores detalles y preguntándose por el significado profundo de los mismos. Nada está escrito al azar en la Biblia y todo pasaje encierra un misterio que la “inteligencia de fe” del exégeta debe poner de relieve. La alegoría, como hemos advertido, es el método por el que el intérprete inspirado desvela el sentido espiritual de la Escritura¹⁴⁰.

La primera regla que Orígenes propone para el desvelamiento de este sentido espiritual consiste en el conocimiento previo de la intención inspirada del Espíritu en la Escritura¹⁴¹ y en la lectura atenta del texto. De esta lectura atenta, se inferirá que hay determinados pasajes que resultan absurdos o inverosímiles. Como todos los alegoristas que le han precedido y buena parte de los que le seguirán, Orígenes considera que estos elementos absurdos o inmorales deben ser entendidos como llamadas de atención al lector sobre la existencia del sentido oculto del texto. Pero, debido a la importancia esencial que el sentido espiritual de las Escrituras adquiere en su pensamiento, la existencia de estos elementos inverosímiles se muestra, no como un mero

¹³⁹ Recuérdese que la lectura literal no entraba siquiera en la descodificación de figuras retóricas como metáforas o metonimias. Así pues, la exégesis espiritual comprende algunos pasos que, en realidad, corresponden a una interpretación estrictamente literal. Danielou considera que en este proceder Orígenes sigue a Filón y su método de desmitologizar la Escritura (Danielou, 1957: 284).

¹⁴⁰ Orígenes, 1976: IV, 2, 2.

procedimiento retórico escriturario, sino como una condición de la Escritura absolutamente necesaria. El pasaje absurdo tiene como misión más que contener él mismo un sentido alegórico, alertar de la existencia de un sentido alegórico que se extiende a lo largo de toda la Escritura, incluso en los pasajes en los que el sentido histórico resulta más evidente. Esto significa, en nuestra opinión, un cambio fundamental respecto a la exégesis alegórica pagana, sobre todo a partir de la aparición de las primeras retóricas y la instrumentalización de la “figura retórica alegoría” por parte de la hermenéutica mítica. En efecto, en ésta el absurdo o la inmoralidad eran entendidos como figuras de pensamiento que se traducían como cadenas de metáforas. En la concepción origenista, la alegoría es un rasgo esencial de la Escritura en su totalidad. Los elementos sin sentido o inmorales, no son tanto, aunque también, metáforas encadenadas cuanto llamadas de atención sobre la naturaleza esencial del texto bíblico:

Si dans tous les détails de ce revêtement, c'est-à-dire le récit historique, avait été maintenu la cohérence de la loi et préservé son ordre, notre compréhension aurait suivi un cours continu et nous n'aurions pu croire qu'à l'intérieur des Saintes Écritures était enfermé un autre sens, en plus de ce qui était indiqué de prime abord. Aussi la Sagesse divine fit-elle en sorte de produire des pierres d'achoppement et des interruptions dans la signification du récit historique, en introduisant, au milieu, des impossibilités et des discordances; il faut que la rupture dans la narration arrête le lecteur par l'obstacle de barrières, pour ainsi dire, afin de lui refuser le chemin et le passage de cette signification vulgaire, nous repousser et de nous chasser pour nous ramener au début de l'autre vie (...). Mais il faut encore savoir ceci : puisque le but principal était pour l'Esprit Saint de maintenir l'enchaînement de la signification spirituelle à la fois dans ce qui doit se passer et dans ce qui à été déjà accompli, chaque fois qu'il a trouvé des événements historiques capables de s'adapter à la signification spirituelle, il a composé un assemblage des deux ordres dans l'unité de la narration, tout en dissimulant toujours le sens secret profondément ; quand, au contraire le récit des événements ne pouvait pas s'accorder à l'enchaînement spirituelle il a introduit tantôt des événements qui n'ont pas eu lieu, ou qui ne pourraient absolument pas se produire, tantôt des événements qui pourraient se produire mais qui n'ont pas eu lieu. Et il arrive parfois que quelques mots ont été intercalés, qui ne possèdent pas de vérité selon la signification corporelle ; parfois même il s'agit d'un grand nombre de mots.

(Orígenes, 1976: IV, 2,9)

¹⁴¹ *Op. cit.*, IV, 2, 7.

Orígenes hace referencia, al final del este fragmento del *Peri Archôn*, a varias posibilidades de construcción alegórica de la Escritura. Se trata, en este caso, de atisbar, por parte del intérprete, los posibles mecanismos de construcción del texto inspirado con el objeto de descodificarlo y revelar su sentido espiritual oculto. El exégeta alejandrino señala dos posibilidades: la primera consiste en que el Espíritu encuentre en el devenir histórico acontecimientos que se adapten, de alguna manera, al sentido espiritual que pretende transmitir. Es interesante mostrar el modo en el que Orígenes plantea esta situación, porque de sus palabras se colige que la Escritura ya no es tanto un relato histórico religioso del pueblo judío cuanto una selección interesada por parte del Espíritu de determinados acontecimientos de esta historia con el objeto de desplegar un sentido espiritual oculto. Es tal el absolutismo con el que el sentido espiritual actúa sobre el sentido literal de la Escritura y lo determina que cuando no existe ningún acontecimiento histórico que pueda encadenarse al desarrollo del sentido oculto, el Espíritu no duda en intercalar relatos míticos o sucesos posibles pero que de hecho no han tenido lugar para poder llamar la atención o incidir en algún aspecto del sentido espiritual. Desde el punto de vista retórico, esta interpolación de elementos míticos o simplemente ahistóricos puede realizarse tanto por medio de tropos como por extensas figuras de pensamiento¹⁴². Por lo que se refiere a los pasajes inmorales, que habían sido la principal causa de la alegoría para los exégetas paganos, la tradición cristiana, en consonancia con el punto de partida que sitúa al Espíritu como principio ordenador de la Escritura, irá desarrollando el criterio mediante el cual, determinados acontecimientos inmorales desde el punto de vista histórico pueden tener desde el punto de vista figural un sentido espiritual (Lubac, 1959: I, 451 y ss.)¹⁴³.

En este proceder interpretativo, Orígenes, establece una división tripartita del sentido de la Escritura conforme a un doble orden: por una parte, la clasificación antropológica de Pablo que divide al hombre en cuerpo, alma y espíritu; y, por otra, la clasificación de los cristianos según su grado de perfección en la fe, en incipientes, iniciados y perfectos. A estas dos clasificaciones tripartitas, Orígenes confiere

¹⁴² Para una posible clasificación de las figuras de Orígenes en tipos continuos y discontinuos, véase Alviar, 1993: 211-216.

¹⁴³ Véase también, para el desarrollo de este principio interpretativo en la Edad Media, Dronke, 1985: 30 y ss.

respectivamente tres tipos graduales de interpretación del sentido de la Escritura: literal, moral y espiritual¹⁴⁴.

En la aplicación de estos tipos de interpretación, Orígenes va desarrollando su propio pensamiento teológico, ofreciendo su lectura de las cuestiones que, en su momento, condicionaban la exégesis bíblica. Así, por lo que se refiere a los pasajes entendidos tradicionalmente como escatológicos, procura alejarse del milenarismo, corrigiendo las interpretaciones literales de los pasajes escatológicos en beneficio de lecturas alegóricas espiritualizantes. Además, recoge la interpretación tipológica de la Escritura, aplicándola incluso al Nuevo Testamento con relación al Evangelio eterno, la alegoría cosmológica de naturaleza platónico-filoniana, e introduce por primera vez un término que será fundamental en la exégesis cristiana medieval: la anagogía¹⁴⁵. No obstante, hay que precisar, con M. Simonetti, que Orígenes utiliza la palabra “anagogía” como sinónimo de “alegoría”, aunque existan en su proceder hermenéutico interpretaciones que, como estamos viendo, encajan dentro del concepto medieval de anagogía en el sentido de alegoría vertical (Simonetti, 1994: 46)¹⁴⁶. El pensamiento místico de Orígenes parte de la idea, reformulada en términos platónicos, de que el hombre, al estar hecho a imagen y semejanza de Dios, puede conocerlo a través de los símbolos contenidos en lo sensible, elevándose desde éstos a las realidades verdaderas espirituales¹⁴⁷.

Dentro de la obra exegética de Orígenes, tiene especial importancia su interpretación mística del Cantar de los cantares¹⁴⁸. Orígenes se ocupa del cantar salomónico en sus homilías y en sus comentarios. El alejandrino es el primer exégeta que, sin renunciar a la tradición cristiana que asociaba la esposa con la Iglesia –como antes en el ámbito del judaísmo se había hecho con Israel-, relaciona a la esposa del poema con el alma, permitiendo una interpretación mística del poema en el plano individual que se perfeccionará con Gregorio de Nisa y que llegará hasta Juan de la Cruz. Orígenes desarrolla, por lo tanto, paralelamente dos modelos de interpretación: la tipológica u horizontal referida a las bodas entre Dios y la Iglesia, y la mística o vertical

¹⁴⁴ Orígenes: 1976, IV, 2, 4.

¹⁴⁵ Den Boer observa como tanto Clemente como Orígenes no diferencian entre alegoría y tipología debido a la fuerte presencia que la cultura griega, ajena a la tipología, tiene sobre ellos (Boer, 1973: 18). La confusión entre la alegoría y la tipología persistirá, como se verá, en algunos exégetas medievales.

¹⁴⁶ La lectura de la Escritura es para Orígenes una experiencia religiosa de elevado contenido místico (Louth, 1981: 64). Sobre el carácter central de la Biblia en la elaboración del “Misterio cristiano”, véase Diego Sánchez, 1985).

¹⁴⁷ Cf. Crouzel, 1962: 271.

relativa a las nupcias entre Aquel y el alma (Orígenes, 1986: 25). Por lo que se refiere a ésta última, Orígenes propone la idea, después elaborada y desarrollada extensamente por Gregorio de Nisa, de que el alma siempre está en una relación de doble tensión con el *Logos*, de tal forma que, en un primer aspecto, su progresión hacia Él no impide que pueda volver a caer y perder su posición de privilegio; y, en un segundo, porque la aparición del Esposo suscita en la esposa un deseo de mayor y más plena posesión que, al menos en ese momento, es imposible de satisfacer. Esta tensión se expresa con la imagen de la “herida de amor” (Orígenes, 2000: 26).

Pero, además, existe en los planteamientos místicos de Orígenes una dimensión colectiva que no es frecuente en la mística cristiana: para el alejandrino, el alma no sólo debe progresar en dirección a Dios, sino que debe ayudar a las demás almas a seguir en esta progresión¹⁴⁹. Esta dimensión colectiva de la experiencia mística abre una separación importante entre los planteamientos de Orígenes y los neoplatónicos, apoyados expresamente en la soledad, como se ha visto al estudiar la mística de Plotino. Ahora bien, esta afirmación requiere de una explicación y de un límite. La explicación viene dada por el hecho de que buena parte de los Padres, entre los que se encuentra Orígenes, entienden por vida mística la vida cristiana de salvación que comienza con el bautismo y señalan que esta vida de salvación es un empeño colectivo que sólo puede ser desarrollado en el seno de la Iglesia (Louth, 1981: 53). La limitación deriva de la necesidad de perfección que exige la experiencia mística. Porque la lectura del Cantar de los cantares y la penetración en sus misterios es una empresa reservada para los cristianos perfectos. En efecto, el orden bíblico de los libros salomónicos no es producto del azar sino que señala un orden de progresión en la vida religiosa que culmina en el acceso a los misterios del Cantar. De este modo, Orígenes afirma que el primero de estos libros, los Proverbios, comprenden la doctrina moral para los principiantes; el Eclesiastés, previsto para los iniciados, enseña el conocimiento de la naturaleza y la vanidad que suponen las cosas materiales, orientando, de esta manera, al lector hacia la realidad espiritual y la vida contemplativa de la que se ocupa el Cantar de los cantares (Orígenes, 1986: 56 y ss.). Esta clasificación de los libros de Salomón es una buena muestra del concepto global y sistemático que Orígenes posee de la Escritura, así como de la idea de una interpretación alegórica total de ésta. De esta manera, cada uno de

¹⁴⁸ La preocupación por la exégesis mística no produce en Orígenes el descuido del análisis filológico gramatical, como se infiere de la justificación del título del poema bíblico (cf. Orígenes, 1986: 72).

¹⁴⁹ *Op. cit.*, p. 28.

estos tres libros tienen un doble sentido espiritual: el primero se deduce de la interpretación alegórica aislada de su contenido; el segundo aflora cuando se pone en contacto con los otros dos y se integra en un sistema que responde a la existencia de una gradación de la vida espiritual cristiana en la que el exégeta integra su propia interpretación.

La dificultad del Cantar estriba en una cuestión de homonimia: el amor humano (*eros*) y el amor divino (*ágape*)¹⁵⁰ comparten un mismo lenguaje y sólo el cristiano orientado -“los perfectos”- hacia la contemplación puede sortear con éxito las ambigüedades que la homonimia plantea¹⁵¹. Orígenes desarrolla su alegoría estableciendo correspondencias alegóricas no sólo entre las acciones de los personajes del Cantar, sino entre las partes corporales y espaciales mencionadas en el poema. De esta forma, atribuye a cada una de las partes del cuerpo una significación espiritual y *descubre* en el tratamiento del paisaje un sentido alegórico, especialmente en lo que se refiere a los accidentes geográficos que impliquen la idea de subir o descender: el valle es, según Orígenes, un lugar indigno frente a la montaña cuya altura está relacionada con Dios. De este modo, el Verbo desciende al valle, por condescendencia y amor hacia la amada. El ascenso de ésta y su recorrido por montes y valles debe interpretarse como alegoría del progreso espiritual (Orígenes, 2000: 91-105).

El alejandrino ofrece en el comentario y las homilías dedicados al Cantar de los cantares unos primeros pasos en dirección hacia la codificación alegórica de la mística cristiana que alcanzará una notable madurez en la obra de Gregorio de Nisa. Pero, a diferencia de lo que ocurrirá en la concepción mística del capadocio y, posteriormente, de Dionisio Areopagita, la mística de Orígenes es una mística de la luz, una mística que desconoce la tiniebla y la sequedad de la noche oscura (Louth, 1981: 57).

La concepción intelectualista de la mística de la luz no implica que sus defensores rechacen la vía apofática. En efecto, la teología negativa se incorpora en mayor o menor medida a la obra de Orígenes y Evagrio, pero con un carácter distinto al que tiene en la de los místicos de la tiniebla, como Gregorio de Nisa y Dionisio Areopagita: Para los místicos de la luz, la vía negativa impone los límites al

¹⁵⁰ En realidad Orígenes pretende introducir el concepto de *eros* platónico en lugar del *ágape* de los Setenta, de tal modo que sugiere que el “gnóstico” -en el sentido ortodoxo del término- debe entender el primero cada vez que lee el segundo. Nygren señala que con Orígenes asistimos, por vez primera, a la síntesis entre la concepción cristiana y la helenística del amor (Nygren, 1952: 177).

¹⁵¹ Cf. Orígenes, 2000: 9-10.

conocimiento; para los místicos de la tiniebla, es el medio de sobrepasar los límites y el mismo conocimiento¹⁵².

Aproximadamente un siglo más tarde, las herejías, las críticas por parte de la filosofía pagana y los propios excesos de los alegoristas alejandrinos produjeron, como señalamos más arriba, la reacción de la escuela de Antioquía contra el proceder exegético basado en la alegoría. Frente a ésta, los de Antioquía proponen un nuevo concepto hermenéutico: la teoría.

Pese a la virulencia de la disputa entre ambas escuelas de interpretación escrituraria, la mayor parte de los estudios actuales consideran que no existe una diferencia esencial entre sus métodos, sobre todo a partir de los trabajos de Neuschafer sobre la rigurosidad de la exégesis filológica de Orígenes (Astruc-Morice y Le Bolluec, 1993: 23)¹⁵³. Lubac considera que las diferencias son puramente artificiales y recuerda que los traductores latinos han traducido siempre “teoría” como “alegoría”. Por otra parte, subraya que el propio término “teoría” no es bíblico sino platónico (Lubac, 1947: 204-205). Pelletier también afirma que ambas escuelas comparten una misma actitud frente a la Biblia, aunque existan matices que separen a unos de otros (Pelletier, 1984: 326). En esta misma línea de argumentación insiste Guillet (Guillet, 1947). Para Ternant, la polémica es de naturaleza verbal: los antioquenses han malinterpretado la alegoría alejandrina que, para Orígenes, abarca tanto el alegorismo puro heredado de Filón, como una tipología auténticamente cristiana y común a la tradición patrística primitiva (Ternant, 1953: 138). Young, por su parte, considera que a menudo se ha cometido el error de pensar que los reproches de los antioquenses a la alegoría son similares a los argumentos que en la modernidad se han planteado contra ella (Young, 1997: 120). Por el contrario, otros autores como Danielou¹⁵⁴, Simonetti (Simonetti, 1994: 70 y ss.), o Grant (Grant, 1967: 76) han preferido destacar las diferencias entre ambos métodos hermenéuticos.

En realidad, existen diferencias entre ambos métodos, pero, sobre todo existe una lectura peyorativa de la alegoría por parte de los antioquenses, de forma que extienden el concepto de alegoría a toda interpretación arbitraria, a partir de una idea

¹⁵² Cf. Lemaitre, 1951: 47.

¹⁵³ En el citado artículo se apunta, como elementos comunes a ambas escuelas, junto con la rigurosidad filológica, la explicación de la Biblia por la Biblia –reminiscencia de la filología pagana alejandrina que explicaba a Homero por Homero-, la relativización de la interpretación de la Escritura, al considerar que el conocimiento de la verdad se reserva para el final de los tiempos y el uso, desde diferentes enfoques y con distinta amplitud, de la alegoría (*op. cit.*, pp. 23-26).

¹⁵⁴ Véase Lubac, 1947.

retórica de la alegoría, esto es, como una cadena de metáforas continuadas, en la que, por propia definición, debía excluirse el sentido literal. Pero los alegoristas alejandrinos le daban un sentido mucho más amplio, relacionado con el viejo concepto de *hyponoia*. En efecto, los alejandrinos llamaban alegoría a toda transposición de una locución o de un discurso, de un objeto -real o no-, a otro, en virtud de un parecido, real o ideal, entre ellos (Ternant, 1953: 139). La observación de Ternant nos parece de sumo interés, con independencia de su aplicación concreta a la polémica entre alejandrinos y antioquenses, porque pone de relieve, una vez más, las diferencias y, sobre todo, la falta de simetría entre la alegoría retórica y la exégesis alegórica.

En estas páginas estudiaremos el concepto de teoría dentro del método hermenéutico de Antioquía, examinando su relación con la alegoría. Finalmente, nos detendremos en la figura de Teodoro de Mopsuestia, el autor más interesante y radical de esta escuela.

Es necesario comenzar diciendo que la fuente del interés literalista y filológico por la Escritura que defienden los antioquenses proviene, paradójicamente, de los resultados obtenidos por Orígenes en este campo. Sin embargo, la actitud ante el sentido literal del texto es completamente distinta en uno y otro caso. Para Orígenes –que además partía de un concepto tan restringido de sentido literal que excluía de éste la interpretación de las figuras retóricas más elementales- el sentido literal era sólo un instrumento y una vía para el acceso al sentido espiritual.

A nuestro juicio, el sentido literal ni siquiera tenía, para el autor del *Peri Archôn*, un valor histórico de relevancia, porque, como hemos señalado más arriba, el Espíritu Santo elegía de entre los hechos acaecidos aquellos que mejor se ajustaran a la transmisión del sentido espiritual e, incluso, en el caso de que entre los acontecimientos históricos ninguno resultara útil para tal propósito, introducía relatos o cosas inverosímiles, absurdas, inmorales, o simplemente, ahistóricas, -pero todas ellas, lógicamente, partícipes de un sentido literal del que en tal caso había que prescindir- para o bien llamar la atención sobre un sentido oculto que, de otro modo, podría pasar inadvertido, o bien, para servir de portador de un contenido espiritual para el que no hay acontecimiento histórico que pudiera haberlo reflejado.

La comprensión del sentido literal en la escuela de Antioquía es diferente. Su fidelidad a la letra, sobre todo por lo que se refiere a los textos proféticos, les lleva a distinguir dos tipos de realidades: la historia de Israel y la figura de las realidades superiores con la alusión al Mesías, la Iglesia y la vida eterna (Ternant, 1953: 136).

Como puede comprobarse, la “teoría” recoge el concepto de tipología en toda su amplitud. Ahora bien, la diferencia con la alegoría se puede encontrar en la distinción entre dos tipos de profecía: la profecía directa y puramente mesiánica que sólo se refiere al Mesías; y la profecía indirecta o típicamente mesiánica, que tiene por objeto determinados acontecimientos históricos del pueblo judío y a los que la revelación y la analogía neotestamentarias nos la presentan como figura de realidades mesiánicas. A esta clase de profecías hace referencia la “teoría”. Por lo tanto, el autor sagrado se refiere a un acontecimiento de la historia de Israel, que es, a su vez, figura de una realidad mesiánica. Pero estos dos acontecimientos que se relacionan como tipo y antitipo respectivamente corresponden ambos –y esto es fundamental dentro de la exégesis de Antioquía- al sentido literal porque ambos son intencionados por parte del autor.

En el caso de la profecía típica, el carácter hiperbólico es el mecanismo retórico que da a entender que la voluntad del autor se orienta no sólo a la revelación de un acontecimiento de la historia de Israel sino a un acontecimiento que, como señala la hipérbole empleada en la profecía –y al modo en que el “objeto profético pequeño” actúa respecto del “grande mesiánico” como la imagen respecto de la persona a la que pertenece-, excede con mucho los propios eventos históricos del pueblo judío (Ternant, 1953: 143). La valoración de la hipérbole en este sentido, como figura retórica que avisa de la profecía, rompe, en cierto modo, con las llamadas a la moderación en el uso que prescribe Quintiliano. El rétor de Calahorra había avisado de la necesidad de no sobrepasar cierto límite para no incurrir en el efecto contrario al deseado: la cacocelia o afectación ridícula¹⁵⁵. Ahora bien, Quintiliano asimismo afirma que la hipérbole es “una virtud de estilo cuando el objeto mismo, del que se ha de hablar, ha sobrepasado la medida natural. Pues está permitido hablar exagerando, porque no puede cabalmente decirse cuál es la exacta medida de las cosas, y lo que se dice permanece mejor si va más allá de lo justo que si se queda corto.” (Quintiliano de Calahorra: VIII, VI, 76).

Lo interesante de la hipérbole defendida por la escuela de Antioquía es que resulta ser una amplificación respecto del primer contenido del discurso profético, es decir, de la profecía relativa al pueblo de Israel, y una disminución con relación al

¹⁵⁵ El comentario psicologista de Quintiliano sobre la causa de la extensión del uso de la hipérbole parece una ironía involuntaria sobre la aplicación que de ella hacen los exégetas de Antioquía: “Pero está también generalmente extendido tanto entre las personas cultas como entre la gente del campo, cosa comprensible, porque el deseo insaciable de *augmentar* y *disminuir* las cosas se halla impreso por

hecho mesiánico que profetiza en segunda instancia, porque de no ocurrir de este modo, la profecía podría ser entendida en su sentido literal genuino. Por lo tanto, la labor exegética de la teoría es no sólo doble en cuanto que la profecía se cumple dos veces, sino de sentido opuesto en sus criterios interpretativos, en cuanto al modo de cumplirse entre sí.

De esta definición de la “teoría” se colige una de las principales diferencias entre ésta y la alegoría origenista. Los antioquenses hacen depender el sentido literal de la Escritura de la intención del autor. Ahora bien, para ellos, el autor, aunque inspirado, es un sujeto histórico consciente de su labor¹⁵⁶. Así, Teodoro afirmará, en su comentario a los Salmos, que su autor es David, que, bajo inspiración profética, alude a sus sentimientos actuales con relación a los acontecimientos y situación presente y futura de su pueblo (Guillet, 1947: 266). Este presupuesto hace que el tipo no sea leído como alegoría sino como profecía, porque aun cuando los profetas sólo hayan tenido un conocimiento oscuro de la proyección mesiánica de su profecía, el tono hiperbólico empleado delata que este conocimiento ha existido en algún grado¹⁵⁷. Por el contrario, como se ha advertido en este mismo capítulo, a Orígenes no le interesa la opinión del autor histórico de los textos escriturarios, porque considera, desde su formación platónica, que el autor inspirado no es del todo consciente de lo que escribe¹⁵⁸, y, sobre todo, porque afirma –lo hemos visto al referirnos al Cantar de los cantares- que su autor no es el Salomón rey histórico de Israel sino Salomón en cuanto tipo de Cristo.

En consecuencia, existe entre ambas escuelas una diferencia fundamental sobre el alcance de la inspiración de la Escritura que afecta directamente al objeto de la exégesis, esto es, a lo que se debe buscar en la interpretación del texto. Pelletier ha observado al respecto de la interpretación del sentido de las profecías, que los exégetas de la escuela de Antioquía atienden sobre todo al momento de la escritura de las profecías para buscar su sentido en el contexto histórico en el que se originan. Los alejandrinos, por el contrario, con una actitud muy propia de la exégesis alegórica, se

naturaleza en todos los hombres, y nadie se siente satisfecho con la verdad de este mundo” (Quintiliano de Calahorra: VIII, VI, 75).

¹⁵⁶ Esto no obstante, la preocupación por la historia de los antioquenses no pueda entenderse en un sentido moderno –el género no sólo abarcaba los acontecimientos históricos, sino también el estudio de la geografía, la estrategia, la moral y otras disciplinas diversas-, y, por otra parte, es evidente que su interés por la lógica narrativa del texto bíblico completo es superior que el que muestran por su historicidad o literalismo (Young, 1997: 125).

¹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 284.

¹⁵⁸ Nada más opuesto a esta concepción de la inspiración que las ideas de Teodoro de Mopsuestia sobre esta cuestión. Para él, el éxtasis, lejos de suponer una pérdida de conciencia, es una vía de acceso al conocimiento (cf. Jay, 1983: 156).

detienen en el momento de la lectura del texto profético. Así, siendo Cristo el principio determinante de la inteligencia del texto, es a partir de Él cuando se organizan las perspectivas de concordancia entre la profecía y lo que revela. La contemplación es la actividad del lector que, desde el lugar nuevo que ocupa, *tras la caída del velo*, ve surgir de la letra el relieve de los sentidos ocultos (Pelletier, 1989: 327-328). Esto no obstante, como ocurre con otras diferencias de orden teórico entre alejandrinos y antioquenses, la plasmación práctica de estas diferencias, queda suavizada, salvo algún caso extremo como ocurre con el comentario al Cantar de los cantares de Teodoro de Mopsuestia o anteriormente con la interpretación alegórica del relato de la Creación por parte de Orígenes, por las exigencias doctrinales y dogmáticas de la Iglesia.

Por lo que al modo de presentación de la profecía, Juan Crisóstomo propone una clasificación que adelanta las bases de una de las divisiones fundamentales de la alegoría en la Edad Media: la *allegoria in verbis* y la *allegoria in factis*. En efecto, Crisóstomo distingue entre la profecía expresada mediante hechos y la profecía verbal. La segunda está dirigida a las mentes más preparadas y penetrantes que no necesitan de la fuerza de los hechos para reconocer en la formulación verbal la dimensión trascendente de la profecía. La primera, por el contrario, estaría dirigida a los espíritus más groseros que demandan pruebas sensibles de la profecía. Otros exégetas de Antioquía, aun admitiendo la división de Juan Crisóstomo, disienten de sus razones, y señalan que la profecía verbal es siempre de inmediato cumplimiento, mientras que la profecía figurativa supone necesariamente una realidad veterotestamentaria. En algunas ocasiones, ambas clases de profecía se cruzan y es posible encontrar interpretaciones en las que a una profecía verbal se le aplica una realidad del Antiguo Testamento¹⁵⁹.

Por lo que al sentido e importancia del *misterio* en la Escritura, esencial en la hermenéutica de Orígenes, los antioquenses lo admiten en un sentido mucho más restrictivo. Juan Crisóstomo –por otra parte el mejor lector de Orígenes, en opinión de Astruc-Morice y Le Bolluec¹⁶⁰– afirma que la Escritura obedece a la siguiente ley: “cuando introduce una alegoría, después siempre la acompaña de su explicación” (Grant, 1967: 79). Con ello, renuncia al prestigio que el misterio tenía para los alejandrinos y reduce significativamente el espectro de alusiones, símbolos y especulaciones propios de la exégesis alegórica.

¹⁵⁹ Cf. Guinot, 1989: 10-12.

¹⁶⁰ Cf. Astruc-Morice y Le Bolluec, 1993: 1.

El sentido oculto del texto escriturario queda reducido en la escuela de Antioquía a la aplicación de la tipología doble y reductora de la “teoría”, siempre dentro de la investigación respecto de la intención del autor. Sobre esta cuestión, ha apuntado Young que la diferencia entre las escuelas antioquense y alejandrina estriba en el modo en el que el sentido oculto es tomado en relación al sentido superficial del texto:

The difference may be characterized as that between an *ikon* and a *symbolic* relationship. An *ikon* represents and images the underlying reality, a *symbol* is a token, with no necessary likeness. Allegory took words as discrete tokens, and by de-coding the text found a spiritual meaning which bore no relation to the construction of the wording or narrative.

(Young, 1997: 123)

Las observaciones de Young pueden entenderse como una descripción de las consecuencias de la aplicación de la alegoría por parte de los alejandrinos: fractura del texto y pérdida de su sentido global¹⁶¹, problemas que ya habíamos visto al analizar el tratamiento de la alegoría en Porfirio, o más lejanamente, en los estoicos antiguos; pero no creemos que cuando dice que el símbolo alejandrino no guarda necesariamente parecido con la realidad representada, deba entenderse de forma parecida al concepto de símbolo en el pensamiento de Proclo, basado en la diferencia y aun oposición entre el símbolo y la realidad espiritual representada., sino simplemente, en la mayor flexibilidad con que la exégesis alejandrina utiliza la retórica, especialmente todo lo relativo a la metáfora y la alegoría, como figura de pensamiento, como instrumentos de interpretación de la Escritura. La exégesis antioquense pretende, con su visión reducida de la alegoría, evitar estos problemas.

Teodoro de Mopsuestia es, como decíamos más arriba, la figura más interesante y el exégeta más radical de la escuela de Antioquía. Teodoro no sólo rechaza la alegoría sino que reduce la exégesis tipológica al mínimo¹⁶². Con ello, hace mayor hincapié en el

¹⁶¹ Eusebio es el primero en acusar a Orígenes de estar demasiado pendiente de los detalles verbales en detrimento de la lógica narrativa (Young, 1997: 121).

¹⁶² Esta actitud se pone en evidencia en su interpretación de los Salmos, en la que sólo reconoce una alusión mesiánica en el salmo XV, 10, relativa a la resurrección de Cristo. También reconoce como excepciones a las limitaciones proféticas de los Salmos, pero no con relación al Mesías sino a la Encarnación y a la Iglesia, los salmos II, 7-8, 11-12, 16; III, 42-43; XLIV y CLX. Respecto a los salmos utilizados por el propio Cristo en los evangelios o por los apóstoles, dice Teodoro que aunque el horizonte histórico de David no pasa de la última época de Israel, los creyentes de todas las épocas –y aquí se incluyen las palabras de Cristo en la cruz- pueden encontrar en los Salmos el alimento espiritual que les conviene cuando las circunstancias de su vida los sitúan en un momento análogo al descrito por el salmista (Deblaere, 1948: 72-73). Teodoro, en general, tiende a establecer la relación tipológica no entre

vacío entre testamentos que en su continuidad. Su estilo, conciso, ágil y preciso está en las antípodas de la verbosidad y de las disgresiones de los alegoristas. Su empleo del lenguaje figurativo también es opuesto a los alegoristas. Éstos usaban habitualmente las expresiones figuradas en un sentido rígidamente literal –lo hemos visto en Orígenes-, para poder, a continuación, producir un sentido alegórico a partir de la aparente incongruencia del sentido literal del pasaje. Teodoro opera en sentido contrario: enfatiza la cualidad figurativa del lenguaje, admitiendo incluso su dimensión simbólica, como parte integral del sentido literal del texto. Así, frente a la tendencia alegorista a aislar la expresión figurada del contexto para subrayar su absurdo y después moldear su sentido conforme a ideas más o menos preconcebidas; Teodoro parte del contexto y reconoce la metáfora como un fenómeno integrado en el sentido literal general de éste (Simonetti, 1994: 72).

El rigor literalista de la exégesis del Teodoro de Mopsuestia, le conduce a rechazar determinados libros de la Escritura como obras no inspiradas. Tal es el caso del Libro de Job, de los Proverbios, y el Cantar de los cantares, del que afirma que se trata de un epitalamio sin sentido espiritual. Sus tesis fueron condenadas en el II Concilio de Constantinopla en 553, diez años después de que, irónicamente, en el I Concilio de Constantinopla se lanzaran quince anatemas contra su mayor oponente, Orígenes.

testamentos, sino, de modo escatológico, entre el la iniciación cristiana y su consumación en la era venidera (Simonetti, 1994: 71).

XV. Hacia la codificación de la mística de la oscuridad: Gregorio de Nisa y Pseudo-Dionisio areopagita

La importancia que el desarrollo de la exégesis mística adquiere en la escuela capadocia a finales del siglo IV, con Basilio, Gregorio Nacianceno y, especialmente, Gregorio de Nisa excede, en nuestra opinión, al debate entre la aceptación o el rechazo por parte de ésta de la exégesis alegórica desarrollado entre las escuelas de Alejandría y Antioquía. En efecto, si la actitud de los exégetas capadocios es ambigua frente a la alegoría¹⁶³, la profundidad con la que abordaron los problemas y el tratamiento literario del fenómeno místico, sistematizado ahora por vez primera en el ámbito religioso del cristianismo, convierten sus esfuerzos en un episodio insólito dentro de la Patrística, por la belleza, complejidad y originalidad de sus resultados. Como tendremos ocasión de ir examinando en este capítulo, el esfuerzo exegetico de los capadocios y, en particular, de Gregorio de Nisa, supone la lectura más provechosa del legado de Orígenes en la Iglesia oriental y la conducción de la metodología alegórica del alejandrino a nuevos horizontes¹⁶⁴.

Es necesario tener en cuenta que tras el Concilio de Nicea y el triunfo de las tesis de Atanasio sobre la creación *ex nihilo*, las teorías místicas de Orígenes necesitaban una reformulación que las adecuara a la nueva ortodoxia. En efecto, la mística del alejandrino se basaba en la idea platónica de la inmortalidad de las almas. Esta idea resultaba fundamental para justificar una mística en la que el alma se deificara a través

¹⁶³ Gregorio de Nisa parece haber evolucionado a lo largo de su vida de posiciones más literalistas – aunque siempre mantuvo su admiración por la obra de Orígenes–, alertado por las confusiones y peligros de la alegoría hacia la defensa de la exégesis alegórica tal y como se muestra en el prólogo a sus *Comentarios al Cantar de los cantares*. En dicho prólogo, Gregorio afirma que el criterio que debe guiar la interpretación es el provecho espiritual que podamos extraer de ella, tanto en su sentido literal como espiritual o alegórico (cf. Simonetti, 1994: 66).

¹⁶⁴ Debe tenerse en cuenta, a la hora de precisar estos nuevos horizontes, las particularidades históricas de las últimas décadas del siglo IV. Por limitarnos al ámbito religioso cristiano, recordaremos que desde mediados de siglo surge la amenaza de una segunda generación arriana armada con una fuerte base aristotélica y neoplatónica y poco interesada en los posibles fundamentos bíblicos de su pensamiento teológico. La exégesis de los capadocios viene en buena medida determinada por la reacción a estos nuevos problemas heréticos. Esta reacción se cifra en la búsqueda de una hermenéutica que, respecto a los pasajes más controvertidos desde el punto de vista de estas nuevas tendencias arrianas, procure una interpretación más racional y menos alegórica; en la conciencia de la Escritura como un todo, de tal modo que no tenga cabida una interpretación que aisle determinados textos y los opongan al sentido general bíblico; y en la preocupación por dar una expresión más armoniosa a la tradición cristiana. (cf. Van Parys, 1971: 169-170).

de la contemplación. Sin embargo, la ruptura de la tradición platónica trae consigo la idea de una separación más profunda entre Dios y el mundo, y, como consecuencia, una mayor separación entre Dios y el alma. A partir del Concilio de Nicea la experiencia mística sólo será posible a través de la Encarnación de Cristo y la deificación sólo se producirá como resultado de la gracia¹⁶⁵.

En el seno de la escuela capadocia, la antigua alegoría física de los estoicos se diluye en el nuevo ámbito de la mística cristiana; la teología negativa de los pensadores neoplatónicos se entiende desde una madurez religiosa tal vez ausente todavía en los alejandrinos; la mística elabora y codifica un nuevo lenguaje alegórico que llegará hasta San Juan de la Cruz.

Respecto a la primera de estas cuestiones, esto es, la disolución de la alegoría física estoica, acaso sea la labor teológica de Gregorio Nacianceno la que más haya contribuido a su consecución en el ámbito de la Iglesia oriental. Ya Orígenes había escrito el *Peri Archôn* como una física que, de hecho, venía a constituirse en una superación de la física, trascendida por la mirada puesta en la realidad espiritual y por la conclusión de que todas las cosas de la tierra son solo vanidad, como señala en su interpretación del *Eclesiastés*. Gregorio Nacianceno vuelve sobre el planteamiento de Orígenes y se enfrenta a la física pagana afirmando la diferencia entre la naturaleza de Dios y la de los cuatro elementos.

Esta identidad había sido uno de los pilares de la alegoría física desde sus comienzos, abocada a una teología panteísta, que, según las diferentes escuelas de pensamiento paganas, adquiere diversos matices, más o menos restrictivos. Así, los estoicos identificaban a Dios con el éter, aun cuando reconocían en los otros elementos rasgos divinos y poderes creativos. Los aristotélicos distinguían cinco elementos y afirmaban que los poderes divinos fluyen desde la divinidad suprema a los seres más bajos a través del aire. En un sentido abiertamente panteísta, otros pensadores paganos consideraron que los elementos estaban penetrados por los dioses y los demás seres espirituales (Bergman, 1993: 3-6). La alegoría física recorría en ambas direcciones la vía trazada entre los elementos y las divinidades, generalmente hacia la racionalización,

¹⁶⁵ Cf Louth, 1981: 75-79. Esto no obstante, San Atanasio será el autor de una imagen, tradicionalmente atribuida al neoplatonismo, y que llegará, no exenta de polémico por esta atribución, hasta el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: “El alma es un espejo en el que se ve la imagen del Padre” (*Contra Gentes*, 8), cf. Louth, *op. cit.*, p. 79. La controversia en torno a esta imagen está extensamente tratada en Lemaitre, 1951: 52 y ss. Digamos aquí solamente que en la concepción patrística, la imagen de Dios no está exactamente en el alma, demasiado apegada al mundo material del que recibe las impresiones, sino en el espíritu, “el más profundo centro”.

con los rasgos señalados en nuestros primeros capítulos, de los mitos y las representaciones divinas antropomórficas de los elementos naturales. Sin embargo, Gregorio rompe esta vía de comunicación al oponerse a esta asociación entre Dios y los elementos, desde la teoría cristiana de la Creación rompiendo toda posible confusión entre el Creador y lo creado. Gregorio propone, renunciando de este modo a la *analogia entis* y a la *analogia Dei*, que la naturaleza pueda ser reconocida como obra de Dios, atisbando en ella su huella, pero no como forma de conocimiento de Dios mismo. El Nacianceno formula –como siglos más tarde hará Tomás de Aquino- la separación entre la teología y el estudio de la naturaleza¹⁶⁶:

Gregory is willing to leave the testing of statements of knowledge about nature to general human rationality, as long as the truths about nature are not transformed into the truths about God, or viceversa, that the truths about nature claim to be true because they are deduced from statements about God.

(Bergman, 1993: 7-8)

Pero Gregorio Nacianceno añade que esta divinización pagana de la naturaleza puede siempre reconciliarse con la doctrina cristiana de la Creación, mientras no se identifique la naturaleza de Dios con la esencia de la naturaleza creada¹⁶⁷. Es interesante este último apunte, porque lo que Gregorio plantea como excepción abre la puerta, en la práctica, a la continuidad de la alegoría física –también intuida por Orígenes con sus interpretaciones alegóricas del paisaje bíblico del Cantar-, aunque corregida, como se verá por las exigencias de la teología negativa. Consecuencia de la teología apofática es la teoría del lenguaje de Gregorio¹⁶⁸: el don de nombrar proviene de Dios, pero los diferentes idiomas son creación humana como resultado del aprovechamiento de este don divino. De esta forma, los nombres que el hombre aplica a Dios son meros atributos de éste, y no verdaderas definiciones (Young, 1979: 70)¹⁶⁹.

Estas consideraciones del sentido y peso de los nombres de Dios marcan una importante diferencia respecto de los símbolos neoplatónicos. En efecto, el dios

¹⁶⁶ Sin embargo, no fue hasta el Concilio de Trento (*De la edición y el uso de los textos sagrados*, 1546) cuando se limitó formalmente la lectura alegórica de la Escritura a las materias morales y religiosas (Ferraris, 2004: 13).

¹⁶⁷ Cf. Bergman, 1993: 6.

¹⁶⁸ Véase Spidlík, 1985: 428-432.

¹⁶⁹ Muy similar es la teoría de los nombres de Gregorio de Nisa. El Niseno sostiene que las cosas son creadas por Dios, mientras que los nombres lo son por la potencia racional humana, aunque ésta sea obra

neoplatónico, el Uno, es un dios sin atributos. Esta diferencia motiva que la formulación e interpretación de estos nombres tenga un funcionamiento distinto en cada una de estas teorías, pese a que ambas se apoyen en la teología negativa. Así, al estudiar el simbolismo de Proclo, señalábamos cómo éste funcionaba, no ya suspendiendo la posibilidad de la analogía como había hecho Plotino, sino rechazando todo parecido siquiera remoto entre el símbolo y la realidad espiritual a la que apela. Por el contrario, Gregorio, partiendo precisamente del origen divino de la posibilidad de nombrar, aunque no de los nombres mismos, afirma que existe cierta similitud entre las cosas humanas y las cosas divinas, aunque revelen, sin embargo, una gran diferencia en su significado. Y en otro lugar afirma: “si tales nombres son verdaderamente predicables de Dios, ellos deberán ser entendidos en su sentido más obvio y natural, aunque con un sentido más alto y glorioso” (Young, 1979: 68-69). Aunque Dios propiamente dicho permanezca incognoscible, existe una posibilidad de intuirlo desde el lenguaje, no por una recomposición de la analogía, ni por los mecanismos paradójicos de Proclo, ni desde luego, mediante la alegoría física, sino por amplificación, esto es, elevando las atribuciones a un grado infinito¹⁷⁰.

De este modo, la hipérbole que la metodología exegética de Antioquía descubría en las profecías veterotestamentarias de carácter mesiánico, se aplicaba ahora, en el sistema gregoriano, a la simple interpretación de todos aquellos elementos naturales que la teología afirmativa permitiera ver como símbolos de las realidades divinas, prescindiendo del grado de exageración con que el texto estuviera compuesto.

Tal vez el punto de encuentro más delicado entre la persistencia de la alegoría física y las premisas de la teología negativa -y auténtica piedra de toque de la literatura mística- sea la alegoría de la luz. En efecto, la alegoría de la luz, de procedencia platónica¹⁷¹ tiene especial relevancia en el pensamiento físico de Gregorio Nacianceno que unifica, excepcionalmente, la luz y las realidades celestes. Se origina, por lo tanto,

de Dios. En cuanto a éste, Dios está más allá de todo nombre. Así, los nombres de Cristo no aluden a su esencia sino a sus energías (cf. Krivocheine, 1985: 395).

¹⁷⁰ El rechazo de la alegoría física, en los términos expuestos, por parte de Gregorio Nacianceno no significa que no se sirviera del método alegórico en su lectura de la Escritura. Así, aunque se situó en un punto intermedio entre las posiciones antioquenses y alejandrinas, distinguió, con Orígenes, un triple sentido en la Biblia e incluso distingue las siguientes clases de tipología: histórica; sacramental, con la doble correspondencia entre el Antiguo Testamento y el Nuevo, por una parte, y entre éste y el tiempo presente; escatología en sentido trascendente, despojada de las connotaciones milenaristas que había tenido en la obra de Justino Ireneo e Hipólito (Damoen, 1996: 254-259).

¹⁷¹ Esto no obstante, hay que tener en cuenta la hostilidad de Gregorio Nacianceno hacia el platonismo y su escaso conocimiento del pensamiento plotiniano, probablemente reducido a la *Enéada* V, 2 (Rist, 1996: 399).

una situación ambigua respecto a la naturaleza de la luz y su función dentro de los mecanismos exegéticos patrísticos, pues, aunque Gregorio evita confundirla con el Creador, le confiere en su pensamiento una cualidad superior a los elementos físicos¹⁷².

Sin embargo, a nuestro juicio, es Gregorio de Nisa el autor más interesante de entre los capadocios, tanto por las consideraciones que sobre la alegoría se encuentran en sus escritos cuanto por sus fundamentales aportaciones a la mística cristiana de la que puede considerarse si no el fundador sí el más volcado hacia la mística de los padres griegos (Danielou, 1944: 6).

En este aspecto, son muchos los elementos que lo relacionan con Plotino y muchas las lecturas que sucesivos estudios han dado sobre las concordancias entre el pensamiento de ambos. Rist considera que, si bien Gregorio de Nisa es el capadocio que acusa una mayor influencia platónica, es posible que ésta proviniera de Orígenes e incluso de Filón, reforzada después por textos neoplatónicos posteriores (Rist, 1996: 399)¹⁷³. Danielou se ha aventurado a señalar la presencia de elementos de las *Enéadas* I, 6 y VI, 9 en *De virginitate*, basándose en similitudes verbales, aunque ni Gregorio, ni el resto de los capadocios mencionen nunca a Plotino, a Porfirio ni a Jámblico (Meredith, 1982: 1120). Pero es innegable la aparición de coincidencias doctrinales, sobre todo la afirmación de Gregorio de que Dios es radicalmente distinto a las criaturas, incluso a los ángeles. Pese a esta posición favorable a la teología negativa, Gregorio se aparta de Plotino en su consideración más positiva de la materia. Para Plotino, la materia se identificaba con el no-ser y con el mal. Sin embargo, observa Corrigan, tal vez Gregorio, a partir de la influencia de la doctrina de Plotino fue desarrollando sus ideas en una línea más acorde con los postulados cristianos y, en consecuencia, presentando una opinión más favorable hacia la materia, sobre todo para evitar la creencia errónea de que la materia es un principio del mal independiente en sí mismo (Corrigan, 1993: 18-198).

Gregorio toma del neoplatonismo la idea de un conocimiento místico no conceptual y supresor de la dualidad “sujeto / objeto”, así como la consideración, dentro de la mística, de la acción transformante de la visión divina. Existen, no obstante, algunas ocasiones en las que Gregorio se muestra indeciso entre las exigencias de la teología negativa y las influencias místicas de Plotino. Esta tensión se manifiesta especialmente en un concepto tan decisivo en el contexto de la mística cristiana como el

¹⁷² Véase Egan, 1989: 473-482.

¹⁷³ Sobre la formación helenística de Gregorio de Nisa, véase también Jaeger, 1965: 106 y ss.

de la “tiniebla divina”. Más adelante analizaremos el origen, contenido y pervivencia de esta alegoría; ahora debemos advertir que en ella se reflejan la indecisión del Niseno entre volcar el desarrollo de su exégesis de parte del vuelo místico plotiniano como culminación de la contemplación espiritual y la rebaja del nivel de la experiencia mística bajo el imperativo de la teología negativa¹⁷⁴. De este modo, la tiniebla se muestra como una alegoría imprecisa que, a veces, es símbolo del conocimiento sin conceptos de la contemplación y otras es símbolo de la incognoscibilidad de Dios (Borrego, 1991: 404). En todo caso, Gregorio sigue a Plotino al afirmar que el camino del concepto no es válido en el último tramo del recorrido místico. También coincide con el neoplatónico en las imágenes de la “embriaguez mística” y en las decisivas analogías de la luz y del espejo. Respecto a las primeras, éstas son completamente plotinianas: la luz se despliega como expresión alegórica de la iluminación intelectual, del medio de acceso a la virtud y de la purificación y como epifanía del Logos¹⁷⁵. Con relación a la analogía del espejo, Gregorio “mantiene la tesis plotiniana de que la visión es por sí misma transformante en cuanto hace a aquel que mira iguala a aquello que mira (...). La diferencia con Plotino estriba en que para Gregorio, la imagen que se refleja en el espejo es simplemente un parecido moral con Cristo; no es, como en Plotino, la imagen mística, realmente inefable, de la comunión del alma con el Uno, la imagen del “sí-mismo” en la simplicidad.” (Borrego, 1991: 460-462).

La exégesis alegórica de Gregorio de Nisa se concentra, sobre todo en el *Comentario al Cantar de los cantares*¹⁷⁶ y en su *Vida de Moisés*¹⁷⁷. Con anterioridad, su *Hexaemeron*, o comentario a los tres primeros capítulos del Génesis, y el *De hominis opificio* se caracterizan por la práctica de una exégesis más literal, deudora de Basilio – aunque se aprecien las influencias de Orígenes-, si bien con una mayor y más profunda exigencia intelectual (Alexandre, 1971: 92). Pero, además, se evidencia también la influencia de Filón en la defensa de la idea de que el carácter sucesivo de la narración de la Creación no se debe a que efectivamente el proceso creador durara varios días, sino que, habiéndose producido de forma simultánea, el orden con el que el *Génesis* la exponía indicaba un orden no cronológico sino un orden jerárquico de creciente importancia. El esfuerzo exegético de Gregorio de Nisa en sus inicios se vuelca, según Alexandre, en la búsqueda de un sentido literal único, que no excluya la posibilidad de

¹⁷⁴ Sobre esta cuestión véase también Corrigan, 1997.

¹⁷⁵ Cf. *Enéada* V, III y Borrego, 1991: 459.

¹⁷⁶ Gregorio de Nisa, 1993.

¹⁷⁷ Gregorio de Nisa, 1993a.

un sentido no material, aunque concebido como literal o propio (Alexandre, 1971: 108). Esta intención, anunciada en las primeras obras de Gregorio, se desplegará con toda su potencialidad en los grandes comentarios alegoristas de madurez.

Por lo que se refiere a su concepción de la alegoría, Gregorio de Nisa se muestra como seguidor de Orígenes¹⁷⁸, especialmente en el prólogo de sus *Comentarios al Cantar de los cantares*. Al igual que el exégeta alejandrino, Gregorio considera que el Salomón autor del Cantar no es el personaje histórico sino la figura de Cristo¹⁷⁹. En segundo lugar, establece una gradación similar a la origenista entre los tres libros atribuidos a Salomón¹⁸⁰: el libro de los Proverbios enseña al alma en su infancia la virtud y la sabiduría; el Eclesiastés supone un segundo paso en el que se procura orientar la atención del alma del mundo sensible al mundo inteligible mostrando las vanidades del primero; el tercer estadio, ya en un contexto espiritual, está representado por el Cantar de los cantares (Gregorio de Nisa, 1993: 17)¹⁸¹. Esta posición al final de la escala del conocimiento espiritual requiere la utilización de un discurso oscuro que exige, a su vez, una interpretación alegórica¹⁸², y, por lo tanto, la adecuada preparación intelectual y espiritual del intérprete¹⁸³. En esto se aproxima, como hemos señalado, a Orígenes, aunque, a diferencia del alejandrino, Gregorio no considera que su interpretación esté guiada por el Espíritu Santo en el sentido paulino de estar capacitado para indagar en sus profundidades (Heine, 1984: 364). Tampoco sigue a Orígenes en la

¹⁷⁸ De los fragmentos paulinos que Orígenes citaba para defender el uso de la exégesis alegórica, Gregorio recurre a seis, en su defensa de la alegoría. A estos argumentos añade el empleo evangélico de parábolas y sentencias enigmáticas así como otros pasajes oscuros de los profetas (cf. Heine, 1984: 362).

¹⁷⁹ En un magnífico ejemplo de construcción retórica gradual hasta llegar a un final climático, Gregorio dice textualmente: “Aquí se trata de otro Salomón, también nacido de David en cuanto hombre. Su nombre es paz, es verdadero rey de Israel, el arquetipo del templo de Dios, el que conoce todo porque es infinita sabiduría. Su ser es sabiduría y verdad. Tiene todo lo que Dios es.” (Gregorio de Nisa, 1993: 16). Esto no obstante, Macleod aprecia algunas diferencias entre ambos respecto a la concepción y alcance de la alegoría en sus propios sistemas de pensamiento. Afirma que para Orígenes, la alegoría es una mentalidad que gobierna su concepción de la vida religiosa; para Gregorio, en cambio, la alegoría es una forma literaria (Macleod, 1971: 371). Es necesario recordar, no obstante, para valorar bien el alcance de estas diferencias, la distancia temporal entre uno y otro, y por otra parte, los acontecimientos que en el seno de la Iglesia se han producido en torno precisamente al debate sobre la alegoría.

¹⁸⁰ Cf. Danielou, 1944: 19.

¹⁸¹ Para ver los cambios alegóricos de género del alma y Dios en este proceso, véase Harrison, 1993. La cuestión es significativa por cuanto Gregorio defiende que la diferencia de género está ausente de la naturaleza divina y tampoco tendrá presencia después de la resurrección de la carne, por lo que su empleo es genuinamente alegórico.

¹⁸² “Pero el alma está de tal manera transformada que a través de lo que parece absurdo e indecoroso aspira a la pureza y con palabras apasionadas da sentido al pensamiento y expresiones donde no cabe corrupción (...) La primera impresión que causan las palabras es sensual. Pero cuando no suscitan fantasías obscenas sino pensamientos de pureza, es prueba de que el lector ya no es inmaduro (...)” (Gregorio de Nisa, 1993: 22-23).

creencia de que todas las palabras escriturarias tengan un sentido oculto, sino que aplica la interpretación alegórica de forma más restrictiva: en principio prefiere aferrarse a un amplio concepto del sentido literal que comprende tanto el sentido material para las realidades materiales como el sentido espiritual para las espirituales; sólo donde éste se muestra irreductiblemente absurdo, inmoral, teológicamente inconveniente o imposible desde el punto de vista material aplica la interpretación alegórica. En estos pasajes, Gregorio de Nisa afirma que existen palabras que sirven a modo de llaves que abren al intérprete avisado el sentido oculto de la Escritura. Así, al estudiar los versos más oscuros del Cantar, los relativos a la *noche*, dice lo siguiente:

¿Qué introducción en el misterio es ésta que envuelve el alma con la noche? (...) La verdad está más allá de nuestra naturaleza. Llama a la puerta de nuestra mente con alegorías y comparaciones, diciendo “Ábreme”. Con la llamada inspira cómo abrir, como si entregara las llaves que son estos preciosos nombres con que se abre lo que está cerrado. (...) Llaves son, claro está, el significado de los nombres que desvelan lo oculto: hermana, amada, paloma, perfecta.

(Gregorio de Nisa, 1993: 173)

Ahora bien, este reconocimiento de determinadas palabras o expresiones oscuras como avisos de la necesidad de una interpretación alegórica no nos parece asimilable a la distinción que propone Macleod entre la alegoría y el lenguaje místico basado en que la alegoría es un método de explicación de los símbolos: “Allegory then might be positively valued as a kind of artistic form, capable of suggesting and expressing fresh connections of thought” (Macleod, 1971: 376). En efecto, a la consideración de Macleod cabe hacerle las dos siguientes objeciones: en primer lugar, si la alegoría es un modo de explicar los símbolos que, como tales, aparecen el propio texto bíblico, entonces, es necesario conceder o bien que estos símbolos se entienden como metáforas aisladas o, si están agrupados, como alegorías en el sentido retórico del término; o bien que son otra cosa distinta, en cualquier caso, que estos avisos que el propio Gregorio dice.

Porque Gregorio afirma que estas palabras son llaves que abren el sentido oculto, esto es, el sentido alegórico. De este modo, la alegoría no explica los símbolos

¹⁸³ Para la conexión entre la necesidad del ascetismo y la exégesis alegórica, véase Harrison, 1992: 113-130. Para la interpretación de la Homilía I del *Comentario al Cantar de los cantares* como alegoría de la purificación de la comprensión carnal de la Escritura, véase Canévet, 1971: 146-147.

sino que escruta el sentido oculto del texto a partir de estas expresiones. La diferencia nos parece significativa por cuanto, como ya se ha visto en los capítulos precedentes, estas oscuridades tienen causas diversas –problemas en la traducción de los Setenta, incompreensión de términos y expresiones arcaicas, etc.–, pero el sentido está siempre determinado por las exigencias hermenéuticas de la alegoría.

En consecuencia, al venir lo que se entiende por símbolo dado por el propio mecanismo de la alegoría, no cabe decir, sin más, que ésta es un método de interpretación de símbolos, como si éstos preexistieran a aquélla. En segundo lugar, también nos parece objetable esta capacidad de la alegoría de sugerir nuevas conexiones del pensamiento debido al tono eminentemente kantiano de la expresión, lo que lo hace difícilmente ajustable al ámbito particular de la exégesis patrística, concebida más bien como actividad inspirada de desentrañar el sentido oculto y genuino de la Escritura entendida como revelación.

En la *Vida de Moisés*, su otra gran obra alegórica, Gregorio de Nisa incide en la necesidad de sobrepasar el sentido literal en aquellos pasajes que no admitan otra posibilidad. Así, al comentar Éxodo 33, 21-23¹⁸⁴, uno de los textos fundamentales para entender la mística de Gregorio y su concepto de epéctasis, afirma lo siguiente:

Fuera del sentido literal, ¿qué otra interpretación se podrá dar al texto escrito? Si esta porción del texto nos obliga a una interpretación que no sea literal, justo es también buscar otra interpretación para el conjunto, pues el conjunto está hecho de partes. Por consiguiente, el lugar que está junto a Dios, la roca que hay en él, la hendidura de la roca, la entrada de Moisés en aquel hueco, la mano de Dios que lo tapaba, el paso, la llamada y finalmente el ver a Dios por la espalda. Todo esto será mucho más propiamente interpretado en sentido espiritual.

(Gregorio de Nisa, 1993a: 121-122)

Hay también en Gregorio un giro importante en la orientación de la interpretación tipológica con respecto al modelo origenista. En efecto, aunque la exégesis tipológica del Niseno mantiene el carácter sucesivo entre el Viejo y el Nuevo Testamento, pasa a centrar su atención de la consideración histórico-temporal, que aún es predominante en Orígenes, a la reflexión espiritual-mística sobre las condiciones

¹⁸⁴ El Señor añadió: Ahí tienes un sitio junto a mí, puedes ponerte sobre la roca; cuando pase mi gloria, te meteré en una hendidura de la roca y te cubriré con la palma de mi mano hasta que yo haya pasado; y cuando retire mi mano, me verás de espaldas, porque de frente no se me puede ver” (Éxodo, 33, 21-23).

ontológicas de la relación entre el hombre y Dios sobre el don de la fe (Canévet, 1971: 147).

Esta reflexión sobre las relaciones del hombre con Dios, a la sombra de las directrices de la teología negativa más severa origina algunos de los aspectos más interesantes y personales de la ontología mística de Gregorio de Nisa. Aquí nos vamos a referir únicamente a aquellos elementos que desarrollan su influencia en su concepto de la exégesis alegórica.

En la obra de Gregorio de Nisa convergen dos movimientos complementarios de acceso al conocimiento de Dios: por una parte, la teología negativa que se articula, a partir de la interpretación alegórica de la *Vida de Moisés*, en tres etapas, concluyendo en la *tiniebla* y en la negación de todas las cosas; y la teología simbólica, posteriormente desarrollada por el pseudo-Dionisio en su *Tratado de los nombres divinos*, que propone, dentro de unos límites precisos, la formación de determinadas nociones sobre Dios a partir de sus nombres. Esta teología es, precisamente, la teología afirmativa, el conocimiento de los atributos de Dios a partir de la analogía con sus criaturas. Por decirlo, con Danielou, en términos sanjuanistas, la teología afirmativa, implica la noche del sentido pero no la del espíritu porque la elevación sobre lo sensible permite conducirnos hasta el conocimiento de los atributos divinos (Danielou, 1944: 144)¹⁸⁵.

Respecto a la articulación en etapas del proceso de (des)conocimiento de Dios derivado de la teología negativa, Gregorio la expone en la *Vida de Moisés* de la siguiente manera¹⁸⁶: En un primer momento, Dios se presenta como zarza ardiendo. En esta etapa, Dios es verdad, luz del conocimiento a la que se accede desde la virtud. La alegoría general se desdobra en otras más pequeñas que revelan las analogías entre los detalles de la presentación como zarza ardiente y algunos aspectos de la vida de Cristo. Así, por ejemplo, dice que al igual que la zarza arde sin consumirse, así la Virgen da a luz quedando intacta; o respecto al pasaje en que Moisés se descalza ante la zarza, dice que “hay que descalzar los pies del alma, despojarse de lo terrenal (...). A la desnudez espiritual sigue el conocimiento de la verdad (...). Conocemos plenamente lo que somos

¹⁸⁵ Es a partir de 381, afirma M. Canévet, cuando Gregorio de Nisa precisa que la oposición radical entre Dios y las criaturas se debe al carácter infinito de la esencia divina y desarrolla las consecuencias de esta afirmación sobre la teoría del lenguaje –ya hemos visto sus puntos de contacto con la teoría de Gregorio Nacianceno–: como Dios no tiene nombre, todo discurso sobre Él resulta imposible. Ahora bien, las palabras pueden describir las energías divinas. En consecuencia, si bien toda analogía entre las cosas creadas y la esencia de Dios es imposible, sí es posible remontarse por analogía, puesto que las energías de Dios están en marcha en la Creación, desde ésta al Creador (Canévet, 1983: 51-53). En este mismo capítulo analizaremos el método alegórico para realizar este recorrido de la teología afirmativa.

¹⁸⁶ Véase también la Homilía XI del *Comentario al Cantar de los cantares*.

cuando la mente se purifica de las ideas que tiene sobre lo que no es” (Gregorio de Nisa, 1993a: 71). Como se puede observar, Gregorio se rige por su propio criterio, antes expuesto, de que, ante la imposibilidad de interpretar un pasaje por su sentido literal porque uno de sus elementos resulta absurdo –en este caso la presencia de la zarza que arde sin consumirse- opta por interpretar alegóricamente todos y cada uno de los elementos que aparecen en dicho pasaje, desde la propia zarza hasta el hecho de descalzarse.

En una segunda fase, Dios se presenta como nube. Dice Gregorio de Nisa sobre esta etapa: “Siempre que alguien huye de Egipto y, pasada la frontera, surge el espanto de las tentaciones, su guía le enseña a esperar de lo alto la ayuda insospechada de abrirse paso por el mar”¹⁸⁷. Pero esta guía de Dios como nube sirve para conducir al hombre a la tercera etapa, la entrada en la tiniebla.

Dice Gregorio de Nisa: “El conocimiento religioso es luz al principio en quien lo recibe. Oscuridad y piedad son opuestas, pues la luz ahuyenta a las tinieblas. Pero cuanto más progresa el espíritu, con aplicación siempre mayor y más perfecta, y a medida que se acerca a la contemplación, ve más claro que realmente la naturaleza divina es invisible”¹⁸⁸. Como se ve, la oscuridad tiene dos significados en el pensamiento teológico del Niseno: en primer lugar es sinónimo de pecado, en el momento en que Dios se aparece como luz; en un segundo estadio de significación, la tiniebla encarna a Dios mismo en la última etapa de su conocimiento¹⁸⁹.

Esta idea que vincula a Dios a la oscuridad ya estaba presente en Filón, y es recogida también por Clemente y Orígenes, pero, como observa Danielou, en el exegeta judío no representaba tanto una experiencia mística como una exposición dogmática en forma alegórica (Danielou, 1944: 202). Es, por tanto, Gregorio de Nisa el que le da un contenido propiamente místico y el que acota una imagen de “la tiniebla” con todo su complejo entramado de significaciones espirituales y existenciales que pasará a Dionisio y de éste, con sus particularidades, a Juan de la Cruz. Dice Danielou en esta misma página que es la idea de tiniebla una de las grandes aportaciones de Gregorio a la lengua de la teología mística cristiana.

La clave de la experiencia de la tiniebla no es el conocimiento de Dios, ni siquiera entendido como conocimiento no conceptual, pues este conocimiento, desde la

¹⁸⁷ Gregorio de Nisa, 1993a: 92-93. La alegoría del paso del mar Rojo será comentada más abajo.

¹⁸⁸ Gregorio de Nisa, 1993a: 104.

¹⁸⁹ Véase Borrego, 1991: 402.

radicalidad teológica de Gregorio de Nisa, es imposible, sino el sentimiento de presencia de lo divino¹⁹⁰. Pero, además, la tiniebla significa que este sentimiento de presencia de Dios es mínimo para el alma, que, cuando llega a esta cima, descubre que está tan infinitamente lejos de la perfección divina como al principio. La tiniebla designa, de este modo, el aspecto negativo de la vida mística.

El aspecto positivo corresponde al plano de la unión y del amor. El papel de este amor, entendido como *ágape*¹⁹¹, es otra novedad del pensamiento místico de Gregorio frente a Orígenes -que señalaba como cima de la vida mística la contemplación que supera precisamente la homonimia entre el amor humano y el amor divino, *ágape*¹⁹²,- que cristaliza en el pensamiento místico cristiano (Danielou, 1944: 211). Es decir, frente al intelectualismo de Orígenes, Gregorio de Nisa entiende, de un modo decisivo para la mística cristiana posterior, que la contemplación tiene un carácter más afectivo que cognitivo.

Por otra parte, es necesario advertir que esta situación de progreso espiritual que describe Gregorio de Nisa no es propia de una etapa concreta de la vida mística, sino que es una condición esencial del alma. A esta circunstancia responde en realidad el concepto de epéctasis: Dios y el alma -dice Danielou- son de un mismo orden. Pero la diferencia esencial es que Dios es infinito en acto mientras que el alma es infinita en devenir. Su divinidad consiste en transformarse en Dios. Así el alma se sumerge durante toda la eternidad en la tiniebla divina, sin encontrar jamás fronteras a sus espacios sin límite. Sus progresos son siempre un punto de partida, como si comenzara de nuevo en medio del estupor y la sorpresa que llenan el concepto gregoriano de éxtasis (Danielou, 1944: 319)¹⁹³. Por lo tanto, y esta es una de las características más significativas de la mística de Gregorio de Nisa, la luz y la tiniebla, la sobriedad y la ebriedad, la quietud y el movimiento, no son tanto momentos sucesivos como complementarios. El estado

¹⁹⁰ Véase Homilía XI del *Comentario al Cantar de los cantares*.

¹⁹¹ Merece la pena detenerse brevemente en este concepto. En primer lugar, *ágape* es un término ajeno al griego clásico, probablemente de origen egipcio, que aparece en la versión de los Setenta del *Cantar de los cantares* para hacer referencia al amor humano. En el Nuevo Testamento se emplea para referirse al amor de Dios por las criaturas y al hombre entre ellas. Salvo excepciones no designa el amor del hombre hacia Dios porque la respuesta del hombre a este amor es la fe. Sin embargo, en la Eucaristía, este amor se concreta en la transformación del hombre en Dios por participación. Sin embargo, la infinitud de Dios desborda siempre los límites del alma. Uno de los aspectos del alma, la epéctasis, lo vincula indisolublemente a la tiniebla: la dilatación sin fin de la vida mística (Danielou, 1944: 212-215). Sobre la relación del *ágape* gregoriano y el de Dionisio, cf. Meis, 2001.

¹⁹² Esto no obstante, Gregorio de Nisa mantiene el mismo concepto de *ágape* que Orígenes, esto es, una denominación diferente que se aplica a la realidad designada también como *eros* (Nygren, 1952: 227).

¹⁹³ “No hay término en el camino de subida hacia Dios. La meta que te habías fijado es principio de nuevo ascenso” (*Comentario al Cantar de los cantares*, Homilía XI).

místico consiste precisamente en la síntesis de estos elementos contradictorios. A diferencia de Eckhart, Gregorio de Nisa no sacrifica uno de estos elementos en beneficio del otro, ni, como hace Orígenes, minimiza la dimensión de la trascendencia (Danielou, 1944: 322).

Este complejo entramado de teología mística moviliza una exégesis alegórica igualmente compleja que busca desentrañar el sentido oculto de la Escritura, bien a través de la investigación derivada de la teología afirmativa de los nombres de Dios, bien a través de la apertura al misterio de la teología negativa. Cavénet, que ha estudiado detalladamente los mecanismos exegéticos de Gregorio de Nisa, vincula el primer camino a la alegoría y el segundo al simbolismo. Creemos, no obstante las diferencias reales entre ambos procedimientos, que pesan en Cavénet ciertos prejuicios derivados de las modernas polémicas en torno al símbolo y a la alegoría que son ajenas al universo hermenéutico de Gregorio, todo lo más que él habla de alegorías incluso en sus obras más místicas. Hecha esta matización, en las siguientes líneas seguiremos a Cavénet en su estudio sobre los procedimientos exegéticos de Gregorio de Nisa¹⁹⁴.

En principio, dice Cavénet, Gregorio de Nisa presenta tres ejes de interpretación simbólica: el esquema diarético, que divide el mundo en dos universos antagonistas, el bien y el mal. Se trata de un esquema activo en la alegoría moral. La peculiaridad de éste –lo hemos visto al hablar del doble sentido de la *tiniebla*–, es que a veces utiliza las mismas imágenes para alegorizar el bien y el mal. Esta ambigüedad casi siempre viene heredada de la Biblia (Cavénet, 1983: 302). Tal es el caso de la imagen del caballo en el *Comentario al Cantar de los cantares*: al comparar el Esposo a la esposa con la yegua del faraón, el intérprete se ve obligado a precisar que existen buenos y malos caballos¹⁹⁵. Ocurre lo mismo con las viñas del *Cantar*: la viña constituye el núcleo de una alegoría muy compleja. Gregorio afirma que las dificultades de comprensión de la viña del Cantar y su incoherencia, obedece a un fallo de traducción de la Biblia de los Setenta respecto del original hebreo¹⁹⁶. Por una parte representa el paraíso reducido después del pecado original¹⁹⁷. Pero también es todo lo contrario; el dominio de sí mismo, el principio de la semejanza con Dios –así cuando dice el Cantar: “Mi propia viña no guardé”–. En otras ocasiones, la aparición de dos mundos puede agrupar las

¹⁹⁴ Cf. Cavénet, 1983: 299 y ss.

¹⁹⁵ Cf. *Comentario al Cantar de los cantares*, Homilía III.

¹⁹⁶ *Comentario al Cantar de los cantares*, Homilía II. En la Homilía III da otro sentido a la viña (1993: 64).

¹⁹⁷ Tal es el caso de Salmos 79, 1: “Han invadido tu heredad los gentiles, han dejado en ruinas Jerusalén”.

ideas en pares antitéticos. Así, por ejemplo, cuando en el *Comentario al Cantar* se detiene en la imagen del lirio entre las espinas, cada imagen puede evocar a su contrario, y adquirir su valor en el texto más como negación de éste que por el derivado de su propia presencia (Canévet, 1983: 304).

El segundo esquema es el relativo a la verticalidad y la ascensión. Hay en este eje una notable influencia del *Fedro* platónico. Aparecen en este momento determinadas imágenes con una fuerte carga alegórica, muchas de las cuales harán fortuna en el lenguaje místico: la casa, la torre, la montaña¹⁹⁸, las alas¹⁹⁹, la escala²⁰⁰... En estos casos, las imágenes subordinan su contenido de significación a su dinamismo y a su capacidad de pasar de una a otra. En efecto, según Canévet, estos símbolos de ascensión describen la vida espiritual como si fuera vista desde el exterior. Sin embargo, llegado el momento de explicar la transformación íntima del alma, Gregorio se inclina por la elección de símbolos que puedan dar mejor idea del movimiento interior: el árbol y la fuente²⁰¹ (Canévet, 1983: 309-316).

El tercer esquema es el relativo a la interioridad y la unión. Se trata de expresar un doble movimiento: el de la inhabitación del Verbo en el alma y el de la entrada del alma en Dios. En este eje predominan las imágenes de reposo: la cama, las entrañas, las cadenas de amor²⁰², la bodega como imagen de la extrema interioridad, la herida²⁰³; por otra parte, también pertenecen a este eje los símbolos del espejo y del agua²⁰⁴, del árbol y de la fruta, particularmente la granada²⁰⁵ y del fuego²⁰⁶; del oro, el perfume y la transparencia.

¹⁹⁸ No dejan tampoco en esta sección de acumularse explicaciones contradictorias para las imágenes. Así por ejemplo, las montañas y los collados son símbolos de los demonios, pero el Monte de Betel lo es de la vida celestial (*Comentario al Cantar de los cantares*, Homilía, V). Véase Nygren, 1952: 232.

¹⁹⁹ Cf. Nygren, 1952: 230-232.

²⁰⁰ La escala del Niseno es el resultado de múltiples influencias, que van desde el *Banquete* de Platón, Aristóteles, los neoplatónicos y la escala de Jacob del Génesis. Gregorio de Nisa habla de una escala de méritos y de una escala de contemplación (Nygren, 1952: 229-230).

²⁰¹ No por casualidad, como vimos al hablar del neoplatonismo, eran el árbol y la fuente, los símbolos elegidos por Plotino para representar al Uno en la *Enéada* III.

²⁰² Cf. Nygren, 1952: 234.

²⁰³ La herida introduce la imagen de la flecha, que es, al mismo tiempo dardo disparado por Dios al alma, y ésta misma, disparada hacia Dios y la vida eterna (Nygren, 1952: 232-233).

²⁰⁴ El agua, en cuanto hace referencia al bautismo es un símbolo diarético, pero en el universo interior, el agua es un lago, un espejo (cf. Canévet, 1983: 324).

²⁰⁵ La granada es uno de los símbolos favoritos de Gregorio de Nisa para referirse a la virtud: "Por fuera está cubierta de corteza dura y amarga, que no es comestible. Por dentro, en cambio, agrada a la vista. Fruto abundante, sano, delicioso al paladar. Así ocurre con la vida austera y filosófica: no ofrece encanto ni atracción a los sentidos, pero encierra felices esperanzas que maduran a su debido tiempo. Cuando llegue el tiempo del sazón, el jardinero de nuestras almas abrirá la granada de nuestra vida." (Gregorio de Nisa, 1993a: 113-114). Compárese esta explicación de la granada con la dada por Clemente en el capítulo anterior.

Este lenguaje místico se articula de distintas maneras. Cuando Gregorio trata de la purificación lo hace, en ocasiones, cambiando la significación de la interpretación alegórica de determinada imagen que pasa de tener connotaciones negativas a positivas. Así ocurre con los caballos, la viña y otros símbolos ambiguos. Incluso, cuando se pasa de una etapa a otra, la imagen, que ya era positiva, se reconvierte en sí misma pero mejorada: tal es el caso de la paloma, que representa al alma, y que es invitada por Dios a convertirse en una nueva paloma. En otras ocasiones, en vez de cambiar la connotación de mala a buena, es la propia significación negativa la que pasa a ser significativa de bien. Este es el caso de la herida mística. En este ejemplo, la herida sigue connotando dolor pero de carácter positivo. El eje de interiorización –observa Canévet– hace que las situaciones contradictorias se inviertan en cada momento de profundización, manteniendo siempre los dos polos del símbolo (Canévet, 1983: 337).

En otras ocasiones, Gregorio de Nisa apela al mecanismo de la doble negación. Este mecanismo es similar al ensayado por Proclo en su concepción del símbolo: Dios supera el principio de no contradicción. Este principio permite la simultaneidad de acciones contrarias originadas por un mismo movimiento divino e innumerable. Otras veces esta doble negación se resuelve en paradojas fundadas en la persona de Cristo²⁰⁷.

Gregorio de Nisa suele combinar estos símbolos creando estructuras simbólicas complejas, casi siempre con la intención de instar al ejercicio de la virtud. Estos conjuntos, a su vez, se integran unos en otros merced al juego de preposiciones del entramado textual de la exégesis del Niseno. Todas las grandes expresiones de movimiento constituyen estructuras en las que se insertan las explicaciones doctrinales cristianas (Canévet, 1983: 354).

En resumen, la aportación de Gregorio de Nisa a la mística cristiana es esencial en varios órdenes. Por una parte establece el fundamento teológico que, con determinados matices, acompañará el desarrollo de la obra de los místicos posteriores. En este punto es necesario anotar la presencia teórica de la teología negativa, el concepto de epéctasis, el de noche, la idea de *ágape* como cima de la experiencia

²⁰⁶ Dice Gregorio a propósito de las *lámparas de fuego*: “Si oyes hablar de lámparas que entroncadas en un solo candelero, se extienden en varios brazos difundiendo luz abundante por todos los costados, no te equivocas si reconoces en ellos los múltiples rayos del Espíritu que brillan en el tabernáculo” (Gregorio de Nisa, 1993a: 109). La llama, según el Niseno, puede aparecer con dos sentidos: la llama ascendente que representa el ascenso del alma; y la llama descendente que representa el amor de Dios que, contra su naturaleza, desciende hasta el alma (cf. Nygren, 1952: 233-234).

²⁰⁷ Canévet, 1983: 338-342.

mística, y, en consecuencia, la concepción de la unión mística basada en la idea de presencia de amor y no de contemplación o conocimiento.

Desde el punto de vista de las imágenes que articulan el discurso místico, además de la imagen de la tiniebla –que por su complejidad y peso específico en la mística posterior hemos anotado como fundamento teológico más que como simple alegoría-, Gregorio de Nisa ha aportado -o transmitido- imágenes que han perdurado, con notable fortuna, en la tradición mística cristiana: las lámparas de fuego, la imagen de la hendidura en la piedra, que remite, por una parte, al concepto de epéctasis, y, por otra, adelanta ya las *subidas cavernas de la piedra* sanjuanistas, las viñas, la herida de amor, la paloma, los caballos como símbolos bidireccionales, la granada, y la fuente, entre otras.

Desde el punto de vista de la puesta en marcha de estas imágenes, Gregorio se revela como el gran maestro, dentro de la mística cristiana, de la concepción de la retórica al servicio de la retórica al servicio de la exégesis.

Aunque su aportación al espacio de la mística no es tan profunda como la realizada por Gregorio de Nisa, no puede cerrarse este capítulo dedicado a la alegoría en las primeras místicas cristianas sin mencionar a Dionisio Areopagita. Su enorme proyección en la Edad Media y en el Renacimiento hace de él una figura decisiva en este ámbito²⁰⁸. Pero acaso sea su mayor mérito, y no es ciertamente pequeño, el haber estado situado en una delicada encrucijada de referencias variadas de muy diversa índole y haber sabido sintetizar todas éstas en una doctrina coherente y unitaria de innegable fertilidad. En efecto, en su obra se aprecian claramente las influencias de Platón, Numenio, los *Oráculos Caldeos*, Jámblico y especialmente Proclo²⁰⁹, dentro de la filosofía pagana, y de Clemente de Alejandría, Orígenes, Eusebio, Gregorio Nacianceno y Gregorio de Nisa²¹⁰.

²⁰⁸ Dionisio Areopagita es un personaje aún oscuro. Pese a que durante mucho tiempo se le creyó discípulo de Pablo –véase Hch., 17, 34-, hoy día se le sitúa entre los años 450 y 520, en el ambiente cristiano de Siria (Dionisio Areopagita, 2002: XXV).

²⁰⁹ Sobre la decisiva presencia de Proclo en su doctrina, reconocida por el propio Tauler, cf. Dionisio Areopagita: 2002, XXV-XXVII. Véase también el interesante artículo de Saffrey “Un lien objectif entre le Pseudo-Denys et Proclus” en el que se analizan un punto de contacto entre Dionisio y Proclo a partir de una, casi primera, glosa del cuerpo dionisiano por parte de Juan de Scythopolis. En ésta, el autor exculpa –y como suele suceder en estos casos, delata- a Dionisio de la posible sospecha de paganismo por haberse referido a Jesús –en las actividades en las que confluyen sus naturalezas humana y divina- como Theandrites, término que alude a una divinidad árabe, Teandrio, a la que Proclo había dedicado un himno (cf. Saffrey, 1966).

²¹⁰ Cf. Des Places, 1981: 323-327.

Su influencia activa se extiende a lo largo de casi diez siglos: en el siglo VIII es explicado por Juan Damasceno. En Occidente es traducido por Escoto Erigena y, posteriormente, a lo largo del siglo XII, está presente en la obra de Ricardo y Hugo de San Víctor²¹¹, San Bernardo, Guillermo de Thierry e Isaac d'Étoile. En el siglo XIII, puede rastrearse su influencia en Alberto Magno y Tomás de Aquino. En el siglo XIV, su influencia es fundamental en la formulación de la mística renana a cargo de teólogos como Eckhart, Tauler y Ruysbroeck. Ya en los siglos XV y XVI, su mística está presente en la obra de Nicolas de Cusa, Marsilio Ficino y Pico de la Mirandola (Des Places, 1981: 328-329)²¹².

Dionisio debe a Orígenes y, sobre todo, a Gregorio de Nisa su reconocida formulación mística del “rayo de tiniebla”. El Areopagita se sirve del concepto de *ágape*²¹³ y de las tres etapas místicas descritas por Gregorio en su interpretación de la *Vida de Moisés*²¹⁴. Con relación al acceso del alma a las tinieblas, dice Dionisio:

Y allí cierra los ojos a todas las percepciones cognitivas y se abisma en lo totalmente incomprensible e invisible, abandonado por completo en el que está más allá de todo y es de nadie, ni de sí mismo, ni de otro, pero renunciando a todo conocimiento, queda unido en la parte más noble de su ser con Aquel que es totalmente incognoscible y por el hecho de no conocer nada, entiende por encima de toda inteligencia.

(Dionisio Areopagita, 2002: 247)

Asimismo, Dionisio también diferencia entre la teología afirmativa, la teología simbólica y la teología negativa²¹⁵. La primera es definida en términos que recuerdan a Gregorio:

Es necesario atribuir y decir de la Causa todo lo que se afirma de los seres, por ser la causa de todos ellos. Y todo eso decirlo de Ella más propiamente, porque es supraesencialmente superior a todas las cosas, y no debemos creer que las negaciones son algo que contradice a las

²¹¹ Cf. Zinn, 1993: 213 y ss.

²¹² Los traductores al latín de la obra de Dionisio hasta Marsilio Ficino son los siguientes: Hilduin (en torno a 832), Escoto Erigena (en torno a 867), Sarrazin (en torno a 1167), Grosseteste (en torno a 1235), Traversari (1436) y Ficino (1492).

²¹³ De hecho, Dionisio o bien no diferencia con claridad entre *eros* y *ágape* (Louth, 1981: 175) o bien los identifica prefiriendo el término *eros* (Nygren, 1952: 160-161).

²¹⁴ Véase Meis, 2001: 200-201.

²¹⁵ La teología dionisiana, de carácter mucho más experiencial que doctrinal o intelectual, se ordena en tríadas: las tres hipóstasis neoplatónicas se convierten en tres jerarquías: la Trinidad, la jerarquía angélica y la jerarquía eclesiástica. Cada una de éstas es, a su vez, triádica (Louth, 1981: 163).

afirmaciones, sino que la Causa, que está por encima de toda negación o afirmación, existe mucho antes y trasciende toda expresión.

(Dionisio Areopagita, 2002: 246)

La teología simbólica de Dionisio resulta sorprendente si se compara con la noción de los sacramentos que hemos estudiado en otros Padres de la Iglesia. En efecto, en la concepción dionisiana de la teología simbólica pesa de modo notable la influencia de la doctrina de Proclo, precisamente en lo que más parece incompatible con el cristianismo: la teúrgia. Dionisio considera que los sacramentos son la teúrgia cristiana, ritos que pretenden, mediante el uso de cosas materiales, mover la relación del hombre con Dios (Louth, 1981: 163-164). Así, la teología simbólica convierte las cosas tomadas de la esfera de los sentidos y las pone al servicio de la divinidad, mediante los sacramentos.

Tanto la teología afirmativa o catafática como la teología simbólica se agrupan dentro del terreno de la afirmación de Dios en sentido amplio. La teología afirmativa, entendida de este modo general, como ocurría en el caso del Niseno, admite grados. De esta forma, el símbolo será inferior por partir de la realidad concreta aunque puede llegar a la sublimidad si, apoyado en la fe, se lanza directamente hacia Dios.

La teología afirmativa se asienta sobre el concepto de analogía. Este concepto, en el pensamiento del pseudo-Dionisio, no tiene el carácter delimitado que tendrá después en el escolasticismo ni, desde luego, se limita a la idea de proporción que tiene en el ámbito de las matemáticas ni en el de la metáfora aristotélica, porque no es posible establecer una relación de proporcionalidad entre Dios y las criaturas. Lossky analizó el concepto de analogía en la obra del pseudo-Dionisio y apuntó las siguientes características: en primer lugar, la analogía hace referencia a la participación de los seres creados de las virtudes de Dios. Estas virtudes no están contenidas en la esencia divina, sino que son, como las ideas platónicas, causas de las cosas, y en cuanto tales, superiores a éstas que son sus efectos. La relación causa-efecto recibe el nombre de manifestación; la de efecto-origen se denomina participación. El conocimiento de Dios por sus participaciones recibe el nombre de analogía. En segundo lugar, la analogía hace referencia a la capacidad de lo creado de recibir lo divino. Esta capacidad no es igual en todas las criaturas, por lo que a la idea de analogía debe unirse sustancialmente la de jerarquía. Pero, por otra parte, como la recepción de lo divino no sólo depende de la aptitud, sino también de la voluntad, es necesario añadir al concepto de analogía, no

sólo la noción de jerarquía, sino también la de la voluntad, que viene a ser manifestación de amor. Ahora bien, hay que tener en cuenta que estas ideas no son sólo la causa de los seres creados, sino también su fin. Esto quiere decir que la finalidad de los seres creados es la de unirse a sus causas, de tal forma que hay en la analogía un elemento final que tampoco puede descuidarse en el examen de este concepto²¹⁶.

Entre el discurso y el símbolo, dentro de la teología afirmativa, se crea una tensión fruto de la cual la inteligencia se eleva y libera hasta sus propios límites desde los que arranca la vía negativa. De este modo, en la antropología dionisiana, la inteligencia humana se sitúa entre el mundo del discurso y el del símbolo. El discurso se compone de elementos sensibles a los que la significación vincula entre sí pero a los que la voz y el propio discurso disocian en sílabas, palabras y demás elementos que conforman el discurso. El discurso teológico convierte en sucesivo y fragmentario lo que esencialmente es simple y eternamente simultáneo. Su valor está únicamente en la tensión de la inteligencia que se genera en el mundo del discurso.

Tampoco el mundo de los símbolos resulta plenamente satisfactorio, sino para procurar, al igual que el discurso, la elevación anagógica de la inteligencia²¹⁷. Ahora bien, dentro del simbolismo, Dionisio distingue –y en esto se acerca notoriamente a las posiciones de Proclo– entre símbolo semejante y símbolo dispar. El símbolo dispar resulta superior al semejante por cuanto, al igual que ocurría en el neoplatonismo pagano, evitaba la posibilidad de que la inteligencia se quedara atada a la imagen y a su simulacro. En todo caso, la función del símbolo es esencialmente cognoscitiva: conducir desde lo sensible a lo inteligible²¹⁸. Ahora bien, las exigencias que Dionisio plantea para poder comprender estos símbolos y para justificar su existencia coinciden con los argumentos una y otra vez expuestos por los defensores de la alegoría, tanto paganos como cristianos. Lo explica en su *Carta IX* del siguiente modo:

No debemos pensar, pues, que lo externo de los signos tiene valor en sí mismo, sino que se nos proponen a la gente ordinaria para que podamos entender lo inefable e invisible, evitando que los profanos abusen de los más sagrados misterios. Pero que solamente son manifiestos a quienes buscan de corazón a Dios, pues sólo ellos están preparados y dispuestos por la simplicidad de su mente para penetrar en la pueril fantasía de esos símbolos sagrados, y por su

²¹⁶ Cf. Lossky, 1930: 279-309.

²¹⁷ Cf. Roques, 1983: 201-204.

²¹⁸ Cf. Andía, 2001: 424 y ss.

capacidad de poder contemplativo pueden penetrar en la simple, maravillosa y trascendente verdad de los símbolos.

(Dionisio Areopagita, 2002: 277)

Tanto la dialéctica como el simbolismo deben interpretarse en el seno de la Escritura y la tradición, como fuentes de la ciencia divina (Roques, 1983: 210).

Ahora bien, cabe preguntarse cómo afecta esta división a la alegoría. En principio es necesario reconducir el símbolo, incluso el símbolo desemejante, a la teología catafática entendida en sentido amplio. Su propósito es conducir la inteligencia hacia su límite en la frontera con la vía negativa. El símbolo desemejante sólo se diferencia del semejante en que facilita este movimiento de la inteligencia al ser causa de la desafección de la inteligencia del símbolo sensible en virtud, precisamente, de esta desemejanza.

Una vez que tanto la afirmación discursiva como la simbólica, en su doble posibilidad, la semejanza y la desemejanza, se han acercado al ponerse de manifiesto que comparten la misma finalidad, es preciso recordar los dos modos de concebir el sacramento en estos primeros siglos del cristianismo: como actuación ritual -en el caso de Dionisio, como rito casi teúrgico-, y como elemento fundamental de la vida cristiana de la Iglesia susceptible de ser interpretado²¹⁹. En este segundo caso es evidente que la peculiaridad del símbolo queda subsumida en la propia mecánica del discurso²²⁰. De este modo, creemos que puede decirse que para desde el punto de vista hermenéutico, ambas áreas teológicas pueden reconducirse hacia el terreno de la alegoría.

Pero, en líneas generales, cabe señalar que la teología simbólica y la teología afirmativa son más propias de principiantes frente a la vía apofática, sin grados, y, por sus exigencias, reservada para los iniciados en la teología mística²²¹. La inteligencia debe ser conducida hasta sus propios límites por la teología afirmativa y simbólica²²². El resultado de la unión con Dios es la conversión del orden de la creación en una verdadera teofanía: cada parte en su proporción manifiesta la gloria de Dios. De esta

²¹⁹ Recordemos que la dimensión sacramental era una de las posibilidades de interpretación de la tipología desde, al menos, los exégetas alejandrinos.

²²⁰ En este sentido, observa René Roques que símbolo y discurso no están tan alejados, puesto que incluso en los conceptos y expresiones más abstractos es posible determinar el elemento metafórico que subyace bajo su formulación (Roques, 1983: 202).

²²¹ Cf. Dionisio Areopagita, 2002: 251-252.

²²² Dionisio observa que todo esto resulta inútil sin la condescendencia de Dios. Incluso llega a hablar, de forma radicalmente opuesta al neoplatonismo, de la existencia del “éxtasis de Dios” (Louth, 1981: 175).

manera, la teología catafática y la simbólica no quedan excluidas por la vía negativa, sino que se incorporan al perfeccionamiento de la vida mística (Louth, 1981: 170).

Este planteamiento esencialmente intelectual diferencia la mística dionisiana de la sanjuanista, de carácter más afectivo que intelectual, que no pretende tanto apurar los límites de la inteligencia y sobrepasarla sino que rechaza la inteligencia, como necesidad dentro de la purificación intelectual, porque no resulta útil en el proceso místico²²³.

Para terminar esta breve presentación del pensamiento de Dionisio, debemos mencionar la explicación ofrecida por el Areopagita sobre el simbolismo divino del fuego expuesto en la *Jerarquía celeste*. En este aspecto, como ocurriera con la luz en la obra de Gregorio Nacianceno, parece que Dionisio trasciende la dimensión simbólica de la que él mismo se ha dotado, alcanzando una estrecha compenetración entre ambas realidades. De este modo justifica la representación de Dios con la imagen del fuego:

Porque el fuego está presente en todas las cosas (...), penetra en todo sin mezclarse y está separado de todo, es totalmente luminoso y a la vez como oculto, no se lo puede conocer en sí mismo sino si se le junta una materia donde se manifieste su propio poder, es irresistible y no se lo puede mirar fijamente, domina todo y transforma a las cosas que están bajo su influencia.

(Dionisio Areopagita, 2002: 157)

²²³ Cf. Louth, 1981: 183.

XVI. Agustín de Hipona y la exégesis alegórica

Comenzamos con éste, un bloque de cinco capítulos dedicados al estudio de la alegoría medieval. Excede las posibilidades de este trabajo la realización de un análisis pormenorizado de la comprensión alegórica del mundo en la exégesis de la Edad Media, así como el examen detallado de las obras alegóricas de este extenso periodo. Nos interesa, por el contrario, seguir atendiendo a la alegoría en su evolución, en su doble faceta hermenéutica y retórica, como instrumento inseparable de la metafísica. En este sentido, nos detendremos especialmente en el estudio de las variantes terminológicas, en las clasificaciones y en los problemas que estas determinaciones suscitan en relación a la visión medieval del mundo.

En estos capítulos abordaremos la exégesis alegórica medieval: los cuatro sentidos de la Escritura y la división de la alegoría en *allegoria verbis* y *allegoria factis*. Nos ocuparemos de la alegoría medieval desde el punto de vista retórico; igualmente será necesario detenerse en una nueva clase de alegoría que hace aparición en este periodo: la alegoría deliberada, cuyo arranque cabe situar en la *Psicomaquia* de Prudencio: un género del que sólo se podían encontrar vagos precedentes en épocas pasadas y que en la Edad Media alcanzará su plena madurez en obras tan representativas como *De planctu Naturae* o el *Roman de la Rose*. Finalmente dedicaremos el último capítulo de este bloque a la mística medieval, o, más propiamente, a la expresión alegórica de la experiencia mística y su elaboración doctrinal. La dedicación de un capítulo independiente a este asunto requiere una explicación. En capítulos precedentes hemos hecho referencia a la teología mística y a sus mecanismos expresivos en los autores neoplatónicos paganos, Filón de Alejandría y los Padres griegos. En estos capítulos no hemos tratado la mística separadamente sino que hemos pretendido incorporar el examen de la teología mística de cada autor a las páginas en las que nos ocupábamos de su concepción y empleo de la alegoría. Incluso el examen de una teología mística tan relevante como la elaborada por Gregorio de Nisa y Dionisio Areopagita se ha procurado hacer en el contexto de las líneas exegéticas generales de la Iglesia Capadocia.

Sin embargo, ahora, al ocuparnos de la Patrística latina que da lugar a la teología medieval de Occidente, creemos que es necesario individualizar el estudio de la mística en un capítulo específicamente dedicado a esta cuestión. La razón es la siguiente: frente a la mística oriental, desarrollada en términos objetivos y proyectada sobre la exégesis alegórica de la Escritura, la mística occidental tiene, desde sus comienzos, una naturaleza eminentemente experiencial y psicológica. Esta diversidad de planteamientos alejó, en los términos que estudiaremos en estas páginas, la mística occidental de los límites de la exégesis alegórica, aunque la hermenéutica escrituraria siga siendo un elemento fundamental en la elaboración discursiva de dicha experiencia mística.

A nuestro juicio, la evolución medieval de las líneas anteriormente citadas – quizá con la excepción de la alegoría deliberada- tiene su punto de arranque en la obra de San Agustín. Él es el primero, al menos que se tenga noticia, que habla de un cuádruple sentido de la Escritura –si bien de modo diferente a lo que se entenderá por tal en la exégesis medieval-, frente al triple sentido del que hablaba Orígenes, mantenido aún por Ambrosio de Milán y Jerónimo, y es el primero también que da a la mística la dimensión introspectiva, psicológica y experiencial que, desde entonces, la determinará de forma esencial en Occidente. *De Doctrina Christiana* por lo que a la teoría del signo y de la exégesis se refiere, las *Enarrationes* y *De Trinitate*, entre otras, en la práctica exegética escrituraria, y las *Confesiones*, en lo que respecta al enfoque personal y psicológico de la mística occidental, son, a nuestro juicio, pilares esenciales del alegorismo y la mística de la Edad Media. Por este motivo, creemos necesario dedicar un breve capítulo introductorio a la obra de San Agustín.

Tal elección, sin embargo, puede parecer discutible. Agustín de Hipona (354-430) es contemporáneo de Proclo y Gregorio de Nisa, y probablemente anterior a Dionisio Areopagita; su vida transcurre plenamente en la Antigüedad Tardía y su formación y mentalidad tampoco escapan de los límites de su tiempo. No olvidamos estos factores, pero creemos que las circunstancias anteriormente expuestas legitiman la ubicación de San Agustín más en el comienzo de la exégesis medieval que en el final de la exégesis de la Antigüedad Tardía²²⁴. Agustín de Hipona, desde luego, dista mucho de

²²⁴ La difícil, parcial y a menudo confusa, recepción medieval de los padres griegos acaso los aleje aún más del mundo medieval, el cual, por el contrario, recibe la obra de San Agustín casi ininterrumpidamente desde el momento de su producción. Smalley dice respecto a los griegos que la exégesis alejandrina penetró en la Edad Media latina cuando el conocimiento del griego había declinado, a través de dos canales principales: indirectamente por medio de los padres latinos y directamente a través de la traducción de sus trabajos, sobre todo de Orígenes. Sin embargo, los antioquenses corrieron peor suerte. Con excepción de Juan Crisóstomo, los exégetas de Antioquía fracasaron en Occidente, que se

ser un hombre de la Edad Media, pero su obra exegética y retórica es esencial en el devenir de la hermenéutica medieval²²⁵. Tal es la razón por la que nos decidimos a abrir las páginas dedicadas a la alegoría medieval con el estudio de San Agustín²²⁶.

Los primeros rasgos de la obra agustiniana que debemos tener en cuenta son la importancia que la retórica adquiere en el desarrollo de su labor predicativa y exegética y la influencia que esta actitud hacia la retórica tendrá en la evolución del discurso cristiano posterior. No debe olvidarse que San Agustín es ante todo un maestro de retórica y que ésta juega un papel decisivo en su obra y en la evolución de su pensamiento como cristiano. Con anterioridad, la “retorización” de la hermenéutica cristiana, y en particular de la exégesis alegórica, vino determinada desde muy temprano –la tendencia ya es nítidamente detectable en Orígenes– por las necesidades de la predicación y la expansión de la fe religiosa. Sin embargo, los titubeos y recelos de los Padres frente a la retórica se mantuvieron en buena medida hasta la obra del obispo de Hipona²²⁷. Estas reservas se desvanecen cuando en el libro IV de *De Doctrina Christiana*, San Agustín señala, en una línea que se abre a los fines propios de la

decantó claramente por el alegorismo alejandrino. Entre los siglos VIII y XI, además del pseudo-Dionisio se conocen los comentarios de Teodoro a las Epístolas de Pablo, en este momento atribuidas a San Ambrosio (Ternant: 1953, 459). Cuando los estudios bíblicos revivieron en el siglo XII tal vez pudieran haberse acercado a los trabajos de los antioquenses pero esta posibilidad no llegó a concretarse; en el siglo XIII, y bajo la influencia de Aristóteles, se redescubre verdaderamente el valor espiritual de la letra, pero entonces el método de la escuela de Antioquía ya había sido olvidado (Smalley, 1952: 13-20). No obstante, Tomás de Aquino conoce a Juan Crisóstomo y a Teodoro, incluso puede descubrir su conocimiento de la “teoría” en su comentario los Salmos (Ternant, 1953: 460).

²²⁵ “La teología medieval descansa sobre Agustín. La recepción de Aristóteles en la Edad Media sólo ha tenido realmente lugar –cuando lo ha tenido– en intensa discusión con las líneas agustinianas de pensamiento. La mística medieval es una revitalización del pensamiento teológico y de la práctica eclesial de la religión, que se retrotrae, en lo esencial, a motivos agustinianos.” (Heidegger, 2001: 23). Por otra parte, los estudios tomistas de estos últimos años han ahondado aún más en la dimensión neoplatónica del pensamiento de Santo Tomás, en detrimento de la más conocida influencia aristotélica (cf. Hankey, 1997: 67). Para la ubicación de San Agustín en los comienzos de la exégesis teológica medieval, véase también Michel: 1997, 83 y Chenu, 1957: 172. Por otra parte, dice Gonzarolli de Oliveira que hasta Agustín, los Padres han vivido vinculados a la civilización antigua, sin poder concebir otro tipo de civilización. Es a partir de *La ciudad de Dios* cuando se abre la posibilidad de un pensamiento nuevo e independiente de la civilización grecolatina clásica (Gonzarolli de Oliveira, 2001: 354-355).

²²⁶ La decisión de comenzar con San Agustín nos obliga a dejar fuera de este estudio la exégesis alegórica de los Padres latinos anteriores. La Iglesia de Occidente, frente a las preocupaciones ya señaladas de las escuelas orientales, tuvo, en general, una menor preocupación por las cuestiones filológicas o históricas. Tras el rechazo de la alegoría por parte de algunos comentaristas como Tertuliano (Waszink, 1979: 17-31), la recepción amplia de Orígenes, traducido entre otros por San Jerónimo, permitió el florecimiento de una matizada exégesis alegórica en autores como Hilario y Ambrosio. Precisamente San Jerónimo tuvo su primer contacto con la Escritura –llegaría a traducir el Antiguo Testamento del hebreo– a partir de Orígenes, incluso llegó a hacerse eco de las teorías más heterodoxas del alejandrino. Sin embargo, al extenderse la controversia en torno a éste, se inclinó por las teorías antioquenses, especialmente por los componentes filológicos de la interpretación, aunque siempre defendió la división origeneana tripartita del sentido de la Escritura: histórico, moral y espiritual (cf. Simonetti, 1994: 99-101).

²²⁷ Sobre la incompatibilidad inicial entre retórica y culto cristiano, así como el papel de San Agustín en la conciliación entre ambos, puede verse López Muñoz, 2000: 38-41.

retórica, que el propósito del orador cristiano debe ser el hacer entender, mover y deleitar²²⁸. Al mismo tiempo, establece un límite fundamental para los oradores cristianos: “los expositores de los autores sagrados no deben hablar de tal modo que se propongan a sí mismos, como si ellos debieran ser explicados con igual autoridad a la de aquellos”²²⁹. Agustín excluye, de este modo, la oscuridad del proceder de la hermenéutica cristiana. Pero la preocupación agustiniana por la retórica no termina en estas recomendaciones sobre la predicación, sino que llega a establecer una analogía entre la retórica y la conversión: “Retórica y conversión consisten, en definitiva, en un proceso de persuasión (...). Ambos usan, como instrumento más poderoso, la llamada a los afectos” (Müller, 2003: 177). Incluso en sus propias *Confesiones* –una retórica de la conversión en palabras de Tracy²³⁰–, Agustín no duda en vincular la retórica a su propia experiencia de salvación:

Llegué a un libro de un cierto Cicerón [se refiere al *Hortensio*], cuya lengua casi todos admiran, pero no su contenido. (...). Ese libro cambió todos mis afectos y trocó mis plegarias hacia ti, Señor. (...). De repente me pareció despreciable toda esperanza vana, y con un ardor increíble de mi corazón deseaba la inmortalidad de la sabiduría y comencé a levantarme para ir a ti.

(*Confesiones*, III, IV, 7)

Esta asimilación de la retórica a la salvación es decisiva en la aceptación de la primera por parte de la Iglesia, en su predicación y, naturalmente, en su exégesis -puesto que no se entendía la predicación, ni siquiera la especulación teórica, sin el fundamento exegético de las Escrituras-. En esta dirección de “retorización” de la exégesis, que da sus primeros pasos con Agustín, avanzará decisivamente la obra de Beda el venerable.

Como exegeta, la valoración de San Agustín no es unánime. Se le ha reprochado su falta de competencia lingüística, la escasez de textos bíblicos de los que –en comparación con Orígenes o Jerónimo– se ocupa, el manejo de traducciones latinas en lugar de los textos griegos²³¹, la poca atención al sentido literal de los textos²³².

²²⁸ *De Doctrina Christiana*, IV, 26, 56. Véase también *Del orden*, XIII, 38.

²²⁹ *Op. cit.*, IV, 8, 22.

²³⁰ Cf. Tracy, 1997: 259.

²³¹ Agustín es, en general, poco riguroso y no suele citar sus fuentes. Tampoco clasifica los códices que maneja, tanto griegos como latinos, según su procedencia o afinidades (Basevi, 1977: 122-123). Sobre esta cuestión, véase Agustín de Hipona, 1958: 33-35.

²³² Como veremos más abajo, el problema que debe examinarse en realidad es qué entiende San Agustín por sentido literal, y si este concepto varía a lo largo de su obra.

Además, se le reprocha su poco espíritu crítico, debido a que, con frecuencia, no se decanta por ninguna de las posibilidades interpretativas que ofrece sobre un texto determinado²³³. En resumidas cuentas, Agustín ha sido visto a menudo como un rétor de la decadencia latina, que, frente a las enormes exigencias teóricas que propone en *De Doctrina Christiana*, carece de las competencias filológicas y de los conocimientos bíblicos de los Padres orientales más destacados²³⁴.

En todo caso, lo que ciertamente escapa a toda discusión, por su trascendencia y rigor, es la obra teórica agustiniana. Sus reflexiones sobre la naturaleza del signo, la reformulación de las reglas de interpretación de Ticonio y la ordenación de un sistema exegético en el que éstas se hacen operativas; en definitiva, la “hermenéutica retórica” expuesta en *De Doctrina Christiana* es, acaso, la gran obra teórica de exégesis cristiana de la Antigüedad²³⁵.

La discusión de la naturaleza de la exégesis agustiniana tiene importancia con relación a la comprensión de la alegoría, por cuanto ésta es uno de los instrumentos de interpretación más utilizados no sólo por Agustín sino por la patrística en general²³⁶. El entramado teórico que constituye la teoría hermenéutica de San Agustín ha sido considerado por Todorov, en una línea que ya había apuntado Pontet²³⁷, como un modelo de interpretación finalista. Todorov dice que, en este modelo, la interpretación de los textos escriturarios no viene determinada por indicios pertenecientes al propio texto examinado, sino por los derivados de la confrontación con un corpus de textos ajenos: el que configura la doctrina cristiana. En este sentido, Todorov revisa las pautas interpretativas marcadas por la obra agustiniana para llegar a la conclusión de que la Biblia, según ésta, expresa el contenido de la doctrina cristiana; en consecuencia, no es la interpretación la que permite establecer el sentido nuevo, sino que es el sentido nuevo el que guía la interpretación. De este modo concluye:

²³³ Cf. Basevi, 1977: 128.

²³⁴ Cf. Fuhrer, 2003: 65-66. Este autor rebate las críticas vertidas sobre la exégesis agustiniana advirtiendo que la situación histórica y geográfica en la que se desenvuelve San Agustín no puede compararse con la de los Padres orientales. Además, recuerda que debe tenerse en cuenta la atención al público al que sus escritos iban destinados, y, en consecuencia, la adaptación a sus necesidades (*ib.* p. 67). En este sentido, afirma Pontet que la exégesis agustiniana es más litúrgica que científica (Pontet, 1946: 157).

²³⁵ Al contrario de lo que sucede con la mayor parte de las obras exegéticas de San Agustín, *De Doctrina Christiana* no está concebida para afrontar un problema doctrinal o exegético determinado, sino que tiene un carácter general, informador para los que tenían que explicar la Escritura (Basevi, 1977: 110).

²³⁶ Todorov incluye en este método, junto con Agustín, a Ireneo y Clemente de Alejandría (Todorov, 1978: 105).

²³⁷ Cf. Pontet, 1946: 151-152.

Puisque c'est le sens "final" qui compte par-dessus tout, on se préoccupera peu du sens "originel" ou intention de l'auteur. La recherche de celui-ci est une préoccupation presque oiseuse, extérieure au projet de l'exégèse, qui est de relier le sens donné au sens nouveau.

(Todorov, 1978: 106)

Pero acaso Todorov no haya valorado suficientemente el esfuerzo filológico e histórico realizado por la Patrística en la comprensión del sentido literal histórico de los textos bíblicos²³⁸; un esfuerzo que, como se ha visto, comienza con el propio Orígenes, el alegorista cristiano por excelencia. Para Todorov, la interpretación cristiana de la Biblia, frente a la alegoría pagana, se basa en que la primera, configurada como alegoría proposicional, mantiene el sentido literal del texto, mientras que la segunda es entendida simplemente como alegoría lexical. No obstante, a continuación, Todorov recuerda que la alegoría proposicional ya era conocida también por la *Retórica* de Aristóteles y por los estoicos²³⁹.

La realidad es, como apuntábamos más arriba, más compleja. En efecto, el problema del sentido en la obra de Agustín plantea una serie de cuestiones de difícil solución²⁴⁰, derivados de la dilatada evolución de su pensamiento y de la falta de precisión terminológica con la que acomete la dilucidación del sentido literal frente al sentido alegórico de los textos bíblicos: una actividad no sólo filológica sino fundamentalmente histórica, que atiende, a su manera, al cumplimiento de las profecías bíblicas en la propia historia de Israel y que, en consecuencia, está atenta al contexto y a las peculiares circunstancias históricas de los profetas que las pronuncian.

Evidentemente, ni el concepto de la historia, ni las posibilidades y métodos de investigación de los primeros siglos del cristianismo pueden compararse con los procedimientos y finalidades de la investigación histórica moderna²⁴¹. Pero esta

²³⁸ Su examen de la tipología (*op. cit.*, p. 112) no hace referencia a este esfuerzo sino que la ubica, desde un punto de vista exclusivamente retórico, dentro del simbolismo proposicional. Igualmente, Pontet había señalado que la consecuencia de este método es la casi supresión de la historia (Pontet, 1946: 162). Gadamer también comparte este punto de vista al considerar que "las reflexiones históricas eran unas ayudas esporádicas y secundarias para la comprensión de la Sagrada Escritura" (Gadamer, 2000: 123). Sobre la importancia del sentido literal en la exégesis bíblica en San Agustín y otros Padres de la Iglesia, véase Thiel, 2000: 10 y ss.

²³⁹ Todorov, 1978: 109-110.

²⁴⁰ Gilmore ya hace ver lo difícil que es delimitar que entiende Agustín por "sentido" (cf. Gilmore, 1946: 141-163).

²⁴¹ Es a partir del fracaso de Hegel de explicitar una concepción racional de la historia universal, cuando la escuela histórica se abrió a una concepción de la historia ajena no sólo a todo moralismo propio de la Historia Antigua sino también a cualquier concepción racional de ésta. Sin embargo, la adopción de metodologías científicas y teóricamente objetivas en el desarrollo de los estudios históricos no ha podido ocultar las tendencias ideológicas desde las que estos métodos se aplican (véase Gadamer, 2002a: 95; en

circunstancia no puede llevar a considerar estos trabajos como menos rigurosos o, a su modo, menos históricos.

Por otra parte, Todorov parece entender la Escritura y la doctrina cristiana -más bien el criterio de autoridad que informa la interpretación- como dos realidades separadas, obviando la profunda relación de pertenencia de la doctrina respecto de la Escritura, desde su propio origen histórico, mantenida después por la circunstancia insoslayable de que la elaboración doctrinal nunca se entendió como una actividad independiente de la exégesis escrituraria²⁴². El estatus de la tradición como una dimensión doctrinal diferenciable de la Escritura –aunque nunca separada del modo en que Todorov la presenta- no pertenece, en todo caso, al momento histórico de los Padres de la Iglesia sino a una época posterior cuyo origen cabe localizarlo en la última Edad Media y cuya consolidación se produce en el Concilio de Trento como reacción a la crisis abierta por la Reforma²⁴³.

El concepto de tradición había comenzado a formarse en la Iglesia oriental a lo largo de los dos primeros siglos del cristianismo. En Occidente, la influencia montanista de Tertuliano impidió un desarrollo equivalente (Smulders, 1951-1952: 41). Los Padres orientales habían emancipado el concepto de “tradición” cristiana del concepto profano del término. En efecto, en éste existe un elemento activo, la transmisión, que cede en el uso cristiano de los dos primeros siglos a favor de una acepción objetiva por la que “tradición” se refiere fundamentalmente a la cosa transmitida (Smulders, 1951-1952: 43). A partir de esta distinción, los Padres griegos formulan un concepto de tradición que se articula a través de dos elementos esenciales: en primer lugar, la tradición es no escrita. La tensión entre tradición y Escritura se sustancia a partir de este rasgo fundamental, probablemente heredado del concepto rabínico de tradición. Clemente de Alejandría justifica la existencia de la tradición, señalando que “la comunicación de una doctrina por escrito no es suficiente, por cuanto la escritura tiene necesidad de explicación. La tradición cristiana es precisamente esta exposición de la Escritura: ella ofrece la única clave verdadera” (Smulders, 1951-1952: 47). La naturaleza no escrita de

un sentido más próximo al asunto de estas páginas, véase Louth, 1999: 105 y ss). Se trata, además, de una cuestión secundaria en el seno de la exégesis luterana a partir de los trabajos desmitologizadores de Bultmann, que tienden a prescindir del valor histórico de la Escritura, incluidos los Evangelios.

²⁴² Lossky, a partir de la lectura de Ignacio de Antioquía, considera que la tradición es el silencio que acompaña esencialmente a la voz que supone la Escritura. La alegoría es el modo de penetrar en este silencio (cf Louth, 1999: 91, 96).

²⁴³ Cf. Thiel, 2000: 11. Es a partir de este momento cuando los teólogos se han esforzado por determinar la naturaleza de la relación existente entre tradición y Escritura, viéndose, en general, la primera como una limitación a la interpretación de la segunda.

la tradición no se opone a que pueda ser transmitida por escrito. Se entiende no escrita no porque su difusión se limite a la transmisión oral, sino porque no se confunde con los libros canónicos. Ahora bien, la distinción entre la tradición y la Escritura, así expuesta, no impide que se refieran a las mismas verdades²⁴⁴. De ahí, la copertenencia indisoluble entre ambas. La segunda característica fundamental, especialmente a partir de Ireneo, de la tradición frente a la Escritura, es el modo específico de su configuración: la transmisión desde los apóstoles a través de sus sucesores de forma ininterrumpida²⁴⁵.

Recibida en Occidente la influencia oriental, Agustín consideró que la Biblia no era, frente a la doctrina, esencial para la salvación de los creyentes, y que, en consecuencia la autoridad de la Iglesia debía situarse por encima de la Escritura. Pero, por otra parte, también señaló que la Biblia exigía una fe absoluta, de tal modo que sólo porque algo se afirmara en la Biblia habría de resultar esencialmente indiscutible²⁴⁶. De este modo, se evidenciaba, precisamente por el valor que la exégesis agustiniana confería al sentido literal en su segunda etapa, la ya advertida copertenencia entre doctrina y Escritura. La doctrina condicionaba el texto bíblico pero al mismo tiempo extraía de éste, de su sentido literal cuidadosamente fijado y analizado, su propio contenido²⁴⁷.

No se trata, por tanto, solamente de que, como dice Pelletier²⁴⁸, Todorov haya obviado en su análisis el papel jugado por la fe como elemento de cohesión y guía de la exégesis patristica, sino de que no haya tenido en cuenta el proceder exegetico efectivo y global de los Padres de la Iglesia en el que la fe se instala como pieza fundamental de la misma concepción de la historia. Esto no quiere decir que no exista una tensión entre el sentido literal de la Escritura y la doctrina que la interpreta, pero esta tensión - presente, por lo demás, en todo sistema interpretativo- no se traduce sin más en la imposición de la segunda sobre la primera.

La crítica a Todorov realizada por Bochet cobra especial relevancia al relacionar la interpretación agustiniana, tal como se entiende en *De Doctrina Christiana*, con el proceder del círculo hermenéutico. Bochet repasa la estructura de la obra agustiniana y

²⁴⁴ *Op. cit.*, p. 51.

²⁴⁵ *Ib.*, p. 53.

²⁴⁶ Agustín de Hipona, 1958: 19.

²⁴⁷ Puede también afirmarse que la autoridad de los comentarios de los Padres en la exégesis bíblica no estaba, en tiempos de San Agustín, tan solidificada como estaría durante los primeros siglos de la Edad Media –piénsese en el caso de Raban Maur, por ejemplo- hasta que en el siglo XII, la nueva hermenéutica bíblica empezara a cuestionar este criterio de autoridad, -incluido el del propio San Agustín-.

²⁴⁸ Pelletier (1989: 291) se hace eco de una protesta contra el modo de abordar el estudio de la exégesis cristiana por parte de la crítica moderna que ya estaba en Lubac (véase Lubac, 1964: IV, 125-129).

subraya el hecho de que comience planteando el conocimiento de la cosa (Libro I) antes que la explicación de los signos (Libros II y III)²⁴⁹. Todorov ha entendido esta disposición en el sentido de que el contenido doctrinal debe conocerse de antemano. Bochet también advierte que el Libro I expone el *símbolo* de los apóstoles y el doble mandamiento del amor, de tal modo que el libro queda articulado en torno a la tríada fe, esperanza y caridad, esto es, el pilar de la doctrina cristiana. Pero seguidamente recuerda, como antes advertíamos, que para San Agustín, la Escritura se explica por la Escritura y que la doctrina de la Iglesia proviene del texto bíblico²⁵⁰. Es entonces cuando Bochet introduce el discurso heideggeriano del círculo hermenéutico, recordando la influencia del texto agustiniano en la formación de la hermenéutica del pensador alemán. En efecto, la búsqueda de la verdad se despliega en el espacio delimitado entre lo que debe ser comprendido y la actitud del que comprende. La fe, dice Bochet, es una transformación del sujeto que dota a *De Doctrina Christiana* de un sentido existencial ajeno a la naturaleza estratégica que Todorov cree descubrir en la exégesis agustiniana: el acto de fe inicial pasa progresivamente a la inteligencia de la fe y de ahí a la inteligencia de la Escritura²⁵¹.

La interpretación del círculo hermenéutico es siempre una interpretación finalista porque está determinada por la precomprensión de la cuestión por la que se pregunta al texto²⁵² pero no en el sentido apriorístico en el que Todorov entiende la exégesis de San Agustín. La precomprensión no es tanto un conjunto de reglas apriorísticas como un movimiento de anticipación de la comprensión del texto que se modifica a medida que la labor hermenéutica avanza.

Ahora bien, las ideas de Bochet, pese a la solidez de sus argumentos, pueden ser cuestionadas desde un punto de vista histórico. En efecto, es necesario advertir que la doctrina del círculo hermenéutico se propone por vez primera en el ámbito de la exégesis luterana precisamente para combatir la exégesis patrística²⁵³, anclada en la tradición y dirigida por el criterio de autoridad, es decir, la hermenéutica defendida por San Agustín. El luteranismo separaba así la hermenéutica de la tradición y con ello daba un paso importante en el proceso de expansión de la hermenéutica a toda clase de obras

²⁴⁹ Cf. Bochet, 1997: 16.

²⁵⁰ *Op. cit.*, p. 18.

²⁵¹ *Ib.*, p. 20.

²⁵² Véase Ferraris, 2000: 257.

²⁵³ Fue Flavio Ilírico (1520-1575) el primero en proponer este método en el que las partes se explican por el todo y el todo por las partes. Véase Gadamer, 2000: 97.

literarias y artísticas²⁵⁴. Sin embargo, la separación de la tradición exegética que está en el origen del círculo hermenéutico no debe entenderse como una ruptura radical. En este sentido, y con carácter general, Ferraris afirma: “El círculo hermenéutico es la respuesta que de ordinario se ofrece a la doble exigencia de reconocernos en una tradición, de tal forma que no nos quedemos paralizados por ella” (Ferraris, 2004: 39).

En todo caso, no puede dejarse de lado el hecho de que la teoría del círculo se propone justamente como alternativa a la fuerza que la doctrina de la Iglesia, vista como algo externo ya en el siglo XVI, hace sobre los textos bíblicos²⁵⁵.

Con todo, hay una cercanía de la teoría exegética agustiniana al mecanismo metodológico del círculo hermenéutico que debe ser examinada con cuidado. Ambos comparten una serie de instrumentos de interpretación, pero también presentan una serie de importantes diferencias que distancian los presupuestos teóricos de uno y otro método. El horizonte agustiniano es necesariamente más estable y quizá también más próximo –en virtud de la apertura de la comprensión del texto escriturario que se fundamenta en la “Encarnación”²⁵⁶–, que el horizonte de lejanía esencial del círculo heideggeriano, que parte del esencial estado de “yecto” del ser humano.

Se presenta aquí otro problema. Anteriormente hemos visto la relación de copertenencia entre la doctrina y la exégesis de la Escritura. Es necesario ahora penetrar en los argumentos y circunstancias que mueven a Agustín a colocar la doctrina por encima de la Escritura²⁵⁷ y a declarar la preeminencia de aquella en la interpretación de ésta.

El estudio de esta cuestión nos lleva, de nuevo, a plantear otra posible analogía entre el mecanismo de la exégesis agustiniana y la estructura del círculo hermenéutico pero esta vez como se propone en su versión gadameriana. En efecto, como señala Gadamer existe siempre una tradición en la que se lee el texto²⁵⁸. En el caso de la exégesis patrística, la tradición viene determinada por la autoridad de la Iglesia. Ahora bien, en el movimiento incesante de la exégesis patrística, esta misma tradición va

²⁵⁴ Esta evolución se consolidaría con Schleiermacher que propone una visión de la hermenéutica como teoría universal de la comprensión y de interpretación, fundamento de todas las ciencias históricas, no sólo de la teología (Gadamer, 2000: 100-101).

²⁵⁵ Sobre lo paradójico de la evolución de la hermenéutica especialmente en el pensamiento de Gadamer, véase Ferraris, 2004: 7-19.

²⁵⁶ Para la relación entre la Escritura y la Encarnación en el pensamiento de Agustín, véase Pelletier, 1989: 316. La Encarnación corrige favorablemente “la hermenéutica de la Caída” agustiniana.

²⁵⁷ Cf. *De Doctrina Christiana* I, 39, 43.

²⁵⁸ Véase Gadamer, 1996: 363-365.

modificándose por el efecto de la exégesis a la que ella misma condiciona²⁵⁹. La tradición se ofrece como el único medio posible de recibir la verdad de la Revelación, pero aquí “único” no significa “uniforme”²⁶⁰.

Se hace necesario indagar en el concepto de tradición y en el valor de ésta en el pensamiento agustiniano. Es interesante advertir, en consonancia con lo que venimos señalando en estas páginas, que si bien la teoría del círculo hermenéutico de Gadamer hunde sus raíces en la reacción luterana ante la función coactiva que el dogma y la tradición tenían en la exégesis patrística, el papel atribuido a la tradición en la hermenéutica gadameriana no ha podido evitar críticas similares²⁶¹. Como es bien sabido, estas críticas generaron la necesidad, por parte del autor de *Verdad y método*, de volver a exponer su concepto de tradición para explicar cómo se articulaba ésta en su teoría de la comprensión²⁶². En el caso de San Agustín, también su vinculación al dogma y a la tradición generó reacciones en contra.

El concepto de tradición en el sentido de autoridad es ajeno al pensamiento filosófico griego. Es necesario esperar a la idea de *auctoritas* latina, como concepto delimitado frente a la *potestas*, para entender el valor de la tradición en el ámbito jurídico y religioso que determinará después la Doctrina cristiana. Así, no nos parece casual que sea precisamente Cicerón -tan presente en Agustín- quien en *De natura deorum*, a través del personaje de Cotta, invoque contra la inteligencia filosófica, no el poder, sino la *auctoritas* de la tradición y de la experiencia religiosa (Jaeger, 2003: 177).

La apuesta agustiniana por la tradición expresada en la autoridad de la Iglesia tiene, sin embargo, su justificación histórica concreta. La sujeción a la autoridad en el planteamiento agustiniano no niega ni coarta, como tampoco hiciera Cicerón, el ejercicio de la razón. Lo que Agustín pretende es eludir el extremo, posteriormente impuesto por el racionalismo pero en su tiempo defendido por los maniqueos, del individuo que se constituye en regla de verdad cuando en realidad se encuentra preso de sus propios prejuicios. Si se salvan las distancias generadas por contextos muy alejados -no sólo desde el punto de vista cronológico-, la defensa gadameriana de la tradición se

²⁵⁹ La tradición está en constante mutación. “Adherirse a ella –observa Gadamer- es la formulación de una experiencia en virtud de la cual nuestros planes y deseos se adelantan siempre a la realidad, sin supeditarse a ella” (Gadamer, 2000: 259). La tradición, en consecuencia, no opera como un conjunto de presupuestos rígidos que presionan al intérprete sino como un mecanismo que integra la anticipación de lo deseable en el marco de lo factible.

²⁶⁰ Para Louth la tradición no es el contenido de la Revelación sino la luz que la ilumina (Louth, 1999: 92).

²⁶¹ Véase, por ejemplo, Ferraris, 2004: 106-108.

²⁶² Véase Gadamer, 2000: 258 y ss.

apoya, entre otras razones, en la revisión positiva del prejuicio frente a la utopía ilustrada de la falta de prejuicios, que oculta la existencia de prejuicios ineludibles²⁶³.

San Agustín, por su parte, ve en el sometimiento a la autoridad, la vinculación a un criterio universal, apoyado en la tradición, por una cadena ininterrumpida de testimonios de muy diversa naturaleza que garantizan la rectitud de la interpretación²⁶⁴. Este argumento cobra fuerza si tenemos en cuenta que se trata de una limitación a la interpretación alegórica, esencialmente centrífuga y, en general, poco respetuosa con el texto.

El problema de la alegoría en este sentido ya se había planteado en la exégesis pagana, en la que ya se había advertido, desde diferentes escuelas filosóficas, del peligro que conllevaba este método exegético. La solución de Agustín en su apelación al criterio de autoridad es fruto, a nuestro juicio, de una profunda reflexión en torno a la naturaleza de la exégesis alegórica y de la observación de la descomposición de las escuelas de pensamiento paganas contemporáneas, especialmente de la platónica²⁶⁵. Este proceso intelectual condujo finalmente al abandono agustiniano de la alegoría, al menos en parte, en favor de una exégesis de tendencia literalista. Es en este contexto como debe ser entendido el concepto de autoridad en la obra de San Agustín.

La alegoría cumple también un servicio necesario en la exégesis agustiniana dentro del marco de la tradición. El problema de la interpretación de la Escritura en el seno de una tradición que cristaliza en el principio de autoridad del dogma y que genera el mecanismo exegético patrístico no es independiente de la cuestión de la autoría de los textos bíblicos. En efecto, precisamente porque existe una doble autoría de los libros de la Escritura: los profetas como autores mediatos y Dios como autor real, es posible establecer también una gradación en la interpretación que responda al sometimiento -o no- por parte del exégeta a las exigencias del dogma. En este sentido, dice Dawson: “Si

²⁶³ “¿Estar inmerso en tradiciones significa real y primariamente estar sometido a prejuicios y limitado en la propia libertad? ¿No es cierto más bien que toda existencia humana, aún la más libre, está limitada y condicionada de muchas maneras?” (Gadamer, 1996: 343). Véanse las páginas dedicadas a esta cuestión en *Verdad y Método* (1996: 338-353).

²⁶⁴ Véase la “Introducción general” de *De Doctrina Christiana* (1958: 13-14). Aquí se explica cómo San Agustín, en *Contra Fausto* (13,1-4) ve en el criterio de autoridad de la Iglesia una solución para escapar del círculo vicioso exegético derivado de las premisas maniqueas: “Anteponer la Biblia a la Iglesia significaba un círculo vicioso precisamente: si por los profetas hemos de ir a Cristo, antes tenemos que creer en los profetas; mas para creer en los profetas, deberemos ser informados por otros profetas que nos den fe de ellos, y así sucesivamente. Tampoco podemos decir que los profetas recomiendan a Cristo y Cristo a los profetas, pues quien no tenga de antemano la fe no creerá ni a Cristo ni a los profetas. Sin una Iglesia que entregue la Biblia, no tiene autoridad la Biblia” (*ib.* p. 15).

la voluntad de Dios se personifica, y si el texto literal de la Escritura tiene que transmitir el carácter de esa voluntad a sus lectores, ha de ser leída de tal manera que capacite al alma (...) para someterse al texto literal como a su “otro significado” (Dawson, 2003: 75).

Es el sometimiento o no a este “otro significado”, lo que determina la gradación de la condición de los intérpretes. De este modo, San Agustín diferencia entre los cristianos, que pueden penetrar en este otro sentido, a la luz del cumplimiento cristológico; los judíos, que sólo se someten al texto parcialmente; y los paganos, cuya “soberbia” les impide someterse ni siquiera parcialmente a la Escritura. Precisamente, la alegoría sirve para defenderse de esta “soberbia”²⁶⁶. Esta gradación aleja la interpretación de su primer sentido histórico, al establecer la primacía de la interpretación cristiana sobre la judía con relación a los textos veterotestamentarios creados y referidos a la cultura e historia de Israel. Tal decisión queda justificada, desde el punto de vista de San Agustín, no sólo por la señalada doble autoría de la Biblia sino también por su comprensión del fenómeno profético más como un acto de la inteligencia que como una representación visual o imaginativa²⁶⁷.

En consecuencia, para San Agustín, Israel no ha vivido plenamente su vida profética puesto que no ha comprendido las verdaderas implicaciones de los anuncios de sus profetas. Por el contrario, el exegeta cristiano, apoyado firmemente en la fe expresada en el dogma puede penetrar la verdadera inteligencia de las profecías del Antiguo Testamento²⁶⁸. Pese a que Agustín confiesa que la interpretación alegórica de la Escritura es, sobre todo en ciertos pasajes, una realidad evidente, también es consciente -y aquí se adelanta lo que será el pilar central de toda su tarea hermenéutica- de que ésta no es una verdad constatable sino desde la fe, y que, en consecuencia, no puede persuadir sino a los ya persuadidos²⁶⁹.

²⁶⁵ El juicio de San Agustín sobre la descomposición de las escuelas filosóficas paganas debido a la falta de una autoridad doctrinal y al individualismo de los pensadores griegos queda expuesto en *La Ciudad de Dios*, XVIII, 41.

²⁶⁶ Cf. Dawson, 2003: 77-78. Se trata, como hemos visto a lo largo de este trabajo, de uno de los elementos constantes en el desarrollo histórico de la alegoría, el de alejar a los indignos.

²⁶⁷ Sobre esta cuestión, pueden verse, en el Agustín último, las reflexiones sobre el carácter profético de la Biblia de los Setenta como explicación de sus diferencias con el original hebreo en *La Ciudad de Dios*, XVIII, 43.

²⁶⁸ Pontet, 1946: 305-332.

²⁶⁹ Así se demuestra en el pasaje del libro XII de *Contra Fausto*, cuando se refiere a Filón de Alejandría y a su tratamiento de la alegoría (*op. cit.*, p. 213) y en el libro XXII de esta misma obra, respecto de la eficacia limitada de la alegoría cristiana: “Puede que los herejes no quieran aceptar la alegoría contenida

De Doctrina Christiana presenta en su Libro II la teoría agustiniana del signo. De esta teoría del signo deriva buena parte de la concepción alegórica medieval: El universo se divide en cosas y signos. Dice San Agustín que los signos son las cosas que transmiten el conocimiento de otra cosa. Los signos pueden ser naturales, esto es, aquellos que sin elección ni deseo alguno, hacen que se conozca mediante ellos otra cosa fuera de lo que en sí son; e instituidos por los hombres, esto es, los signos convencionales²⁷⁰. Entre ellos, la palabra ocupa el primer lugar²⁷¹. Ahora bien, en *De Trinitate*, había advertido Agustín que todas las cosas transmiten alguna noticia del Creador. De este modo, reconocía el fundamento de la teología afirmativa si bien de forma limitada²⁷², pero suficiente como para permitir que todas las cosas creadas puedan ser consideradas signos de Dios. Sólo Él no es signo de ninguna otra cosa. Con este razonamiento, Agustín funda el simbolismo universal, afianzado después en la obra de Beda, que se extenderá a lo largo de la Edad Media hasta la Escolástica²⁷³.

Las ideas agustinianas en torno a la posibilidad del conocimiento de Dios son importantes para precisar el contenido de sus teorías sobre el símbolo y el desarrollo alegórico de su exégesis: “No debe denominarse a Dios inefable, pues cuando esto se dice algo se dice. (...). Si es inefable lo que no puede ser expresado, no será inefable lo que puede llamarse inefable. (...). Todos conocen a Dios pensando que no hay nada mejor” (*De Doctrina Christiana* I, 7, 6-7).

La opción agustiniana ante el problema de la inefabilidad de Dios consiste, básicamente, en la limitación de la teología negativa, y, en consecuencia, en la aceptación de la alegoría como medio de superación, al menos parcial, de las limitaciones del lenguaje humano²⁷⁴.

El signo agustiniano tiene una función no sólo comunicativa y cognoscitiva sino también retórica: no se trata sólo de manifestar una voluntad sino de mover la del

en los relatos, tal y como nosotros la exponemos, o que incluso pretendan que no significan otra cosa sino lo indicado por su sentido propio. En este caso no hay que luchar (...)” (*ib.*, p. 639).

²⁷⁰ *De Doctrina Christiana*, I, 2.

²⁷¹ *De Doctrina Christiana* II, 3, 4.

²⁷² La comunicación de los signos de la naturaleza divina está limitada por el pecado. Así en *De Genesi contra Manicheos*, la interpretación alegórica tiene como finalidad argumentar que fue el pecado de Adán lo que llevó a la institución de los signos como medio de comunicación entre Dios y los hombres (cf. Dawson, 2003: 71-73). En este sentido, E. Jager habla de una “hermenéutica de la Caída” para aludir a la teoría agustiniana del signo: tras la expulsión del Paraíso el hombre es arrojado al mundo caracterizado por la opacidad de las cosas y la ambigüedad de los signos. Esto no quiere decir que en el Paraíso no se emplearan los signos, sino que la Caída alteró profundamente su naturaleza y función, introduciendo el problema de la interpretación. También la escritura, fue consecuencia de la Caída (Jager, 1993: 52-63).

²⁷³ Véase Chydenius, 1975: 324-327.

²⁷⁴ Cf. Gonzarolli de Oliveira, 2001: 268.

receptor de los signos. En este sentido, la retorización agustiniana de la exégesis bíblica se extiende a la comprensión del empleo por parte de Dios de los signos escritos para mover las voluntades mediante la carga emocional de estos signos²⁷⁵.

Esta distinción que Beda desarrollará posteriormente en la formulación de la diferencia entre *allegoria in verbis* y *allegoria in factis*, plantea en el estudio de la obra de San Agustín el problema de precisar qué entiende el obispo de Hipona por sentido literal y qué por sentido figurado²⁷⁶. Agustín no explica las relaciones entre ambos ni las relaciona con la idea de alegoría de la tradición exegética patristica²⁷⁷.

En este contexto, San Agustín distingue entre signos propios y signos transpuestos. Los primeros son los que se emplean para designar los objetos para los que han sido instituidos; los segundos se producen cuando los objetos que designamos con sus términos propios se emplean, además, para designar otro objeto. Nos encontramos entonces ante el problema del simbolismo extralingüístico de los referentes frente al simbolismo lingüístico de los tropos²⁷⁸. Los signos transpuestos son cosas y signos al mismo tiempo: la significación oculta no excluye la significación directa e inmediata. Los signos propios, por el contrario, en tanto que signos de otras, pierden su calidad de cosas²⁷⁹. La alegoría corresponde, según el Agustín de la época de *De Doctrina Cristiana* (en torno al año 400), a los primeros, esto es, no a las palabras sino a los mismos hechos históricos²⁸⁰. No obstante, pensamos que las reglas interpretativas de Ticonio, tal como se presentan en dicha obra, están referidas a la

²⁷⁵ Cf. Dawson, 2003: 65 y ss.

²⁷⁶ Pépin apunta que la distinción entre *allegoria in verbis* y *allegoria in factis* es anterior a Agustín. Así, a mediados del siglo II, Justino ya diferencia entre el poder profético de las palabras y de los acontecimientos como instrumentos del Espíritu Santo. Algo más tarde, Clemente de Alejandría se hace eco de esta dualidad y también lo hace Melitón de Sardes (Pépin, 1987: 240-241).

²⁷⁷ Strubel, 1975: 346.

²⁷⁸ Véase Strubel, 1975: 345.

²⁷⁹ Todorov afirma que existe cierta identidad entre la alegoría lexical y la *allegoria in verbis*, por una parte; y la alegoría proposicional y la *allegoria in factis*, por otra. Todorov acusa a Agustín de no revelar, en su oposición *real / verbal* el mecanismo que origina estos dos hechos diferentes. En segundo lugar afirma que Agustín no tiene en cuenta que los tropos son tan reales como las propias alegorías reales. En este sentido, sostiene que la oposición palabras / cosas es una manera un tanto torpe de referirse a este hecho en el que el aserto inicial es mantenido en uno de los casos y abolido en el otro (Todorov, 1978: 41). Sin embargo, es necesario recordar que San Agustín comienza el Libro II de la *Doctrina Cristiana* señalando que los signos son cosas, y distingue claramente la aproximación a la cosa en cuanto tal y en cuanto signo que apunta a otra. Es sólo en ese caso cuando debe entenderse como signo: "Al escribir el libro anterior sobre las cosas procuré prevenir que no se atendiese en ellas sino lo que son, prescindiendo de que además puedan significar alguna otra cosa distinta de ellas. Ahora al tratar de los *signos* advierto que nadie atienda a lo que en sí son, sino únicamente a que son signos, es decir, a lo que simbolizan" (*De Doctrina Christiana* II, 1, 1). Lo que se dice respecto a los signos es extensible a la palabra, que ocupa entre ellos el primer lugar (*op. cit.*, II, 3, 4). En consecuencia, se puede decir que en Agustín no se produce la oposición palabras / cosas, sino palabra *en cuanto* signos, y cosas.

²⁸⁰ Cf. Chydenius, *op. cit.*, pp. 326-329.

alegoría verbal, no a la alegoría histórica. Más abajo nos detendremos en el examen de esta cuestión.

Por su relación con la alegoría, la obra de San Agustín conoce dos etapas²⁸¹. La primera está determinada por su entusiasmo ante el método alegórico. La segunda, a la que pertenece *De Doctrina Christiana*, se caracteriza por el desapego de la alegoría y la revalorización del sentido literal de los textos escriturarios²⁸².

La evolución del pensamiento agustiniano en esta materia obedece a una serie de condicionantes que giran en torno a la delimitación del sentido literal de la Escritura. El reconocimiento de la construcción retórica de la Escritura, el análisis de los mecanismos figurales en el texto bíblico, la asimilación de la “historia” a la “profecía” y la distinción entre los signos propios y transpuestos, que llega a su madurez con *De Doctrina Cristiana*, determinan el eje de la evolución de la alegoría agustiniana.

Examinemos brevemente los hitos fundamentales de esta evolución:

La aceptación agustiniana inicial del método alegórico vino motivada por una doble circunstancia: la lucha contra el maniqueísmo y el magisterio de Ambrosio de Milán. Ambrosio convence a Agustín de que la alegoría, como la entiende Orígenes, es una respuesta efectiva contra los maniqueos y sus ataques al Antiguo Testamento²⁸³. La alegoría se convierte así en un poderoso instrumento de unificación de las Escrituras, frente a las pretensiones heréticas²⁸⁴.

Pero en esta primera etapa, la noción agustiniana de alegoría procede sobre todo de la retórica de Cicerón: la alegoría es un tropo por el que se dice una cosa para dar a entender otra. San Agustín llama alegoría, frente a lo que antes expusimos, a la simbolización de primer grado, esto es, la de los signos propios. Sin embargo, su posición no deja de ser ambigua. Así, en *De Trinitate*, señala que la alegoría no se encuentra en las palabras, sino en los mismos hechos históricos²⁸⁵. Ahora bien, lo que

²⁸¹ Algunos autores, como A. Colunga, en un artículo publicado en 1930, dividieron la obra exegética agustiniana en cuatro grupos: el primero estaría representado por los cuatro libros de *De Doctrina Christiana*, el segundo por las obras contra los maniqueos, el tercero por las *Questiones in Heptateuchum*, y el cuarto por *De consensu Evangelistarum* (Colunga, 1930: 103). Sin entrar en la pertinencia de esta clasificación, creemos que con relación a la alegoría, la obra de San Agustín presenta dos etapas bien definidas.

²⁸² Cf. Simonetti, 1994: 104-105.

²⁸³ Véase *Confesiones* VI, IV, 6.

²⁸⁴ “Ninguno de nosotros duda de que el Antiguo Testamento contiene promesas de realidades temporales (...) y de que la promesa de la vida sin fin y del reino de los cielos pertenece al Nuevo. Pero no es sospecha mía, sino interpretación del Apóstol que en aquellas realidades temporales se ocultaban figuras de las realidades del futuro que se iban a cumplir en nosotros” (*Contra Fausto*, IV, p. 82).

²⁸⁵ Cf. Strubel, 1975: 347.

interesa determinar es qué entiende Agustín por *hechos históricos* en esta primera etapa. En *De la verdadera religión*, escrita entre 389 y 391, Agustín afirma:

Distingamos, pues, qué debemos conocer por el testimonio de la historia, o describir con la luz de la razón, y qué hemos de creer y depositar en la memoria, aun sin entender su sentido (...) y cuál es el método para interpretar las alegorías que ha revelado, según creemos, la Sabiduría de Dios por el Espíritu Santo; si podemos interpretar alegóricamente desde los acontecimientos externos más antiguos hasta los más recientes y extender la alegoría a las afecciones y naturaleza del alma y hasta la inmutable eternidad; si unas significan hechos visibles, otras movimientos espirituales, otras la ley de la eternidad, y si en algunas se cifran todas estas cosas a la vez (...) y la diferencia entre la alegoría histórica y la alegoría del hecho, y la alegoría del discurso y la alegoría de los ritos sagrados.

(*De la verdadera religión* 50, 98)

Este fragmento revela la fuerza expansiva que la alegoría posee en la primera etapa de la obra agustiniana. Agustín se pregunta si la historia en su conjunto admite una lectura alegórica global y apunta un desdoblamiento de la alegoría no sólo en la historia, sino en la vida del alma –el paralelismo entre la historia de salvación del pueblo de Dios y la del alma individual ya estaba presente en la obra de Orígenes- y en la ley eterna. De esta reflexión se deducen –en principio- dos sentidos de la Escritura: un sentido histórico y otro espiritual que se desglosa, a su vez, en tres especies.

En *De la utilidad de creer*, escrita entre 391 y 392, Agustín vuelve sobre el problema de la interpretación de la Escritura. Es aquí donde vuelve a afirmar que ésta puede darse desde cuatro puntos de vista: histórico, etiológico, analógico y alegórico. El sentido histórico se da cuando en la Escritura se nos instruye en lo que ha sido escrito o en lo que se ha realizado, y, si no ha tenido realidad, se nos describe como si la hubiera tenido²⁸⁶. El sentido etiológico sigue la explicación casual de por qué se han dicho o hecho determinadas cosas. El punto de vista analógico es aquel que pone de manifiesto la no contradicción entre los dos testamentos. Por último, el sentido alegórico es el que nos previene de no tomar al pie de la letra todo lo que se nos dice.

Ahora bien, en nuestra opinión y frente a algunas interpretaciones apresuradas, estos cuatro puntos de vista no pueden ser entendidos como cuatro posibilidades de interpretación de la Escritura. Se trataría más bien de reglas de lectura de alcance y

²⁸⁶ *De la utilidad de creer* III, 3, 5.

naturaleza diferentes referidas todas ellas al sentido literal del texto. Así, el sentido histórico se relaciona en términos dialécticos con el sentido alegórico en su dimensión tipológica, no en la retórica. Es importante subrayar que el sentido histórico no hace tanto referencia a la realidad histórica como al sentido literal²⁸⁷, comprendido no siempre como lo sucedido, sino como lo que debe ser entendido como tal. La interpretación etiológica resulta más bien un caso particular de la regla general de la explicación de la Escritura por sí misma. Agustín insta al intérprete a aceptar las explicaciones causales dadas por el texto de hechos y palabras incluidos en él mismo. Algo similar, si bien de forma más imprecisa, ocurre con la explicación del punto de vista analógico. Sorprende aquí que, a diferencia de lo que sucede con los otros tres sentidos, San Agustín no aporte un solo ejemplo de este punto de vista de la interpretación. El sentido analógico, como modo de poner de relieve la concordancia entre los testamentos, es un instrumento exegético que sirve de arma contra los que consideran que las contradicciones entre testamentos son fruto de interpolaciones en los textos²⁸⁸. Pensamos que, igual que ocurría en el caso del sentido etiológico, Agustín alude con el punto de vista analógico no a la determinación de un sentido concreto de la Escritura, sino a la necesidad de leer la Biblia de forma que las divergencias entre sus libros queden superadas en la armonía de un sentido unitario global. Si la etiología hacía referencia a casos concretos en los que el propio discurso bíblico justificaba su proceder e invitaba al exegeta a seguir estas indicaciones; con la analogía, se está señalando un criterio general de afrontar la hermenéutica bíblica. La defensa contra la sospecha de interpolaciones en los textos bíblicos se fundamenta en la tradición y en la autoridad bíblica que ha velado por la fiel transmisión de la Escritura. A esta tradición apela el sentido analógico. Siglos más tarde, Santo Tomás de Aquino también diferenciará los cuatro sentidos de la Escritura de la hermenéutica medieval de estos tres enfoques agustinianos del sentido literal:

Il faut dire que ces trois démarches: l'histoire, l'étiologie, l'analogie, concernent le seul sens littéral. En effet, l'histoire, comme l'expose Augustin lui-même, intervient lorsque quelque chose est proposé simplement; l'étiologie, lorsque la cause de ce qu'on dit est assignée...; l'analogie existe lorsqu'on montre que la vérité d'un texte de l'Écriture ne s'oppose pas à la vérité d'un autre.

²⁸⁷ Sobre la identificación del sentido literal con el histórico en San Agustín y Santo Tomás de Aquino, véase Synave, 1926: 41-43.

²⁸⁸ *Ib.* III, 3, 7.

(*Summa Theologica* I, I, qu. 1, 10, rep. 1, 2)

En conclusión, pensamos que la exégesis agustiniana de la primera época atiende a dos sentidos generales: el sentido histórico, bajo esta triple perspectiva – incluyendo, por lo tanto, la alegoría en su acepción retórica-, y el alegórico en el sentido tipológico del término.

La evolución del pensamiento agustiniano en esta cuestión viene determinada por el paso de la oposición entre “historia” y “profecía” a la aproximación paulatina entre ambos extremos hasta llegar a fundirlos en el concepto de “historia profética”.

En su primer periodo, Agustín oponía “historia” a “profecía”: la primera se refería al pasado; la segunda se orientaba hacia el futuro²⁸⁹. En su segunda etapa, San Agustín desplaza la atención desde el contenido de las Escrituras a su interpretación, de tal modo que más que la dualidad bíblica entre “historia” y “profecía” le interesa la posibilidad de leer la *Biblia* como historia y profecía a la vez: la “historia” amplía su radio de acción y deja de referirse al pasado para abarcar toda la Escritura. La “profecía” experimenta una ampliación similar. Ambas devienen casi sinónimas en *La Ciudad de Dios*, escrita al final de su vida, entre 413 y 426.

En esta obra, Agustín desvincula la “historia de la salvación” de la historia de Roma en particular, y de la Ciudad terrena en general. Ambas historias están relacionadas, pero no constituyen una unidad esencial. De este modo, Agustín funda una teología cristiana de la Historia, y abre la posibilidad de una “historia profética”, entendida como dimensión necesaria de la “historia de salvación”, escindida de la “ciudad terrenal”²⁹⁰. Así, la fiabilidad de la narración de un hecho pasado se afirma por el acierto que ha tenido en la predicción del futuro²⁹¹. La consecuencia, en el plano de la alegoría, es que la profecía pasa a formar parte del sentido literal²⁹². Esta consecuencia exige, para su consecución, una limitación previa en la narración escrituraria: sólo se consignarán los hechos históricos que, habiendo tenido lugar, o bien anuncien cosas de

²⁸⁹ En nuestro tratamiento de los conceptos agustinianos de “historia”, “profecía” e “historia profética” seguimos a Markus, 1967.

²⁹⁰ Agustín elabora esta concepción de la historia desde su desvinculación del milenarismo a partir del año 400. Al sostener que los mil años de reinado de Cristo, anunciados por el *Apocalipsis* son ya efectivos desde su resurrección, hace posible el entendimiento de una “Historia de salvación”, de un milenio – entendido en sentido figurado, no cronológico- de reinado de Cristo en el mundo y efectivo ya desde dicho acontecimiento. Constituido Cristo en el eje central de la historia, la concepción de la historia profética es sólo una conclusión lógica de este presupuesto.

²⁹¹ Markus, 1967: 274.

²⁹² Cf. Pontet, 1946: 339.

la Ciudad de Dios, o bien, a pesar de carecer de esta dimensión profética, sirvan, por contraste, para resaltar ésta²⁹³.

San Agustín rompe la división estricta entre sentido literal y alegórico. Porque ahora ya no se trata de sostener que un mismo texto pueda ser portador de los dos sentidos a un tiempo, sino que lo que se afirma es que sólo hay un sentido en el que se funden ambas esferas. El giro de una etapa a otra respecto a la comprensión del sentido literal nos parece esencial para poder valorar el alcance de los términos literal y alegórico y determinar con precisión el sentido de las reglas contenidas en *De Doctrina Christiana*. Agustín observa que la “historia profética” incluye en ocasiones elementos que, formando parte del contexto de las narraciones proféticas, no contienen ninguna referencia al futuro. En *La ciudad de Dios*, por su parte, se afirma que la voluntad de Dios está detrás de los movimientos de la Historia, pero nunca se expresa por completo en el acontecimiento individual. En consecuencia, el juicio de la Historia es siempre incompleto porque es sólo al final y en atención a éste cómo la Historia puede ser completamente entendida²⁹⁴.

En la distinción entre estos elementos secundarios y los propiamente constitutivos de la profecía, San Agustín establece otro criterio de interpretación fundamental: la tarea interpretativa debe atender al texto completo, puesto que es éste el que resulta profético. El hecho de interpretar el texto en su totalidad de forma profética no significa que deba cometerse el absurdo de encontrar significados ocultos en cada una de sus partes²⁹⁵.

La formulación del concepto de “historia profética” permite a San Agustín la elaboración de un sistema propio que se singulariza por su objeto y por la nueva actitud del intérprete. Paralelamente a su concepto de la Historia y su interpretación, Agustín apunta al texto como unidad de la interpretación. Aún no estamos ante la idea moderna de texto²⁹⁶, pero sí ante un paso decisivo frente al alegorismo pagano, que operaba sobre la fragmentación extrema del texto y la vaguedad en la delimitación del objeto de las figuras de pensamiento. La determinación del discurso en su totalidad como depositario del sentido profético modifica también la actitud del intérprete. Frente al método de Orígenes que buscaba en cada palabra de la Escritura, un sentido oculto, San Agustín

²⁹³ *La Ciudad de Dios* XVI, 2, 3.

²⁹⁴ Cf. Shinn, 1953: 32-33.

²⁹⁵ Markus, 1967: 275. En nuestra opinión, tal criterio estaba ya expuesto en *Del espíritu y de la letra* (cf. IV, 6), escrito en 412, por lo tanto, también incluido dentro de este segundo periodo.

²⁹⁶ Véase Lledó, 1998: 48.

advierde del absurdo y de la deformación de la tarea exegética que este método supone, y subraya que la existencia de pasajes no proféticos no menoscaba la naturaleza profética del conjunto. La interpretación aislada de un determinado pasaje, como ocurriría con la interpretación de los acontecimientos históricos, es siempre incompleta. Éste es, a nuestro juicio, el rasgo definitorio de la segunda etapa de Agustín.

Veamos ahora qué ocurre con lo dispuesto en *De Doctrina Christiana* a la luz de lo señalado anteriormente sobre el concepto de “historia profética”. San Agustín afirma en esta obra que la interpretación –alegórica– de los pasajes oscuros no saca a la luz nada que no se halle claramente expuesto en otro lugar de la Escritura²⁹⁷. Esta oscuridad puede venir dada por el desconocimiento o la ambigüedad de los signos que velan el sentido de lo escrito. San Agustín establece un mecanismo interpretativo a partir de la división de los signos en propios y transpuestos²⁹⁸, y señala que el sentido literal del texto sólo debe ser eliminado cuando no exista la posibilidad de encontrar una explicación gramatical aceptable. En tales casos, el Espíritu fuerza, mediante el absurdo, a penetrar en el sentido oculto. Una vez que se tenga certeza de que existe una expresión figurada, el intérprete debe tener en cuenta que la oscuridad debe explicarse en atención a los pasajes claros de la Escritura y que una misma palabra puede tener diversos significados²⁹⁹.

Para penetrar en el sentido oculto del texto, Agustín adopta las reglas exegéticas de Ticonio. En nuestra opinión, estas reglas se introducen como instrumentos de naturaleza retórica que sirven para profundizar en el sentido literal de los textos, o mejor dicho, en la pluralidad de sentidos literales que del texto se derivan, pero que escapan del campo de la alegoría como expresión profética³⁰⁰. Así parece señalarlo el propio autor cuando, una vez expuestas las reglas, afirma:

Todas estas reglas (...) sirven para que se entienda de una cosa otra distinta, lo cual es propio de la expresión trópica (...). Porque en cualquiera parte donde se diga algo para que se entienda otra cosa distinta de lo dicho, hay locución trópica, aunque no aparezca el nombre de

²⁹⁷ *De Doctrina Christiana* II, 6, 8. Véase también Pépin, 1987: 98-111 y 1958: 243-286.

²⁹⁸ *Op. cit.*, II, 10, 15; III, 2-6; II, 16, 23.

²⁹⁹ *Ib.* III, 25, 34 y 26, 37.

³⁰⁰ Algunos autores han considerado que San Agustín descubre en las reglas de Ticonio una posibilidad intermedia entre el literalismo y el alegorismo. Tal es el caso de Hamilton quien pone como ejemplo la lectura agustiniana de la “Parábola del buen samaritano”, entendida como “tipología” de la historia de la Redención desde el momento de la Caída (Hamilton, 1990: 111). A nuestro juicio, esta lectura no puede considerarse tipológica en sentido estricto, por cuanto la parábola es una construcción ficcional y no un

ese tropo en el arte de hablar o la retórica. (...). *Pero basta ya con lo dicho de los signos que se refieren a las palabras*³⁰¹.

(*De Doctrina Christiana* III, 37, 56)

Por lo tanto estas reglas se dirigen a la comprensión de primer grado de los signos, dentro de la que debe entenderse la comprensión del tropo. En todo caso, no dirigen su atención a la localización de un sentido metafísico, profético o místico, ni se orientan hacia la interpretación directa de los hechos históricos a los que la Escritura se refiere³⁰².

Lo que ha sucedido en *De Doctrina Christiana* es, en nuestra opinión, que San Agustín ha desplazado su concepto de la alegoría del terreno teológico-metafísico al de la retórica: la alegoría ya no es un medio para salvar las limitaciones del lenguaje humano al entender de las cosas divinas, sino un instrumento del ornato³⁰³.

En consecuencia, la dimensión alegórica de la Escritura, desde el lado de la exégesis se convierte en una posibilidad interpretativa que se superpone a una indudable verdad histórica. El capítulo XXI del libro XIII de *La Ciudad de Dios* es fundamental para entender el sentido secundario que la interpretación alegórica tiene en la segunda etapa del pensamiento agustiano, tanto en su sentido genuino, pagano y filoniano, como en su sentido tipológico paulino o incluso en su sentido anagógico, de los pasajes aislados de los textos escriturarios frente a su dimensión histórica:

Algunos refieren a un sentido espiritual todo lo que se dice del paraíso, donde narra la verdad de la Santa Escritura, estuvieron los primeros padres del género humano. (...) es decir, que no existieron aquellas cosas visibles y corporales, sino que se han expuesto o escrito así para significar realidades de la mente. Como si no fuera posible el paraíso corporal ante la posibilidad de entenderlo también como algo espiritual. Según eso, no habría dos mujeres, Agar y Sara, ni de ellas los dos hijos de Abrahán, (...) porque dice el Apóstol que en ellos están

acontecimiento histórico de carácter profético. La parábola y su comentario deben ser entendidos como alegoría en sentido retórico, como figura de pensamiento.

³⁰¹ El subrayado es nuestro.

³⁰² *De doctrina Christiana* III, 11, 17.

³⁰³ Certeau ha visto la aplicación de los procedimientos retóricos a la organización de los acontecimientos de la Historia de Salvación y al cosmos de la revelación como un mecanismo presente desde el uso paulino de la "alegoría". Sin embargo, creemos que esta posición debe ser matizada, teniendo en cuenta la evolución de la hermenéutica cristiana desde Pablo hasta Agustín y de sus variantes no sólo temporales sino geográficas. En nuestra opinión, Certeau –por lo que se refiere a su examen del cristianismo primitivo– no considera suficientemente las especificidades de la tipología cristiana frente a la alegoría pagana. Por otra parte, Certeau no diferencia entre la alegoría hermenéutica y la figura retórica del mismo

figurados los dos testamentos. (...) También pueden entenderse en la Iglesia estas realidades, mejor aún como indicios proféticos que preceden al futuro: así, el paraíso sería la misma Iglesia, como se lee de ella en el Cantar de los Cantares (...). *No hay impedimento alguno para éstas y otras semejantes interpretaciones espirituales del paraíso; con la condición, sin embargo, de que se crea fielmente la verdad histórica de los hechos aportados por la narración.*³⁰⁴

Este desplazamiento conceptual ha sido posible gracias, en primer lugar, a la actitud crítica y limitativa de Agustín respecto del concepto de la inefabilidad de Dios; y, en segundo lugar, a la evolución intelectual agustiniana no sólo con relación a los conceptos de “historia” y “profecía” anteriormente expuestos, sino también respecto de la dimensión estética de los textos bíblicos.

En principio, el exotismo y la rusticidad del estilo de los textos escriturarios habían despertado la repugnancia de los lectores y conocedores de las grandes obras de la literatura grecolatina³⁰⁵. San Agustín, al igual que San Jerónimo sufrió este rechazo y reaccionó, en un primer momento, condenando el culto al ornato como síntoma de la vanidad. Pero, posteriormente, Agustín volvió sobre este problema y en el libro IV de *De Doctrina Christiana* explicó, desde el punto de vista retórico y gramatical, la belleza de la Escritura. Y es aquí donde entra en juego, con carácter pedagógico, la oscuridad de la Biblia. Así, el valor de los pasajes oscuros –alegóricos- no está en función, como ya se ha dicho, de su contenido, sino del ejercicio intelectual que suscitan en el lector, tanto en el plano moral con ornamental.

En conclusión, pensamos que en esta segunda etapa, San Agustín ha evolucionado en una dirección en la que no sólo concede una primacía casi absoluta al sentido literal frente al alegórico, sino que, debido a su particular concepción de “historia profética”, ha desplazado la función de la alegoría a la historia, es decir al sentido profundo de los propios acontecimientos históricos y ha reducido el concepto de alegoría a la expresión figurada de alcance mucho más limitado e importancia indudablemente secundaria.

Por eso, cuando se dice que *De Doctrina Christiana* es una obra que consagra la interpretación alegórica y ofrece pautas concretas para su interpretación, resulta necesario precisar que lo que aquí entiende San Agustín por alegoría se limita a lo que

nombre, sino que al hablar de alegoría en la hermenéutica cristiana se refiere a ésta última (cf. Certeau, 2002: 122-123).

³⁰⁴ El subrayado es nuestro.

³⁰⁵ Véase Gonzarolli de Oliveira, 2001: 474 y ss.

más tarde se entenderá por *allegoria verbis*, porque el sentido profético se halla confiado a la Escritura en su conjunto. El citado capítulo XXI del libro XIII de *La Ciudad de Dios* nos parece determinante al respecto.

Sin embargo, la lectura que la Edad Media hará de la obra agustiniana será fundamentalmente alegorista. La práctica exegética derivada de los presupuestos agustinianos favoreció la alegorización de la hermenéutica de la Iglesia de Occidente. Esto fue debido, quizá, a la concurrencia, por una parte, de la exégesis gramatical que procedía a la interpretación verso a verso y, por otra, de la práctica exegética del rétor latino que analizaba las imágenes para él oscuras sin conocer las leyes literarias del original hebreo³⁰⁶. En esta lectura radicalmente alegorista de la obra de San Agustín serán determinantes las consecuencias que exegetas y teóricos como Beda y Raban Maur extraerán del concepto de signo expuesto en *De Doctrina Christiana*, especialmente la consideración de que el sentido metafórico no debía pertenecer al sentido literal.

³⁰⁶ Cf. Chenu, 1957: 173.

XVII. La alegoría deliberada

Entre los años 398 y 400, Prudencio, un cristiano hispano romano, compuso un extenso poema en hexámetros, la *Psicomaquia*³⁰⁷ (Prudencio, 1997: 361-412), una obra que se convirtió en la primera epopeya alegórica de Occidente³⁰⁸. Era el resultado de llevar “a su extremo una tendencia evidente de la poesía latina hacia la personificación de abstractos pero al mismo tiempo anticipaba todo un género de amplia resonancia en la Edad Media” (Prudencio, 1997: 44). Era éste, por lo tanto, el punto de llegada de un largo proceso, al que no fue ajeno ni mucho menos el cristianismo³⁰⁹, a lo largo de cual se fue formando en la tradición occidental una clara conciencia de la propia individualidad y de la capacidad de analizar los sentimientos y actitudes intelectuales separadamente. Este proceso vino determinado, en opinión de Hinks, por una serie de etapas, desde la concepción de los demonios como fuerzas exteriores al sujeto sobre el que ejercen su dominio, a la creencia en dioses personales; y, de éstos, a las abstracciones impersonales, que sólo por conveniencia, se concebían bajo forma humana (Hinks, 1939: 107).

Nació, así, la alegoría deliberada como género literario que se unía a la exégesis alegórica y a la alegoría como figura retórica dentro de la amplia familia agrupada bajo el término de “alegoría”. Corresponde a este capítulo el examen de las características fundamentales de la alegoría deliberada.

El primer punto en el que debemos detenernos, como paso previo al estudio de su concepto y alcance, es precisamente el de determinar si la alegoría deliberada es un género literario, tal y como parece anunciar Rivero García en el prólogo a la obra de

³⁰⁷ El término *Psychomachia*, dice en el prólogo de las *Obras* de Prudencio Luis Rivero García, ya aparece en Polibio con el sentido de “lucha desesperada, en la que se entrega el aliento” (Prudencio, 1997: 22). Hay que tener en cuenta que la *psyche* no es tanto el alma como el principio de vida que se extingue con la muerte. Al concepto de alma se ajusta más el término *nous*.

³⁰⁸ Cf. Prudencio, 1997: 16. No obstante, ya había algunos precedentes latinos, como por ejemplo el relato de *Eros y Psyche* de Apuleyo. A este respecto, dice José María Royo: “Si alguna característica de novedad u originalidad destila el cuento es el de su vocación prototípica: los personajes principales (...) son ideales en abstracto de las fuerzas humanas más importantes: la razón y la pasión (Apuleyo, 1997: 27-28). Pero éste y otros precedentes no limitan el carácter fundacional de la obra de Prudencio que estableció “la iconografía moral” del arte religioso medieval (Raby, 1927: 61).

³⁰⁹ La conciencia de la propia individualidad no es sino un producto tardío de la Antigüedad situado en el marco del cristianismo. El diálogo con Dios, la biografía del alma, que representa *Las Confesiones* de San Agustín es, por una parte, el resultado de una nueva concepción de la vida individual, capaz de examinar su *paisaje interior*, y, por otra, el precedente imprescindible de toda la tradición literaria de investigación de la propia vida –el término autobiografía nace en el siglo XVIII- que se desarrollará en la modernidad (cf. VV.AA., *La autobiografía y sus problemas teóricos*).

Prudencio; o, en caso de no ser así, dilucidar cuál pueda ser su naturaleza. Ésta es la cuestión que se planteaba Quilligan al comienzo de su ensayo *The language of allegory*:

To state that allegory is a distinct genre is to say something that has not been sufficiently stressed in many recent discussions of the subject. (...). Allegory has a generic status much like satire, which is unarguably a genre in its own right, but which shares with other works in other genres a quality we can legitimately term “satirical”. Just as some works are satires and others satirical so some works are allegories, while others are merely allegorical.

(Quilligan, 1979: 14, 18)

Clifford en *The transformations of allegory* considera que la alegoría, como la ironía, no es tanto un género como un modo capaz de aparecer en muchos géneros y de muy diversas formas (Clifford, 1974: 5). Clifford entiende la alegoría deliberada en el sentido de “lo alegórico” que había señalado Quilligan, pero niega que se trate de un género literario independiente. Fletcher, por el contrario, defiende una idea muy amplia de la alegoría. No remite su origen a Prudencio, como hace Quilligan, ni delimita su desarrollo a la Edad Media y el Renacimiento, como Clifford; sino que afirma que “La alegoría es un dispositivo proteico, omnipresente en la literatura occidental desde la antigüedad hasta los tiempos modernos” (Fletcher, 2002: 11). Dicho de este modo, podría parecer que Fletcher se está refiriendo a la alegoría en sentido amplio, abarcando tanto la exégesis alegórica y la alegoría retórica, como la alegoría deliberada. En tal caso, la afirmación de Fletcher no parecería, con las precisiones procedentes, del todo exagerada³¹⁰. En estas páginas hemos venido estudiando cómo este carácter protéico de la alegoría en su sentido amplio se desarrolla y sobrevive en la tradición del pensamiento occidental. Pero, cuando en esa misma página habla de “ficción alegórica” y de “héroes alegóricos”, resulta evidente que se está refiriendo a la “alegoría deliberada”. ¿Tiene sentido, entonces, la amplísima idea de alegoría de Fletcher y su unión de forma casi esencial al mismo concepto de literatura? Clifford responde que un concepto tan amplio adolece del problema de la vaguedad: una definición que no esté acotada de algún modo no es una definición³¹¹.

³¹⁰ A diferencia de lo que ocurre con Lewis, como veremos un poco más abajo, Fletcher no vincula la alegoría a la naturaleza humana, sin limitaciones espaciales o temporales, sino que la relaciona con la literatura occidental y data su aparición en una imprecisa Antigüedad.

³¹¹ *Op. cit.*, p. 5.

En realidad, el problema que se plantea aquí no es tanto la determinación de la naturaleza de la alegoría deliberada, como el propio concepto de *género*. Se trata, no obstante, de una cuestión que excede de los límites de nuestro estudio. Tal vez resulte mejor reconducir la cuestión a la investigación de si la alegoría deliberada es sólo un rasgo de naturaleza adjetiva que puede concurrir sobre cualquier obra literaria, de cualquier época, o bien si sólo puede predicarse respecto de una época determinada; o si, junto con esta dimensión accidental, es, o ha sido, un tipo de obra literaria propio y autónomo. De lo primero, sobre todo en su reducción a una época muy extensa pero también muy delimitada, no parece haber duda: El alegorismo parece poder concurrir, al menos durante la Antigüedad tardía, la Edad Media y el Renacimiento, en cualquier obra literaria; pero, en tal caso, se presenta otro problema de límites: ¿Hasta donde llega la alegoría deliberada y dónde termina la alegoría como figura retórica? ¿Se trata de una cuestión de simple extensión, o, por encima de ésta, cabría hablar de alegoría deliberada sólo en el caso en el que, junto con el texto propiamente alegórico, concurre también su comentario exegético? Si se admite esta posibilidad, nos acercaríamos a las tesis de Fletcher, pues a lo largo de los capítulos anteriores hemos tenido la oportunidad de examinar textos, muy anteriores a la *Psicomaquia*, en los que, más o menos extensamente, se daban las circunstancias aquí descritas. Pero quizá fuera mejor, al menos desde criterios de pura operatividad práctica, reducir estos casos a meros precedentes de un tipo aún no formado, reconducibles a las clases de alegoría ya estudiadas, o a figuras retóricas cercanas; y centrar de nuevo el objeto de la cuestión en la obra completa que es concebida como alegoría por su autor y en la que éste inserta un comentario explicativo de su sentido. Así, nos alejaríamos, por una parte, de la confusión con la alegoría como figura retórica y con la exégesis alegórica, y, por otra, escaparíamos del peligro detectado por Clifford, de crear un tipo literario prácticamente ahistórico de difícil o imposible acotación.

El paso de la alegoría como figura retórica a la alegoría deliberada ha sido estudiado por Zumthor con detenimiento. En su opinión, a partir de los siglos IV y V, la etimología, como figura incluida en la *descriptio*, y la alegoría se desarrollan hasta adquirir un enorme grado de autonomía respecto del ornato³¹². La alegoría se entiende en un doble sentido: como acercamiento tipológico de dos sucesos o dos personajes entre los que se establece una relación histórica real; y el establecimiento de una relación sólida y estable entre un personaje y una significación moral. Es en este

segundo sentido en el que la alegoría deviene alegoresis mediante la combinación de la personificación y la metáfora continuada. La alegoría deliberada procede, en consecuencia, de la independencia de la alegoría como figura retórica y no de la exégesis alegórica cristiana y su sentido tipológico. A partir de la independencia y el desarrollo de la alegoría, ésta pasará a constituir el eje estructural de obras enteras, como es el caso de la *Psicomaquia*.

No obstante, es necesario reconocer que el terreno no está despejado de dificultades e inconvenientes. Dos son los problemas que, a nuestro juicio, concurren especialmente en esta cuestión: por una parte, la presentación ya aludida, bajo el mismo término, “alegoría”, de tres realidades diferentes: la exégesis alegórica, la alegoría retórica y la alegoría deliberada. En efecto, no es difícil encontrar ensayos que confunden aspectos de las tres o que proyectan sobre una de ellas características de cualquiera de las otras dos. Ya hemos visto, a partir del estudio de Zumthor, la procedencia de la alegoría deliberada de la figura retórica del mismo nombre. Es un error, en consecuencia y como se ha visto abundantemente en páginas anteriores, considerar que la alegoría retórica sea la otra cara de la moneda de la exégesis alegórica. Por el contrario, si algo ha caracterizado a ésta última es su fuerte voluntad de interpretar -contra la voluntad del autor y desde una conciencia ahistórica- en sentido metafórico textos que no lo eran en su origen, o lo eran en un sentido distinto y con un alcance muy diferente. Los estoicos, los neoplatónicos y los padres de la Iglesia, cada uno con sus respectivas particularidades, utilizaron la retórica como un instrumento al servicio de sus necesidades y postulados hermenéuticos. La construcción retórica del texto objeto de su exégesis no era considerada como un código ajeno a ellos que debiera ser descifrado. Más bien puede decirse que si algo caracteriza a la exégesis alegórica es el hecho de que el código se encuentra siempre en manos del intérprete. De hecho, pensamos que cuando se habla de “exégesis alegórica” se debe hablar en realidad de “exégesis por alegorías”. Es decir, se trata de un tipo de interpretación que a partir de cualquier texto elabora, a través de un mecanismo retórico dispuesto –de forma más o menos encubierta- al servicio de la metafísica, un nuevo texto que, ofrecido como exégesis del primero, es en realidad un discurso alegórico nuevo.

Esta exclusividad en el dominio del código retórico por parte del intérprete hace que no se pueda hablar propiamente de simetría entre la alegoría retórica y la exégesis alegórica. La diferencia entre la retórica y la hermenéutica modernas –desde su

³¹² Zumthor, 1975: 105.

acercamiento a partir de la recuperación de Aristóteles por los hermeneutas de la Reforma- radica, básicamente, en que en la segunda se produce un diálogo entre el texto y el intérprete, mientras que en la primera hay tan sólo una serie de instrumentos, compartidos por la hermenéutica, de elaboración de textos, pero sin que se dé esta apertura al diálogo que existe en la interpretación. En la exégesis alegórica, por el contrario, se produce una situación simétrica a lo que ocurre con la retórica: los instrumentos interpretativos se disponen de tal modo, que crean un texto nuevo: la explicación por alegorías, que, en mayor o menor medida, rehuye el diálogo con el texto original, a favor de la plasmación de determinados conceptos –metafísicos o morales-; y que renuncia a la alteridad del discurso objeto de la interpretación.

La esencial divergencia entre exégesis alegórica y la alegoría como figura retórica en su origen, luego reconducida a la utilización de la retórica por parte de la exégesis, parece tener su opuesto en la alegoría deliberada. En efecto, si bien en ésta el comentario condiciona la construcción alegórica del relato, la retórica invade, a su vez, el comentario. Como consecuencia de esta invasión, el comentario se pone al servicio de una finalidad didáctica y de persuasión en la que las necesidades de la retórica dominan por completo las de la exégesis, reducida, en este caso a una ficción más del autor.

La segunda dificultad viene originada por la caída de la alegoría, como elemento estético, en la consideración de la crítica desde el siglo XIX. Este problema, situado en el contexto de la polémica estética entre la alegoría y el símbolo, así como la posterior, y parcial, rehabilitación crítica de la alegoría será tratado con mayor amplitud en nuestro próximo bloque temático. Fruto de este planteamiento, nace la idea de la alegoría defendida por Lewis. En efecto, al igual que Fletcher, Lewis diferencia entre alegoría como *género* (el subrayado es suyo) literario³¹³ y alegorismo en sentido amplio. Pero, en el caso de Lewis, este alegorismo es un elemento ahistórico de raíz antropológica. De este modo, afirma:

Allegory, in some sense, belongs not to medieval man, but to man, or even to mind, in general. It is of the very nature of thought and language to represents what is immaterial in

³¹³ “The further history of the *genre* which Prudentius here invented is not small part of the history of medieval literature” (Lewis, 1979: 73).

picturable terms (...). We have to inquire how something always latent in human speech becomes, in addition, explicit in the structure of whole poems.

(Lewis, 1979: 44)

A nuestro juicio, hay en la afirmación de Lewis un problema de partida que consiste en atribuir a la naturaleza humana, como rasgo ontológico e inalterable, la curiosidad metafísica, esto es la inclinación a encarnar lo suprasensible en lo material, una actitud, a nuestro juicio, datable históricamente y desplegada, al menos en Occidente, en una tradición forjada, con sus variantes, a lo largo de un proceso de siglos. En efecto, la alegoría pertenece a esta tradición y halla su justificación en su desarrollo. Pero no se puede afirmar por ello que el *alegorizar* sea una tendencia natural del hombre.

Lewis diferencia entre el alegorismo, es decir, la actividad de encarnar ideas abstractas en cosas materiales o en personificaciones, y la operación inversa, el simbolismo, consistente en la remisión por medio de elementos del mundo material al mundo espiritual³¹⁴. Acaso esta diferencia se derive del presupuesto antropológico anterior.

Pero si elegimos como punto de partida, no este rasgo suprahistórico al que se refiere Lewis, sino el nacimiento de la metafísica occidental con los filósofos presocráticos –sin que neguemos la existencia de un pensamiento no mítico anterior como evidencian las elaboraciones de Homero y Hesíodo- y, en consecuencia, determinamos como la primera clase de alegoría, en sentido cronológico, la exégesis alegórica, las razones argumentadas por Lewis para la distinción entre la alegoría y el símbolo desaparecen, porque, en este caso, es el desarrollo de la metafísica el que produce y condiciona la lectura alegórica de unos poemas que no se concibieron como alegorías –como se ha visto con Homero, Hesíodo o el mismo Platón, en manos de los estoicos, Porfirio o Proclo-. Diferenciar, en tales casos, entre símbolo o alegoría carece de sentido, porque no es posible hablar de dos mecanismos antagónicos, simbólico – formado a partir de la remisión de lo material a lo espiritual- y alegórico –en sentido inverso-, sino de un único movimiento intelectual del que no puede predicarse tal clase de operaciones.

De este modo, se revelan algunas de las contradicciones en las que incurre Lewis, ¿cómo es posible que, si, como afirma, el simbolismo comienza con Platón, no

sea hasta el Romanticismo cuando alcance su verdadera expresión?³¹⁵, o ¿qué sentido cabe entender en la afirmación, páginas después de haber dicho que la alegoría era una actitud perteneciente a la mente humana, de que “el simbolismo en un modo de pensar y la alegoría es un modo de expresión”³¹⁶?

Este tipo de afirmaciones, aún muy frecuentes, que hacen del símbolo y la alegoría más que dos formas de expresión o de interpretación diferentes, dos categorías absolutamente diversas, una de naturaleza lingüística o retórica y la otra de naturaleza psicológica serán examinadas más adelante. Baste ahora decir que si efectivamente, el símbolo y la alegoría pertenecen a ámbitos tan alejados, no se entiende la necesidad constante de enfrentarlos y diferenciarlos. Pero tampoco parece tener mucho sentido un alejamiento tan radical de dos conceptos que comparten una historia común que no hace distinciones entre ambos y que sólo se escinde, a partir de unas causas concretas, a finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX.

Por estas razones, consideramos que es necesario delimitar la alegoría deliberada a un momento histórico concreto, la Edad Media –con su arranque en la obra de Prudencio- y el Renacimiento³¹⁷. Igualmente, es preciso perfilar un concepto claro de la alegoría deliberada que la diferencie del alegorismo, entendido éste no como un rasgo de la mente humana o un fenómeno de difícil localización histórica, sino como una consecuencia bien determinada del origen y desarrollo de la metafísica en la cultura occidental. En este sentido, la alegoría deliberada es la respuesta a las exigencias que este desarrollo intelectual en el orden de la metafísica exigía a finales del siglo IV, uniéndose así a los otros tipos de alegoría que le habían precedido³¹⁸.

El concepto de alegoría deliberada no es fácil de precisar. Fletcher la había definido del siguiente modo:

³¹⁴ *Op. cit.*, p. 45.

³¹⁵ “But of course the poetry of symbolism does not find its greatest expression in the Middle Ages at all, but rather in the time of the Romantics; and this, again, is significant of the profound difference that separates it from allegory.” (Lewis, 1979: 46). Para la localización del simbolismo en la obra de Platón, cf. *ib.*, p. 45.

³¹⁶ *Ib.*, p. 48.

³¹⁷ La rehabilitación de la alegoría en el siglo XX, aunque se aproxime en algunos aspectos a la alegoría medieval, parte de unos presupuestos completamente diversos, como diversas son también sus consecuencias.

³¹⁸ Lewis hace una observación muy pertinente respecto al papel desempeñado por la *Psicomachia* de Prudencio en este proceso: “If there is any safe generalization in literary history it is this: that the desire for a certain kind of product does not necessarily beget the power to produce it, while it does tend to beget the illusion that it has been produced. From this point of view we can see that is possible to overrate the importance of the *Psycmachia*. If Prudentius had not written it, another would. It is a symptom rather than a source” (Lewis, 1979: 67).

El empleo de un conjunto de agentes e imágenes con acciones y acompañamientos correspondientes, para transmitir de ese modo, aunque bajo un disfraz, ya sean cualidades morales o conceptualizaciones que no sean en sí mismas objeto de los sentidos, u otras imágenes, agentes, acciones, fortunas u circunstancias, de manera que la diferencia se presente por todas partes ante los ojos o la imaginación, al tiempo que se sugiere el parecido a la mente; y todo ello conectado, de modo que las partes se combinen para formar un todo consistente.

(Fletcher, 2002: 26)

Esta definición es, en nuestra opinión, más bien una descripción del mecanismo de la alegoría que una definición propiamente dicha.

En igual dirección se mueve la definición ofrecida por Honig cuando describe la alegoría como un relato doblemente narrado, escrito en un lenguaje retórico o figurativo que expresa una creencia vital. El relato, que remite siempre a otra historia proverbial que le sirve de modelo, la retórica que permite la relación entre ambas narraciones, y la creencia como idea que sustenta el relato parabólico y le da cohesión producen juntamente lo que Honig denomina metáfora de propósito. Así, una alegoría tiene éxito cuando recrea la historia anterior con la suficiente lucidez como para dotar a su trabajo de una nueva y completa autoridad (Honig, 1982: 12-13). Parece evidente que Honig, más que definir la alegoría deliberada, lo que hace es exponer el modo de proceder alegórico. Por otra parte, eleva a regla general –la existencia de estos dos relatos entrelazados, el propiamente alegórico y el aludido- lo que es tan sólo un caso de la alegoría más abundante en la alegoría irónica moderna, con su recreación desmitificadora y remitificadora, que de la alegoría deliberada medieval. Además, al hablar de la retórica, la subordina a la actividad de hilar la trabazón de ambos relatos, rebajando su función decisiva e intrínsecamente vinculada a un didactismo que, siendo esencial al tipo, no es mencionado directamente. Por último, la definición de Honig, junto con su desarrollo y exposición a lo largo de su obra *Dark conceit: The making of allegory*, nos resulta algo confusa, pues hay pasajes del libro en los que parece referirse a la alegoría deliberada, otros a la retórica y otros a la exégesis alegórica, sin transiciones claras de unos a otros.

Zumthor define la alegoría como la combinación de la personificación y la metáfora continuada³¹⁹. El autor ofrece un interesante esquema del funcionamiento del doble plano, literal y figurado de la alegoría. En cada uno de ellos distingue entre

³¹⁹ Zumthor, 1975: 197.

sustancia y forma. El sentido literal, referido a la expresión, tiene por sustancia a los sujetos dados por la personificación, y por forma las acciones representadas por las metáforas. El sentido figurado, por su parte, tiene por sustancia el universo ideológico al que obedece la alegoría, y por forma la propia brillantez y efectividad de las metáforas³²⁰. Tres son las funciones que este autor reconoce en la alegoría: la didáctica; la deíctica, en cuanto que hace presente una realidad huidiza y dispersa; y la narrativa.

Lawrance, por su parte, aunque no se refiere exclusivamente a la alegoría deliberada medieval, sino que ensaya un análisis genérico a partir de la definición ciceroniana de “metáfora continuada”, apunta las siguientes características que bien pueden aplicarse al tipo de la alegoría deliberada: continuidad, rasgo que informa de su dimensión narrativa y que la distingue de los demás modos metafóricos; superfluidad, que se concreta en el doble sentido de la obra alegórica; simultaneidad determinada por el contrapunto entre el sentido literal y el alegórico; y polifonía que transforma el texto en un palimpsesto, en el que el texto original y su sentido se borran, aunque sin desaparecer, frente a la formación de un texto nuevo derivado del sentido alegórico (Lawrence, 2005: 25).

Nosotros, a partir de estas definiciones, preferimos ensayar la siguiente: la alegoría deliberada es un modo particular de afrontar el fenómeno literario que, guiado por una serie de presupuestos didácticos y, en última instancia, retóricos, concibe el texto como un vehículo de representación de ideas abstractas por medio de acciones dramáticas y descripciones físicas.

La personificación de ideas abstractas es una consecuencia de una situación previa, determinada sustancialmente por la subordinación de la obra al didactismo y a la retórica. Así, la alegoría deliberada es definida conforme a dos ejes: la voluntad didáctica y la articulación retórica. Ésta, como fenómeno histórico se ubica en un determinado momento y, en su realización concreta en el texto, se desarrolla conforme a una serie de mecanismos entre los que destaca esencialmente la personificación de realidades abstractas.

En cuanto modo particular de afrontar el fenómeno literario, la alegoría deliberada exige un determinado pacto entre las expectativas de los lectores y las pretensiones e instrumentos para materializarlas del autor. Esta circunstancia, además, requiere una determinación temporal por cuanto las expectativas de los lectores varían con el tiempo y no siempre son receptivas al discurso alegórico. En este sentido, puede

³²⁰ *Op. cit.*, pp. 197-198.

afirmarse que el momento de la alegoría deliberada se inicia a finales de la Antigüedad –y en este aspecto, la *Psicomaquia* ofrece una buena referencia de este arranque-, se prolonga durante la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco y se va apagando a finales del siglo XVII. La revolución científica de este siglo y la disolución del sistema metafísico determinado por los universales son abiertamente incompatibles con la alegoría deliberada tal y como se entiende hasta entonces.

Sin embargo, la alegoría deliberada sobrevive dando un brusco giro a su modo de proceder: de ser un instrumento al servicio de la divulgación del orden cosmológico bajo las concepciones metafísicas cristianas, pasa a convertirse en un elemento subversivo, con una aguda tendencia a la sátira, dentro de un tono de rebeldía decididamente centrífuga frente a las estructuras sociales³²¹.

El *pacto* entre escritor y lectores que hace posible la alegoría necesita para su perfeccionamiento el respeto de las siguientes cláusulas:

En primer lugar, es necesario que ambos compartan una cierta teoría del lenguaje que confíe en su poder de sacralización. Se exige que tanto el lector como el autor participen de un contexto cultural que otorgue al lenguaje un significado más allá del derivado de un arbitrario sistema de signos (Quilligan, 1979: 156)³²². Esto es lo que ocurre en la Edad Media, como se aprecia en la obra de Anselmo de Canterbury quien, partiendo de Agustín, diferencia entre lenguaje interior y exterior; y entre significación –sentido o connotación que relaciona el término con la cosa sin relacionarse con ella como cosa concreta sino como esencia- y la apelación o pura denotación (Beuchot, 1991: 40-41). Estos planteamientos, sobre todo en el terreno de la significación, alcanzan su mayor desarrollo en la obra de Pedro Abelardo, quizá el mayor filósofo del lenguaje del siglo XII. Entre sus aportaciones destaca el concepto de significación entendida primeramente como intensión, la connotación o el contenido significativo a modo de algo abstracto; por poner un ejemplo significativo, el término “hombre”, según esta teoría, significa primeramente “humanidad”³²³.

Estas concepciones incrementan sus componentes platónicos con la escuela de Chartres en el siglo XII. Entre sus representantes destaca Bernardo Silvestre que, autor de *De universitati mundi*, dividido en dos libros, *Megacosmos* y *Microcosmos*, sirve de

³²¹ Cf. Clifford, 1974: 116. Esta misma autora estudia en este sentido el ejemplo de las alegorías de Kafka.

³²² Precisamente es esta actitud hacia el lenguaje la que al desaparecer, determina la caída de la alegoría a finales del siglo XVII. Ahora, bien, la desacralización absoluta del lenguaje produce una actitud de signo contrario que también constituye el motor de nuevas alegorías: la ironía.

eslabón entre la Antigüedad tardía y el Renacimiento (Curtius, 1989: 163-164). Pero, ya en este mismo siglo, comienza a introducirse una corriente aristotélica que defenderá el convencionalismo en el lenguaje³²⁴ y que, de manos de la Escolástica, liquidará el alegorismo medieval. Dice Zumthor al respecto que la personificación remite menos a un personaje ficticio que a un nombre, y lo que porta un nombre es real. De este modo, el discurso alegórico propone no un equivalente abstracto de la experiencia, sino la realidad última de ésta, desprovista de lo individual³²⁵.

En nuestra opinión, la exigencia de una vertiente sagrada del lenguaje es la encarnación histórica en este periodo concreto de lo que para nosotros es el requisito previo verdadero de la alegoría, esto es, la metafísica: la necesidad de que lector y autor compartan un mismo espacio metafísico. Este espacio metafísico común permanece estable hasta el derrumbamiento del realismo y los universales.

Ya en el siglo IX, Escoto Erigena, a partir de diversas influencias neoplatónicas que enlazaban la tradición lógica latina de Boecio con la mística de Proclo a través del Pseudo-Dionisio, Máximo el confesor y Gregorio de Nisa, había elaborado una metafísica apoyada en la teología negativa de acuerdo con la cual ninguna de las categorías podía aplicarse a Dios en sentido propio³²⁶. Para Escoto, la creación es emanación de Dios por la intermediación de las causas primordiales. La creación se realiza en dos fases: la creación del mundo inteligible y la del mundo sensible. Estas dos fases determinan la *ousía*, entendida en dos sentidos: como *Natura, genus generalissimum*, y como sustancia emanada de la anterior. Pero el problema de los universales se plantea cuando se pregunta si los géneros y las especies subsisten o son sólo conceptos. Escoto apuesta por un realismo radicalmente antiaristotélico. De este modo, niega que haya diferencias entre lo que se dice de un sujeto y el sujeto mismo. Así, dos individuos sólo resultan diferentes en virtud de sus accidentes. El individuo,

³²³ *Op. cit.*, p. 49.

³²⁴ Dice Agamben que la semiología medieval se constituyó a partir de un pasaje de *De interpretatione* de Aristóteles comentado por Boecio: “Lo que está en la voz es signo de las pasiones que están en el alma”. El problema de esta afirmación se encuentra en dilucidar qué se entiende por “pasiones que están en el alma”. Parece evidente que dicha expresión se refiere a la fantasía; ahora bien, como señala Agamben, la fantasía para Aristóteles se encuentra ambiguamente suspendida entre el sentido y la intelección. Los escolásticos interpretan esta ambigüedad considerando que por “pasiones del alma” cabe entender las intelcciones y, negando, en consecuencia, la pertinencia, para una teoría del signo lingüístico, la idea de “pasión del alma” referida al sentimiento. Frente a esta actitud intelectual, se opondrá Dante con su teoría de que la expresión poética es un dictado del amor inspirante (Agamben, 2001: 215-218).

³²⁵ Zumthor, 1975: 254.

³²⁶ Erismann, 2002: 13.

para Erigena, es un conjunto de universales situados en un cuadro espacio-temporal determinado³²⁷.

En este sentido, puede decirse que la concepción de la alegoría como un mecanismo abstracto, frío y racionalista es fruto de la incomprensión prerromántica de un mundo intelectual medieval que tenía una conciencia muy distinta de la naturaleza de las cosas y del lenguaje. La desaparición del sistema de los universales y, desde luego, los progresos científicos del siglo XVII con su nueva visión del cosmos, no sólo hicieron sucumbir la vieja metafísica sino, como es natural, provocaron la desaparición de la efectividad de todos sus mecanismos poéticos y retóricos. El fracaso de la alegoría a finales del siglo XVIII sancionado por la recién nacida *estética* no hizo sino confirmar la vinculación esencial entre metafísica y alegoría.

En segundo lugar, afirma Quilligan que el papel del lector de la alegoría es quizá más difícil que el de otros géneros literarios; de este modo, su falta de libertad³²⁸, derivada de las férreas pautas interpretativas marcadas por el autor en su comentario, tiene también sus compensaciones: “Readers of allegory, unlike allegorical critics but very much like allegorical protagonist read an allegory by learnig how to read it” (Quilligan, 1979: 225-227). De este modo, el comentario, situado a medio camino entre la ficción alegórica y el lector posibilita una relación peculiar entre autor, texto y lector, inexistente en otros modos de escritura (Clifford, 1974: 37). Por una parte, el comentario se convierte en parte de la ficción y puede ser leído como tal. Así, dice Fletcher que aunque la libertad del lector se inhibe, “sea lo que sea que inhiba la libertad del lector, se encuentra en la obra y podemos, por tanto, decir que, de cierta manera, la ausencia de libertad es inherente a la obra” (Fletcher, 2002: 310); por otra parte, el autor, llevado por el didactismo de la alegoría, conduce al lector a través del texto, proponiendo su lectura particular de lo que se está narrando.

En tercer lugar, paradójicamente, la relación que se establece entre el lector y el autor de la alegoría deliberada es de tal naturaleza que impide la exégesis alegórica. En efecto, el comentario del autor suple la posible interpretación alegórica del lector, que se ve forzado a otro tipo de interpretaciones o bien a lecturas alegóricas de distinto orden. La “lectura por alegorías”, en el sentido que le hemos dado a la expresión al hablar de la exégesis alegórica, no es posible en este género no sólo porque el comentario ya viene

³²⁷ *Op. cit.*, pp. 16-24.

³²⁸ Esta falta de libertad es acaso la principal fuente de problemas para el lector moderno que exige del texto mayor espacio de interpretación (cf. Clifford, 1974: 7).

dado en el propio texto, sino porque la alegoría también está incorporada de manera explícita.

De este modo, dice Lynch, el lector medieval no tiene que elegir entre la literalidad y la referencia, ni diferenciar entre verdades de distinto grado, sino que su posición como lector activo radica en el descubrimiento de la verdad de un mundo sacramental a través de la aprehensión lectora de los vínculos entre la materia y el espíritu, polos entre los que se distribuye la verdad única. El poeta, al revelar la abstracción tras la materia, que descubre su mayor extensión y profundidad, contribuye a la armonía entre la razón y la revelación³²⁹.

La relación existente entre la narración alegórica y su comentario debe ser también analizada con cuidado. La alegoría se mueve en una franja muy restringida de maniobra, pero de enorme tensión. En este sentido, Whitman observa que si por una parte la correspondencia entre alegoría y comentario es demasiado estrecha, la alegoría, demasiado sujeta al comentario, no puede desarrollarse. Pero, si por otra, el espacio entre ambos es excesivamente divergente, la alegoría se frustra por indeterminación (Whitman, 1987: 5). La tensión entre el plano de la literatura y el del comentario irá en aumento en la época de apogeo de la figura –los siglos XIII, XIV y XV-. A finales de la Edad Media, los poetas darán una nueva solución a la estructura de la alegoría; lo literal conferirá a lo figurativo un aspecto tan concreto y tal fuerza de credibilidad, que toda idea abstracta se eclipsará y, en consecuencia, la alegoría tomará el valor de una revelación personal³³⁰.

Por lo que a la narración se refiere, ésta es fruto, a nuestro juicio, del progreso desde la personificación de la vieja retórica asianista, fundamentalmente dialógica, a la *narratividad* de la alegoría deliberada. Hay, no obstante, un peso indudable de elementos no exactamente narrativos, dramáticos o puramente descriptivos en la alegoría deliberada. El ejemplo más evidente de esta tendencia lo representa *La consolación de la Filosofía* de Boecio.

La consolación es un diálogo, perteneciente al género de la *consolatio*³³¹, de reminiscencias platónicas, en el que se entremezclan impulsos didácticos, elementos autobiográficos, fragmentos líricos, filosóficos y narrativos; y en el que el tono

³²⁹ Cf. Lynch, 1988: 41-42.

³³⁰ Cf. Zumthor, 1975: 106.

³³¹ Cf. Boecio, 2002: 16. Precisamente –dice Lynch- el genio de Boecio estriba en haber sabido explotar el potencial dramático de la síntesis entre visión y filosofía a través de estructuras dialógicas (Lynch, 1988: 54).

alegórico viene dado por la interlocutora del autor, la Filosofía. Desde el punto de vista alegórico, es destacable la descripción física de ésta³³². Whitman considera que *La consolación de la Filosofía* es la obra que sirve de tránsito entre la alegoría de la Antigüedad y la de la Edad Media, uniendo la composición alegórica con la elaboración del comentario del texto³³³. Otros modelos del género son *El sueño de Escipión*, de Cicerón, transmitido a través del comentario de Macrobio, los *Soliloquios* de Agustín de Hipona, y *De Nuptiis* de Marciano Capella³³⁴.

La narración alegórica suele obedecer a unos esquemas determinados que se ponen al servicio de su finalidad didáctica. La búsqueda, el viaje, la batalla o la transformación son estructuras narrativas propias de la alegoría deliberada. En estos casos, la narración sirve para presentar el conflicto que hace posible el desarrollo del contenido moral o didáctico de la obra³³⁵. Sobre la importancia fundamental de este elemento narrativo en la alegoría y a propósito de la *Psicomaquia*, dice Hinks: “Without action, allegory is doomed to frigidity and obscurity. In order to make the moral problem representable, the imagination must convert it into a conflict of opposing forces, each symbolized by a personification” (Hinks, 1939: 113).

Pero es el sueño, la visión onírica, la estructura más reconocible de la alegoría deliberada. Como bien ha señalado Lynch, la poesía medieval alegórica genera una gramática del sueño que llegará a su máximo esplendor en los siglos XII y XIII. El esquema onírico al que responde la alegoría deliberada se desarrolla mediante el relato recurrente del peregrino intelectual, cuya experiencia espiritual le lleva a la elevación personal –con claras connotaciones místicas– en la visión de la verdad a través de la comprensión de la Naturaleza³³⁶. Este proceso de conocimiento, entendido como reminiscencia en sentido platónico –aunque con importantes elementos aristotélicos, presentes en el género desde los esfuerzos eclécticos de Boecio–, termina con la recuperación de la identidad del peregrino y la consolación de las penalidades del mundo frente al esplendor del verdadero hogar celeste del peregrino³³⁷.

³³² Cf. Boecio, 2002: 34-35.

³³³ *Op. cit.*, pp. 112, 115. En sentido similar, cf. Lynch, 1988: 7. *La consolación de la filosofía* tuvo una enorme difusión en el renacimiento carolingio, gracias, especialmente, a la labor de Alcuin de York.

³³⁴ Un comentario detallado de las fuentes clásicas y medievales de la poesía visionaria, así como un cuidadoso estudio del género en España puede verse en Gómez Trueba, 1999.

³³⁵ En las alegorías de Boecio se detecta ya la tendencia a convertir los viajes geográficos en conflictos morales y a aislar determinados momentos del mito –por ejemplo la leyenda de Circe– para leerlos simbólicamente. Estas dos operaciones orientadas hacia la educación del lector perdurarán en la formulación de la alegoría deliberada a lo largo de la Edad Media (Lerer, 1985: 184).

³³⁶ Cf. Lynch, 1988: 42-48. Véase también Marti, 2002: 179.

³³⁷ Cf. Lynch, 1988: 55-57.

Preferimos hablar de alegoría deliberada en vez de “poesía visionaria” u “onírica”, o, por otra parte, de “poesía de viajes imaginarios”, por cuanto consideramos que el término “alegoría” recoge de forma más global el propósito y los rasgos comunes del género. Así, aunque el sueño está presente en casi todas estas obras alegóricas, éste, como bien subraya Gómez Trueba, no tiene en sí entidad estructural independiente: “Es un motivo de decoro (...) para hacer más verosímil una experiencia fantástica que proporciona a quien la vive un conocimiento privilegiado de cualquier realidad” (Gómez Trueba, 1999: 19). Por otra parte, aunque el viaje aparece casi siempre unido al motivo del sueño, existen poemas visionarios en los que no aparece ningún viaje³³⁸. Sin embargo, frente a la función coyuntural del sueño y la subordinación del tema del viaje a las exigencias de un género que puede desarrollarse sin él, la alegoría constituye, a nuestro modo de ver, el rasgo esencial y definitorio de esta clase de obras didácticas y filosóficas.

Esta línea de argumentación, constante en la mayor parte de estas alegorías, se desarrolla también de un modo que tiende a repetirse sin apenas variantes. Estos poemas suelen tener un prólogo y un epílogo que transcurren durante la vigilia del soñador. Es éste un personaje ingenuo, tardo en comprender y portador de unos rasgos que, por una parte, lo vinculan estrechamente a los modelos del género, y, por otra, revelan determinados detalles biográficos que lo asocian a la personalidad del autor del poema.

El prólogo, además, aporta una serie de rasgos de la vida de vigilia que constituyen una suerte de síntesis del tema y de la estructura que se despliega en el sueño. El prólogo revela, de esta manera, la crisis espiritual del soñador, como resultado de su inexperiencia y de su defectuosa comprensión de la realidad material³³⁹. En el cuerpo central del poema se desarrolla la visión onírica. La visión se presenta ante el soñador muy recargada de unas imágenes que éste no puede interpretar³⁴⁰. Su significado se irá aclarando a lo largo de la obra. En este proceso de aclaración se explicará la doctrina filosófica del poema al mismo tiempo que se expondrá la transformación espiritual del soñador.

En un primer momento, como decíamos, las apariciones físicas, oscuramente percibidas, sugieren un nivel de abstracción que el soñador es incapaz de alcanzar. Pero,

³³⁸ Cf. Gómez Trueba, 1999: 20.

³³⁹ Cf. Martí, 2002: 179.

³⁴⁰ Jackson ha advertido que estas las encarnaciones de estas abstracciones son por lo general figuras femeninas, en parte porque sus nombres son de género femenino, y en parte por seguir la tradición clásica que considera a las virtudes como de género femenino (Jackson, 1985: 160).

a continuación, el diálogo con una figura aprehensible que, desempeñando el papel de guía, explica, desde una más penetrante capacidad de análisis intelectual, los elementos imaginativos de la alegoría, sirve para alcanzar el nivel necesario para su comprensión, y depositar este conocimiento en la memoria del soñador: el cambio espiritual se proyecta sobre el propio poema, generando a su vez, un cambio en éste. Por lo general, el problema inicial del soñador consistía en no haber colocado la imaginación bajo las órdenes de la razón; así, no había sido posible abstraer la verdad de la imagen onírica³⁴¹. Terminado el proceso de aprendizaje, y sujeta la imaginación a la razón, el soñador comprenderá el verdadero valor de la vida material con relación a la vida del alma.

La narración alegórica, como queda expuesto, no puede entenderse sin la dimensión didáctica que constituye su razón de ser. La alegoría, como relato, resulta, a los ojos del lector moderno, pesada, repetitiva o superficial. No cabe, sin embargo, achacar estos defectos al género sin incurrir en un anacronismo que deriva, en última instancia, de una falta de comprensión de la esencial estructura de la alegoría deliberada³⁴². En efecto, cuando afirmábamos que la alegoría deliberada era un género supeditado a la retórica como modo de persuasión verbal, significábamos precisamente, no el que ésta estuviera al servicio de las necesidades literarias del texto, sino que, por el contrario, el texto, con todas sus exigencias narrativas, quedaba subordinado a la retórica. Uno de los elementos narrativos en el que mejor se puede constatar esta jerarquía es en el uso del tiempo como motor del relato. Clifford ha descrito con agudeza y precisión el uso del tiempo en la alegoría deliberada:

Emphasis and coexistence of all the aspects and effects of time convinces us that the allegorical world is outside it. The disruption of expectations of normal sequence and causality, and the deliberate avoidance of realistic chronology, are other means by which the same effect is achieved in allegories. "Then", "when", and "while", are in allegory frequently deprived of any adverbial precision.

(Clifford, 1974: 101)

Dentro de esta desestructuración de la continuidad narrativa y de su referencialidad temporal, Clifford subraya la importancia que el pasado juega para la alegoría, no sólo porque ejerce un criterio de autoridad y ofrece las claves de

³⁴¹ Cf. Lynch, 1988: 68-69.

³⁴² Véase Jauss, 1977: 322.

interpretación del presente narrativo, sino porque, dentro de la misma lógica narrativa, el pasado suele jugar un papel decisivo para comprender la narración alegórica y su desenvolvimiento. El ejemplo que Clifford propone es un caso de alegoría moderna: *El proceso* de Kafka. En *El proceso*, K. es culpable por algo que ha hecho en un pasado impenetrable tanto para él como para el lector. La autora de *The transformations of allegory*, detecta la causa de esta especial consideración de la temporalidad en las necesidades didácticas de la alegoría y lo explica del siguiente modo: por razones cognitivas y estéticas, toda abstracción que es rica en asociaciones durante un largo periodo de tiempo, será obviamente más potente imaginativamente y parecerá más valiosa que una que esté firmemente limitada a un periodo determinado. El autor debe reducir el sentido de un solo instante o de una simple sucesión de incidentes (Clifford, 1974: 102). Clifford describe el efecto en el lector de la siguiente manera: “It is very common to experience a sense of the increasingly massive nature of central concepts while reading an allegory and this is related to the cumulative and trans-temporal way in which the action unfolds”³⁴³.

El comentario es el verdadero objetivo de la alegoría. Es en él donde el autor no sólo expone las claves interpretativas de la narración alegórica, sino que desvela la intencionalidad didáctica que origina y guía toda la alegoría. Fletcher dice que existen varias formas de introducir estos comentarios: puede darse el caso de que el autor hable en primera persona en una introducción a la obra o posteriormente durante el desarrollo o el final de la misma. Incluso cabe la posibilidad de que el comentario aparezca más tarde, cuando, una vez publicada la obra, su sentido haya sido cuestionado por los lectores o los críticos. En otras ocasiones, el personaje, a medida que transcurre la narración se va convirtiendo de observador a comentarista e incluso, como sucede en el caso de Dante, de ahí pasa a partícipe místico. En este caso, la alegoría retrocede porque se rompe la cadena de las analogías entre la narración y el comentario. Para Fletcher,

³⁴³ *Op. cit.*, p. 103. La obra de Kafka es sin duda uno de los mejores modelos de la recuperación moderna de la alegoría deliberada. El carácter onírico, las imágenes y situación incomprensibles, el peregrino que comparte determinados rasgos con el autor, enlazan con los presupuestos clásicos de la alegoría deliberada. Por otra parte la falta de un guía que pueda desentrañar el significado de las imágenes y los acontecimientos que se suceden de forma incomprensible, dan a sus obras la dimensión de absoluta modernidad que las caracteriza. La falta de guía da lugar a un cuestionamiento de la realidad, incomprendida o malinterpretada continuamente por los “peregrinos” o “soñadores” de estas nuevas alegorías. En este sentido creemos que pueden entenderse las observaciones realizadas por Gadamer y Vietta sobre el modo de expresión de Kafka por el que la explicación va seguida por el enigma que la deshace (Gadamer, 2004: 83-84). Se trata, a nuestro juicio, de una inversión del esquema clásico de la alegoría deliberada en la que el enigma inicial de la imagen visionaria es deshecho por la explicación de la alegoría por parte del guía que conduce al soñador o al peregrino.

esta situación desembocaría en la anagogía y en el paso de una estructura alegórica a otra simbólica. En todo caso, el comentario de la alegoría tiende siempre a desconfiar de los sentidos reemplazando el mundo de la experiencia por el de la razón (Fletcher, 2002: 304-309).

También es posible que sea la propia narración alegórica la que funcione a su vez como comentario alegórico de otra narración anterior. Éste es el caso del relato doblemente narrado señalado por Honig. Se trata de alegorías en las que, por la ausencia de un comentario expreso, puede producirse un descubrimiento gradual por parte del lector de la narración que subyace a la alegoría que sirve como pretexto. Quilligan considera que, en tales casos, si el propio desarrollo del texto no remite al lector a la otra narración sino que lo deja en “tierra de nadie”, la alegoría quedaría bloqueada por la ironía (Quilligan, 1979: 133).

Con el precedente de las obras de Boecio y Prudencio, y el afán de emulación que impregnó, en cierto modo, al Renacimiento del siglo XII³⁴⁴, los autores de Chartres fueron, quizá, los máximos exponentes de la alegoría deliberada medieval. Nos detendremos, muy brevemente, en el caso de Alain de Lille³⁴⁵. En el próximo capítulo estudiaremos la vertiente científica de la alegoría de Chartres.

Alain de Lille (nacido en torno a 1128 y fallecido en 1203) da la medida del género al afirmar en *De planctu Naturae* que la metáfora y, más aún, el mito, que se extiende a lo largo de un discurso, no son sólo un procedimiento literario para evocar poéticamente una realidad espiritual, sino un medio homogéneo para significar el contenido interior de las cosas y revelar su verdad profunda³⁴⁶.

De la compleja estructura de la alegoría, Alain de Lille distingue un triple nivel en la lectura de su obra. De este modo, en el prólogo al *Anticlaudianus*, advierte que éste puede ser leído como una historia de aventuras para niños, como historia instructiva y exhortativa en sentido ascético, y como alegoría -en sentido estricto- para los intelectos maduros³⁴⁷. La madurez que Alain exige para la lectura alegórica no es sino

³⁴⁴ El Renacimiento del siglo XII estuvo precedido de diversas reformas educativas y a un desarrollo, especialmente en su primera mitad, del *Trivium*. Bernardo de Chartres pretende recobrar el modo en que la literatura clásica era enseñada en la Antigüedad, pero también alerta del peligro de la imitación pasiva de los modelos del pasado (Colish, 1998: 175-179). La emulación no se dirige sólo hacia las obras antiguas, sino hacia la propia exégesis escrituraria (cf. Alain de Lille, 1980: 49).

³⁴⁵ Para una pequeña guía de los alegoristas medievales, véase Ghellink, 1939 y Raby, 1927.

³⁴⁶ Cf. Chenu, 1957: 159. En la obra de Alain de Lille confluyen, entre otras, las ideas de Boecio, Proclo – confundido a veces, sorprendentemente, con Aristóteles-, y el *Asclepio* –entonces atribuido a Apuleyo- (Raymond de Lage, 1951: 68). Todas estas fuentes se filtran a través de las doctrinas de Chartes formadas a partir de la lectura parcial del *Timeo*, y del chartriano Bernardo Silvestre.

³⁴⁷ Cf. Alain de Lille, 1973: 40-41.

una trasposición de la reserva que la exégesis alegórica había enarbolado, desde la Antigüedad pagana, en su propia defensa frente a los indignos y no iniciados. De Lille propone, por lo tanto, tres sentidos de su obra, correspondientes a los sentidos literal, tropológico y alegórico –no en un sentido tipológico, sino cosmológico, en la línea del alegorismo universal predicado por la escuela de Chartres- de la exégesis bíblica.

Pero seguramente es *De planctu Naturae* la alegoría deliberada más conocida de Alain de Lille³⁴⁸. Sheridan afirma en el prólogo de su edición que la obra rescata el género menipeo en la mezcla de elementos serios y cómicos y en el tratamiento de aspectos filosóficos³⁴⁹. Ante esto, el editor se pregunta si de Lille es un autor serio o satírico. La cuestión afecta a la naturaleza de la alegoría deliberada porque hace depender la respuesta en uno u otro sentido de la dilucidación de si la obra es por completo alegórica, en cuyo caso habría que entenderla como sátira, o si no todo en ella tiene sentido alegórico y hay partes, de carácter moral, que pueden ser entendidas literalmente³⁵⁰.

Goodman defiende el carácter satírico de la obra y señala que, en cierto modo, puede leerse como continuación de la *Cosmographia* de Bernardo Silvestre³⁵¹. En efecto, ésta terminaba con la alabanza del órgano sexual masculino como modo de regeneración del cosmos; *De Planctu* comienza con el lamento por la homosexualidad y la esterilidad. Pero, por encima de la parodia de determinados elementos concretos de la obra de Bernardo Silvestre, la crítica de Alain de Lille se dirige contra el sentido del lenguaje de su predecesor.

Bernardo Silvestre había desarrollado la teoría de la ambigüedad del lenguaje a partir de un mecanismo alegórico propio de la retórica: el *integumentum*, un arma empleada, también por Juan de Salisbury, para la lectura cristianizada de la *Eneida* y, en

³⁴⁸ No ocurrió así en su época. El Anticlaudianus resultó a los ojos del lector contemporáneo una obra más entretenida. De hecho fue pronto traducido al francés y, probablemente, este hecho fuera determinante para el desarrollo de la alegoría en lengua vernácula en Francia (Raby, 1927: 300). El mérito de Alain de Lille, en opinión de Raymond de Lage, es haber sabido crear una Naturaleza literaria bifronte responsable de la vida física y de la vida moral (*op. cit.*, p. 73).

³⁴⁹ *Le Roman de la Rose*, en el siglo XIII, será a su vez, una parodia de *De Planctu*, en la que, partir del modelo de Alain de Lille, se desarrollará una alegoría cuyo significado, como ha mostrado Rosemond Tuve, se delimita a partir de una constante manipulación de las asociaciones tradicionales de la alegoría fijada en los modelos a los que el autor apela (cf. Werthebee, 1971: 265-266).

³⁵⁰ Cf. Alain de Lille, 1980: 46-47. Quizá el prólogo conservado en sólo un manuscrito que data del siglo XIV, pueda iluminar esta cuestión. En él, se dice que la obra pretende ser una crítica de las costumbres, pero también una denuncia del error de la Naturaleza, incapaz de evitar los errores humanos (cf. Hudry, 2000: 169-172).

³⁵¹ Cf. Goodman, 2000: 294-302.

general, de los autores paganos³⁵². La lectura alegórica sólo era posible desde la ya apuntada conciencia de la ambigüedad del lenguaje. Pero este modo de proceder suponía romper los límites más elementales de la hermenéutica, vista por Silvestre no tanto como interpretación sino como modo de generar ideas de forma ilimitada. En definitiva, se oponía a todos los métodos de exégesis de su época que tendían a disolver la ambigüedad y a no traspasar la barrera de lo razonable³⁵³.

Alain de Lille, por el contrario, advierte de la necesidad de establecer un control en la interpretación y en la comprensión del lenguaje, especialmente en el uso de los tropos, con el rechazo expreso del *integumentum*, y entiende su escritura como un proceso en el que la armonía debe ser restaurada. Sin embargo, dice Goodman, *De Planctu* resulta en este sentido, una obra paradójica: el deseo de claridad –que evita toda tendencia a la ambigüedad, y, con ello, cualquier tipo de forma evocadora- se despliega en una tensión permanente con la oscuridad del estilo alusivo y complejo de su autor³⁵⁴.

Nos interesa subrayar cómo la alegoría no es concebida en esta discusión como un ornato superficial, esto es, como un elemento añadido a los efectos de la simple decoración de un texto de carácter filosófico, sino que, por el contrario, forma parte esencial del discurso -y del problema-, de tal modo que de ella, y de sus límites, depende el propio significado del mismo. En este sentido, dice Lubac –en referencia a *De planctu Naturae*- que Alain de Lille, al aplicar la doctrina de la alegoría a una obra literaria, esto es, no histórica, pretende acentuar su vertiente metafísica, y hacerla más profundamente cristiana³⁵⁵.

Las retóricas medievales, por otra parte, recogieron la idea de la alegoría clásica, esto es, de la metáfora continuada, aunque en algunas ocasiones, dejaron abierta la posibilidad a la múltiple significación de las alegorías –con el mantenimiento de un sentido literal al que se le agrega el figurado-, de un modo que casi constituyen un adelanto de las consideraciones de Schelling en torno al símbolo. Así el *Compendium rhetoricae* escrito en 1332 por un autor desconocido, se hace eco, dentro de un tratamiento estrictamente medieval, de las teorías de la *Retórica a Herenio* y de las retóricas de Cicerón. En este tratamiento medieval, el autor se deja contaminar de las teorías de la predicación al hablar del “ejemplo” y de su relación con la alegoría. De este modo, distingue entre ejemplos con nombre y ejemplos sin nombre. El segundo

³⁵² *Op. cit.*, p. 234.

³⁵³ *Ib.*, p. 239.

³⁵⁴ *Ib.*, p. 299.

³⁵⁵ Cf. Lubac, 1964: IV, 206.

caso, dice Murphy, es una aproximación a la alegoría desde la teoría de los cuatro sentidos de la Escritura y del *Ars gramática* de Donato:

Allegory (*permutatio*) is a trope in which one thing is shown in the word and another in the meaning. Its species are many, the most prominent of which are irony, antiphrasis, enigma, charentismos, paroemia, sarcasm, and antismos... Allegory differs from metaphor in that in metaphor a designation already understood is meant to apply to some novel significance... in allegory the signification of the term itself is not changed; rather, some new other thing is given to be understood by it.

(Murphy, 1974: 238)

XVIII. El problema de la *allegoria in factis* y el alegorismo universal

En este capítulo nos detendremos en un aspecto fundamental de la exégesis medieval, que, en cierto modo, ya se presentaban en la obra de San Agustín: el problema de la *allegoria in factis* frente a la *allegoria in verbis*.

Fue Beda (672-735) el que, a partir de la concepción agustiniana de los signos y las cosas, y de la afirmación, todavía ambigua, de que la alegoría no se encuentra en las palabras, sino en los propios hechos históricos³⁵⁶, consumó el proceso de retorización de la exégesis cristiana al escribir un tratado de retórica –*De Schematibus*– con ejemplos tomados de la Escritura, y perfiló con claridad los conceptos de *allegoria in verbis* y *allegoria in factis*³⁵⁷.

En *De Schematibus*, Beda se propone establecer la superioridad de la Escritura sobre toda otra literatura³⁵⁸. En este estudio retórico, Beda tropieza con el problema de la alegoría y sus diferentes niveles.

La *allegoria in verbis* es definida como tropo formado a partir de la metáfora. Comprende los siguientes tropos subordinados: la ironía y la antífrasis, el enigma, el carientismo³⁵⁹, la paremia, el sarcasmo y el asteísmo³⁶⁰ (Bruyne, 1958: 171). En la *allegoria in verbis* se establece una ficción metafórica, resultado de la imaginación humana, para significar de manera indirecta una realidad que no pasa por ningún otro acontecimiento simbólico³⁶¹. En consecuencia, la *allegoria in verbis* sólo establece una

³⁵⁶ Pépin apunta algunos precedentes de esta distinción: en el siglo II, Justino afirma, en un contexto profético, que el Espíritu Santo tanto ha suscitado los acontecimientos, como pronunciado las palabras. Algo más tarde, Clemente de Alejandría se hace eco de esta dualidad, al escribir que la venida del Señor ha sido preparada por múltiples mensajeros que la han anunciado por sus hechos y palabras (Pépin, 1973: 19-20).

³⁵⁷ En opinión de Lubac, esta diferencia que afecta a la consideración interpretativa del sentido literal de los textos es la que marca la distancia entre la alegoría cristiana y la pagana (Lubac, 1964: IV, 132). Ahora bien, si se entiende que la diferencia no está tanto en el sostenimiento del sentido literal en el texto que se interpreta alegóricamente, sino, como también apunta Lubac, en el alejamiento del terreno que la retórica había acotado para la alegoría, es necesario advertir que, en nuestra opinión, también la alegoría de los neoplatónicos, aunque no respetara el tenor literal de los textos, escapaba de los confines marcados por el uso retórico de la alegoría y la estrechez identificativa, “plano a plano”, de las consideraciones retóricas más estrictas. Incluso en el tratamiento estoico de la alegoría es fácil observar la falta de simetría entre el concepto de *hyponoia* y la alegoría como figura retórica.

³⁵⁸ Cf. Strubel, 1975: 348.

³⁵⁹ Parece, en realidad, una forma de ironía: cuando de manera placentera se expresan cosas más bien penosas.

³⁶⁰ Alusión espiritual atenuada.

³⁶¹ Cf. Strubel, 1975: 351.

semejanza poética y contingente con la verdad espiritual, sin que de ella se infiera ninguna dimensión fáctica³⁶².

La *allegoria in factis*, por el contrario, es entendida como un proceso que hace de un acontecimiento real el símbolo de otro acontecimiento. La relación entre ambos hechos, como disposición de los acontecimientos querida por Dios, no es de naturaleza metafórica, sino más bien se trata de una relación del mismo género que aquella que une el significado al significante en el discurso³⁶³. La relación, esta vez, no se establece entre palabras, sino entre referentes. Strubel señala que la lectura alegórica de la Escritura dada en la Edad Media, deriva de la *allegoria in factis*: si la realidad simbolizada pertenece al dominio ético, se desarrolla una lectura tropológica; si la lectura es de orden escatológico, se trata de una lectura anagógica; si la interpretación concierne a la Iglesia o a Cristo se considera de carácter alegórica; y si, particularmente, se refiere a la relación entre los dos Testamentos, la interpretación recibe la denominación de tipológica³⁶⁴.

Estas dos clases de alegoría vuelven a aparecer con distinto nombre y algunas diferencias de contenido en la obra de Escoto Erigena, en la segunda mitad del siglo IX. Escoto distingue entre *mysteria* y *symbola*. Los primeros se comunican a través de una alegoría que alude a la vez a una acción y a un discurso. Los *symbola*, por el contrario, son alegorías de palabra pero no de acción: nunca han tenido cumplimiento, aunque sean descritos como si hubiesen acontecido³⁶⁵. El símbolo, en la acepción de Erigena, comprende la metáfora, la parábola y la enseñanza doctrinal³⁶⁶. Escoto introduce un tercer término, *sacramentum*, que a veces se entiende como misterio y otras como símbolo. En opinión de Pépin, la clave de esta ambigüedad estriba en que el sacramento es, para Escoto, el género del que el misterio y el símbolo serían las especies³⁶⁷.

Pépin se pregunta a continuación de dónde procede la terminología de Erigena. Orígenes –dice– ya había distinguido entre los hechos sucedidos históricamente y aquellos que, pese a las apariencias, no habían ocurrido tal y como se infiere del sentido literal de la Escritura. Pero Orígenes emplea el término “misterio” para referirse a la significación figurada de los hechos aparentemente históricos, esto es, en sentido contrario a la acepción que les da Erigena. Y, al revés, cuando Orígenes usa el término

³⁶² Cf. Copeland, 1997: 337.

³⁶³ *Op. cit.*, p. 350.

³⁶⁴ *Ib.*, p. 352.

³⁶⁵ Cf. Pépin, 1973: 16-17.

³⁶⁶ Véase Smalley, 1952: 42-44.

“símbolo” no excluye que los hechos a los que se refiere no tengan junto a su sentido espiritual, una dimensión histórica. Pépin apunta finalmente la posibilidad de que esta terminología proceda del Pseudo-Dionisio³⁶⁸.

La *allegoria in factis*, con su interpretación de la historia como campo de la intervención de Dios, esto es, como historia de salvación, es contigua a la lectura del mundo como espejo de las realidades celestes. En la primera, el tiempo se convierte en historia de salvación; en la segunda, el espacio, el cosmos, se interpreta como espejo de Dios.

Esta lectura del cosmos, fundamento de la teología afirmativa, presente en Agustín, es desarrollada más profundamente por Escoto Erigena y llegará a su apogeo con la escuela de Chartres.

En el tiempo que se extiende desde la Antigüedad tardía hasta el triunfo del pensamiento tomista, la alegoría se erige como un sistema de lectura y comprensión del mundo y de la naturaleza. Cabe preguntarse cómo se ha producido este paso de la alegoría de la historia, la tipología, a la alegoría del cosmos, en el contexto de la hermenéutica escrituraria. Ciertamente, la teoría agustiniana del signo expuesta en *De Doctrina Christiana* ya contenía las bases suficientes para fundamentar toda la construcción alegórica de la naturaleza que luego se desarrollaría más directamente a partir de los comentarios de Beda.

Fue acaso la exhaustiva retorización de la exégesis bíblica la que configuró el alegorismo de la naturaleza. En efecto, la determinación del objeto de interpretación, desde la superficie más material e inmediata del texto, desde la palabra aislada, sin consideración por el discurso en el que ésta se ubica, ni por las proposiciones que delimitan su significación concreta –el viejo problema de la alegoría, desde Aristóteles y los estoicos–, produce la desatención de la historia, y pone en marcha la exégesis del contenido material de cosas, animales, piedras, colores y demás objetos cuyas propiedades, aisladas de su contexto en el discurso bíblico, son tratadas como figuras de realidades espirituales³⁶⁹.

Será Raban Maur³⁷⁰ el que desarrollará extensamente este recurso sirviéndose de las siete artes liberales³⁷¹ para convertir los elementos de la naturaleza en un campo

³⁶⁷ *Op. cit.*, p. 18.

³⁶⁸ *Ib.*, p. 21-25. Sobre esta cuestión, véase también Pépin, 1987: 236 y ss.

³⁶⁹ Cf. Chenu, 1951: 26.

³⁷⁰ Raban Maur (muere en 856) es el autor de una extensa obra exegética, representativa de la más rigurosa ortodoxia respecto del principio de autoridad. Se sirve especialmente de *De Doctrina Christiana*,

preparatorio del estudio de la Escritura. Así, las ciencias literarias del *Trivium* están al servicio del sentido literal; las ciencias matemáticas del *Quadrivium* y las ciencias naturales se ordenan al servicio del sentido alegórico³⁷².

Hasta la reacción de Hugo de San Víctor, el alegorismo medieval prescindirá del sentido literal de la Escritura y se volcará en la alegorización del mundo natural.

Raban Maur, en *De rerum Naturae*, realiza una interpretación sistemática del mundo conforme a la autoridad de la Escritura. Así, la significación de las estaciones del año corresponde en realidad a las etapas de la vida mística: la primavera, por ejemplo, equivale al bautismo como un segundo nacimiento. Esta obra, afirma Whitmann, anuncia las posibilidades de una alegoría cosmológica con el propósito de conceptualizar el mundo y darle una racionalidad sistemática³⁷³.

En esta atención a la naturaleza de las cosas, confluyen tanto la exégesis alegórica como la alegoría deliberada. Ambas corrientes, en opinión de Whitman³⁷⁴, se van complicando a lo largo de la Edad Media en un proceso que tiende a transformar el mundo en un universo de referencias figurativas.

La aproximación a la idea de la naturaleza en la Edad Media reviste una enorme dificultad por varios motivos. En primer lugar, por la falta de delimitación de conceptos propia de este periodo; en segundo lugar, porque su idea del placer estético –la belleza del mundo es un elemento esencial en la interpretación de su dimensión teológica– es muy diferente a la que se ha impuesto en épocas más recientes; en tercer lugar, porque la Edad Media es un periodo lo suficientemente extenso³⁷⁵ y rico en teorías filosóficas y *estéticas* como para resultar casi imposible dar cuenta del mismo en un solo y necesariamente breve capítulo. La fuerza del pensamiento medieval en esta cuestión,

pero considera, como los Padres de Alejandría, que el sentido metafórico no forma parte del sentido literal y sigue a Orígenes al considerar –con los efectos que estamos estudiando– que cada palabra es alimento espiritual, y que corresponde al exegeta descifrar todo su sentido –hasta el sinsentido más absoluto–. Spicq –al que seguimos en esta nota– lo califica de intérprete decadente que no aporta nada a lo dicho por Agustín y Beda (Spicq, 1944: 20-21, 38-43).

³⁷¹ Sobre el carácter de la instrumentación teológica de las disciplinas profanas, véase Chenu, 1957: 91-92.

³⁷² Cf. Bruyne, 1958: 354. Las siete artes liberales se configuran en torno a la Sabiduría como una de las causas primordiales o atributos de Dios. En la iconografía medieval de los siglos XI y XII se encuentra una rica variedad de este *topos* que son reflejo exacto de las concepciones científicas y teológicas del momento (véase D'Alverny, 1953: 58).

³⁷³ Cf. Whitmann, 1987: 131-135.

³⁷⁴ Whitman, 1987: 124.

³⁷⁵ De este modo se pregunta Umberto Eco cómo es posible reunir bajo una misma etiqueta los siglos que van desde la caída del Imperio Romano hasta la restauración carolingia con los años de cierto renacimiento que se extienden desde el año 1000 hasta la invención de la imprenta (Eco, 1999: 10).

como en tantas otras, se prolongará durante el Renacimiento, sobre todo en el ámbito religioso en el que las teorías escolásticas³⁷⁶ son casi absolutamente dominantes.

La *estética* medieval, en un principio, no busca la belleza del objeto artístico o de la naturaleza en sí sino que persigue “captar todas las relaciones sobrenaturales entre el objeto y el cosmos, en el advertir en la cosa concreta un reflejo ontológico de la virtud participante de Dios” (Eco, 1999: 27). Como se colige de esta concepción del placer estético entendido como averiguación del sentido de una metáfora o de una alegoría³⁷⁷, el lenguaje simbólico-alegórico domina todo el arte medieval. Existe, en opinión de Umberto Eco, una cierta debilidad en el percibir la separación entre las cosas así como el deseo de reavivar a través de una nueva sensibilidad hacia lo sobrenatural ese sentido de lo maravilloso que el clasicismo tardío había perdido. Se vuelve, en definitiva, a la concepción simbólica de la existencia.

La mirada sobre la naturaleza se enmarca, en consecuencia, dentro de esta concepción simbólica³⁷⁸, convirtiéndolo el mundo físico en un alfabeto con el que Dios habla del orden del universo. Pero la concepción de la naturaleza como bosque de símbolos representaba para la teología cristiana de la Edad Media la amenaza del retorno al panteísmo. Por eso, ya desde autores neoplatónicos como Dionisio, se trató de sustituir la idea panteísta de emanación³⁷⁹ por la de participación al hablar de la esencia de la naturaleza³⁸⁰. En la Escolástica tomista cristalizarán todas las tesis en torno a la idea de participación divina en la naturaleza de las cosas. Emanación y participación son dos conceptos fundamentales en la evolución de la metafísica medieval sobre la naturaleza.

La idea de la naturaleza como emanación divina implica reconocer que la naturaleza y, en ella, el ser humano, está hecha de la misma esencia divina. Dice

³⁷⁶ Sería más exacto hablar de neoescolástica, determinada, entre otras novedades, por el paso de la idea de participación tomista a la de representación, con las importantes consecuencias que este cambio supone (Vericat, 1999: 1-74).

³⁷⁷ “El medieval está fascinado por este principio. Como explica Beda, las alegorías afinan el espíritu, reavivan la expresión, adornan el estilo. Estamos autorizados a no comulgar ya con este gusto, pero será mejor recordar que es el del medieval, y es uno de los modos fundamentales en los que se concreta su exigencia de esteticidad.” (Eco, 1999: 72). Sobre esta cuestión, véase Jauss, 1977.

³⁷⁸ Kenneth Clark habla también, en referencia al tratamiento del paisaje en el arte medieval de “paisaje de símbolos” en el que el hombre medieval consideraba los objetos materiales como símbolos de verdades espirituales o episodios de la Historia Sagrada, mediante la inmediata sustitución de los objetos por las ideas o, al contrario, las ideas por los objetos (Clark, 1971: 16).

³⁷⁹ El platonismo medieval, a diferencia del platonismo griego clásico, no admite que Dios se emane y que el universo esté formado de la misma sustancia de Dios (Eco, 1999: 165). Para Cassirer la emanación es un concepto bastardo que nace de la combinación de la categoría platónica de la trascendencia y de la idea aristotélica del desarrollo (Cassirer, 1951: 34).

³⁸⁰ Para el funcionamiento de la idea de participación en Erigena, véase D’Alverny: 1953, 48.

Raimundo Paniker al respecto que la teoría de la univocidad del ente conduce al panteísmo porque identifica la *predicación* que se haga de Dios con la que se realice de cualquier otro sujeto.

La negación de la recta relación de causalidad lleva asimismo al panteísmo. Paniker define el panteísmo del siguiente modo:

Aquella doctrina que en el problema Dios-mundo altera la relación causa-efecto; ya sea exagerándola, al hacer que las naturalezas finitas no posean la más pequeña causalidad con respecto a sus actos, de manera que sólo haya una naturaleza; ya disminuyéndola, con lo que las naturalezas de las cosas adquieren una total y plena causalidad en sus operaciones y se identifica, en cuanto son cada una de ellas *ens a se* con la divinidad. Identifica Dios con las cosas, o las cosas con Dios³⁸¹.

(Paniker, 1951: 30)

Por el contrario, bajo la idea de participación, el *Uno*, que es absolutamente trascendente, es algo ajeno al sujeto y al mundo natural. No existe en el absoluto contradicción alguna sino que ésta nace más bien de la impropiedad de los modos en los que el ser humano intenta nombrarlo. La diferencia entre los términos del lenguaje humano que a él se refieren y sus cualidades es de índole hipersubstancial: Dios es todo lo que de Él se dice pero de un modo inconmensurable e incomprensiblemente más alto³⁸². Por eso, se debe incluso buscar nombres discordantes y enigmáticos para que los fieles no se engañen sobre su esencia al atribuirle cualidades terrestres, como lo

³⁸¹ Esta idea de panteísmo que se relaciona de forma estrecha con el simbolismo inconsciente hegeliano y con el pensamiento mítico descrito por Cassirer, renace con variantes en el simbolismo francés y en algunas poéticas del siglo XX. Así, se ha puesto de relieve la presencia de un cierto panteísmo krausista en autores como Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

³⁸² Dirá siglos después Fray Luis de León: “siendo Dios un abysmo de ser y de perfección infinita, y aviendo de ser el nombre imagen de lo que nombra, cómo se podía entender que una palabra limitada alcançassa a ser imagen de lo que no tiene limitación” (Fray Luis de León, 1986: 168). Idea presente también a lo largo de todo el *Monte de Perfección*. A comienzos del siglo XII, antes de la expansión de las teorías de Dionisio, el problema de los nombres de Dios había suscitado una crítica gramatical que representaba un considerable esfuerzo de reflexión sobre los procedimientos de significación y de expresión de las realidades divinas. La crítica teológica de los nombres de Dios se basaba en la distinción gramatical nominal de la *qualitas* del significado del nombre y el *suppositum* que responde a su sustancia. En el caso de los nombres de Dios, al ser Dios simple, sin composición de sustancia y cualidad, su nombre carece de *qualitas*. En consecuencia, el nombre de Dios pierde también su modo propio de significar, convirtiéndose en una abstracción sin forma. La gramática concluía –adelantando la recepción de Dionisio– que sólo es posible referirse a Dios metafóricamente (cf. Chenu, 1935/36: 5-26, y, sobre todo, 1957, 100-118; respecto de la naturaleza metafórica de los nombres de Dios en Pedro Abelardo, véase Luscombe, 1996: 101-117). Guillermo de Conches afirmará, por el contrario, que la encarnación de Cristo permite formar una imagen verdadera de Dios, al menos parcialmente, pues su esencia sigue siendo trascendente e incognoscible. Pero sí es posible conocer sus atributos, más allá de la mera aproximación analógica (Dronke, 1985: 36).

luminoso, que nada tiene que ver con su verdadero ser³⁸³. Escoto Erigena, defensor de una teología negativa en la que el no-ser está siempre por encima del ser, explica la idea de participación diciendo que ésta implica siempre una presencia del superior en el inferior, pero esta relación no es por sí misma constitutiva del ser. Así, las cosas no son sino por la presencia en ellas de las causas primordiales, pero éstas a su vez proceden de Dios por verdadera creación³⁸⁴.

En el estudio de este panorama exegético teológico es, por lo tanto, necesario detenerse en Escoto. El irlandés es una figura fundamental del pensamiento del renacimiento carolingio. El cultivo de la filosofía y la nueva preponderancia de la razón que se revelan en la obra de Escoto no pueden ser explicados sin la comprensión de este particular momento histórico.

Son los esfuerzos de Carlomagno y, por éste, de Alcuin de Cork, los que consolidan una nueva visión de la educación que pasará por la consolidación del programa de las artes liberales –a partir de la lectura de Marciano Capella-, la difusión de la *Consolación de la filosofía* de Boecio e incluso, dentro de los estudios teológicos, la revisión del texto de la Vulgata. La actividad de Alcuin supone un paso decisivo en el arranque de la tradición medieval –soñada ya por los Padres de la Iglesia; en Occidente sobre todo por San Agustín- que incluye la filosofía en los estudios cristianos, tradición que alcanzará su momento álgido con Santo Tomás de Aquino³⁸⁵. Erigena no podría haber dicho “Nadie entra en el cielo sino a través de la filosofía” fuera de este contexto cultural.

El desarrollo de este ideario implicaba un replanteamiento de la relación entre tradición y razón en los términos establecidos por Agustín. En efecto, aunque Erigena se somete expresamente a la plena supremacía de la tradición dogmática cristiana, en su obra esta tensión se desplaza, en virtud de su acentuado neoplatonismo, hacia el eje razón / sentidos³⁸⁶. La discusión entre razón y tradición se vuelve ambigua:

³⁸³ Eco, 1999: 76-77. Dice Escoto al respecto que todo lo que es objeto de atribución no sobrepasa una medida, encontrándose así limitado, encerrado en los límites de una naturaleza. Mas la infinitud de Dios lo eleva por encima de todos los límites. Para nombrarle habría que superar toda esencia, todo lo que los sentidos y la misma inteligencia pueden alcanzar (Fliche Martin, 1974: 15).

³⁸⁴ Fliche Martin, 1974: 28. A pesar de estas afirmaciones es necesario advertir que las diferencias entre las teorías de Escoto y el panteísmo platónico no están claramente establecidas. Tal vez, en la distinción que realiza entre *essentia* y *natura*, sinónimos en el mundo greco-latino, sea la pieza fundamental para reconducir su propuesta a la ortodoxia cristiana (Paniker, 1951: 157-158).

³⁸⁵ Cf. Carabine, 2000: 7-8.

³⁸⁶ Para Erigena –desde una posición coincidente en buena medida con Plotino e incluso con los gnósticos-, la Caída es la causa del mundo material y en consecuencia de la apertura de los sentidos (*op. cit.*, p. 79).

The study of the Scriptures in the quest for spiritual meaning, therefore, is guided not only by the authority of the fathers but also by reason, which “finds it sweeter to exercise her skill in the hidden straits of the ocean of divinity than idly to bask in smooth and open waters where she cannot display her power” (*Periphyseon* IV 744A).

(Carabine, 2000: 18)

La clave para resolver la tensión entre estos dos polos está en la alegoría. Erigena no justifica la exégesis alegórica, como habían hecho sus precedentes, en virtud del prestigio de la oscuridad, la belleza o por la necesidad de mantener alejados a los indignos. Erigena, por el contrario, recupera de la tradicional defensa de la alegoría la atracción de la inteligencia por lo enigmático, pero lo expresa de un modo que parece evocar, de modo paradójico y profundamente original –allí eran “las tinieblas inconmensurables”, aquí “las aguas estrechas”–, la mística de Gregorio de Nisa y Dionisio: la inteligencia no despliega sus habilidades en el terreno del lenguaje o de la tradición exegética, sino en “las estrechas aguas” del océano divino.

La importancia de su obra, particularmente el *Periphyseon*³⁸⁷, para el estudio de la alegoría medieval radica no sólo en la decisiva influencia que su platonismo tendrá posteriormente en la escuela de Chartres³⁸⁸, sino, como señala Whitman, en el amplio programa metafísico que implica por su propio modo de operar, la tendencia a integrar, no sin brusquedad, las tradiciones interpretativas y compositivas, de tal modo que su exégesis de la Creación deviene una especie de creación ella misma³⁸⁹.

El concepto de naturaleza de Erigena es un claro precedente de las alegorías naturales de Chartres. El irlandés establece, con una claridad y un alcance que no tuvieron sus predecesores, la correspondencia infinita entre el libro de la naturaleza y la

³⁸⁷ Sobre la adversa fortuna del *Periphyseon*, sus prohibiciones y sus dificultades para ser aceptado, véase Carabine, 2000: 22 y ss.

³⁸⁸ Erigena desarrolla una labor fundamental en la incorporación del pensamiento griego a la filosofía medieval. En cuanto a las fuentes paganas, se cree que Erigena tuvo un contacto indirecto –quizá a través de Calcidio y Dionisio– y escaso con la obra de Platón, Aristóteles y los neoplatónicos. Pero sí tuvo contacto con bastantes fuentes cristianas. En Escoto se han acreditado las lecturas de las siguientes obras orientales: *De principiis* y el *Comentario de la Epístola a los romanos* de Orígenes; El *Hexaemeron* de Basilio; Las *Oraciones* de Gregorio Nacianzeno; *De hominis Opificio* de Gregorio de Nisa; *Ancoratus* de Epifanio; alguna obra de Juan Crisóstomo y de Máximo el confesor; y, sobre todo, la obra completa de Dionisio de la que realiza la primera traducción en Occidente (Sheldon Williams, 1973: 4-5). Respecto a esta traducción –y a la que realiza de Máximo el confesor–, conviene recordar que Erigena la aborda siendo ya un teólogo maduro que adapta la traducción a sus propias posiciones, aun cuando respete la autoridad reconocida a Dionisio. Esto significa que Escoto no es sólo un mero traductor literal, sino un exégeta o expositor cualificado (cf. Roques, 1973: 59-60).

³⁸⁹ Cf. Whitman, 1987: 144.

Escritura. Al igual que ocurre con los chartrianos, la sombra del panteísmo se desliza a través de la obra de Erigena. Su concepto de la naturaleza es absoluto: la naturaleza comprende las cosas que son y las que no son, incluso, no sin ambigüedad, parece comprender también a Dios³⁹⁰.

En este sentido, el concepto de “símbolo” en Escoto adquiere un sentido diferente del que resultaba por su oposición a “misterio”. En el estudio platónico del cosmos³⁹¹, Escoto, en clara sintonía con la teoría del signo agustiniana, considera que el símbolo “es toda forma material, toda figura visible y toda composición instituida para ser imagen de la Belleza invisible; su belleza no tiene en sí misma la razón última, no fue creada para que nos detuviéramos en ella” (Bruyne, 1958: 358)³⁹². Dios es todas las cosas. La creación es el paso de Dios del no-ser al ser mediante la autonegación.

Este simbolismo universal se articula conforme a dos reglas fundamentales: en primer lugar, toda creación es esencialmente teofanía; en segundo, toda expresión es *inversio*: lo expresado se opone a su verbo y se le escapa. Hay en este modo de operar un esfuerzo por armonizar la influencia irrenunciable en el ámbito teológico occidental de Agustín, y la recepción del pensamiento de Gregorio de Nisa y Dioniso. De este modo, Erigena considera que Dios permanece siempre inefable. Su manifestación le oculta. Dice Escoto que el conocimiento implica una creación y sólo tiene eficacia auténtica en el pensamiento. Así, del mismo modo que el universo tiene su ser en el pensamiento divino, el hombre se realiza conociéndose y conociendo las cosas; la naturaleza tiene su verdadera razón en el espíritu humano³⁹³. Erigena parece incluso aceptar el concepto gregoriano de *epéctasis*. Ahora bien, como en su sistema Erigena había deificado toda la creación, concluye -y con esto retorna a cierto agustinismo *sui*

³⁹⁰ Cf. Carabine, 2000: 30 y ss.

³⁹¹ Escoto acepta la división del cosmos en tres órdenes: las sustancias individuales, las causas primordiales y las Personas divinas en la Unidad Suprema. Lo que no es Dios es teofanía o manifestación de Dios (Bruyne, 1958: 368). Por “causas primordiales”, Erigena entiende los arquetipos de la tradición platónica, por más que éstos puedan resultar contradictorios con la idea de teofanía. Las causas primordiales constituyen la segunda categoría de la naturaleza universal, preformadas por el Padre en el *logos*. Entre ellas, están la Bondad, la Justicia, la Verdad, la Sabiduría, la Razón....: todos los atributos que constituyen los nombres divinos del Dios indecible (<biblio>).

³⁹² Bruyne apunta, no sin reservas, la posibilidad de que ya exista en la obra de Escoto una diferencia entre alegoría y símbolo. La primera se limitaría a la interpretación de la Biblia mientras que el segundo se refiere a la interpretación racional de la naturaleza (Bruyne, 1958: 361). Whitman, por su parte, afirma que el símbolo de Erigena abarca también la exégesis del discurso y su transferencia de lo lingüístico a lo extralingüístico (Whitman, 1987: 155-156). Compartimos frente a Bruyne, la opinión de Whitman por cuanto Erigena establece una total correspondencia entre la Escritura y la Naturaleza (cf. Carabine, 2000: 61). En este sentido, el mecanismo de que apunta a Dios tanto en uno como en otro “libro” es el mismo y funciona de acuerdo a los mismos procedimientos analógicos y metonímicos. Esto no obstante, por la influencia de Dioniso, es necesario entender la analogía en sentido absoluto, porque abarca tanto lo semejante como lo desemejante.

generis- que el alma no tiene necesidad de buscar a Dios fuera de sí misma porque ella misma es Dios³⁹⁴.

En el siglo XII las tesis de la naturaleza como símbolo de las realidades divinas alcanzan su máximo esplendor. En esta época se revitaliza la recepción de Erigena a través sobre todo de Honorio, un casi desconocido divulgador del simbolismo religioso y comentarista del Cantar de los cantares³⁹⁵.

Whitmann ha analizado las causas de esta expansión del alegorismo universal y ha apuntado lo siguiente: La alegoría de la naturaleza parece representar a gran escala el movimiento simultáneo que vuelve hacia una fuente esencial y se aleja de ella: un movimiento reductivo y expansivo de regeneración: por una parte, un movimiento de cohesión, la conservación de todos los poderes en Dios; por otra, la flexibilidad de la alegoría que depende de un principio de expansión por el que se delega el poder de esta fuente a las figuras que operan en su misma esfera³⁹⁶.

En este contexto surge el problema de la valoración de la materia. Se trata, evidentemente, de una cuestión heredada del platonismo. Pero frente a lo que ocurría en la filosofía platónica, el cristianismo no podía admitir la idea de una materia limitadora del poder divino³⁹⁷. Ciertamente, la solución parecía sencilla: a diferencia de lo que había ocurrido en el pensamiento griego, el cristianismo consideraba que el mundo había sido creado por Dios de la nada. En consecuencia, no podía considerarse en modo alguno limitador del poder divino.

Pese a ello, la recepción del *Timeo* y la lectura que Calcidio hace de Platón plantearon ciertas dificultades, hasta el punto de admitir figuras intermedias entre Dios y la materia, a fin de evitar la idea de la creación inmediata del mundo. En este ámbito encontraron cabida las pautas metafísicas que habrían de iluminar las alegorías literarias de Alain de Lille y las científicas de Bernardo Silvestre³⁹⁸.

La recepción del *Timeo* fue decisiva en la delimitación del renacimiento platónico del siglo XII. Sin embargo es necesario recordar que la traducción de

³⁹³ Cf. Trouillard, 1973: 98-101.

³⁹⁴ Cf. Carabine, 2000: 107.

³⁹⁵ Cf. D'Alverny, 1953: 32 y ss.

³⁹⁶ Whitmann, 1987: 168.

³⁹⁷ *Op. cit.*, p. 170.

³⁹⁸ Alain de Lille considera que Dios conserva en sí las formas increadas de todos los seres y que éstos sólo son los reflejos de estas formas que descienden sobre la materia. De este modo, siguiendo los postulados generales de la escuela de Chartres, Alain de Lille distingue entre la creación de Dios y la actividad de la Naturaleza, consistente en la generación por semejanza (cf. Raymond de Lage, 1951: 69, 72).

Calcidio³⁹⁹ que manejan, entre otros, los chartrianos, es incompleta. Calcidio no incluye la parte relativa al hombre, por lo que esta versión del *Timeo* aparece únicamente como un estudio de los orígenes y orden del cosmos.

Los chartrianos leen el *Timeo* como una física fácilmente cristianizable en apariencia: el Demiurgo platónico se identifica con Dios; el realismo físico de Platón, animado por la reivindicación de los victorinos de la historicidad de la Biblia, se vuelca en la valoración literal de la creación, frente al idealismo agustiniano⁴⁰⁰. Mayor problema presentó la cuestión del “alma del mundo” que, adaptada por Abelardo, pretendía reducir la dimensión histórica del Espíritu a la extensión del cosmos⁴⁰¹.

El problema del “alma del mundo” aparece unido a la cuestión ya enunciada de la valoración de la materia. Los científicos de Chartres habían distinguido entre creación y ornamentación. Así, afirmaban que antes de la ornamentación del universo, Dios había creado la materia, como caos informe pero poseyendo ya un rudimento de belleza. El ornato del mundo presentaba la materia diferenciada según peso y número, figura y color, y formas determinadas y bellas⁴⁰². Ahora bien, el problema se presentaba a la

³⁹⁹ La traducción de Cicerón que utilizaba Agustín no parece haber sido muy usada en esta época (Chenu, 1957: 119).

⁴⁰⁰ Chenu señala que la admisión del Demiurgo y de la cosmogénesis introdujo en la escuela de Chartres la discusión sobre el valor del mito. Guillermo de Conches y Abelardo, en su opinión, convierten al mito en una especie de alegoría decorativa (Chenu, 1957: 123). A nuestro juicio, la aceptación del mito y su difícil y no siempre conseguida instalación en el seno del cristianismo entrañó mayores problemas que lo que deja ver esta identificación con lo decorativo. La cuestión se muestra, con toda su complejidad, en el problema del “alma del mundo” y en las alegorías de Bernardo Silvestre y Alain de Lille. La alegoría no tiene en este momento el valor puramente decorativo que tendrá en el siglo XVIII, o incluso antes, en el uso que la poesía renacentista hace del mito. En general, el libro de Chenu se muestra bastante crítico con la alegoría como forma de expresión teológica y literaria medieval. Acaso haya en él un cierto contagio de las teorías románticas y neokantianas de símbolo por oposición a la alegoría. Esta posición parece deducirse de su comparación entre el simbolismo dionisiano con el alegorismo en el que parecen repetirse algunas de las argumentaciones que se desarrollarán en el Romanticismo, pero que resultan ajenas al pensamiento medieval. Así, cuando, al hablar del dominio del alegorismo en este momento, afirma: “Ce ne fut pas là excès occasionnel, mais, à la limite, méconnaissance du caractère propre de la métaphore comme image, et, par là, de la différence entre symbole et allégorie” (Chenu, 1957: 188). O cuando define la alegoría como descripción analítica de una idea a partir de sus elementos separados y abstraídos de una imagen, de la que cada detalle adquiere significación propia; y, por otra parte, afirma que el simbolismo emana de una adhesión de nuestro ser, y su transparencia se oculta de algún modo, en el curso de la experiencia espiritual, en el interior de las imágenes mismas, mediadoras del misterio; de ahí su intensidad y su valor estéticos (*op. cit.*, p. 189-190). En todos estos casos, consideramos que Chenu introduce en el tratamiento de la alegoría medieval unas cuestiones de carácter estético o, incluso antropológico, que están ausentes del debate medieval en torno a la alegoría, que se desarrolla por su oposición al sentido literal y a la historia, con la que, a su vez, mantiene una relación compleja al ser la llave que abre su verdadero sentido, mediante la lectura tipológica. Pero, en ningún caso, nos parece, puede oponerse alegoría a símbolo en el siglo XII, con la pretensión de sentido que tendrá en el siglo XIX y comienzos del XX. Dronke afirma -en una línea a la que nos sentimos más cercanos- que las alegorías medievales, por ejemplo las de Bernardo Silvestre, comprenden tanto el símbolo como la alegoría en el sentido que Goethe presta a ambos términos (Dronke, 1985: 121).

⁴⁰¹ Cf. Chenu, 1957: 121.

⁴⁰² Bruyne, 1958 : 269.

hora de determinar quién era el que debía producir los cuerpos, esto es, quién plasmaría en la materia las imágenes divinas. En opinión de los chartrianos –Guillermo de Conches, Thierry de Chartres y Bernardo Silvestre- parece que esta tarea habría de corresponder al “alma del mundo”, identificada en ocasiones con el Espíritu Santo⁴⁰³.

La importancia de esta determinación, a los efectos del estudio de la alegoría, radica en que para los alegoristas del Chartres la Naturaleza no es una personificación poética, producto de una mera abstracción, sino la encarnación de una realidad espiritual. Incluso en pensadores que no se adscriben al realismo y que abogan por un nominalismo moderado, casi una vía conciliadora, entre ambas posiciones, como Juan de Salisbury –que se nutre en este punto del pensamiento de Aristóteles y Boecio-, usan la alegoría como instrumento idóneo de exposición de su pensamiento. En efecto, Salisbury, en el *Metalogicon*, propone una ciencia teológica que asciende desde la lógica hacia el absoluto mediante una gradación de valores. Esta gradación se plantea como una moral del conocimiento. Pues bien, la exposición de esta moral se realiza por medio de *genealogías de alegorías*: *Phronesis* es la fuente de otras virtudes, como Justicia, Valentía y Moderación. Pero, a su vez, es hermana de *Alétheia*, madre de Filología –esposa de Mercurio-, Filocadia, y Filosofía⁴⁰⁴.

La *Cosmografía* de Bernardo Silvestre, escrita en la segunda mitad del siglo XII, es una obra en la que confluyen la exégesis alegórica y la alegoría deliberada. Whitmann afirma que esta confluencia supone un paso adelante en la tradición de la alegoría. Desde el punto de vista exegetico, el poema de Bernardo Silvestre explica la creación; pero lo hace por medio de una alegoría deliberada⁴⁰⁵.

El poema se divide en dos libros. En el Libro I, titulado *Megacosmos*, se describe el paso de la materia informe al mundo ordenado. El Libro II, *Microcosmos*, narra la creación del hombre. En este proceso, Urania le entrega el alma, *Physis* le otorga el cuerpo, y *Natura* los une⁴⁰⁶.

⁴⁰³ Cf. Bruyne, 1958: 276-289. La asociación del concepto del “alma del mundo” con el Espíritu Santo fue condenada por Guillermo de Saint Thierry y ratificada por el papa Inocencio II. Acaso por este motivo, en las obras de madurez de Guillermo de Conches el “alma del mundo” desaparece (Dronke, 1985: 100-105). Para el problema del alma del mundo en el pensamiento de Alain de Lille, véase Dronke, 1985: 144-153). La temprana y aguda crítica agustiniana al “alma del mundo” y al panteísmo en el que esta idea desemboca puede verse en *La ciudad de Dios*, IV, 12.

⁴⁰⁴ Véase Michel, 1997: 451.

⁴⁰⁵ Cf. Whitmann, 1987: 219.

⁴⁰⁶ *Op. cit.*, p. 220. La complejidad de la alegoría de Bernardo Silvestre, en la que en la creación del hombre intervienen tres instrumentos divinos: Urania, *Physis* y *Natura*, es que no se explica qué clase de relaciones existen entre ellos. El profundo enigma de la alegoría de Bernardo –dice Dronke- se debe al problema central de todo su pensamiento: “la relación entre las leyes celestes y las físicas, y la de ambas con el destino del hombre y su libre albedrío” (Dronke, 1985: 125-126).

El concepto de alegoría que emplea Bernardo Silvestre es contiguo al de figura y fábula. Bernardo considera que en la alegoría el sentido oculto se encuentra inmerso en un hecho histórico⁴⁰⁷. De este modo, concibe la historia como un mecanismo alegórico. Ahora bien, es necesario subrayar que, a diferencia de la concepción de la tipología que se limita a los hechos históricos contemplados en la Escritura y que, además, establece una visión profética de la historia como historia de salvación, Bernardo Silvestre parece extender su idea de alegoría histórica a la historia en general. En todo caso, la alegoría se diferencia del *integumentum*⁴⁰⁸ en virtud de la historicidad de la primera frente al ámbito fabuloso en el que se inserta el sentido oculto del segundo. Pero ambos, la alegoría y el *integumentum*, pertenecen a la figura, en sentido amplio⁴⁰⁹.

La mezcla de exégesis alegórica y de alegoría deliberada del poema de Bernardo Silvestre fue adelantada, desde el punto de vista teórico, por Guillermo de Conches en su comentario a Macrobio, en el que se planteaba la necesidad de definir la relación entre la ficción narrativa y la verdad filosófica. Macrobio defiende la existencia de un espacio en el que tal relación es posible⁴¹⁰. Guillermo de Conches lo amplía y extiende la definición de fábula a toda clase de narrativa de imaginación, especialmente a aquella cuyo significado se extiende más allá del sentido literal⁴¹¹.

Quedaba así justificado el uso de la alegoría deliberada para el tratamiento de los temas que ocupan a la filosofía. Ahora bien, esta fusión de la filosofía con la poesía, realizada en el seno del neoplatonismo cristiano de Chartres, implicaba necesariamente una reformulación de las ideas de alegoría, símbolo –muy presente en este momento por la recepción de Dionisio–, enigma y fábula. Guillermo de Conches emplea el término “enigma” en el sentido de alegoría oscura de Quintiliano. La fábula, como fórmula de la narración alegórica, se contagia de la funcionalidad histórica de la alegoría. De este modo, puede significar un medio de encubrir la verdad, o, por el contrario, una forma de expresar la verdad, o incluso, dentro de la vertiente ornamental de la alegoría, un modo de expresar bellamente la verdad⁴¹².

Pero la lectura de Boecio trajo a la ciencia no sólo el platonismo del *Timeo* sino también la voluntad de conciliar Platón con Aristóteles. Aristóteles aportaba una visión

⁴⁰⁷ Cf. Dronke, 1985: 119.

⁴⁰⁸ Véase lo expuesto sobre el uso y valor de *integumentum* en la obra de Bernardo Silvestre en el capítulo anterior.

⁴⁰⁹ *Op. cit.*, p. 119. Bernardo Silvestre define el *integumentum* como “*genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis, involvens intellectum, unde involucrum dicitur*” (Chenu, 1957: 165).

⁴¹⁰ Cf. Dronke, 1985: 14.

⁴¹¹ *Op. cit.*, p. 17.

más positiva de la materia y, con ella, una tendencia a la valoración del mundo natural por y en sí mismo, sin el fundamento simbólico del alegorismo. El propio Boecio defendía ya el status autónomo de las ciencias de la naturaleza.

En el siglo XII, la renovación de la exégesis bíblica y el freno al alegorismo universal se produjo en la escuela de San Víctor de París. Los victorinos, especialmente Hugo de San Víctor, eran defensores de una teología mística que arrancaba de la contemplación del mundo sensible, tanto en su belleza como en su fealdad, en la línea pensada por Proclo con relación al valor simbólico de lo desemejante⁴¹³. La innovación de la escuela de San Víctor otorgaba un peso importante a la razón en el desarrollo de la tarea hermenéutica frente al criterio de autoridad impuesto desde los tiempos de Agustín. Este espíritu crítico empujó a los victorinos a deslindarse, en no pocas ocasiones, de la exégesis patrística y a ampliar el valor de la autoridad, aunque en un nivel secundario, a autores paganos como Cicerón, Platón Aristóteles y Josefo⁴¹⁴.

Hugo de San Víctor (fallecido en 1141) es el primero que alerta de la necesidad de abandonar la línea del alegorismo cosmológico y de volver no sólo a la valoración del sentido literal de la Escritura⁴¹⁵, sino también a la proyección de la lectura alegórica a la historia, dejando las obras de la creación para el estudio de las ciencias profanas⁴¹⁶.

El método hermenéutico de San Víctor se alejaba así del alegorismo de las palabras aisladas que había caracterizado la exégesis de Raban Maur, y advertía de que son sólo las realidades históricas de la Escritura las que deben ser interpretadas. Esta decisión supuso el regreso a la lectura tipológica de la Biblia. En este sentido, los victorinos propusieron un regreso a la función original de la alegoría cristiana: servir de eje entre la sucesión histórica y el orden doctrinal⁴¹⁷. Andrés de San Víctor sistematizará este modelo en el que, a partir de una exégesis literal, la alegoría se desplazará hacia la construcción de una teología simbólica.

Esta evolución se consolida en el siglo siguiente. El siglo XIII trae “la estética de la luz” y marca el fin de la interpretación alegórica del mundo⁴¹⁸. La belleza del mundo

⁴¹² Cf. Dronke, 1985: 55.

⁴¹³ Cf. Bruyne, 1958: 224-226.

⁴¹⁴ Cf. Spicq, 1944: 70-77.

⁴¹⁵ La decisión de volver sobre el sentido literal de la Escritura, con su renovación de la interpretación histórica, en detrimento de la cosmológica, supone, en la época, un regreso al pensamiento de San Jerónimo a costa de la influencia agustiniana (Smalley, 1968: 274).

⁴¹⁶ *Op. cit.*, pp. 83-84; Chenu, 1957: 200-201. Esta limitación de la interpretación escrituraria no quedaría plenamente fijada hasta el Concilio de Trento, en 1546 (cf. Ferraris, 2004: 13).

⁴¹⁷ Cf. Chenu, 1951: 24.

⁴¹⁸ La escuela franciscana de Oxford desarrolla una serie de meditaciones sobre la luz y la experiencia, que, pese a su moderado nominalismo, siguen siendo esencialmente platónicas. A la luz se le atribuyen

se lee no ya de un modo fantástico sino filosófico, viendo en cada cosa la participación divina. Esta evolución marca, en palabras de Umberto Eco, el paso del simbolismo metafísico al alegorismo cósmico, e implica la devaluación de la realidad física para buscar la única y verdadera realidad que reside en la idea⁴¹⁹.

El abandono del simbolismo cósmico favorece la concepción del mundo como “expresión” no como imagen o copia de las realidades celestes. Dice Blumenberg que esta nueva visión del mundo no habría sido posible sin la idea de que sólo el hombre es imagen y semejanza de Dios. En consecuencia, se hizo necesario buscar para el mundo una forma distinta de representación de la autorrevelación divina, que delimitara y realizara la especificidad de la naturaleza humana⁴²⁰.

La concepción trascendente de la divinidad y la radical separación de la naturaleza que esto conlleva aboca al hombre al vértigo de lo sublime en un sentido (pre)hegeliano del término, condicionando de forma decisiva su valoración de la naturaleza y su vertiente simbólica. Ya en Hugo de San Víctor se percibía, según Eco, un fuerte sentimiento prerromántico ante esta inadecuación de la belleza terrena que provocaba al mismo tiempo la insatisfacción y la aspiración hacia *lo Otro*. En efecto, no sólo encontramos en este sentimiento de insatisfacción un adelanto del romanticismo sino que también precede a este movimiento en el tratamiento irónico de lo feo natural que lleva a la visión a anhelar la verdadera belleza⁴²¹. Observemos, aunque no sea éste el lugar de detenerse en esta cuestión, cómo las ideas de separación radical de lo absoluto, la alegoría y la ironía, concurren junto a la presencia de un cierto simbolismo tal y como ocurrirá con posterioridad –y desde luego con otra significación- en otros movimientos artísticos y literarios.

Paradójicamente, esta pérdida de valor simbólico de la naturaleza hace que el hombre medieval se interese más por ella en sí misma y abre la posibilidad de la observación atenta de las cosas y el aprecio por sus formas concretas desde los siglos XII y XIII⁴²². En palabras de Étienne Gilson, la analogía del mundo con Dios no desaparece, pero en lugar de expresarse sobre el plano de las imágenes y los

dos funciones: una puramente espiritual orientada a la producción de la idea, y otra, también espiritual, pero derivada de la luz primera, destinada a la iluminación de lo sensible, de tal modo, que en la luz se reencuentren la materia y el espíritu (cf. Michel, 1997: 668-669).

⁴¹⁹ “El principio tomista de la analogía no se basa en semejanzas inasibles y vagas, como se entendería posteriormente, sino en un criterio metodológico que permite inferir, según reglas lo más unívocas posible, la naturaleza de la causa a partir de los efectos” (Eco, 1999: 165).

⁴²⁰ Cf. Blumenberg: 2000, 51.

⁴²¹ Eco, 1999: 79.

⁴²² Eco, 1999: 98.

sentimientos, se formuló en leyes precisas y en nociones metafísicas definidas⁴²³. El *ipsum esse* se convierte en la pieza fundamental de la ontología tomista⁴²⁴. Esto no obstante, perviven en la Escolástica algunos elementos que contradicen esta idea de separación, como es la idea de la disposición del cosmos en grados en el que, si bien el mundo sensible y el mundo inteligible no sólo se oponen sino que, además, “tienen su esencia misma en esa su negación recíproca”⁴²⁵, existe, por otra parte, un puente espiritual por encima de esta negación. Este puente que se entiende como un camino de redención aparece dividido en grados de naturaleza jerárquica (Cassirer, 1951: 24)⁴²⁶.

La significación del mundo en la Edad Media se despliega, por lo tanto, en el paso de una concepción alegórica universal, cercana al panteísmo, propia del platonismo de Chartres a la visión más contenida de la Escolástica, en la que el mundo deja de ser imagen para convertirse en expresión de las realidades divinas.

⁴²³ Cf. Gilson, 2004: 108.

⁴²⁴ Señala Eco que esta nueva actitud frente a la naturaleza se observa ya en la arquitectura gótica en la que, junto “a grandes ideaciones simbólicas encontramos pequeñas complacencias figurativas que revelan un fresco sentimiento de la naturaleza y una atenta observación de las cosas.” (Eco, 1999: 98). Tomás rechaza incluso la tesis de las razones seminales, de la iluminación de la verdad y de las virtudes, por la que Dios aparece como causa única de la generación, la verdad y la virtud. En opinión de Tomás de Aquino, “en un universo creado como el universo cristiano es inconcebible que los seres no sean verdaderos seres y por consiguiente que las causas no sean verdaderas causas” (Gilson, 2004: 147).

⁴²⁵ Cassirer, 1951: 23.

⁴²⁶ Más abajo nos detendremos en el examen de la vertiente mística de esta gradación. Baste decir ahora que la concepción de este sistema se desarrolla especialmente en la tradición agustiniana de los primeros franciscanos. Según Buenaventura, el mundo creado se articula en un sistema de gradaciones que se corresponde simétricamente como otro sistema de gradaciones de carácter místico referido al descenso y profundización del alma dentro de sí (cf. Blumenberg, 2000: 56).

XIX. Los cuatro sentidos de la Escritura

En los capítulos anteriores hemos visto el nacimiento y evolución de la lectura alegórica de la Biblia, presente ya en las epístolas paulinas y desarrollada posteriormente en la exégesis de Orígenes. Por otra parte, hemos estudiado la defensa de la lectura literal desplegada en la hermenéutica antioquense. En los Padres de los últimos tiempos de la Antigüedad tardía se produjo un eclecticismo interpretativo que combinó las posibilidades de la lectura alegórica y literal. Junto a estas dos actitudes ante los textos escriturarios, se ha situado la exégesis mística como variante de la alegoría en su acepción más amplia, esto es, como sentido figurado en general. La mística, que había sido exegética y teórica en la doctrina de los Padres griegos, se volvió vivencial en Occidente, a partir de la influencia decisiva de las *Confesiones* de San Agustín.

Toda esta evolución cristalizó en el cuádruple sentido con el que la exégesis medieval afrontó la interpretación de la Escritura: literal, tropológico, alegórico y anagógico⁴²⁷. Los precedentes de un múltiple sentido de la Biblia han sido estudiados en los capítulos anteriores. Recordemos ahora simplemente los más importantes: la triple interpretación de Orígenes que proponía los sentidos literal, moral y espiritual. Junto a éste, el método de Agustín que distinguió los sentidos histórico, etiológico, analógico y alegórico. No obstante, estos cuatro sentidos de la Escritura, como tuvimos oportunidad de examinar en el capítulo dedicado a la alegoría agustiniana, no correspondían a los contenidos y alcance de los cuatro sentidos de la exégesis medieval: literal, tropológico, alegórico y anagógico. Acaso fue Juan Casiano, en el siglo V, quien al explicar el cuádruple sentido de la palabra “Jerusalén”⁴²⁸ estableció el modelo de la interpretación medieval de la Escritura.

⁴²⁷ La aceptación de cuatro sentidos de la Escritura no estuvo exenta de vacilaciones. Algunos exégetas llegaron a hablar de hasta ocho sentidos, mientras que otros, como Remy d'Auxerre sólo distinguieron entre sentido literal y alegórico. Raban Maur, por su parte, aunque aceptó la división de los cuatro sentidos, prescindió en su interpretación de la anagogía y frecuentemente se limitó a oponer alegoría e historia (Spicq, 1944: 22-24).

⁴²⁸ Casiano dice que hay un significado de acuerdo con la historia, como capital de Israel; un sentido según la alegoría –en el sentido de tipología–, es decir, la Iglesia de Cristo; un sentido tropológico, el alma

La simple enumeración de los cuatro sentidos de la Escritura permite adelantar la presencia de algunos problemas: el primer sentido es de naturaleza distinta a los tres siguientes. En efecto, frente al sentido literal, los otros tres pueden ser definidos, en sentido amplio, como alegóricos o figurados. Un segundo problema deriva de esta situación: la palabra “alegoría” se vuelve ambigua en cuanto designa tanto uno de los tres sentidos figurados como el conjunto de ellos. Esta ambigüedad se suma a la confusión ya existente entre la exégesis alegórica, la alegoría como tropo, y la alegoría como género o alegoría deliberada.

Pero, además, es necesario determinar qué relación existe entre estos sentidos, si es de exclusión o de carácter jerárquico; o si se trata de visiones parciales de un mismo objeto, el texto bíblico, que o bien sólo puede ser aprehendido por la aplicación de las cuatro lecturas –si es que resultan complementarias y, si así ocurre, precisar de qué modo son complementarias: si del mismo modo o distribuidas en diferentes zonas de actuación como ocurría con los cuatro sentidos agustinianos-; o bien se escapa incluso a la lectura combinada de estas cuatro interpretaciones. Por otra parte, es igualmente necesario analizar la evolución externa de estos cuatro sentidos: ¿Qué significación social tiene el sentido alegórico frente al literal? ¿Cuáles son las variantes que a lo largo de una extensa Edad Media se introducen en esta significación?

Si comenzamos nuestro estudio por esta última cuestión, esto es, la significación social de la alegoría, nos encontraremos, en principio, con la paradoja que ya anunciáramos en capítulos precedentes al hablar de los inicios de la alegoría cristiana. Esta paradoja es fruto de los inevitables desajustes producidos por la adaptación de un mecanismo del pensamiento pagano a la exégesis cristiana. En efecto, el elitismo de la alegoría en la hermenéutica pagana era difícilmente admisible en una religión que se decía de los humildes. Como ya vimos entonces, algunos Padres de la Iglesia intentaron solucionar este problema afirmando que las alegorías de la Escritura no ocultaban nada que no se dijera sencilla y literalmente en otros pasajes del texto bíblico. Con este razonamiento se restaba a la alegoría mucho de su valor y se la privaba de uno de los caracteres naturales de que gozaba en la hermenéutica clásica. Sin embargo, quizá precisamente porque esta explicación chocaba frontalmente con una de las características más arraigadas de la exégesis alegórica, es necesario reconocer que no

humana en su dimensión moral; y un cuarto sentido anagógico, el que se refiera a la Jerusalén celeste (Matter, 1990: 54).

fue aceptada, en la práctica, por buena parte de los exégetas cristianos de la Antigüedad tardía y de la Edad Media.

El sentimiento elitista de la exégesis alegórica se vio decisivamente avivado con la aparición del monacato⁴²⁹. Los monjes se situaron frente al resto de los cristianos de forma similar al modo en que los primeros cristianos se ubicaron frente a los judíos. La nueva mentalidad determinó no sólo la revalorización de la alegoría sino que, además, fue causa de nuevas lecturas de la Escritura, interpretada en estos momentos como revelación de las particularidades y excelencias de la vida monástica. De esta forma, dice Lubac, la libertad de la tropología, siempre con las limitaciones impuestas por la fe, permitía adaptar los textos sagrados a todo tipo de situaciones nuevas⁴³⁰: los apóstoles ya no son vistos como los primeros cristianos, sino como los primeros monjes; las alegorías del Cantar de los cantares no se refieren, en esta nueva perspectiva, al encuentro del alma cristiana con Dios, sino al proceso en el que aquella deja la vida secular y abraza las órdenes religiosas⁴³¹; el Éxodo, por citar otro ejemplo recurrente en la interpretación alegórica, también fue leído en esta misma clave⁴³².

Sin embargo, a finales del siglo XII, el prestigio que había acompañado a la exégesis alegórica se desvaneció debido especialmente a su generalización. Dice Smalley que la popularización de la alegoría fue debida, entre otras causas, a la expansión de la literatura entre la aristocracia y la nueva burguesía urbana, así como a la nueva forma de predicación de las órdenes mendicantes y del círculo parisino de Pedro de Chartres. En efecto, tanto los dominicos como los franciscanos introdujeron la alegoría en su predicación. El uso de la alegoría en los sermones, como había ocurrido en algunos Padres de la Iglesia, popularizó y banalizó inevitablemente la interpretación alegórica⁴³³.

Por lo que se refiere a las relaciones internas entre los cuatro sentidos de la Escritura, tampoco parece haber habido un único criterio sostenido a lo largo de la Edad Media. Los victorinos introdujeron en esta cuestión un cambio importante. Hugo de San Víctor afirmó que la interpretación debía diferenciar entre los cuatro sentidos y no pretender, en ningún caso, aplicarlos todos a un mismo texto⁴³⁴. Para Hugo y sus

⁴²⁹ Cf. Smalley, 1985: 46.

⁴³⁰ Como veremos seguidamente, esta orientación de la tropología será esencial en la concepción de la exégesis alegórica de Hugo de San Víctor.

⁴³¹ Véase Matter, 1990: 92-100.

⁴³² Cf. Lubac, 1959: I, 571-582.

⁴³³ Cf. Smalley, 1985: 47-49.

⁴³⁴ Cf. Spicq, 1944: 94-95.

seguidores, los cuatro sentidos no son tanto un conjunto de métodos interpretativos distintos como un conjunto de disciplinas diversas, cada una con sus métodos particulares, que edifican globalmente la enseñanza escrituraria⁴³⁵.

Esta actitud suponía la recuperación de la visión hermenéutica del último Agustín. Por eso, no creemos, frente a lo que sostiene Spicq, que los victorinos incurrieran en contradicción al afirmar que la inteligencia mística reposaba sobre el sentido literal⁴³⁶. En nuestra opinión, más allá de esta apariencia de contradicción, se trataba del retorno, con especial hincapié en la variante mística, a la dimensión profética de la historia -y, en consecuencia, del sentido literal- apuntada por el obispo de Hipona.

Por otra parte, Lubac considera que los cuatro sentidos se encuentran unidos como los anillos de una cadena. Cada uno de ellos posee una fuerza propulsora que conduce al intérprete hacia el sentido ulterior:

L'allégorie est en verita la « verité » de l'histoire ; celle-ci, demeurant seule, serait incapable de s'achever intelligiblement; l'allégorie l'achève en lui donnant son sens. Le mystère que l'allégorie découvre ne fait lui-même qu'ouvrir un nouveau cycle; en son premier temps, il n'est qu'un « exorde »; pour être pleinement lui-même, il lui faut doublement s'achever. D'abord il s'intériorise et produit son fruit dans la vie spirituelle, dont traite la tropologie; puis cette vie spirituelle doit s'épanouir au Soleil du Royaume, en cette fin des temps qui fait l'objet de l'anagogie: car ce que nous réalisons maintenant dans le Christ par la volonté délibérée, c'est cela même qui, libéré de tout obstacle et de toute obscurité, fera l'essence de la vie éternelle.

(Lubac, 1959: I, 648-649)

Como apuntábamos más arriba, el problema principal de la exégesis medieval y, en general de la alegoría cristiana, consiste en dilucidar qué se entiende por sentido literal. Esta cuestión ya ha sido estudiada en este trabajo en diferentes momentos de la historia de la alegoría: la polémica entre la exégesis alejandrina frente a la antioquense en los primeros siglos de la Iglesia, o, más recientemente, el problema de interpretación que se origina en la hermenéutica agustiniana con respecto al sentido literal y al concepto de historia profética.

Ciertamente, existe una clara diferencia entre la naturaleza del primero de los cuatro sentidos de la Escritura y el resto. Debemos ahora estudiar cuál ha sido el alcance

⁴³⁵ Cf. Chenu, 1957: 202.

⁴³⁶ *Op. cit.*, p. 95.

del sentido literal y sus relaciones con los otros tres sentidos de la hermenéutica bíblica medieval.

Copeland señala que buena parte de los problemas que afectan en esta época al sentido literal se derivan de la clasificación de Beda y de su distinción entre *allegoria in verbis* y *allegoria in factis*. En efecto, la diferencia entre ambas se difumina cuando Beda admite que la alegoría verbal puede realizar la misma función que la alegoría histórica mediante la expresión figurativa de los sentidos moral y anagógico de la Escritura. De este modo, Beda inserta la retórica en la polivalencia de los hechos y los múltiples referentes teológicos que sólo pueden estar producidos y designados en el plan sagrado de salvación.

El esfuerzo de Beda se orienta hacia el establecimiento de una continuidad entre la retórica clásica y su clasificación de los tropos y figuras y el sistema hermenéutico cristiano alejandrino⁴³⁷. La tentativa de Beda no es sino una respuesta más a las dificultades planteadas por la difícil conciliación entre la alegoría exegética y la retórica, problema que, como se ha visto a lo largo de este trabajo, ha dado lugar a diversas soluciones desde la Antigüedad pagana. La solución de Beda, sin embargo, no resultó satisfactoria ni al propio autor, quien tuvo que terminar reconociendo que la figuración tenía una dimensión más ornamental que funcional en el discurso.

Pero, como bien percibió Hugo de San Víctor, esta respuesta provocaba otro problema: el descuido de la metáfora, por ser considerada como mero ornamento, ponía en peligro el sentido literal, al descuidarse su interpretación en beneficio de los sentidos espirituales⁴³⁸.

El de San Víctor evidencia otro de los problemas constantes en el proceder hermenéutico de los alegoristas: o bien considerar la metáfora como un elemento del sentido alegórico, en cuyo caso la extensión del sentido literal queda reducida casi a la inexistencia, o bien entender que la metáfora es un mero adorno, desvinculado de la verdad de texto, y que por tanto, debe prescindirse de ella en la interpretación⁴³⁹.

La aportación de Hugo de San Víctor resulta también esencial en la revalorización del sentido literal del siglo XII. Anteriormente nos hemos referido a su

⁴³⁷ Cf. Copeland, 1997: 337.

⁴³⁸ Cf. Copeland, 1997: 339.

⁴³⁹ A nuestro juicio, este planteamiento, observable ya en los alejandrinos cristianos, se extiende, con las lógicas reservas, al simbolismo romántico en su polémica con la alegoría: se proscribía la alegoría por tratarse de una figura puramente ornamental, al tiempo que se reivindicaba el símbolo –otra forma de alegoría– como expresión de la *verdad* contenida en el discurso.

visión de la relación entre los cuatro sentidos de la Escritura. Ahora debemos precisar el alcance que el sentido literal tiene en su labor hermenéutica.

Un primer indicio de su importancia se deriva del propio plan de estudios de San Víctor: los estudiantes debían conocer las artes y las ciencias antes de acercarse a la Escritura. A continuación debían iniciarse con el sentido histórico-literal. La alegoría sólo podía ser abordada cuando los discípulos se hubieran familiarizado con el sentido literal. Entonces, el orden que debían seguir en su estudio alegórico de la Biblia había de ser el siguiente: en primer lugar, debían estudiar el Nuevo Testamento, a continuación seguirían con el Hexamerón, la Ley, Isaías, Ezequiel, Job, El Cantar de los cantares y los Salmos⁴⁴⁰.

Hugo considera que el sentido literal no es la palabra sino lo que significa, incluyendo su sentido metafórico. El victorino se muestra consecuente con la tradición que contra el alegorismo había defendido la relevancia de la lectura literal de la Escritura, incorporando la interpretación de los tropos a la del sentido literal. En el prólogo a su comentario al Eclesiastés, el de San Víctor llama a la sensatez y a la prudencia en el recurso a la lectura alegórica, al afirmar:

All Scripture, if expounded according to its own proper meaning [el sentido literal], will gain in clarity and presents itself to the reader's intelligence more easily. Many exegetes, who do not understand this virtue of Scripture, cloud over its seemly beauty by irrelevant comments. When they ought to disclose what is hidden, they obscure even that which is plain. I personally blame those who strive superstitiously to find a mystical sense and a deep allegory where none is, as much as those who obstinately deny it, when it is there.

(Smalley, 1952: 100)

En su *Meditacion*, Hugo habla del sentido histórico de la Escritura⁴⁴¹, afirmando que en la Historia debe buscarse la razón de los hechos y la admiración de ellos en la perfección de su tiempo, en sus lugares y consecuencias, y, en especial, debe meditar sobre la rectitud y la justicia que no ha faltado en ningún tiempo⁴⁴².

⁴⁴⁰ Cf. Smalley, 1952: 86-87.

⁴⁴¹ Desde el estudio de San Agustín, se plantea aquí si cabe entender como sinónimos el sentido literal y el histórico. En el caso concreto del citado texto de Hugo de San Víctor, parece que puede verse como un modo concreto de acercarse al sentido literal, prestando más atención a los hechos narrados que a la expresión, metafórica o no, de éstos.

⁴⁴² Cf. Michel, 1997: 333.

La concepción de la exégesis alegórica en Hugo de San Víctor es ta incorporada a la vida espiritual de un modo decisivo, distribuyéndose entre la *lectio* y la *meditatio*. Carruthers ha expuesto esta disposición del siguiente modo:

All exegesis emphasized that understanding was grounded in a thorough knowledge of the *littera*, and for this one had to know grammar, rhetoric, history, and all the other disciplines that give information, the work of *lectio*. But one takes all of that and builds upon it during meditation; this phase of regarding is ethical or tropological. I think one might best begin to understand the concept of “levels” in exegesis as “stages” of a continuous action, and the “four-fold way” (...) as a useful mnemonic for readers, reminding them of how to complete the entire reading process. *Littera* and *allegoria*⁴⁴³ (...) are the works of *lectio* and are essentially informative about a text; tropology and anagogy are the activities of digestive meditation and constitute the ethical activity of making one’s reading one’s own⁴⁴⁴.

(Carruthers, 1996: 165)

La exégesis tomista será determinante en la revalorización definitiva del sentido literal así como de la acotación de los sentidos espirituales al ámbito de la hermenéutica bíblica. El Aquinate reconcilia la retórica con la Escritura en un sentido más profundo que sus predecesores⁴⁴⁵. Para Santo Tomás sólo los acontecimientos dispuestos por Dios pueden portar significados místicos y espirituales. Pero estos significados místicos ocultos en la Escritura no pueden apoyarse sino en el sentido literal. Sólo éste puede ser vehículo de la profecía. Por otra parte, las palabras y todo lo comprendido en el uso lingüístico pertenecen también al terreno del sentido literal⁴⁴⁶. De este modo, se resuelven las ambivalencias derivadas del pensamiento de Beda relativas a la consideración por la que las figuras retóricas no tenían aplicación literal, algo especialmente problemático en el caso de la metáfora profética⁴⁴⁷.

Tomás de Aquino amplía el horizonte del sentido literal y señala que las metáforas y las alegorías verbales son fenómenos del lenguaje que deben resolverse en

⁴⁴³ Carruther entiende aquí por alegoría el sentido tipológico de la Escritura.

⁴⁴⁴ La meditación, dice Carruther a propósito de Hugo de San Víctor, es el momento en que la lectura es memorizada y se transforma en experiencia personal (Carruthers, 1996: 44).

⁴⁴⁵ Éstos, en general, no confundieron tampoco la metáfora con el sentido alegórico pero todavía no habían roto con la terminología heredada de la Antigüedad clásica (Lubac, 1964: IV, 278). Su maestro Alberto Magno ya había marcado las pautas de una exégesis basada en el sentido literal al afirmar que sólo hay una exégesis verdadera: la que explica el sentido querido por el autor y sugerido por el texto mismo (Spicq, 1944: 210-211 y 273).

⁴⁴⁶ Véase Synave, 1926: 48.

⁴⁴⁷ Cf. Copeland, 1997: 340.

el terreno de aquel⁴⁴⁸. La razón del empleo de la alegoría verbal y de los demás tropos radica –y aquí Santo Tomás recurre a Aristóteles– en que la metáfora permite el acceso a un mundo más alto de la inteligencia a través del mundo del sentido. Pero esta dimensión no implica que el sentido figurado, en el sentido retórico del término, escape del área del sentido literal. De este modo, como apunta Strubel, cabría dividir el sentido literal en dos clases: el sentido literal propiamente dicho y el figurado o parabólico⁴⁴⁹.

Hay en todo el procedimiento tomista una preocupación por reducir la ambivalencia de la Escritura y suprimir la inestabilidad que el uso de la retórica implica. Copeland afirma que Tomás de Aquino incurre en una contradicción que no puede resolver: la necesidad de suprimir esta ambivalencia y el reconocimiento de la retoricidad humana de la Escritura⁴⁵⁰. De hecho, aunque Tomás de Aquino pretende hacer una exégesis “real” –apoyada sobre las palabras y la gramática, teniendo en cuenta el contexto⁴⁵¹– de un sentido literal que, en ocasiones, es el único que no puede determinarse con precisión, se ve forzado, a veces, a dar dos sentidos literales de un mismo pasaje. Esto no debe ser interpretado como que el texto interpretado tenga un doble sentido, sino que no siendo ninguna interpretación absolutamente decisiva, ambas pueden ser legítimamente propuestas⁴⁵².

Una vez examinado la comprensión del sentido literal en la Edad Media, debemos detenernos en los tres sentidos espirituales. Estos sentidos espirituales, como ya se ha advertido, son el sentido alegórico, el sentido tropológico y el sentido anagógico. Los tres sentidos, partícipes del concepto de la *allegoria in factis*, especialmente desde Santo Tomás⁴⁵³, sólo son aplicables a la exégesis bíblica: únicamente Dios puede atribuir una significación a las cosas mismas.

Tomás de Aquino parte de la doctrina de Alberto Magno y Hugo de San Víctor. Para el Aquinate, como ya ocurriera con Agustín, los sentidos espirituales no sólo tienen su ámbito limitado a la Biblia, sino que, incluso en la exégesis de los textos sagrados, no deben aplicarse arbitrariamente a todos y cada uno de los pasajes de la Escritura.

⁴⁴⁸ No deja de observar Copeland que la ampliación del espectro del sentido literal por parte de Santo Tomás empequeñece tanto el campo de la alegoría que casi adelanta la visión peyorativa de la figura descrita por Goethe (*op. cit.*, p. 341). Véase en este sentido Chydenius, 1975: 338-339.

⁴⁴⁹ Cf. Strubel, 1975: 355.

⁴⁵⁰ *Ib.*, p. 345. Véase también Michel, 1997: 512 y ss.

⁴⁵¹ El siglo XIII recupera la atención agustiniana al contexto. Santo Tomás lo considera como el medio para elucidar la intención del autor y, en consecuencia, el sentido literal (Spicq: 1944, 250).

⁴⁵² Cf. Spicq, 1944: 207-209. Ha sido muy discutida la existencia de un sentido literal único o múltiple en la doctrina hermenéutica de Tomás de Aquino. Para esta cuestión, véase Spicq, *op. cit.*, pp. 276 y ss.

⁴⁵³ Véase las siguientes obras de Santo Tomás: *Quodlibet VII, Comentario a la Epístola a los gálatas* y la Cuestión primera de la *Suma Teológica*.

Pero, el tomismo no fue el primero en restringir la aplicación de estos tres sentidos. En efecto, desde su maestro, San Alberto Magno, el sentido alegórico había entrado en un declive irreversible.

Frente a la sobriedad de la escritura de Tomás de Aquino o Guillermo de Ockham, Alberto Magno defiende el uso de alegorías, metáforas extrañas e imágenes fabulosas que incorporen a los textos el sentido de lo maravilloso. Pero el recurso a este lenguaje alegórico no apunta tanto a la necesidad metafísica de hablar de lo oculto de la Escritura, como de mover a la curiosidad de los lectores y oyentes, y de fortalecer la permanencia de estos textos en su memoria. San Alberto, haciendo suyo el argumento aristotélico, afirma que ésta es la razón -y no otra- por la que los primeros filósofos recurrieron a la poesía como forma de expresión⁴⁵⁴.

El golpe más duro sufrido por la exégesis alegórica en el siglo XIII, y del que ya no se recuperará, es el cambio de actitud de los exegetas a tenor del cual la alegoría deja de ser considerada como exégesis propiamente dicha, para pasar a ser tratada como un medio de enseñanza doctrinal útil, incluso como mera técnica mnemónica⁴⁵⁵, en el momento del comentario teológico de los textos, y no en la indagación de su sentido oculto⁴⁵⁶.

El primero de los sentidos espirituales, el sentido alegórico, plantea el consabido problema terminológico que rodea siempre a la palabra “alegoría”. Porque el término se refiere tanto a los tres sentidos espirituales en su conjunto, como al primero de ellos⁴⁵⁷. En sentido estricto, la alegoría, como tipología, tampoco tiene un significado claro. La exégesis tipológica, que se había desarrollado desde las epístolas paulinas, no siempre fue entendida de la misma manera a lo largo de la Edad Media. Hugo de San Víctor, entendiendo ya la alegoría desde un punto de vista más pedagógico que hermenéutico, dice que la meditación sobre la alegoría escrituraria opera en relación a la disposición de los precedentes, vinculándose a la significación de lo que seguirá con una razón y una previsión admirables y adoptadas para edificar la inteligencia y la forma ideal de la fe⁴⁵⁸.

La Escolástica tendió a limitar el alcance del sentido tipológico, apartándose de los presupuestos del alegorismo universal del que la tipología constituía una forma

⁴⁵⁴ Cf. Carruthers, 1996: 141.

⁴⁵⁵ Cf. Carruthers, 1996: 142.

⁴⁵⁶ Cf. Spicq, 1944: 204-206 y 271.

⁴⁵⁷ Lubac, 1964: IV, 273.

⁴⁵⁸ Cf. Michel, 1997: 333.

particular. Guillermo de Auvergne en *De legibus* señaló que la tipología más que establecer una significación, lo que pretende es afirmar una semejanza. De este modo, quedaba rechazado el valor de prefiguración de los acontecimientos del Antiguo Testamento, más allá de su significación histórica inmediata. La tipología no es, en este momento, un simbolismo interpretable sino descriptivo aplicado por los exegetas⁴⁵⁹. Esta nueva lectura de la tipología suponía poner en peligro la concordancia de los Testamentos que tanto había preocupado a los Padres de la Iglesia, desde Orígenes hasta Agustín⁴⁶⁰. Pero no sólo eso: la ubicación de la tipología no en los acontecimientos sino en la propia lectura del intérprete, implicaba la aniquilación del sentido profético de la historia de Israel y sentaba ciertas bases para, incluso, dar un duro golpe al propio concepto cristiano de “historia de salvación”.

La teoría de Guillermo de Auvergne abría un espacio opuesto al delimitado por San Agustín con su idea de “historia profética”. En efecto, el autor de las *Confesiones*, sobre todo a partir del año 400, había concebido el concepto de “historia profética” como dimensión profunda del sentido literal, en el que la historia ordenada se revelaba esencialmente profética. La tesis de Guillermo de Auvergne es radicalmente opuesta a este planteamiento. Por eso, Santo Tomás de Aquino corrigió las teorías de Guillermo de Auvergne de modo que su explicación impidiera volver a incurrir en el campo del alegorismo universal. Con este propósito, Tomás de Aquino considera que es la historia de Israel –no la historia universal-, y en esto sigue la tradición cristiana desde sus comienzos, la que prefigura a Cristo en su totalidad. Es éste el sentido que adquiere la lectura alegórica en su acepción estricta al referirse a la interpretación del Antiguo Testamento. Dios ordena los acontecimientos como si se tratase de la escritura humana. Pero lo que resulta no es un mero simbolismo descriptivo, sino el sentido mismo de la historia⁴⁶¹.

El segundo de estos sentidos alegóricos, el tropológico, según Hugo de San Víctor, incumbe a la virtud; los otros dos al conocimiento⁴⁶². El sentido tropológico, explorado especialmente por Orígenes y, ya en la Edad Media, por Gregorio Magno en su comentario al Libro de Job, exige, en opinión de Hugo de San Víctor, la mirada sobre el cosmos, más que el estudio de los libros. Se trata de una proyección de la teología afirmativa sobre el terreno de la moral: la contemplación de una naturaleza que habla de

⁴⁵⁹ Cf. Chydenius, 1975: 330-331.

⁴⁶⁰ En realidad, ya en éste se consideraba la profecía como un proceso de inspiración en la interpretación.

⁴⁶¹ *Op. cit.*, p. 332 y Lubac, 1964: IV, 285 y ss.

⁴⁶² Smalley, 1952: 88. Véase también Lubac, 1959: I, 549.

Dios muestra cómo debe ser el comportamiento humano⁴⁶³. Pero, respecto de la tropología como modo de lectura de la Escritura, es necesario subrayar con Lubac que ésta se produce especialmente en el comentario al Nuevo Testamento –frente al sentido alegórico o tipológico volcado en la interpretación del Antiguo Testamento–.

La fe juega en esta lectura un papel esencial en el momento de iluminar el sentido moral de la Escritura. Esta fe ha venido preparándose y cultivándose a través de la lectura histórica y la interpretación tipológica, es decir, por medio de los anteriores sentidos de la Escritura.

Por otra parte, si la fe se encuentra en el punto de partida de la interpretación tropológica, la caridad se sitúa en el final: la perfección de la ley es la caridad⁴⁶⁴. Fe y caridad constituyen las dos coordenadas agustinianas de la tropología. De este modo, dice Lubac, el sentido tropológico conecta las lecturas anteriores, literal y alegórica, con la última: la anagógica⁴⁶⁵. En consecuencia, la purificación moral, desde la fe y en la caridad, constituye el objeto de la lectura tropológica y supone un paso imprescindible e indisoluble de la ulterior lectura mística.

El sentido anagógico es el cuarto sentido de la Escritura. Ahora bien, este sentido referido a la venida de Cristo, admite tres acepciones: una primera venida silenciosa y oculta, Encarnación y redención, que continúa en la vida de la Iglesia y sus sacramentos; una venida interior en el alma de cada fiel abierta por la tropología; y una venida escatológica que tendrá lugar al final de los tiempos⁴⁶⁶.

La anagogía es un mecanismo alegórico, con precedentes en la alegoría mística de los filósofos neoplatónicos, que hace ver las realidades invisibles a través de las realidades visibles. También a esta lectura le corresponde una virtud teologal: si la alegoría cultivaba la fe y la tropología la caridad, la anagogía volcada hacia el futuro edifica la esperanza⁴⁶⁷. Igualmente, si la alegoría se centraba en la lectura del Antiguo Testamento y la tropología en la interpretación moral del Nuevo; la anagogía apunta al paso del Evangelio temporal al Evangelio eterno. El tiempo se comprende así en su totalidad en los tres sentidos espirituales: la alegoría, como tipología, se orienta hacia el pasado; la tropología mira al presente; la anagogía se dirige al futuro.

⁴⁶³ Smalley, 1952: 88.

⁴⁶⁴ Cf. Lubac, 1959: I, 568.

⁴⁶⁵ Cf. Lubac, 1959: I, 550.

⁴⁶⁶ *Op. cit.*, p. 621.

⁴⁶⁷ *Ib.*, p. 623.

La anagogía, como hemos señalado, tiene un doble campo de acción: externo, objetivo, definido por la escatología –tanto para el fin de los tiempos como para el fin de la persona individual-; e interno, subjetivo, en el que la promesa de la venida de Cristo se produce en el alma y que, lógicamente, está delimitado por la mística. Ahora bien, es necesario diferenciar la exégesis anagógica de la experiencia mística⁴⁶⁸. En principio, el éxtasis místico es el término de un proceso cuyo punto de partida es la letra de los textos sagrados. Así, dice Lubac, Alejandro de Canterbury interpreta la “bodega” del Cantar de los Cantares⁴⁶⁹ como la Escritura en la que el Esposo introduce a la esposa⁴⁷⁰. Pero, posteriormente, la recepción occidental de la obra de Dionisio amenazó con romper el equilibrio entre la meditación de la Escritura y la vida mística. Al contrario de lo que ocurría con Orígenes y Agustín, la mística dionisiana carecía de dimensión colectiva y mucho menos de sentido institucional; la mística de Dionisio, dice Lubac, no tiende espontáneamente a la edificación de la Iglesia⁴⁷¹.

Desde el punto de vista práctico, es necesario reconocer con Spicq que la mayor parte de los exégetas medievales prescindieron del sentido anagógico en sus comentarios de la Escritura⁴⁷². Hay, desde luego, alguna excepción de interés. Tal es el caso de la *Expositio in Cantica Canticorum* de Honorius Augustidunensis, en el siglo XIII. En este comentario al Cantar de los Cantares, el autor considera que el poema es una alegoría del amor de Cristo y la Iglesia, de la que la Virgen es el tipo. Se trata de una complejísima lectura del texto escriturario en el que, como describe Matter, cada uno de los sentidos se subdivide en dos interpretaciones distintas⁴⁷³. Así pues, se advierte una lectura literal dividida, a su vez, en un plano histórico –las bodas entre Salomón y la hija del faraón-, y otro espiritual –dentro del literal-: la boda entre José y María. A continuación, se adentra en el sentido tipológico y determina en él los siguientes niveles: el literal que se refiere a la Encarnación; y el poético referido al matrimonio entre Cristo y la Iglesia. En el sentido tropológico, Honorio habla del matrimonio entre Cristo y el alma de dos modos distintos: el primero determinado por el

⁴⁶⁸ *Ib.*, p. 633. Étienne Langton es el primer autor del siglo XIII que identifica en sentido místico con el espiritual (Spicq, 1944: 267).

⁴⁶⁹ Cantar de los cantares I, 4.

⁴⁷⁰ Cf. Lubac, 1959: I, 637.

⁴⁷¹ *Op. cit.*, p. 641.

⁴⁷² Cf. Spicq, 1944: 267.

⁴⁷³ Cf. Matter, 1990: 61 y ss.

deseo y el amor; y el segundo por el ascenso espiritual. Finalmente, el sentido anagógico se refiere tanto a la resurrección de Cristo como a la Iglesia celeste⁴⁷⁴.

Como es bien sabido, Dante no tardaría en discutir la limitación tomista en la aplicación de estos cuatro sentidos a los textos bíblicos. El estudio de la alegoría en la obra de Dante, así como su postura frente a la exégesis bíblica requiere una atención que escapa de los límites de nuestro trabajo. Por eso, aquí nos limitaremos a enunciar simple y brevemente este problema.

En principio, Dante diferencia entre la alegoría poética y la teológica. La interpretación de los cuatro sentidos compete sólo a la alegoría teológica. Sin embargo, en la carta a Can Grande advierte de la polisemia de la *Comedia* y advierte de que contiene los cuatro sentidos de la Escritura. De este modo, deja atrás la diferencia entre la alegoría de los poetas y la de los teólogos, tal y como había expuesto en *Convivio*⁴⁷⁵.

Sin embargo, no todos los estudiosos de Dante han defendido que éste se atribuyera respecto de su *Comedia*, el mismo papel que Dios respecto de la Escritura⁴⁷⁶. Los defensores de esta idea, como Singleton, consideran que Dante parte de una idea platónica de mimesis, en la que la imitación de Dios significa la construcción de una imagen del orden divino. Otros críticos han considerado que lo que se encuentra en Dante es una idea de mimesis en el sentido aristotélico, esto es, una imitación del proceso de crecimiento y cambio de la naturaleza entendiendo, en consecuencia, la imitación como una forma de creación. Pero también puede entenderse la *Comedia* como un poema visionario en el que el elemento onírico se desarrolla tácitamente a través de la narración del peregrinaje espiritual, tal y como se expuso más arriba al hablar de la alegoría deliberada. Así pues, la obra de Dante -según esta lectura- no nacería de la imitación de la obra de Dios, sino de la interpretación de la experiencia religiosa y vital del poeta.

⁴⁷⁴ Véase Matter, 1990: 63-69, para el desarrollo completo de este comentario al Cantar de los Cantares.

⁴⁷⁵ Véase Colish, 1983: 171-192.

⁴⁷⁶ Seguimos en esta breve aproximación a las lecturas de la obra de Dante a Gellrich, 1985: 135 y ss.

XX. Algunos rasgos fundamentales de la mística medieval

1

La mística agustiniana

La evolución de la mística cristiana occidental siguió, desde sus orígenes, un camino distinto al desarrollado por la mística cristiana oriental⁴⁷⁷. Ésta había venido caracterizada por su denso contenido doctrinal, vinculado a la exégesis escrituraria, ajeno, al menos explícitamente, a la dimensión experiencial del fenómeno místico, e inclinada, sobre todo en el seno de la Iglesia siria, hacia la teología apofática. La comprensión de la vida mística desde los postulados de la negación del mundo, en primera instancia, y del ser, en su más alta etapa, expuesta en los trabajos de Gregorio de Nisa y Dionisio Areopagita, obedecía a una particular lectura cristiana del neoplatonismo, especialmente del pensamiento de Proclo. La mística cristiana occidental también nacerá bajo la influencia neoplatónica, pero la interpretación agustiniana de la doctrina de Plotino no será sino un elemento, aunque esencial, en la formación de un pensamiento original, caracterizado por unos rasgos propios que marcarán decisivamente la formación de la mística cristiana en la Edad Media.

Dice Gilson que la mística especulativa medieval deriva de la Epístola Primera de Juan y, en particular, de su afirmación de que Dios es amor⁴⁷⁸. Ahora bien, admitiendo esta afirmación, debemos considerar que la sentencia joánica puede ser leída de dos modos: Dios *es* amor; y Dios *es amor*. Se trata de dos posibilidades de interpretación, que, pese a parecer simples matices de una misma lectura, pueden arrojar lecturas totalmente contrapuestas.

Gilson observa que el cristianismo oriental, más directamente influido por el neoplatonismo, hizo especial hincapié en la dimensión erótica de Dios frente a la comprensión ontológica. Dionisio consideró que el ser era la primera participación en la bondad divina; en consecuencia, el ser estaba por debajo del bien. Dionisio representa, de esta forma, la segunda posibilidad de lectura del pasaje de Juan: Dios *es amor*. La recepción de la obra de Dionisio, en primer lugar de mano de Erigena en la temprana

⁴⁷⁷ Cf. Louth, 1981: 133.

Edad Media, y en segunda recepción en el siglo XII, resultó esencial en la formación de la teología mística occidental, al fundirse la doctrina del Areopagita con la del obispo de Hipona.

El cristianismo occidental, por su parte, elaboró con más profundidad la “metafísica del Éxodo”⁴⁷⁹ en la que Dios se equiparaba al ser. Santo Tomás de Aquino terminó de invertir decisivamente la tesis dionisiana, pese a su afirmación de seguir las ideas de Areopagita, al señalar explícitamente que la bondad era una participación del ser⁴⁸⁰. Así se consolidó la primera interpretación propuesta de la sentencia de Juan: Dios es amor.

La concepción de la mística cristiana es el resultado de un largo proceso de siglos a lo largo del cual el término *mística* pasará de definir la vida cristiana en su sentido más amplio, es decir, la vida del alma alumbrada por el bautismo, edificada a través de los sacramentos, hasta la muerte física y la salvación espiritual, a referirse, ya en el siglo XV, a la experiencia pasiva y directa de la presencia de Dios.

La vida mística como historia de salvación se había pensado en los primeros siglos del cristianismo tanto en su vertiente individual como colectiva: el alma y la Iglesia, como cuerpo místico de Cristo. La contemplación, término referido a la experiencia que más tarde se entenderá como mística, no tendrá, hasta casi el siglo XVII, la naturaleza de fenómeno espiritual extraordinario con el que todavía hoy día se identifica. Por el contrario, durante la Edad Media, la contemplación fue entendida como un elemento más del misterio de la fe en la vida del cristiano⁴⁸¹.

La mística agustiniana, pieza original de esta evolución⁴⁸², parte de una visión más optimista del cosmos que la compartida por el neoplatonismo pagano y cristiano oriental, como mundo ordenado con arreglo al plan de Dios⁴⁸³. En el pensamiento de Agustín, la bondad del universo contrasta con un hondo pesimismo moral.

⁴⁷⁸ 1 Jn, 3, 8.

⁴⁷⁹ Ex. 3, 14.

⁴⁸⁰ Cf. Gilson, 2004: 100-101. Ya San Agustín había realizado una primera aproximación en Occidente entre la “metafísica del Éxodo” y la metafísica platónica del *Timeo* en *La Ciudad de Dios*, VIII, 11. San Buenaventura, como se verá seguidamente, se acercará más a Dionisio y mostrará en su obra teológica la posibilidad de un camino intermedio entre la teología tomista del ser y la teología dionisiana del amor.

⁴⁸¹ Cf. Deblaere, 1983: 87-123. Para Tomás de Aquino, por ejemplo, la vida mística no es un fenómeno extraordinario sino la floración más elevada de la vida humana (Graef, 1970: 212).

⁴⁸² Coetáneo de Agustín es Casiano, un místico muy influido por los monjes de Oriente, partidario de reducir la posibilidad de la contemplación –junto con la aprehensión del sentido espiritual de la Escritura– sólo a los monjes y eremitas (Graef, 1970: 127 y ss.).

⁴⁸³ Sigo en el estudio de la teología afirmativa en Agustín, los argumentos expuestos por V. Capanaga en su “Introducción general” a las *Obras Completas* de San Agustín (Agustín de Hipona, 1994: 46 y ss.).

Ahora bien, esta visión amable del mundo, cuya belleza se constituye en prueba inequívoca de la existencia de Dios, convierte al cosmos en el medio más eficaz para la consecución de la contemplación mística, aun cuando sea de modo imperfecto y parcial. Agustín despliega los presupuestos de una teología afirmativa en la que el mundo ofrece un doble semblante del entendimiento: uno, dirigido al Creador; otro, vuelto a las criaturas, como vestigios de la Hermosura increada, y al sentido⁴⁸⁴. San Agustín advierte que la consideración de la Creación como libro de Dios debe evitar los errores del panteísmo –que confunde la obra, el arte y el artífice–, el agnosticismo y el antropomorfismo –aplicado por la Escritura a Dios como alegoría con finalidad pedagógica-⁴⁸⁵. Esta triple advertencia resume el cauce por el que la teología catafática debe transcurrir para hacer posible la consecución de sus fines místicos. La vía catafática agustiniana se desarrolla en una estructura circular en la que, si bien la belleza del mundo remite, como huella, al Creador, ésta sólo puede ser apreciada en virtud del Espíritu de Dios, que es un Espíritu de amor, único capaz de hacernos ver y amar a Dios en las criaturas⁴⁸⁶.

Junto con la apuesta, si bien limitada, por la teología afirmativa, Agustín sienta las bases cristianas de la metafísica de la luz⁴⁸⁷. La iluminación de las verdades divinas queda limitada desde el momento que se establecen tres grados de intelección: las criaturas visibles, las leyes universales y la Mente eterna, sólo percibida parcialmente por el ser humano⁴⁸⁸. Esta limitación no impide que Agustín sea considerado como uno de los máximos exponentes de la mística de la luz, junto a Orígenes y Evagrio⁴⁸⁹, frente a la mística de la oscuridad representada, entre otros, por Gregorio de Nisa y Dionisio Areopagita⁴⁹⁰.

Pero quizá la mayor aportación del pensamiento agustiniano a la mística, es la elaboración de una escritura diferente, de un discurso determinado por la introspección y el análisis de la experiencia personal. El pensamiento místico de San Agustín, pese a la revalorización del cosmos y la consolidación de la teología catafática, afirma que es en la búsqueda interior, en la profundización espiritual, dónde verdaderamente se

⁴⁸⁴ Cf. Agustín de Hipona, 1994: 61.

⁴⁸⁵ *Ib.*, p. 80-81.

⁴⁸⁶ Cf. Cayré, 1951-1952: 459.

⁴⁸⁷ También la primera carta de Juan, haciéndose eco de una tradición metafórica mucho más remota y parcialmente estudiada en este trabajo, identifica a Dios con la luz en 1 Jn. 1, 5.

⁴⁸⁸ *Ib.*, p. 88-89.

⁴⁸⁹ Véanse Louth, 1981: 108-109 y Graef, 1970: 107 y ss., y 132 y ss.

⁴⁹⁰ Véase Borrego, 1991: 402 y nuestro capítulo dedicado a la mística de Gregorio de Nisa y Dionisio Areopagita.

produce el encuentro con Dios. En los ocho primeros libros de las *Confesiones*, San Agustín ofrece una serie de indicaciones útiles respecto a las llamadas de Dios a la vida interior; en el libro IX narra la experiencia de Ostia, modelo de experiencia mística de hondo calado en la tradición occidental; en el libro X se describe una cierta experiencia de Dios presente en el corazón. Cayré, a quien seguimos en esta descripción de la mística agustiniana en las *Confesiones*, dice respecto de la experiencia del libro X y su alusión a los sentidos espirituales para explicar esta presencia de Dios: “Il s’agit d’une action de Dieu profonde qui saisit l’âme entière, d’où cet appel aux sens pour en exprimer le puissant réalisme, qui peut être un effet d’une haute intellection de Dieu propre à produire une intime « union » avec lui” (Cayré, 1951-1952: 448).

Aunque ya en los *Soliloquios*, Agustín exclama: “Conózcame yo; conózcate a ti”⁴⁹¹, será en el libro VII de las *Confesiones*, donde Agustín, conforme a los presupuestos intelectuales de la mística de la luz, proponga una escala gradual del conocimiento de Dios. Esta escala comprende los siguientes grados: el mundo corporal; el conocimiento sensible, en el que distingue entre los sentidos exteriores y el sentido interno; el juicio racional sobre las percepciones sensibles; y la actividad más pura de la razón, esto es, la percepción de la luz inteligible que inunda la vida cognitiva y la dirige hacia lo inmutable, pese a que Dios trasciende la conciencia humana, evitando toda identificación con ella⁴⁹². Hay en este planteamiento una influencia evidente de la mística de Plotino, tanto en el esfuerzo por describir alegóricamente los paisajes del alma, como en la concepción de un proceso místico de naturaleza más cognitiva que salvífica. Sobre el alcance del conocimiento en la mística agustiniana de la luz, dice Cayré:

La sagesse qui caractérise le vrai chrétien (...) n’est pas ici l’expérience même de Dieu décrite au livre X [de las *Confesiones*], mais elle en est le fruit, et peut-être pourrait-on la définir en groupant les traits essentiels relevés par le saint : un sens chrétien supérieur ou une rectitude parfaite du jugement, selon Dieu perçu comme vivant au cœur et réglant les mouvements de l’âme docile aux inspirations de l’Esprit Saint. Telle est l’âme du livre XIII des Confessions.

(Cayré, 1951-1952 : 458-459)

⁴⁹¹ Para las posibles interpretaciones de esta aserción, véase Verbeke, 1954: 496. Véase también Louth, 1981: 143. La idea del conocimiento personal como medio de conocimiento de Dios, en el cristianismo, está ya en Gregorio de Nisa (cf. Nygren, 1952: II, 224).

⁴⁹² Verbeke, 1954: 498-506.

Pero también existen importantes diferencias entre Agustín y el autor de las *Enéadas*. En efecto, a diferencia de Plotino, Agustín no identifica al alma con Dios. El alma, en la concepción agustiniana, no es de naturaleza increada como ocurre en el pensamiento neoplatónico, sino que es creada por Dios y jamás se confunde con éste⁴⁹³. Esta consideración de la naturaleza del alma será una de las mayores aportaciones de San Agustín a la cultura occidental. En efecto, frente a la noción plotiniana del alma como hipóstasis de la divinidad, Agustín describe un alma propiamente humana, como un espacio interior de privacidad personal⁴⁹⁴.

Por otra parte, Agustín afirma, contra Plotino, que el alma tiende a volver a Dios, no sólo porque se siente extraña en el mundo, sino también en virtud del amor de Dios –*ágape*- y la condescendencia de Espíritu Santo que opera en su interior⁴⁹⁵. En *De Trinitate*, la contemplación deja de ser un acto de retorno para ser un acto de introversión, en el que el ascenso en la escala de ser se transforme en un descenso interior hacia el centro del ser⁴⁹⁶.

El amor es el centro de la concepción agustiniana del cristianismo. Ahora bien, la posición de Agustín respecto del neoplatonismo y su concepto de *eros* es confusa. Nygren considera que Agustín acepta el concepto de *eros* en sus *Confesiones* (VII, 17) y, de este modo, lo incorpora -con toda su carga platónica- al seno del cristianismo. Así, Agustín concibe el *ágape* dentro de la doctrina de la gracia, por la naturaleza gratuita y no motivada del amor divino. El *eros* se eleva hacia Dios y pretende obtener la satisfacción de su apetito; el *ágape* desciende y se da al hombre.

Ahora bien, Nygren ha percibido en este esquema un punto de contradicción: Agustín ha querido afirmar a la vez ambos conceptos del amor, reafirmando su equivalencia, y no ha visto que sus motivaciones son opuestas, de tal modo que el conflicto entre ellos es inevitable (Nygren, 1952: 17-29). Pese a esto, la concepción agustiniana del amor será decisiva en la mística cristiana posterior. El amor que conforma el centro de la vida cristiana es la *caritas*. Ésta es el amor afectado por Dios,

⁴⁹³ Esta confusión como proceso místico de deificación, con el consiguiente peligro para la ortodoxia de devenir en panteísmo, fue propuesta posteriormente por Guillermo de Saint Thierry, como se verá más abajo.

⁴⁹⁴ Cf. Cary, 2000: 64. Véase, por ejemplo, *Confesiones* X, XXV.

⁴⁹⁵ Cf. Louth, 1981: 144-145. Véase también Agustín de Hipona, 1994: 117.

⁴⁹⁶ *Ib.*, p. 147.

que tiende hacia las cosas elevadas, a Dios y a la eternidad, frente al amor hacia las cosas inferiores, la *cupiditas*⁴⁹⁷ (Nygren, 1952: 35-42).

En cuanto que, en la contemplación propuesta por San Agustín, el elemento de salvación es reducido aún más que en la mística de Plotino, algunos estudiosos han hablado de éxtasis fallido para referirse a esta contemplación agustiniana⁴⁹⁸. Así, Agustín parece considerar que la debilidad moral del alma –recuérdese el pesimismo moral agustiniano- no puede alcanzar la salvación si no es por la intervención de un mediador, Cristo⁴⁹⁹. Para Kenney, la intervención decisiva de Cristo en este proceso es determinante en la configuración de la mística occidental: “It is here that we find what might be called (...) the invention of Mysticism: the annunciation of a Christian apologetic strategy which maintains that contemplation is only a momentary vision, never a means to salvation” (Kenney, 1997: 130).

Cristo, imagen del Padre, fundamenta la antropología agustiniana: El hombre es imagen de Dios. Pero, ¿cómo conocerse conforme a la prescripción socrática reformulada por Agustín en sus *Soliloquios* si siendo el hombre imagen de Dios, éste es esencialmente incognoscible? La respuesta de San Agustín es clara: la mente no puede conocerse por completo. El fondo del ser no puede ser alcanzado por el conocimiento. Este es el sentido de la “imagen divina” en el hombre, más allá de la idea inmediata, *estática y superficial* del “reflejo”. En este sentido, afirma Gilson:

La imagen divina en el hombre no es sólo, ni sobre todo, aquello en lo cual el hombre se asemeja efectivamente a Dios, sino la conciencia que el hombre adquiere de ser una imagen y el movimiento por el cual, trascendiéndose en cierto modo ella misma, el alma emplea esa similitud de hecho para alcanzar a Dios.

(Gilson, 2004: 217)

La conciencia de ser imagen de Dios genera por sí misma un movimiento de profundización en el abismo divino, de carácter ontológico, más que psicológico –la moral se disuelve en mística-, que adelanta ya el “horror sagrado” de la *noche sanjuanista*, al enfrentar al hombre con el misterio más profundo de su naturaleza, en la

⁴⁹⁷ *Caritas* y *cupiditas* tienen el mismo origen: el apetito nacido del deseo de ser feliz. Para Agustín este deseo universal de felicidad convierte al amor en la expresión más elemental de la vida humana (Nygren, 1952: 36).

⁴⁹⁸ Cf. Kenney, 1997: 127.

⁴⁹⁹ Véase el Libro IX de *La Ciudad de Dios*, dedicado por completo a esta cuestión.

que –como señala Gilson- la última palabra de conocimiento de sí mismo es la primera del conocimiento de Dios⁵⁰⁰.

Debemos regresar a la configuración agustiniana del alma como un espacio privado, para pensar, desde ahí, las posibilidades de elaboración de la alegoría mística medieval. Ya hemos señalado la importancia capital de esta aportación agustiniana a la formación del pensamiento en Occidente. Ahora debemos detenernos en el examen de la no menos decisiva influencia de este planteamiento en la evolución de la alegoría, incluso en la determinación de la alegoría deliberada.

El problema –dice Cary⁵⁰¹- se plantea en el libro VII de las *Confesiones* cuando San Agustín propone dirigir la mirada del alma hacia sí misma, para poder vencer la imposibilidad intelectual de concebir algo sin existencia corpórea. Ya hemos visto cómo en la mística agustiniana, la vía catafática permite seguir el rastro de Dios en las criaturas mediante una revalorización del mundo físico; pero también hemos señalado cómo, en un determinado momento, el alma debe profundizar en su propio interior para poder aproximarse a Dios. El programa de introspección agustiniana requiere de la alegoría siquiera para poder dibujar el alma como un lugar *en* el que sea posible el encuentro con Dios, sin que pueda confundirse con Dios mismo⁵⁰². El problema consiste en indagar qué sentido puede tener la preposición *en* cuando se habla del alma y cuando se dice que Dios puede ser encontrado *en* ella. Porque, a diferencia de Plotino, Agustín afirma que Dios se encuentra *en* el interior del alma, pero también *sobre* ella. En consecuencia, se hace necesario que el espacio interior del alma sea lo suficientemente amplio no sólo para poder entrar en él, sino también para poder elevar la mirada y descubrir a Dios *arriba*⁵⁰³.

Las tres dimensiones de la alegoría espacial agustiniana del alma se reúnen en la memoria, como poder humano pero también como lugar espacioso de cabida ilimitada. Esto es, el espacio y el tiempo –esencial campo de la memoria- se *con-funden* en la noción agustiniana del alma. Sin embargo, la memoria no es sólo un lugar humano, sino que, como buen platónico, San Agustín señala que la memoria es también el lugar de la verdad del origen divino, olvidada aunque no perdida por completo: una verdad que se hace presente como ausencia.

⁵⁰⁰ *Op. cit.*, p. 224.

⁵⁰¹ *Op. cit.*, pp 64 y ss.

⁵⁰² *Ib.*, p. 125 y ss.

⁵⁰³ Véanse también los capítulos XXV y XXVI del libro X de las *Confesiones*.

En su estudio de la compleja alegoría espacial del alma en el pensamiento agustiniano, Cary apunta hacia la retórica en el momento de señalar alguna posible fuente de esta concepción de la memoria. Así, recuerda que la asociación del espacio a la memoria era muy antigua en el desarrollo de las reglas nemotécnicas de las escuelas retóricas desde la Sofística⁵⁰⁴. Por otra parte, la *inventio* tiene desde su propia dimensión etimológica, una inequívoca naturaleza espacial. En efecto, concebida como un conjunto de técnicas retóricas de “búsqueda” y “encuentro” de argumentos, ya desde Aristóteles la *inventio* había sido definida en términos espaciales como conjunto de *topoi*. Agustín explica la relación entre memoria e *inventio* al comienzo de sus *Soliloquios*⁵⁰⁵: el tópico es el lugar en el que se encuentra el argumento; el alma el lugar en el que se ha de buscar a Dios.

De esta forma, la aportación de San Agustín resulta decisiva: la creación de un espacio interior privado, dotado de una compleja disposición espacial⁵⁰⁶, referido a la memoria, resulta fundamental para el desarrollo de la mística medieval, y, desde luego, para la exposición alegórica de los paisajes del alma en un contexto no sólo místico sino metafísico en su sentido más amplio.

En conclusión, Agustín dota a la mística occidental de una personalidad propia, caracterizada por el desarrollo de la teología positiva y la mística de la luz –más cognitiva que salvífica-; por la creación, despegándose de las ideas plotinianas, de un espacio interior anímico, privado, en el se hace posible encontrar a Dios, sin confundirse con Él; y por el despliegue de un discurso alegórico, de origen retórico, que posibilita la materialización textual de este espacio interior, concebido como paisaje del alma.

⁵⁰⁴ *Ib.*, p. 127 y ss.

⁵⁰⁵ “-Ecce, fac te *invenisse* aliquid, cui commendabis ut pergas ad alia? –*Memoriae* scilicet” (*Soliloquios* I, 1). El subrayado es nuestro.

⁵⁰⁶ Véase *Confesiones* X.

2

La mística del siglo XII

El siguiente momento en el que debemos detenernos es el siglo XII⁵⁰⁷. El siglo XII es una época especialmente compleja en la evolución de la espiritualidad occidental determinada por un renacimiento cultural europeo que se extenderá hasta el siglo XIV. Ya se ha visto anteriormente la importancia de la Escuela de Chartres y los Victorinos en las diversas disputas sobre la naturaleza y alcance del alegorismo. Todas estas cuestiones deben ser ahora abordadas desde el punto de vista de la reforma gregoriana (1049-1123)⁵⁰⁸ que elevó el modo de vida de los monjes y sacerdotes sobre el resto de los cristianos y reforzó la autoridad papal, como monarquía absoluta e indiscutible. La reforma gregoriana, un movimiento encaminado a reforzar la disciplina eclesiástica y la ortodoxia doctrinal, trajo también una mayor sensibilidad hacia los sacramentos, entendidos como participación material y espiritual en la Iglesia como cuerpo místico de Cristo, mediante la unificación de los ritos sacramentales bajo el ritual romano⁵⁰⁹.

Junto con el reforzamiento de la dimensión sacramental y colectiva de la espiritualidad cristiana, la mística, en su sentido individual, sufrió una importante modificación. Es en este momento cuando la mística adquirió una naturaleza experiencial distinta a la planteada, también a partir de la experiencia, por San Agustín. En el siglo XII, la experiencia mística se empieza a entender como unión con Dios, una idea que no estaba ni en la concepción del obispo de Hipona, ni en Evagrio, ni en Gregorio Magno. Los factores que contribuyen a formar esta idea de la unión mística, en opinión de Mc.Guinn⁵¹⁰, son los siguientes: la recepción de Dionisio Areopagita y Máximo el confesor, favorecida por una lectura nueva, diferente de la propuesta por los

⁵⁰⁷ Las necesidades de nuestro trabajo nos obligan a prescindir, más allá de esta breve nota, de una figura tan importante como Gregorio Magno, pese a la influencia decisiva de su *Moralia en Job*. Gregorio Magno se inserta en la tradición de la mística de la luz, como Orígenes y Agustín. Como éste, considera que lo que impide la perfección total de la contemplación no es el exceso de luz divina o rayo de tiniebla, sino la debilidad moral humana que parpadea ante la luz divina. Esto no obstante, hay en la idea gregoriana de la contemplación un aspecto terrible y oscuro –no en el sentido dionisiano– que hace que tanto en su origen como en su final, el camino de la contemplación venga determinado por el miedo (Mc Guinn, 2002: 101, 102). Tres son, en opinión de Gregorio Magno, las etapas de la vida contemplativa: el recogimiento, la introversión y la contemplación. Por otra parte, remitimos a nuestro capítulo XVIII, el análisis sucinto de las aportaciones del renacimiento carolingio, particularmente de Escoto Erigena y su introducción de la teología apofática y, en general, del neoplatonismo de los Padres orientales. Su mayor aportación consiste, sin duda, en su introducción y primera interpretación de la obra de Dionisio Areopagita.

⁵⁰⁸ Sigo en este punto a Morrison, 1985: 177-193.

⁵⁰⁹ Lubac señala que es a partir de mediados del siglo XII, cuando la expresión “cuerpo místico de Cristo” deja de referirse a la Eucaristía para pasar a definir la Iglesia (cf. Ward, 2002: 165).

carolingios en el siglo IX⁵¹¹; y el interés por la mística de los cistercienses y victorinos. Este interés, sobre todo por parte de los cistercienses, desemboca en el desarrollo de una teoría cristiana del amor que traerá una nueva y más profunda comprensión del alegorismo erótico del Cantar de los cantares y, en consecuencia, en la noción de la contemplación mística como unión con Dios.

A estas causas mayores, podríamos añadir la creación, desde de finales del siglo XI, de un nuevo tipo de literatura, nacido a partir de las prácticas de oración de la época⁵¹². Esta nueva clase de literatura cristalizó en dos géneros. El primero consistió en la extensión del modelo de textos en los que Agustín se dirigía directamente a Dios o a sí mismo –*Soliloquios*, *Confesiones*–, con la intención de proponer fórmulas que el lector pudiera utilizar en sus lecturas privadas. Los grandes escritores espirituales de la época, Anselmo de Canterbury, Bernardo de Claraval y Guillermo de San Thierry, cultivaron este género que presentaba unos textos para la lectura meditativa, escritos en primera persona, con el propósito de favorecer el ascenso de la experiencia personal al primer plano de la reflexión espiritual.

Este género se complementó con otro que, a partir sobre todo de Hugo de San Víctor, proponía una reflexión elaborada sobre el método y la naturaleza de la oración y la meditación. Como fruto de este segundo género, se fueron desplegando una serie de clasificaciones de los textos de meditación y oración, cada vez más sistemáticas, construyendo, además, las bases para las futuras prácticas de meditación y las actividades a ellas asociadas. En todas estas obras se asignaba a la *imaginación* un papel fundamental⁵¹³.

A lo largo del siglo XII se extiende una práctica oracional dividida en cuatro etapas: la lectura, la meditación, la oración propiamente dicha y la contemplación. La lectura se refería al estudio diligente de la Escritura. Se trataba de comprender los textos, actividad para la que la exégesis alegórica resultaba fundamental. La meditación

⁵¹⁰ Cf. Mc.Guinn, 1987: 8 y ss.

⁵¹¹ Sobre todo a partir del segundo tercio del siglo XII, se desarrolla una activa lectura de Dionisio que introduce una expresión original de la doctrina del Uno y del Bien, sobre el contexto de San Agustín y Boecio. La influencia de Dionisio genera un ambiente cósmico en el que los más etéreos conceptos neoplatónicos introducen en los estudios teológicos un universo extraño, el de Proclo, ajeno a las sensibilidades interiores de Agustín y su retórica espiritual: la vía negativa, la tiniebla, el *Nous*, la jerarquía... El neoplatonismo dionisiano amenaza la doctrina de la Encarnación y aniquila la historia de la salvación reduciéndola a la vuelta platónica al Uno (Chenu, 1957: 129-134).

⁵¹² La oración, desde el desarrollo de la vida monástica, se constituía como un ideal de vida de rezo continuo, en el que a la *oratio* propiamente dicha, se unía la *lectio* y la *meditatio*. El conjunto de estos tres elementos se denominaba *contemplatio*, sin que en este contexto tuviera, en primer término, el sentido místico después generalizado (Leclercq, 1985: 417-423).

⁵¹³ Véase Leclecq, 1985: 423-424.

era el paso siguiente dentro de un orden lógico que orientaba la mente hacia la indagación de la verdad secreta de la lectura. La oración, por su parte, dirigía el corazón del espiritual hacia Dios: la lectura y la meditación son propias de buenos y malos; la oración introduce la humildad del alma que pide a Dios que se ofrezca al conocimiento experiencial del espiritual. Finalmente, la contemplación consistía en una elevación sobre sí misma de la mente, que quedaba suspendida en Dios, “al saborear los gozos de la dulzura eterna”⁵¹⁴.

La recepción de Dionisio, junto con las novedades antes señaladas, trae consigo un nuevo modo de comprender la expresión de lo divino y de relacionarse con ella. Esta novedad puede entenderse, en sentido amplio, como simbolismo. El problema fundamental que se produce al estudiar este fenómeno –sin duda fundamental en el siglo XII- es el de deslindar el simbolismo medieval de la construcción simbólica posterior realizada en las estéticas modernas. Con frecuencia se ha proyectado el concepto de símbolo decimonónico sobre el medieval, sin entender que, pese a las analogías entre ambos, y la aparente similitud de sus definiciones, las diferencias nacen, de forma inevitable, de la profunda diferencia entre las realidades religiosas, culturales y epistemológicas de ambas épocas. Así, cuando Hugo de San Víctor define el símbolo diciendo “symbolum est collatio, idest coaptio visibilium formarum ad demonstrationem rei invisibilis propositarum”, advirtiendo que el símbolo es la expresión primera de una realidad que la razón no puede conceptuar⁵¹⁵, el lector recuerda inmediatamente las definiciones de Kant y Goethe junto con todo el desarrollo teórico estético posterior. Sin embargo, es necesario detenerse en las diferencias de contexto existentes entre una época y otra, y reparar más en la distancia entre el horizonte cultural de Hugo de San Víctor y el autor de *Werther*, que en la engañosa cercanía de las definiciones. En este sentido, el símbolo medieval es un modo de acceso al misterio, desde la consideración de que las cosas no son verdaderas en sí mismas sino en su referencia ontológica a Dios, de tal modo que sólo son cognoscibles a partir de la iniciación mística⁵¹⁶. En consecuencia, existe en la lectura medieval del símbolo dionisiano, una particular concepción religiosa del mundo y, a su vez, una visión del ser humano, producto de la

⁵¹⁴ Véase la edición y prólogo de C. Granado del texto “Carta sobre la vida contemplativa (Escala de los monjes)”, de Guigo II (Guigo II, 1999).

⁵¹⁵ Cf. Chenu, 1957: 162. En este sentido, pero alterando la terminología, Ricardo de San Víctor, a tenor de la lectura de Dionisio por medio de Escoto, contrasta dos modos de visión espiritual: la simbólica, donde el conocimiento de las cosas invisibles se consigue a través de las imágenes presentadas como figuras o signos; y la anagógica, que aspira a la contemplación celeste sin la mediación de las figuras visibles, en la que el poder del símbolo escapa a todo análisis conceptual (Dronke, 1985: 45).

evolución, a lo largo de estos siglos, de la antropología cristiana⁵¹⁷, que establecen un marco de referencias absolutamente diverso del que pudiera concebirse en los últimos años del siglo XVIII.

El símbolo dionisiano, que se expresa a través de la alegoría, o que, más bien, puede entenderse como un género de la misma, presenta, en este momento, importantes diferencias respecto a la teoría agustiniana del signo. Estas diferencias son consecuencia de las distintas actitudes ante el mundo y el lenguaje existentes entre el Areopagita y el obispo de Hipona. La teoría de Agustín es consecuencia de su confianza en el lenguaje, producto de la mística de la luz y de la teología afirmativa. La de Dionisio, por el contrario, es resultado de la mística de la oscuridad y de la teología apofática. Así, Dionisio considera que el símbolo es irreductible al análisis y a la historia. Sólo la teúrgia permite el acceso a su densa objetividad cósmica⁵¹⁸. El realismo aristotélico del siglo siguiente y la extensión de la Escolástica limitarán el terreno de actuación del simbolismo cósmico dionisiano.

Una vez presentados estos rasgos generales, nos detendremos en la exposición breve de la mística de algunas de las escuelas principales de la época, atendiendo fundamentalmente a la vertiente exegética alegórica, en la que tendrán especial importancia los comentarios al Cantar de los Cantares.

La atención al Cantar de los Cantares es consecuencia de la obsesión por el lenguaje erótico de la mística de este siglo, que no sólo se ceñirá a las coordenadas del poema bíblico y la larga tradición exegética del mismo, sino que se esforzará por desarrollar nuevos paradigmas en el uso del lenguaje erótico para abordar la expresión del ascenso místico a Dios. El caso de Ricardo de San Víctor quizá sea el más importante en esta búsqueda de un nuevo lenguaje erótico místico.

La escuela de la abadía de San Víctor es una de las más activas e interesantes del siglo XII. Fue Hugo de San Víctor el que estableció una tradición de oración en la que la meditación habría de ir poco a poco separándose de la lectura y avanzando hacia la

⁵¹⁶ *Op. cit.*, p. 175.

⁵¹⁷ La antropología del cristianismo occidental, como se ha visto, se fundaba sobre la concepción agustiniana del hombre como imagen imperfecta de Dios, frente a Cristo que encarna la imagen perfecta. Agustín había roto con el neoplatonismo y con las escuelas cristianas que minusvaloraban el pecado original. Frente a éstos, Agustín refuerza el papel de la gracia en la historia de salvación humana. El siglo XII, por una parte, conserva la antropología agustiniana mezclada con la recepción de los Padres griegos introducida por Escoto; pero, por otra, experimenta una profunda renovación de símbolos y valores que presta una especial atención a la libertad en un sentido distinto al ofrecido por el pensamiento cristiano anterior (Mc.Guinn, 1985: 312-330).

⁵¹⁸ *Ib.*, p. 176-177. El simbolismo introduce el valor de la semejanza, frente a la amenaza del antropomorfismo y la ilusión del valor de lo sensible (p. 181).

contemplación, “practicando la memoria como un diálogo hermenéutico entre el texto que se hacía presente y su actualización ética por parte del mediante” (Pego Puigbó, 2004: 59). De este modo, la alegoría se consolidaba dentro de la oración mental: por una parte introducía elementos narrativos y recursos mnemotécnicos en la meditación; y, por otra, ponía los mecanismos de la tropología al servicio de la vida moral del espiritual.

Seguramente el místico más importante de entre los victorinos sea Ricardo de San Víctor⁵¹⁹. Discípulo de Hugo, Ricardo distingue tres actividades de la mente: el pensamiento indisciplinado, la meditación, que exige disciplina y un sostenido esfuerzo mental, y la contemplación que eleva el alma hasta las más altas esferas. Ahora bien, Ricardo entiende esta elevación, siguiendo a Hugo y a Agustín, como una penetración cada vez más profunda en el interior del corazón.

En atención al objeto que se contempla, seis son los grados de la contemplación⁵²⁰, según Ricardo de San Víctor⁵²¹. El primer grado –en la imaginación y de acuerdo a la imaginación- se refiere a la contemplación de las cosas físicas como tales. El segundo grado –en la imaginación y de acuerdo a la razón- es el relativo a los principios racionales de las cosas físicas. El tercer grado –en la razón y de acuerdo a la imaginación- se ocupa del conocimiento de las realidades espirituales invisibles, pero a través de su similitud con el mundo material. En este grado, dice Zinn, se reconoce la influencia de Dionisio y de Hugo de San Víctor⁵²². El cuarto grado –en la imaginación y de acuerdo con la razón- se caracteriza por la completa interiorización del conocimiento del espíritu racional humano y angélico. El quinto grado –por encima de la razón pero no más allá de ella- y el sexto –por encima de la razón y aparentemente más allá de ella- se producen no en la imaginación o en la razón, sino en el entendimiento. En estos casos, la contemplación deviene en éxtasis. Su objeto no puede ser aprehendido por la razón humana. El quinto grado incluye las cosas relativas a la sustancia divina y a su unidad, por encima de la razón, que, una vez conocidas, pueden ser comprendidas por ésta. El sexto grado, las cosas, como la Trinidad, que están más allá de la comprensión⁵²³.

Desde el punto de vista de la expresión alegórica, Ricardo de San Víctor distingue entre dos clases de representación: la *comparatio* y la *translatio* o *conversio*. En la comparación, un fenómeno natural –por ejemplo la luz solar- lleva a la

⁵¹⁹ Seguimos en esta exposición a Graef, 1983: 181 y ss.

⁵²⁰ “Contemplation is the free, more penetrating gaze of a mind, suspended with wonder concerning manifestations of wisdom” (Ricardo de San Víctor, 1979: 23).

⁵²¹ Véase Ricardo de San Víctor, 1979: 24-32, y en esta misma edición, el Libro I de *The Mystical Ark*.

⁵²² Ricardo de San Víctor, 1979: 26.

consideración de una realidad aún más intensa de carácter celestial: la luz del cielo compartida con los ángeles. La traslación, por su parte, se refiere al sentido profundo de la Escritura, de tal forma que ese mismo fenómeno -la luz en el caso que nos ocupa- se entiende como la sabiduría de Dios, en virtud de la analogía⁵²⁴.

En el campo de la expresión de la experiencia mística, resulta importante advertir que es el sentido del gusto el más recurrente en el momento de expresar la experiencia de la contemplación: así, explica que, a través del gusto, nos asimilamos con lo que gustamos y nos hacemos uno con él. Ricardo de San Víctor ofrece explicaciones muy detalladas del éxtasis místico al que describe como una elevación, en la que las potencias se adormecen y, dentro de los parámetros de la mística de la luz, va más allá de San Agustín al afirmar que la contemplación significa ver la verdad en su pureza, sin ninguna interposición de velos⁵²⁵. Esto no obstante, considera que existe un grado de perfección superior al éxtasis, que se alcanza cuando, después de éste, el alma regresa de las alturas y, por medio de la compasión para con el prójimo, se entrega al apostolado y a la misericordia⁵²⁶. De esta forma, Ricardo de San Víctor, no sólo enlaza la vida contemplativa con la activa, sino que sostiene la dimensión colectiva que la mística cristiana –especialmente en Occidente- tanto se había esforzado en mantener.

En la obra mística de Ricardo de San Víctor, como ya se ha dicho, se desarrolla un esfuerzo notable por renovar los parámetros del lenguaje erótico como expresión de la unión mística. Este interés casi obsesivo por el erotismo, que alcanzará su más honda expresión en la obra de San Bernardo de Claraval, no es ajeno al desarrollo de la teoría del amor cortés dentro de la poesía profana. La tensión entre el erotismo místico y el erotismo humano marcado por la influencia de Ovidio no puede evitar los desplazamientos de un campo a otro y la creación de un juego de reflejos y correspondencias que no debe ocultar, sin embargo, sus obvias diferencias⁵²⁷.

La comprensión del amor cortés y la del amor espiritual de carácter místico, como dos visiones opuestas y enfrentadas de amor, derivan de un único concepto del amor, entendido como tal en la Edad Media, frente a la contraposición de los dos amores existentes en el pensamiento de Platón.

⁵²³ Ricardo introduce así el concepto dionisiano del “no saber” (*op. cit.*, pp. 33 y 43).

⁵²⁴ Cf. Ricardo de San Víctor, 1979: 15.

⁵²⁵ *Op. cit.*, p. 186.

⁵²⁶ *Ib.*, p. 188. En la espiritualidad española del siglo XVI, esta comprensión misericordiosa como grado posterior al éxtasis puede verse en *Subida del Monte Sión* (Laredo, 1998: 266-272).

⁵²⁷ Sobre esta cuestión, véase Javelet, 1968: 309-336.

Giorgio Agamben ha estudiado la ambivalencia del concepto medieval de amor, encuadrándola dentro de la psicología aristotélica de la Edad Media, particularmente de lo relativo a la “fantasmagoría”⁵²⁸, a la que se suman las influencias del neoplatonismo y el estoicismo: “El fantasma se polariza y se convierte en el lugar de una extrema experiencia del alma, en la que ésta puede subir hasta el límite deslumbrante de lo divino o precipitarse en el abismo vertiginoso de la perdición y del mal.” (Agamben, 2001: 139). Por otra parte ha señalado cómo los trovadores rechazan la tónica de la retórica clásica, producto de una concepción del lenguaje como una realidad ya dada, como algo que siempre ha tenido ya lugar. Los trovadores, a partir del precedente del concepto agustiniano de lenguaje como deseo amoroso del que nace la palabra, pretenden vivir el *topos* mismo del que brota el lenguaje “como fundamental experiencia amorosa y poética” (Agamben, 2003: 111). Esta relación amorosa de los trovadores con el lenguaje fue malinterpretada más tarde como vivencia amorosa de los poetas, de tal modo que aquella original experiencia del lenguaje pasó a entenderse como un razonar lo vivido⁵²⁹. No menor ha resultado, con el tiempo, cierta incompreensión del lenguaje erótico místico que arranca de este periodo.

El amor cortés y la expresión amorosa de la experiencia mística comparten numerosas zonas de contacto que siguen un desarrollo paralelo. Éste es el caso de la imagen de la fuente -o del espejo-, lugar por excelencia del encuentro amoroso⁵³⁰. Ya se ha estudiado el sentido que la imagen tiene en la antropología agustiniana. Ahora abordaremos la cuestión desde el concepto de amor que se forja en el siglo XII. En principio es evidente que esta imagen, en el contexto de la literatura erótica –profana o sagrada- remite al mito de Narciso que en la Edad Media es interpretado no como el caso paradigmático del exacerbado amor a sí mismo, sino como amor a una imagen, un enamorarse fantasmagórico, fundamental en la comprensión medieval del amor. Se trata, por lo tanto, no de una imagen platónica sino de una aplicación de la teoría aristotélica del alma que explica la “aprehensión del “fantasma” por el alma”⁵³¹.

En el ámbito teológico, el amor en la Edad Media se concibe de dos modos: de una forma dinámica, o física, y de una forma extática o dualista. La primera se funda sobre la necesaria inclinación de todos los seres de la naturaleza a buscar su propio bien.

⁵²⁸ Seguimos en el desarrollo de esta cuestión a Agamben, 2001: 139 y ss.

⁵²⁹ *Op. cit.*, p. 112.

⁵³⁰ Para el uso de esta imagen en Ricardo de San Víctor y su relación con la función de la imagen visionaria en su pensamiento místico: Ricardo de San Víctor, 1979: 20 y ss.

⁵³¹ Agamben, 2001: 149-151.

Para los defensores de esta teoría, existe una profunda y oculta identidad entre el amor a sí y el amor a Dios. Esta teoría, defendida, no sin contradicciones, por Hugo de San Víctor (en *De Sacramentis*) y San Bernardo (en *De diligendo Deo*)⁵³², será sistematizada y perfeccionada por Tomás de Aquino⁵³³.

La corriente extática sostiene que el amor será más perfecto cuanto más sitúe al sujeto fuera de sí mismo, a partir de una esencial dualidad de términos, resultado de una concepción personal del amor. En el caso de Ricardo de San Víctor, uno de los más claros ejemplos del amor extático, el místico sorprende al utilizar una expresión tan novedosa como “caridad violenta” para referirse al amor místico –el alma arde y se duele de la herida de amor-, porque se trata de una expresión ajena al Cantar de los Cantares y al neoplatonismo cristiano⁵³⁴. Esta “caridad violenta”, según Ricardo de San Víctor, se despliega en cuatro grados: *Amor vulnerans insuperabilis*, *Amor ligans inseparabilis*, *Amor languens singulares*, *Amor insatiabilis*. La violencia es consecuencia de la salida de sí, al encuentro de sus apetitos, del modo en que los tiraniza, y por parecer no quedar saciado sino con la aniquilación del sujeto que ama, por su absorción en el objeto amado (Rousselot, 2004: 44-45).

La concepción extática del amor es resistente a cualquier intento de sistematización rigurosa. No obstante, es posible apuntar una serie de rasgos característicos: en primer lugar, la dualidad del amante y del amado. Los defensores del amor extático consideran que la unidad, propia de la concepción física, desemboca en el egoísmo, no merecedor del nombre de amor. En segundo lugar, la violencia del amor. En la corriente física, el amor consistía en la búsqueda del bien propio; en la extática, el amor es herida, desmayo, muerte, siempre deseables. La audacia de la metafísica del amor extático lleva incluso a sostener que Dios no es ajeno a la violencia del amor, que sufre sus heridas. En tercer lugar, la irracionalidad del amor. Irracional quiere decir aquí poco racional, imprudente, precipitado, y desconocedor del orden natural esencial. En consecuencia, el amor extático es hasta cierto punto igualitario, o al menos, tiende a serlo. Por último, el amor extático es un fin en sí mismo. Es posesivo y se entiende como disfrute de Dios⁵³⁵.

Pero, pese a estos rasgos del amor extático, debe recordarse que para Ricardo de San Víctor, el amor divino no termina con las bodas sino que, superado el éxtasis y la

⁵³² En los *Sermones sobre el Cantar*, se mostrará partidario de la teoría extática.

⁵³³ En la explicación de las corrientes física y extática del amor medieval, seguimos a Rousselot, 2004.

⁵³⁴ Cf. Mc.Guinn, 1992: 212-213.

⁵³⁵ Cf. Rousselot, 2004: 119-163.

muerte espiritual, concibe y renace con Cristo para, de acuerdo con los postulados sobre la caridad expresados más arriba, seguir su fructífero trabajo en el mundo, al servicio de los demás⁵³⁶.

Junto con los teólogos de San Víctor, son los cistercienses, particularmente Bernardo de Claraval y Guillermo de San Thierry los principales renovadores del lenguaje místico en el siglo XII. Los cistercienses serán decisivos en la nueva orientación de la vida mística, que pasa de hacer referencia a la vida espiritual de la comunidad cristiana a dirigirse a la vida monástica. De este modo, la idea general de la mística que había prevalecido en el cristianismo occidental desde Ambrosio, Agustín y Gregorio Magno se abandona en favor del monacato concebido como nueva elite espiritual⁵³⁷ y de un modo de vida regido por las estrictas reglas cistercienses cuya cima se considera la unión mística⁵³⁸. Esta tendencia, que prima la vida monástica frente a la vida secular, perdurará hasta el siglo XIII, en el que empezará a cambiar la actitud de la Iglesia. El cambio se consolidará en el siglo siguiente cuando místicos como Eckhart, frente al elitismo monástico de la etapa anterior, afirmen que Dios puede encontrarse directa y decisivamente por cualquiera y en cualquier parte⁵³⁹.

Por otro lado, junto a este carácter de la mística reservado al monacato, se imponen en el ámbito monástico una nueva serie de formas de comprensión del fenómeno místico que perdurarán hasta el esplendor de la mística española del siglo XVI. Dos son las pautas fundamentales de esta nueva actitud: la orientación experiencial y erótica del lenguaje místico y la exaltación de la trascendencia divina, con especial hincapié en la incognoscibilidad de Dios. Veamos estos elementos detenidamente.

La naturaleza experiencial de la mística ya había sido establecida en occidente, frente al enfoque teórico oriental, por Agustín en sus *Confesiones*. San Bernardo, desde los presupuestos del amor extático, predominantes en la etapa de los *Sermones sobre el Cantar de los cantares*, ahonda en esta dimensión agustiniana, tanto en su aspecto individual como colectivo –entendida la Iglesia como cuerpo de Cristo-. En sus *Sermones sobre el Cantar de los cantares*, afirma la existencia de tres grados de experiencia: la experiencia del pecado y de la lejanía de Dios; la experiencia de Cristo y,

⁵³⁶ *Op. cit.*, p. 214. Véase también Ricardo de San Víctor, 1979: 9.

⁵³⁷ Cf. Mc.Guinn, 1996: 197-198.

⁵³⁸ Cf. Gilson, 1940: 16. Sobre la tremenda influencia de Bernardo de Claraval en la vida de la Iglesia de su tiempo, véase Egan, 1991: 166 y ss.

⁵³⁹ Mc.Guinn, 1996: 199.

en consecuencia, la de ser atrapado en su movimiento de redención; y la experiencia del Espíritu, resultante de su interpretación del “beso” del Cantar.

Hay, como puede verse, un aspecto engañoso en la experiencia que la hace inferior a la fe: la experiencia puede ser también experiencia del mal y de la ausencia de Dios⁵⁴⁰. Pero el Cantar de los cantares se revela como la última experiencia del cristiano en vida: “[El Cantar de los cantares] es la canción que comienza donde las demás terminan. Sólo el toque del Espíritu puede inspirar una canción como ésta y sólo la experiencia personal puede abrir su significado” (Sermón 1, VI, II). Tras esta consideración general, en el Sermón 74, Bernardo se remite a su propia experiencia personal. No se trata de que teóricamente se conciba la dimensión experiencial de la mística, sino que el autor no duda, al leer el Cantar de los cantares, en usar de su propia experiencia para proyectarla sobre la lectura del poema bíblico: “Quiero contaros mi experiencia (...). Admito que el Verbo también ha venido a mí –hablo como un necio- y ha venido muchas veces”. En consecuencia, no debe interpretarse la valoración de la experiencia en el seno del discurso místico como algo ajeno al discurso teológico, pero tampoco debe pensarse que por experiencia cabe entender solamente la visión extática – a la inversa, tampoco toda visión debe considerarse experiencia mística-, sino que debe hablarse, en un sentido muy amplio, de la conciencia de Dios como la verdadera naturaleza de la contemplación⁵⁴¹.

La comprensión de la experiencia mística en su sentido erótico supera con San Bernardo los rasgos intelectualistas neoplatónicos que aún aparecían en la obra de San Agustín. Ahora Bernardo puede proclamar consecuentemente que el amor es más importante que el conocimiento; es más, que el amor es el origen y fin de éste. Bernardo de Claraval construye, en opinión de Gilson, una completa doctrina del amor cristiano⁵⁴².

En una segunda etapa, San Bernardo se acerca a los postulados teóricos del concepto físico del amor. En su concepción física del amor -ya se ha hablado de la extática-, San Bernardo comienza analizando los rasgos del amor humano. El amor humano, determinado por el egoísmo y la carnalidad, representa también el inicio de la búsqueda ontológica de la felicidad, revelada pronto como inalcanzable, y la consecuente insatisfacción que hace ir al hombre de un objeto a otro. La insatisfacción

⁵⁴⁰ Cf. Mc.Donnell, 1997.

⁵⁴¹ Cf. Mc.Guinn, 1996: 214-218.

⁵⁴² En esta exposición del amor cristiano en Bernardo de Claraval, seguimos a Gilson, 2004: 261-272.

del amor humano es el punto de partida de la “conversión”. No se trata entonces de negar el deseo, como ocurría en la ascética pagana, sino de colmarlo revelando su verdadero sentido.

Esta es la lección positiva de la insatisfacción puesta al descubierto por la búsqueda del deseo carnal: la causa de la insatisfacción producida por los bienes finitos es la atracción profunda e irrenunciable de un bien infinito. En este anhelo de infinitud, San Bernardo traza el paralelismo entre el amor y el conocimiento: para el intelecto, el alma es capaz de la verdad; para el amor, el alma es capaz del bien. En el cruce imposible de estas paralelas se va forjando el conocimiento de amor de los místicos.

Ahora bien, una vez determinado el verdadero fin del amor humano y su aspiración al infinito, Bernardo elabora una metafísica del amor en la que se pregunta por la raíz de este amor así revelado. Ésta no puede ser otra que el amor de Dios en nosotros, es decir, la participación humana finita en el amor infinito por el que Dios se ama a sí mismo⁵⁴³. La participación en el amor de Dios exige del hombre una actitud opuesta a la que condiciona el amor carnal: el desinterés llevado al extremo del olvido de sí. El amor a Dios es, por lo tanto, un amor tan natural como el amor carnal, porque está en la naturaleza humana la tendencia a amar a Dios.

En sus *Sermones sobre el Cantar de los cantares*, San Bernardo afronta decididamente el texto bíblico como epitalamio divino entre Dios y el alma, incorporando las lecturas orientales de Orígenes⁵⁴⁴, San Gregorio de Nisa –a través, seguramente, de Máximo el confesor- y Dionisio Areopagita⁵⁴⁵, con una profundidad mayor de lo que hasta entonces se había realizado en Occidente –más aun que Erigena y Hugo de San Víctor-, y en una dirección que llegará hasta Juan de la Cruz⁵⁴⁶.

Junto a este desarrollo y profundización del discurso erótico, San Bernardo explora también otra dimensión del pensamiento agustiniano, la interiorización de Dios, que será fundamental para el posterior despliegue del pensamiento franciscano. En efecto, San Agustín había afirmado, ya a comienzos del siglo V, que Dios se hallaba en lo más profundo del alma; Bernardo, y con él toda la cristología y mística medievales, enriquece esta concepción interiorizando también la humanidad y la pasión de Cristo.

⁵⁴³ El concepto de participación será fundamental en la elaboración física tomista del amor.

⁵⁴⁴ El siglo XII vive una resurrección del pensamiento origenista, especialmente activo en la obra de Bernardo y Guillermo de San Thierry. Sobre esta cuestión, véase Pelletier, 1989: 346-347.

⁵⁴⁵ La influencia de Dionisio en el ámbito cisterciense es difícil de precisar. Dice Gilson que no es detectable su influencia en el estilo de Bernardo ni en su terminología, aunque sí conocía la traducción de Máximo realizada por Erigena (Gilson, 1940: 25).

⁵⁴⁶ Cf. Dawson, 1954: 104.

Cristocentrismo y erotismo se aúnan en el pensamiento de San Bernardo: Dios se encarna porque quiere recuperar el amor de los hombres que son incapaces de amar de un modo distinto del amor carnal, para, gradualmente, conducirlos hacia el amor espiritual⁵⁴⁷.

De este modo, Cristo no sólo se muestra como el *Logos* o como un modelo a imitar, sino que es concebido verdaderamente como esposo del alma, que actúa con ella y en ella⁵⁴⁸. En este sentido, otra vez en la versión extática del amor, el éxtasis –que Bernardo concibe a partir del *excessus* de Máximo el confesor- produce en el alma la inmersión en el fuego del “todo divino” y en su luz: “Sicut au per totum illuminatus lumine, et igne ferrum totum toto lique factum aut si quid aliud talium est”⁵⁴⁹. Cuando el *Logos* invade el alma, se adormecen los sentidos, pero el corazón, en su centro más profundo despierta y sus más secretas faltas le son reveladas (Sermón 74). En el pesar que produce este conocimiento podemos entrever, en cierto modo, una aproximación a determinados aspectos de lo que será la experiencia de la noche del espíritu en la mística sanjuanista.

El *excessus* produce una deificación incompleta en vida, porque funde y remodela el alma en su ejemplar divino. Pero la fusión del alma en el éxtasis no conlleva su destrucción, sino que, por el contrario, el éxtasis no sólo deja intacta su naturaleza sino que, además, la confirma⁵⁵⁰. Hay, desde luego, una cierta muerte al pecado y a la experiencia engañosa del mal (Sermón 52).

El erotismo y el carácter experiencial -de naturaleza antropocéntrica- de la mística de San Bernardo se desarrolla en una tensión dialéctica con una conciencia cada vez mayor de la trascendencia divina. En esta nueva actitud que reconoce los límites de la inteligencia en su aprehensión de la naturaleza divina se advierte una influencia creciente del pensamiento greco-árabe junto a la extensión de las ideas nominalistas del lenguaje que, en su devaluación del alcance del conocimiento racional, conducen a la consolidación de una cierta inclinación fideísta⁵⁵¹. En el Sermón 41, Bernardo consagra por primera vez de forma inequívoca en Occidente la distinción entre la contemplación

⁵⁴⁷ Cf. Egan, 1991: 167.

⁵⁴⁸ Cf. Dawson, 1954: 109.

⁵⁴⁹ Gilson, 1940: 26-27.

⁵⁵⁰ Cf. Gilson, 1940: 27.

⁵⁵¹ Cf. Deblaere, 1983: 91-92. La defensa desde la mística de un ámbito de conocimiento, determinado por la experiencia y la fe, más amplio del que a través de la razón pueda articularse, abrió un fuerte debate en el siglo XII. Bernardo y Guillermo se enfrentaron a las teorías racionalistas de Pedro Abelardo. Se originaba así una oposición, creciente en siglos posteriores, entre el acercamiento especulativo que abría

apofática y la contemplación revelada en la que las experiencias puramente espirituales de Dios son traducidas a imágenes comunicables. Para San Bernardo, la actividad angélica en este terreno es fundamental. Son ellos los que producen estas imágenes en la imaginación del místico, convertidas, después, en conceptos y palabras a través de las cuales la luz de Dios puede ser comprendida y comunicada⁵⁵².

La paradójica discusión sobre el modo de conocer a Dios, desde la consideración de ser esencialmente incognoscible, había sido también la preocupación central de la obra de Guillermo de San Thierry⁵⁵³. Al igual que sucedía con Bernardo de Claraval, Guillermo rechaza toda aproximación especulativa a la naturaleza divina al afirmar que existen sólo dos modos de conocimiento de Dios: la fe y el amor.

En el desarrollo de su teoría, Guillermo recurre a la imagen del “espejo de la fe”: el espejo describe un conocimiento más alto hacia el que se dirige el deseo como anticipación de una promesa hecha a la inteligencia de amor⁵⁵⁴. Desde esta perspectiva, Guillermo lee el Cantar de los cantares con una sensibilidad nueva, sin refrenar el sentimiento, con la que puede pronunciarse aquello que parecía estar abocado al silencio⁵⁵⁵. El uso de la primera persona del poema escriturario favorece la identificación con la experiencia personal⁵⁵⁶. Es el amor el que rompe con la esencial lejanía divina, porque, como se desprende del Cantar, el amor cristalizado en las “bodas espirituales” crea una relación paritaria entre los esposos, sobre el modelo del amor conyugal. Este extremo, recuerda Pelletier, hizo recaer sobre Guillermo de San Thierry la acusación de panteísmo. En efecto, su idea de la deificación era mucho más amplia que la defendida en siglos anteriores por Ambrosio o Gregorio; incluso Bernardo rechazó la forma de expresión de Guillermo. Habría que esperar hasta el siglo XIV para que Ruysbroeck desarrollara estas ideas, aunque paradójicamente se las atribuyera a San Bernardo, a través de su concepto de las “bodas espirituales”⁵⁵⁷.

el discurso teológico a la posibilidad del progreso y la corriente mística que planteaba un modo distinto de conocimiento de Dios (Pelletier, 1989: 348).

⁵⁵² Egan, 1991: 168.

⁵⁵³ Guillermo de San Thierry, al igual que ya ocurriera con Gregorio de Nisa, basa su idea de la incognoscibilidad de Dios en *Éxodo* 33,20 (Pelletier, 1989: 350).

⁵⁵⁴ Pelletier, 1989: 351.

⁵⁵⁵ Cf. Pelletier, 1989: 352-353.

⁵⁵⁶ El nuevo peso de la experiencia personal y la exégesis mística como ejercicio de introspección hacen que Guillermo cambie la lectura moral de determinados pasajes realizada por Orígenes por una interpretación psicológica, más ajustada a las exigencias de su época, como ocurre, por ejemplo, con la interpretación de la imagen de la “bodega” del Cantar, leída ahora en el sentido de las pruebas de amor que también aparecen en la literatura erótica no religiosa de la época (cf. Pelletier, 1989: 344).

⁵⁵⁷ Cf. Pelletier, 1989: 355-256.

3

La mística del siglo XIII

El siglo XIII es una época de esplendor de la cultura cristiana. Dominicos y franciscanos elaboran, desde diferentes puntos de vista, un nuevo discurso teológico que abre nuevas posibilidades expresivas del fenómeno místico. A partir de 1200, las formas del lenguaje místico se hicieron más diversas, con la incorporación de las lenguas vernáculas y la aparición de nuevas formas de representación de la experiencia mística.

En estos años se producen, en opinión de Mc.Guinn, tres modos de apropiación del sentido de la fe: el monástico, el escolástico y el vernáculo. El primero se sirve en su expresión del comentario bíblico, del tratado y del sermón retórico; el segundo desarrolla los modelos expresivos de la *lectio*, la *questio*, la *disputatio* y la *summa*; por último, el modo vernáculo –a veces traducido posteriormente al latín– presenta más dificultades a la hora de determinar sus géneros y modos de expresión. Abundan en él las hagiografías, las descripciones de visiones, bien de forma autónoma, bien incorporadas a las hagiografías o incluso a diarios espirituales. También son frecuentes las prosas dialogadas y la poesía⁵⁵⁸.

La Escolástica, con la figura central de Santo Tomás de Aquino, impone la metodología de un pensamiento especulativo, de raíz aristotélica, que no renuncia, sin embargo, a la influencia platónica⁵⁵⁹. Como dice Cousins, se trata de un siglo en el que la espiritualidad y la especulación avanzan unidas, creando un sistema especulativo en el que la espiritualidad no está separada del saber teórico⁵⁶⁰. La conciliación entre la mística y la Escolástica será particularmente fecunda en la obra de San Buenaventura.

Los franciscanos aportan no sólo una nueva visión de la afectividad cristiana y un nuevo sentimiento de la naturaleza, sino también una devoción más profunda por el cuerpo sufriente de Cristo, interés que heredan de los cistercienses del siglo anterior y que pasa a un lugar central de sus reflexiones teológicas. La presencia constante del cuerpo de Cristo y del dolor físico de la pasión en el pensamiento franciscano trae al pensamiento teológico la posibilidad de desarrollarse en nuevos horizontes conceptuales más concretos, determinados por la presencia del cuerpo como espacio físico capaz de

⁵⁵⁸ Cf. Mc. Guinn, 1996: 205-208.

⁵⁵⁹ Tomás de Aquino, a diferencia de lo que después ocurriría en el neoescolasticismo, no es un pensador aristotélico fuera del neoplatonismo general de la teología medieval, sino más bien un neoplatónico aristotelizado (Hankey, 1997: 63 y 67).

⁵⁶⁰ Cf. Cousins, 1978: 1-2.

encarnar las exigencias alegóricas del discurso místico⁵⁶¹. Esta orientación reforzará, especialmente en el primer franciscanismo, la corriente extática del amor divino⁵⁶².

La triple acepción espiritual del cuerpo de Cristo –histórico, sacramental y eclesial- sufre en este momento una profunda mutación. Como dice Certeau⁵⁶³, la división de carácter temporal entre el cuerpo histórico de Cristo, por una parte, y el cuerpo sacramental –Eucaristía- e institucional –Iglesia-, por otra, cede, en el siglo XIII, a una nueva distribución que atiende, no tanto a la disposición temporal, cuanto a la naturaleza funcional de estas acepciones. De este modo, las dimensiones histórica y sacramental se despliegan como funciones, frente a la dimensión eclesial, que se comprende como efecto de las anteriores. El cuerpo histórico se entiende como un código legislador que funda la exégesis de su oculta productividad; el cuerpo sacramental se concibe como un signo: la celebración comunitaria apunta a la generación de efectos espirituales (la salvación y la gracia), que constituyen la vida real de la Iglesia; ésta, por su parte, se configura como cuerpo místico en devenir, que se articula sobre el cuerpo escriturario y la Eucaristía.

Por otra parte, el siglo XIII iniciará una serie de reflexiones sobre la Trinidad que serán fundamentales en el desarrollo de la mística occidental de los siglos siguientes. Con excepción de *De Trinitate* del Agustín tardío⁵⁶⁴, la teología occidental, frente a la griega, había indagado poco en el misterio de la Trinidad. Ahora, San Buenaventura -y al final del siglo, y en sentido contrario, Eckhart- entre otros teólogos, iniciará una serie de estudios sobre esta cuestión que se prolongarán en el siglo siguiente, especialmente en la mística de Ruysbrueck.

Del complejo y extenso pensamiento tomista, nos interesa tocar muy brevemente su concepto físico del amor, la noción de la expresión mística y sus reflexiones en torno a la interpretación alegórica de la Escritura. A ella nos hemos referido en páginas anteriores, al recordar cómo contribuyó al liquidar el universo alegórico neoplatónico que se había extendido a lo largo del siglo XII. Ahora debemos ver cómo en la destrucción de las teorías medievales del alegorismo universal, Santo Tomás de Aquino se sirvió de la teología negativa de Dionisio e incluso de Proclo. Como afirma Hankey,

⁵⁶¹ La predilección franciscana por la pasión de Cristo pasará a la Devotio moderna y de ahí influirá en la literatura espiritual española del siglo XVI, especialmente en Bernardino de Laredo (cf. Cuevas, 1972: 183-184).

⁵⁶² Cf. Rousselot, 2004: 127.

⁵⁶³ Cf. Certeau, 2002: 111-114.

⁵⁶⁴ *De Trinitate* se escribe entre 400 y 416.

ningún teólogo medieval fue más dionisiano que Santo Tomás⁵⁶⁵, pese a su identificación general con las teorías de Aristóteles y pese a la inversión del pensamiento dionisiano que el tomismo realiza al colocar el ser por encima del bien en el orden divino. En sentido contrario, es reseñable el hecho de que, en alguna ocasión, la influencia de Dionisio pesara más que el sentido literal de los textos bíblicos⁵⁶⁶, en la interpretación tomista de la Escritura, lo que suponía una seria contravención de los presupuestos aristotélicos⁵⁶⁷.

La presencia de Dionisio en Tomás de Aquino afecta a su concepción general del lenguaje. Dionisio se había servido de la vía apofática para distanciarse de las tesis plotinianas que situaban a Dios –el Uno- más allá del ser. El dilema que se presentaba ante Dionisio era el siguiente: Si el Dios de las Escrituras se identificaba con el Ser, éste resultaría inferior al Uno de los neoplatónicos. Dionisio intentó escapar de la encrucijada neoplatónica afirmando que el ser es la teofanía del Uno -el bien-.

Santo Tomás, por su parte, recibe a Aristóteles cuya metafísica permite identificar a Dios con el Ser supremo. Pero también se sirve de Dionisio al hablar de las ideas divinas. El problema que se plantea al Aquinate ya no cuestiona la relación entre Dios como Ser supremo y el Uno neoplatónico, extendido más allá del Ser. Ahora, el problema se plantea frente al panteísmo: la necesidad de distanciar a Dios de los Universales y de la propia naturaleza, esto es, de ensanchar hasta el infinito la distancia abierta entre el Ser supremo y los grados inferiores del ser, sin romper la analogía.

Tomás parece decir, en línea con el pensamiento dionisiano –Libro V de *Los nombres divinos*–, que cuando las ideas divinas se consideran con relación a las cosas creadas se ven como existentes. Así, se establece la relación entre los seres creados y sus ejemplares de tal modo que éstos se ubican en el Ser divino, aunque separados de Él⁵⁶⁸.

El problema radica en la determinación de la naturaleza de los nombres de Dios. Se trata de una cuestión fundamental para la delimitación de las posibilidades del lenguaje y del juego de la analogía que afecta fundamentalmente a la construcción y

⁵⁶⁵ Hay que recordar que Eckhart, el mayor representante de la teología negativa medieval, también pertenecía a la orden de los Dominicos y que, probablemente, fuera también discípulo del maestro de Tomás de Aquino, San Alberto Magno.

⁵⁶⁶ Cf Hankey, 1997: 63. En concreto se refiere este autor a la interpretación del pasaje sobre los serafines recogido en el libro de *Isaías*.

⁵⁶⁷ En realidad, Tomás de Aquino fue muy conservador como exégeta bíblico. En opinión de Lubac y Hankey, Santo Tomás no consideró el sentido literal como el más alto de los sentidos de la Escritura, sino, al igual que la hermenéutica bíblica anterior, como una base para los sentidos espirituales superiores (Hankey, 1997: 64).

alcance de la vía catafática y, en general, de todo el discurso místico. La cuestión se plantea agudamente en la obra de Tomás entre los años 1265 y 1272. No se trata de establecer si es posible o no el conocimiento de Dios, sino si la pluralidad de los nombres divinos está sólo en el intelecto o en Dios mismo. Santo Tomás adopta una posición intermedia: por una parte, afirma que todos estos atributos divinos son uno en Dios, pero, por otra, dice que se diferencian según la razón, y esta razón no está en los sujetos pensantes sino que es propiedad de la cosa misma. En consecuencia, Tomás, al igual que Dionisio y Anselmo, y contra Maimónides y Avicena, considera que las perfecciones existentes en las criaturas existen de modo eminente en Dios; es decir, existe una relación de analogía entre lo que se dice de Dios y lo que se dice de las criaturas. En virtud de este principio de analogía, puede edificarse un lenguaje teológico que nos acerque al conocimiento de Dios⁵⁶⁹. Pero ¿cómo debe ser este lenguaje?

Para responder a esta cuestión, debemos profundizar en la finalidad de este discurso teológico cuya posibilidad se ha defendido: el conocimiento de Dios. En principio, Tomás de Aquino, por influencia de Dionisio, concede la primacía a la vía negativa en la aproximación al conocimiento divino. Sin embargo, como ha señalado Andía, el vocabulario tomista es síntoma de su evolución intelectual respecto a la teología apofática. En efecto, Tomás utiliza dos conceptos para referirse a la vía negativa: *remotio* y *negatio*⁵⁷⁰. El primero de estos términos hace referencia a la proposición por la que se niega otra afirmativa y de sentido contrario. El segundo, por su parte, no es una proposición, sino una acción en virtud de la cual se suprime una cosa. Plotino utiliza la imagen del escultor que suprimiendo la piedra sobrante, hace aparecer la forma⁵⁷¹. Dionisio, a partir del neoplatonismo pagano, emplea este ejemplo para aplicarlo a la Tiniebla. De ahí pasa a Tomás, a través del comentario de Alberto Magno de *Los nombres divinos*. En *De Potentia*, Santo Tomás establece con nitidez la diferencia entre estos dos conceptos: la *remotio* consiste en suprimir de Dios lo que no conviene a su esencia, mientras que la *negatio* muestra positivamente que lo que es negado de Él lo es por eminencia y no por defecto⁵⁷². La negación no es sólo un rechazo del antropomorfismo ni una negación trascendente que se anega en la Tiniebla mística, sino una negación de la limitación humana que hace pasar, en su límite, a la plenitud

⁵⁶⁸ Cf. Ewbank, 1990: 84-86.

⁵⁶⁹ Cf. Andía, 2001: 63-64.

⁵⁷⁰ Sigo la argumentación de Andía, en Andía, 2001: 46 y ss.

⁵⁷¹ La imagen estaba en Platón, y será también empleada por Proclo y Gregorio de Nisa (Andía, 2001: 46).

divina⁵⁷³. Lo apofático, como subraya Turner, no puede entenderse sin lo catafático⁵⁷⁴. Ambas vías son inseparables: el silencio sólo se alcanza cuando la vía afirmativa se ha agotado.

La preeminencia de la vía negativa para acceder al conocimiento de Dios, que Tomás adopta de Dionisio, le lleva a plantearse la función de las imágenes y las alegorías en la Escritura. La innegable presencia de metáforas y alegorías en la Biblia es justificada por Tomás de Aquino con los argumentos prestados, -y quizá incompatibles- de Aristóteles y Dionisio:

Aristotle's conclusion that it is impossible to understand without the imagination, and Dionysius' affirmation that the divine light can only illuminate us from above by operating through "the covering of many sacred veils" or "images of sensible things" are noted. Finally St. Paul's assertion about knowing the invisible things of God is repeated (...).

(Ewbank, 1990: 101)

De este modo, y no sin establecer algunas restricciones, justifica Tomás de Aquino las alegorías bíblicas.

Pero también la comprensión tomista de la contemplación es netamente dionisiana. Santo Tomás adopta el sistema de los tres movimientos del alma en el conocimiento de las cosas divinas, propuesto por el Areopagita⁵⁷⁵. De este modo, afirma la existencia de un movimiento lineal de la razón, en el que el espíritu se conduce hacia aquello que lo rodea, sirviéndose de cosas externas como símbolos de la divinidad, para elevarse según sus propios medios hacia las contemplaciones simples y unificadoras. Junto a este movimiento rectilíneo, aparece un movimiento circular de la contemplación. En este segundo movimiento, el espíritu descansa en la verdad y se fija en su sola contemplación, en un movimiento desarrollado uniformemente en torno a su centro irradiante sin principio ni fin. Finalmente, Dionisio habla de un tercer movimiento en espiral, compuesto de los dos movimientos anteriores. En éste, el espíritu, retoma la discursividad, esto es, la inteligencia de la fe sin salir de su quietud contemplativa. Krynen aclara que no debe entenderse que esta inteligencia de la fe sea un término medio entre la especulación racional y la contemplación mística, porque

⁵⁷² Andía, 2001: 64.

⁵⁷³ *Ib.*, p. 70.

⁵⁷⁴ Cf. Turner, 2002: 18.

éstas no se concebían tan separadamente como pudieran serlo posteriormente. Ambas, para el filósofo cristiano, se desarrollaban a la luz de la fe. En este sentido, la contemplación se consideraba como una experiencia sobrenatural pero no milagrosa.

Junto con la discusión tomista de las posibilidades del lenguaje en la expresión de lo inefable a medio camino entre Aristóteles y Dionisio, el siglo XIII ofrece importantes novedades en la concepción del amor divino. La revolución cisterciense del siglo anterior había aportado una visión más rica y profunda del amor divino, en su dimensión extática, y había desarrollado la posibilidad de un discurso erótico más intenso en la relación de la experiencia mística. La comprensión de la unión mística como unión espiritual igualadora de los amantes, Dios y alma, en las tesis más osadas de Guillermo de Saint Thierry, el concepto de amor violento de Ricardo de San Víctor, y, sobre todo, el elaborado erotismo cristocéntrico de Bernardo de Claraval habían contribuido al desarrollo de la escritura mística alegórica, favorecida, además, por la aparición de nuevos géneros literarios en la literatura espiritual.

Tomás de Aquino es el gran formulador -y moderador- de la concepción física del amor, cuyo antecedente más claro en el siglo XII es Hugo de San Víctor. Pero en el victorino existen aún dudas e imprecisiones que introducen en su pensamiento elementos procedentes de la corriente extática del amor. El Aquinate depurará estos rasgos heterogéneos y, tomando como referencias remotas a Aristóteles y a Dionisio⁵⁷⁶, elaborará una teoría física del amor que, merced a esta influencia dionisiana y al desarrollo del concepto de “afectividad” integrará de modo efectivo, la dimensión extática del amor. De este modo, como advierte Pérez-Soba, la profunda comprensión de la “unión afectiva” en la que consiste esencialmente el amor, le va a permitir explicarlo como un dinamismo fundado en la “unidad en la diferencia” (Rousselot, 2004: 37-38)⁵⁷⁷.

⁵⁷⁵ En nuestra exposición de los tres movimientos de la contemplación dionisiana, adoptada por Tomás de Aquino, seguimos a Krynen, 1990: 17-24.

⁵⁷⁶ Del primero toma fundamentalmente la idea expuesta en *Metafísica* de que el mundo desea a Dios (Rousselot, 2004: 84); del segundo, la sentencia “El amor es una fuerza unitiva y coercitiva” y, en general, las ideas en torno al amor universal a Dios expuestas en el capítulo IV de *Los nombres divinos* (Rousselot, 2004: 85).

⁵⁷⁷ Laredo recoge, no sin vacilaciones, esta dimensión afectiva del amor en *Subida del Monte Sión*: “Donde es de notar que el alma que desea infundirse y transformarse en el abismo y infinito amor increado es menester ser trasmudada en amor y que este amor vaya al centro donde salió, es a saber, a su Dios” (Laredo, 1998: 241). Laredo, que anteriormente ha señalado que este amor no crece por las criaturas sino por afectividad, emplea para significar esta unión una imagen bien querida de Eckhart: la “gota de agua infundida en un desmedido mar” (*op. cit.*, p. 240).

El siglo XIII ahonda en la idea de la unión como fusión, incluso como identidad de Dios con el alma. La dimensión afectiva de la unión espiritual se impone sobre la intelectual. La profundidad de este pensamiento y las consecuencias que de él podían derivarse no tardaron en tropezar con la ortodoxia eclesiástica. A finales del siglo, los trabajos de Eckhart serían condenados por este motivo; en el siglo siguiente, esta concepción de la unión mística daría lugar a numerosas herejías.

El caso de San Buenaventura dentro de la ortodoxia, y el de Eckhart en los límites de la misma quizá sean los casos más representativos de la literatura mística de este siglo.

San Buenaventura (1217-1274) comprendió la fuerza y las posibilidades de la espiritualidad cristocéntrica franciscana y la desarrolló en el marco de la reflexión trinitaria. Su obra integró a los Padres griegos acaso con más profundidad que los autores de su época –especialmente en lo referente a su idea de la Trinidad-, sin prescindir por ello de la influencia de Agustín, Dionisio, Anselmo, Bernardo y Ricardo de San Víctor⁵⁷⁸. La reflexión de Buenaventura sobre las vías afirmativa y negativa se hace eco de dos tradiciones: la franciscana, centrada en la figura de Cristo, especialmente en su naturaleza humana y en la Pasión⁵⁷⁹; la adaptación medieval de Dionisio, con su jerarquía de las contemplaciones de Dios, desde los más bajos vestigios en los objetos materiales hasta las más altas imágenes de Dios en el alma. La teología catafática de Buenaventura reconstruye el Libro de la Creación, junto al que sitúa la Escritura y el Libro de la Vida, esto es, la naturaleza humana de Cristo, en la que no sólo Dios se revela sino que produce la redención y la salvación. Junto a estas dos, aparece la tradición apofática. El conocimiento teológico desemboca en el “no saber”. Esta transición hacia la vía negativa tiene también su vehículo en Cristo, en la paradoja de su pasión y muerte⁵⁸⁰.

Antes de estudiar la mística del cuerpo de Cristo y su dimensión trinitaria en el lenguaje espiritual de San Buenaventura, es necesario hacer ciertas precisiones sobre la naturaleza del Libro de la Creación y su relación con la Escritura y el Libro de la Vida. La teología afirmativa de Buenaventura asevera de tal modo la presencia inmanente de

⁵⁷⁸ Sobre las influencias en el pensamiento de San Buenaventura y las etapas de su obra, véase Cousins, 1978.

⁵⁷⁹ Buenaventura desarrolla la asociación franciscana del árbol de la vida con la cruz de Cristo e incluso la del árbol de la vida con el vino, a partir de Jn. 15, 5 (Hatfield, 1990: 141). En el Prólogo al *Itinerario del alma a Dios*, afirma que no hay otro camino que el ardiente amor al Crucificado (Buenaventura, 1956: 31).

⁵⁸⁰ Cf. Turner, 2002: 22-23.

Dios en las criaturas que puede comportar, si no se establece algún tipo de restricción, la posibilidad, tan temida en la época, del panteísmo. Este es un problema consustancial a la teología catafática y recurrente en la historia del pensamiento teológico de la Iglesia. En el siglo XIII, Tomás de Aquino había recurrido a la teología negativa de Dionisio para intentar atajar las corrientes panteístas que el alegorismo universal de carácter neoplatónico desarrolladas en el siglo anterior.

Buenaventura también se enfrenta a esta cuestión desde diversos puntos de vista. Por una parte recurre, al igual que Santo Tomás, a la teoría de la participación por la que la semejanza de las criaturas supone sólo una analogía, en el orden de la ejemplaridad – este término será esencial en la espiritualidad de Buenaventura- que se realiza de modo distinto en el *vestigium* –la naturaleza- que en la *imago* –el ser humano-⁵⁸¹. Esta diferencia, esencialmente agustiniana, se reviste en su obra con las características propias del cristocentrismo y la perspectiva trinitaria anteriormente aludidos. El vestigio lleva la impronta de la verdad, la unidad y la bondad divinas. Tales rasgos habilitan al Libro de la Creación dispuestos para ejercer una función mediadora de primer grado entre Dios y el hombre⁵⁸². Así, en *El itinerario del alma a Dios*, San Buenaventura afirma que el hombre descubre en la naturaleza las huellas divinas como a través de un espejo⁵⁸³. Es éste el primer grado de la contemplación espiritual. Sin embargo, la lectura del Libro de la Creación es insuficiente por culpa del pecado. Por eso Dios ha dado otro libro al hombre, la Escritura. Pero es el Libro de la Vida, Cristo, el que es la fuente y explicación de los otros dos. Es el *Logos* el que restituye la capacidad humana para leer el libro de la Creación⁵⁸⁴.

El siguiente grado de la contemplación, en consecuencia, no se produce por el tránsito por el macrocosmos, sino por la *introversión* en el microcosmos. Es ahora cuando debemos analizar la antropología de Buenaventura, el cristocentrismo franciscano de su pensamiento y su concepción del lenguaje. La imagen de Dios en el centro del alma revela la más profunda realidad humana. Pero esta realidad íntima tiene no sólo una dimensión individual, sino que es esencialmente colectiva: se refiere al ser de la humanidad en su conjunto. El carácter genérico de la imagen requiere, conforme a los postulados metafísicos de la época, la presencia de un “ejemplar” de la imagen. Para

⁵⁸¹ Cf. Castillo Caballero, 1974: 231-234.

⁵⁸² *Op. cit.*, p. 191.

⁵⁸³ *Ib.*, p. 192.

⁵⁸⁴ Cf. Cousins, 1992: 246-247.

Buenaventura, el ejemplar es Jesús, y sólo en la luz de su ejemplaridad puede revelarse la más profunda naturaleza de la realidad creada⁵⁸⁵.

La ejemplaridad de Cristo se mueve en dos ámbitos indisolubles: la naturaleza del lenguaje y las relaciones en el seno de la Trinidad. El Hijo es el *Logos* y la imagen ejemplar, porque refleja todo lo que el Padre es infinitamente. La eterna mente de Dios es generada por el Padre en el Hijo por amor. Cristo crucificado es el ejemplar verdadero como Palabra e imagen. En efecto, Buenaventura concibe al Hijo como la expresión lingüística del Padre y a la Trinidad como el misterio de la expresión divina. La relación interna de la Trinidad es sustancialmente amorosa: el amor entre el Padre y el Hijo es el fundamento de la realidad. En este aspecto, Buenaventura parece optar por un camino intermedio entre Tomás y Dionisio. Si para el primero Dios es el ser y para el segundo el ser es un atributo de la bondad divina, Buenaventura hace una lectura progresiva de la esencia divina y concluye que el Antiguo Testamento ha revelado a Dios como ser supremo, pero que, posteriormente, el Nuevo lo ha revelado como el Bien. Ambos, el ser y el bien, son nombres de Dios en cada uno de los Testamentos. También es evidente el peso de los Padres griegos, en concreto de los capadocios, en su concepción de las personas de la Trinidad. El neoplatonismo de Buenaventura se aparta de Agustín al sostener que el Padre es la fuente última y primera del ser que se comunica necesariamente a las otras personas. Es el abismo apofático del bien y el origen de la generación catafática del Bien que es el Hijo.

Para Buenaventura la realidad, en su más absoluto sentido, es lingüística: junto al *Logos*, el Padre ha generado los *logoi* o formas eternas que son simultáneamente reflejo de la fecundidad del Padre y fundación metafísica de las criaturas. El lenguaje humano también procede de la vida más íntima de la divinidad⁵⁸⁶.

El encuentro místico con el *Logos* posibilita el acceso a un tercer grado de unión espiritual: la entrada trascendente en el centro del alma, la “interior bodega” donde brilla de forma más profunda, la presencia divina⁵⁸⁷.

En la segunda mitad del siglo XIII nace el Maestro Eckhart⁵⁸⁸. Con él se inicia un proceso de radicalización mística de la espiritualidad cristiana, especialmente intenso en la zona de lengua germánica que alcanzará su máximo esplendor en el siglo

⁵⁸⁵ Cf. Delio, 1999. Seguimos a Delio e nuestra reflexión sobre Cristo y la Trinidad en Buenaventura.

⁵⁸⁶ Cf. Cousins, 1992: 240-243.

⁵⁸⁷ En la mística de Buenaventura se advierte de la posibilidad de un grado ulterior, la contemplación de Dios *supra nos* (Castillo Caballero, 1974: 193).

⁵⁸⁸ Eckhart nace en torno a 1260 y muere en 1327.

siguiente. Dominico y discípulo de Alberto Magno, como Tomás de Aquino, ningún místico cristiano de Occidente llevó tan lejos el desarrollo de la teología apofática como Eckhart. Paradójicamente, la doctrina de Dionisio, que había sido empleada por Tomás, entre otras cosas, para combatir el panteísmo que amenazaba al cristianismo por medio del alegorismo universal, sirvió, en el caso de Eckhart, para todo lo contrario: para incurrir en un panteísmo, acaso involuntario, que provocó la condena de sus obras, aunque, como sucediera siglos antes con Orígenes, la condena no sirviera para disminuir su influencia⁵⁸⁹.

La obra de Eckhart oscila entre la sutileza del escolástico latino y la extravagancia del predicador en lengua vernácula. Su estilo repleto de paradojas, de neologismos, metáforas inusuales y atrevidos juegos de palabras lo convirtieron en un maestro de la naciente prosa alemana y del lenguaje especulativo⁵⁹⁰. En su dimensión exegética, Eckhart simplifica la doctrina de los cuatro sentidos de la Escritura y renuncia al empleo del término “alegoría”. Para él sólo existen dos sentidos: el sentido evidente y el sentido oculto, al que se refiere con palabras como “sentido místico”, “parábola” o “figura”. Este sentido oculto se refiere a las verdades teológicas, naturaleza y morales. Por lo que se refiere al sentido literal, parece seguir a San Agustín, cuando afirma que puesto que Dios es el verdadero autor de la Escritura, todo sentido debe ser considerado literal⁵⁹¹.

Respecto de la naturaleza del lenguaje y de los nombres de Dios, aunque se declara tomista, Eckhart, tanto en su doctrina de la predicación como en su idea de la analogía, se aparta del terreno delimitado por Tomás de Aquino, para penetrar en el ilimitado campo de la teología negativa⁵⁹².

Así, respecto de la analogía, Eckhart afirma que la diferencia radical entre Dios y las criaturas hace que ésta descansa no sobre las semejanzas o la proporcionalidad entre éste y aquellas, sino sobre su abismal desemejanza. Eckhart señala que si el ser se entiende en su sentido estricto, sólo podría predicarse de Dios y nunca de las criaturas. Eckhart, en consecuencia, se aparta de la *analogía entis* aristotélica defendida por Santo Tomás y niega la existencia de una gradación de ser entre Dios y las criaturas.

⁵⁸⁹ Las primeras acusaciones de herejía le llegan un año antes de su muerte en 1326. Eckhart intentó apelar al Papa y acudió a Aviñón en 1327. En 1329, Juan XXII promulga “la bula *In agro dominico* contra Eckhart en la que se declaran heréticas 17 sentencias del Maestro y 11 sospechosas de herejía” (Haas, 2002: 19).

⁵⁹⁰ Cf. Eckhart, 1981: 24-25.

⁵⁹¹ Eckhart, 1981: 29.

⁵⁹² Sigo en esta exposición de la analogía a Eckhart, 1981: 30-37.

Las conclusiones que extrae de este razonamiento son las siguientes: en primer lugar, las criaturas no son nada en sí mismas, pero ellas poseen todo su ser en el ser divino; la relación de éstas respecto a Dios no es una relación de referencia, como ocurre en el tomismo, sino de dependencia dinámica: “la criatura pende de la dadiva divina de ser” (Haas, 2002: 66)⁵⁹³. Esta idea, que es una clara apertura al panteísmo, en cuanto que si las criaturas no son nada, hay que concluir que todo es Dios, fue una de las causas de su condena en Aviñón.

En segundo lugar, Eckhart describe a Dios como la existencia en las cosas. Eckhart defiende este extremo de las sospechas de panteísmo proclamando la absoluta trascendencia de Dios.

Por lo que se refiere a la predicación, Eckhart se aparta de Tomás por cuanto éste había observado que la pluralidad de los atributos divinos se basaba en la inagotable riqueza de la esencia divina y en nuestro propio modo de comprender; Eckhart, por su parte, sostiene que la pluralidad –e incluso parece incluir aquí a la misma Trinidad- procede solamente de la pobreza de nuestra concepción de Dios.

La antropología mística de Eckhart nace de esta concepción de Dios que reduce a la nada a las criaturas. El dominico parte de la diferencia paulina entre el hombre interior y el hombre exterior, pero no en el sentido de identificar el interior con el espíritu y el exterior con la carne. Para Eckhart, el hombre exterior es el que sólo ve a las criaturas como criaturas; el hombre interior, por el contrario, percibe el don de Dios en éstas, incluso, en su mayor hondura es capaz de percibir las no como meras criaturas contingentes, o como don de Dios, sino como eternas⁵⁹⁴.

Hay por tanto un doble movimiento de la divinidad en el proceso espiritual del místico: por una parte un movimiento expansivo por emanación en el que Dios deviene, cuando todas las criaturas pronuncian a Dios; hay después, un movimiento de

⁵⁹³ Es fácil encontrar un estrecho paralelismo entre este concepto de la dependencia del ser de las criaturas respecto del ser de Dios en Eckhart y la afirmación heideggeriana de que “el ser se da” y su asistencia al ente.

⁵⁹⁴ Eckhart, como ya hiciera Ricardo de San Víctor en su lenguaje místico, expresa esta idea a través del sentido del gusto: “todas las criaturas saben como criaturas, (...) como vino, pan y carne”, mientras que para el hombre interior, las criaturas no saben como tales sino “como don de Dios”. Y al “hombre más interior” le saben incluso no como dones de Dios sino como eternas” (Haas, 2002: 77). “Aquellos que llegan a conocer al Dios desnudo, conocen a la vez junto con Él a todas las criaturas” (cf. *op. cit.*, p. 125). De esta exposición podría deducirse que la concepción del hombre en Eckhart no es doble –el hombre exterior e interior- sino triple: el hombre exterior, interior y más interior. Quizá del desarrollo de esta posibilidad, Tauler concibiera su triple concepción antropológica.

contracción, en el que Dios des-deviene. Se trata del “regreso al fundamento, al suelo, al torrente y a la fuente de la divinidad” (Haas, 2002: 77)⁵⁹⁵.

Para que el hombre pueda pasar al ser es preciso que se recree en Dios a través del camino del vacío y las negaciones absolutas:

Por eso ruego a Dios que me libre de “Dios”, porque mi ser esencial está por encima de Dios, en cuanto entendemos a Dios como origen de las criaturas. Pues, en aquel ser de Dios donde Dios está por encima del ser y de la diferencia, ahí estuve yo mismo, ahí quise que fuera yo mismo y conocí mi propia voluntad de crear a este hombre [a mí].

(Haas, 2002: 120)⁵⁹⁶

Para explicar la recreación de Dios en el alma, o del alma en Dios, Eckhart recurre a la tradición medieval de la imagen, tan frecuente desde el final del platonismo pagano, y los primeros Padres de la Iglesia hasta más allá del ocaso de la Edad Media. La versión que Eckhart ofrece de esta tradición se ajusta a sus presupuestos teológicos: la imagen sólo puede existir en el retorno a su origen. El hombre, imagen de Dios, sólo *es*, en el retorno a Dios, en la recreación en Dios⁵⁹⁷.

En el ámbito de este pensamiento de fuerte componente plotiniano, Eckhart se esfuerza por encontrar el órgano receptivo de lo divino en el que converjan lo divino y lo humano. De este modo reelabora la teoría del fondo del alma que, desde Plotino había pasado a Agustín, volviendo en cierto modo a los planteamientos neoplatónicos originales, para desembocar en el panteísmo: “El alma es el punto donde toda la creación torna a su principio, el punto de unión de la creación con el Creador en el proceso del mundo” (Sanchís Alventosa, 1946: 42).

Debemos examinar a continuación cómo se produce el segundo nacimiento en Dios dentro del pensamiento de Eckhart. Es necesario subrayar que, para el místico alemán, a diferencia de lo que habían señalado San Buenaventura y otros místicos anteriores, no existen vías intermedias ni una gradación ascendente entre lo carnal y lo espiritual. Tampoco entiende la consecución de la unidad con Dios como un retirarse del mundo, sino como un pasar a través de él a fin de poder vaciarse y desasirse en un

⁵⁹⁵ “La parte que les toca de Dios a las criaturas es su sed, su búsqueda de Dios: piden todas entrar otra vez allí de donde emanaron” (Cf. Haas, 2002: 102).

⁵⁹⁶ El fragmento citado pertenece a *Tratados y Sermones* 691s.

⁵⁹⁷ Cf. Haas, 1987: 148-149 y 2002: 26.

proceso sin fin de dejar de ser, de *des-devenir*⁵⁹⁸. Este proceso sin fin, en el contexto de la teología negativa de Eckhart, podría asociarse al concepto de *epéctasis* de Gregorio de Nisa. Hay ciertamente notables puntos de contacto: la vía apofática, el hecho de tratarse de un movimiento sin fin y, entre otros, la idea de que la emanación y el des-devenir no son considerados como términos sucesivos, sino que se trata de una experiencia unitaria, indiferenciada⁵⁹⁹. Pero quizá sea también oportuno encajarlo dentro de la “teología de la imagen” desarrollada por sus precedentes directos, los místicos medievales.

En consecuencia, habría que concluir que el fondo del alma, lugar en el que se produce la más alta experiencia mística, que en Eckhart supone la deificación a través del segundo nacimiento en la imagen ejemplar -el *Logos*, más que el Cristo histórico-, no es un lugar, ni siquiera en sentido alegórico, puesto que lo que se designa con la expresión “fondo del alma” no es un espacio sino una relación, un *logos* en una de las acepciones más remotas que ofrece su sentido etimológico; una relación que, como dice Haas, es la más profunda y espiritual entre Dios y el hombre, por la que éste participa en el ámbito divino⁶⁰⁰.

4

La mística del siglo XIV

Frente al esplendor del pensamiento cristiano de los siglos XII y XIII y de la Iglesia institucional, el siglo XIV abrió una enorme crisis en la vida de la Iglesia, en su sentido más amplio, que desembocó dos siglos más tarde en la Reforma luterana y la Contrarreforma católica⁶⁰¹. Esta crisis general afectó particularmente al papado que, desplazado a Aviñón desde 1309 hasta 1377 –“la cautividad de Babilonia”-, se vio preso de los intereses de Francia e inmerso en las luchas de sucesión al trono imperial alemán. Como consecuencia de estos acontecimientos, la autoridad terrenal de los papas se derrumbó junto con su prestigio⁶⁰².

⁵⁹⁸ Cf. Haas, 2002: 30-42.

⁵⁹⁹ Sobre la naturaleza de este “traspaso” cf. *ib.*, pp. 120-122.

⁶⁰⁰ *Op. cit.*, p. 63.

⁶⁰¹ Sobre los cambios religiosos en el periodo comprendido entre los siglos XIII y XV, véase Certeau, 2002: 114-121.

⁶⁰² También se vio disminuida la autoridad de los emperadores cuyas luchas internas habían hecho perder la confianza de los alemanes en su capacidad para poder mantener el orden y la paz en el imperio.

Tampoco el clero y las órdenes religiosas se encontraban en un buen momento. La necesidad de reformas era urgente pese a la negativa de la jerarquía. Los intentos de Juan XXII, en este sentido, resultaron notoriamente insuficientes⁶⁰³. A finales del siglo XIV, la vida monástica se descompuso: decreció el número de monjes, y muchos conventos se arruinaron.

En consecuencia, la vida espiritual tendió a alejarse de la Iglesia institucional y buscar otros terrenos de desarrollo, a veces lejos de la ortodoxia. La caída de la vida monástica desplazó la práctica de la espiritualidad fuera de la órbita institucional de la Iglesia hacia la práctica de la moral personal y la espiritualidad interior, alimentadas por una literatura devocional escrita en lengua vernácula y, por consiguiente, más accesible a los nuevos “espirituales”⁶⁰⁴. En Alemania y los Países Bajos, los dominicos, sobre todo desde la labor de predicación en lengua vernácula de Eckhart, dotaron a este nuevo movimiento de espiritualidad popular de una fuerte orientación mística⁶⁰⁵.

Los abusos de la Iglesia dieron lugar a un fuerte sentimiento anticlerical en una sociedad que se abría a un nuevo pensamiento, en virtud del desarrollo del comercio, el crecimiento de las ciudades, el nacionalismo esencialmente centrífugo y el tímido inicio del capitalismo. En efecto, la crisis de la Iglesia corría paralela a la de la sociedad europea occidental. La Guerra de los Cien años y la “muerte negra” (1348) habían diezmando a la población europea y dado lugar a un anhelo religioso que poco podía conciliarse con la situación crítica de la Iglesia⁶⁰⁶. Así, aunque los predicadores se esforzaban por centrar sus sermones en el dolor del cuerpo de Cristo, como habían venido haciendo los franciscanos desde el siglo anterior, procuraban desplazar la atención de los fieles del ámbito de la espiritualidad religiosa a la simbología más concreta: la devoción por los santos, las reliquias, las peregrinaciones... Estas nuevas manifestaciones de una religiosidad externa, superficial y a menudo impregnada de superstición provocaron, a su vez, la crítica de sectores más concienciados que irían preparando la Reforma del siglo XVI⁶⁰⁷.

⁶⁰³ Véase el prólogo de T. H. Martín a las *Obras* de Tauler, cf. Tauler, 1984: 77-80.

⁶⁰⁴ Numerosas sectas heréticas surgieron a la sombra de esta espiritualidad personal y al rechazo de la Iglesia institucional. Acaso la “Secta del Espíritu libre” sea una de las más representativas de la sensibilidad religiosa de la época: rechazaban la mediación sacramental de la Iglesia; su autoteísmo les hacía confiar en la plena identificación con Dios en la Tierra, incluso en que esta identificación pudiera ser duradera (cf. Ruysbroeck, 1985: 5-6). En un ámbito ortodoxo, es destacable el grupo de los “amigos de Dios”, formado sobre todo por monjas dominicas, bajo la influencia de Eckhart y Tauler (cf. Tauler, 1984: 80-82).

⁶⁰⁵ Cf. Ferguson, 1962: 344.

⁶⁰⁶ Sobre esta cuestión y su impacto en la Iglesia del siglo XIV, véase Dawson: 1954.

⁶⁰⁷ Cf. Ferguson: 1962, 338-340.

En nuestra aproximación a la mística del siglo XIV, nos vamos a limitar a un breve estudio de Ruysbroeck y Tauler, indudablemente los místicos más importantes de este siglo. Además, con vista al estudio de la alegoría en la poesía de Juan de la Cruz en la segunda parte de este trabajo, haremos referencia al trabajo de T. H. Martin (Martin, 1988) sobre la obrita *De la vida del cielo*, de Von Germar, aunque en el siglo XVI fuera atribuida, no sin discusión, a Tomás de Aquino⁶⁰⁸.

Nacido en 1293 y fallecido, probablemente, en 1382, Ruysbroeck es, sobre todo, el autor del concepto de “bodas espirituales” que posteriormente reciben los carmelitas españoles del siglo XVI⁶⁰⁹. *Las bodas espirituales* es, precisamente, una obra escrita a causa de la insatisfacción que le produce el resultado de un libro anterior, *El reino de los amantes*, redactado en torno a 1330⁶¹⁰.

La obra se elabora a partir de la parábola de las vírgenes necias⁶¹¹, desde la que Ruysbroeck discute las tres formas de vida cristiana: la activa, la interior y la contemplativa. Por otra parte, el autor señala tres modos en los que llega el esposo y tres formas de salir a su encuentro. En el pasado, el esposo llega a través de la Encarnación; en el presente, en los acontecimientos de la vida diaria; en el futuro, en el Juicio Final. En cuanto a los tres modos de salir a su encuentro, Ruysbroeck menciona la vida activa, la vía negativa, aunque distanciándose de la posición de Eckhart, y la vía afirmativa. Estos tres modos están vinculados bajo el concepto del conocimiento de amor.

⁶⁰⁸ Por cuestiones relativas al objeto estricto de este trabajo -la alegoría y no, particularmente, la mística-, y a su metodología hermenéutica y retórica, debemos dejar a un lado el importante fenómeno de la mística femenina de este siglo. Esto no obstante, es necesario recordar algunas de las peculiaridades de la mística femenina medieval. La devoción femenina medieval estaba más determinada por el ascetismo y la penitencia que la masculina. Quizá esta circunstancia hizo que la espiritualidad en los conventos de monjas y en las comunidades piadosas fuera más propensa al misticismo y a las experiencias extraordinarias asociadas, en ocasiones a éste, que en los conventos masculinos; la literatura mística femenina refiere todo tipo de episodios de levitación, aparición de estigmas y visiones. Por otra parte, la escritura femenina suele tener un tono afectivo más intenso que la masculina. La poesía mística femenina reelabora a su modo los temas místicos propuestos por los espirituales masculinos, desde una visión más intensa del erotismo, haciendo hincapié en la imagen doliente del cuerpo de Cristo y en el misterio de la Eucaristía. Por último, algunos estudiosos de la mística femenina medieval han apuntado algunos rasgos particulares de carácter regional: así, las místicas germánicas suelen ser de procedencia aristocrática, y estar dedicadas a la vida contemplativa, con frecuencia en conventos apartados en zonas rurales. Las contemplativas del sur, particularmente las italianas, suelen proceder de las incipientes clases medias de la época; se desenvuelven en espacios urbanos y combinan la vida activa, sobre todo el ejercicio de la caridad, con la vida contemplativa (cf. Bynum, 1987: 131-139).

⁶⁰⁹ Las fuentes de Ruysbroeck no están claras. Henry sostiene que debía haber leído al pseudo Dionisio, tal vez a Gregorio de Nisa y a Juan Damasceno. Es muy dudado que conociera a Mario Victorino, pese a las notables afinidades entre ambos. Los elementos neoplatónicos de su doctrina parecen derivar de Plotino -cuyas *Enéadas* probablemente no pudo leer- más que de Dionisio, inspirado por Proclo (Henry, 1951-1952: 337).

⁶¹⁰ Cf. Ruysbroeck, 1985: 7. Sigo el prefacio y la introducción de esta edición de la obra de Ruysbroeck a cargo de L. Dupré y J. A. Wiseman respectivamente, en la exposición de su pensamiento místico.

⁶¹¹ Mt., 25, 6.

El Libro II de *Las bodas espirituales* describe las tres formas de venida de Cristo a la vida interior⁶¹². La primera venida se produce en el lado afectivo de nuestra naturaleza y se caracteriza de cuatro formas: las tres primeras consisten en un aumento de las experiencias de consolación y alegría en Dios, mientras que la cuarta es un estado de vacío y desolación que, por la práctica de la virtud, se convierte en “vino eterno”. Ruysbroeck ilustra estos cuatro estados por medio de una alegoría del sol y los efectos de su calor sobre la tierra, desde el final de la primavera hasta el comienzo del otoño⁶¹³.

La segunda venida del esposo es representada por una imagen distinta. Ruysbroeck abandona la alegoría del sol y las estaciones, y recurre a la imagen, de larguísima tradición mística, de la fuente de agua de la que surgen tres corrientes, correspondientes a cada una de las potencias del alma: la primera alcanza la memoria, llevándola a un estado de simplicidad más allá de las distracciones sensibles; la segunda ilumina el entendimiento para que la persona pueda percibir algo de la naturaleza de Dios y de los atributos de las personas de la Trinidad⁶¹⁴; la tercera afecta a la voluntad e impele a la persona a salir de sí hacia el amor de Dios.

En la tercera venida, Ruysbroeck retiene la imagen del agua como una vena subterránea que alimenta la fuente y las tres corrientes anteriores. Incluso en el examen de esta última etapa o venida del esposo, el místico sigue usando el término “toque”, como contacto más profundo en el que tanto Dios como el alma están heridos de amor.

La diferencia entre la segunda venida, en la que el alma podía acceder al conocimiento de los atributos divinos en sus tres personas, y esta tercera venida, en la que siguiendo con la alegoría de la fuente, ya no se habla de tres corrientes, sino de un manantial único y subterráneo que las alimenta, podría hacer pensar al lector que Ruysbroeck comparte con el Maestro Eckhart la idea de que existe un Dios unitario, oculto e inasible, más allá de la Trinidad. Dupré considera, sin embargo, que a diferencia de Eckhart, Ruysbroeck entendió que Dios es esencialmente dinámico y nunca permanece retirado en la oscuridad. Así, el silencio divino está preñado del Verbo, de tal modo, que el contemplativo, cuando alcanza “el silencio oscuro” del

⁶¹² Cf. Ruysbroeck, 1985: 12 y ss.

⁶¹³ Ruysbroeck enriquece su alegoría con una referencia zodiacal, quizá algo desconcertante en un místico cristiano, al advertir que este periodo alegórico corresponde a los signos de Géminis, Cáncer, Leo, Virgo y Libra (*op. cit.*, p. 13).

⁶¹⁴ Ruysbroeck distingue con nitidez entre la esencia unitaria de Dios y sus múltiples atributos que connotan la actividad de Dios como creador, y están tomados de las criaturas. A través de ellos nos elevamos a Dios. La esencia de Dios, por el contrario es incognoscible, pura simplicidad inefable, carece de modos y nombres. La esencia de Dios solo puede ser alcanzada por la vía negativa y por la experiencia

Padre, se mueve con su acto generativo hacia la Imagen perfecta del Hijo, como un paso de la oscuridad a la luz y hacia la multiplicidad de la Creación, que se muestra en su fundación divina⁶¹⁵. En consecuencia, para Ruysbroeck, la contemplación es una actividad dinámica que se mueve dentro del esencial dinamismo trinitario expresado como abrazo amoroso, aunque, a diferencia de la deificación casi panteísta de Eckhart, Ruysbroeck considera que la unión mística es una unidad de personas, no una identidad de naturaleza⁶¹⁶. Lo esencial de la mística de Ruysbroeck es su dimensión trinitaria⁶¹⁷. En este sentido, la estructura del alma contemplativa, pese a que su mística es también una mística de la imagen, se adapta a la estructura del Dios contemplado (Henry, 1951-1952: 336).

Tauler nace en 1300 y muere en 1361. Dominico y discípulo de Eckhart, Tauler es, probablemente, el místico más influyente de su época. Su pensamiento está constantemente presente en Lutero, pero son los místicos carmelitas quienes mejor recogen el tema central de su predicación: la inhabitación de Dios en el alma⁶¹⁸. Tauler, en su reflexión sobre el fondo del alma, sigue de cerca la doctrina del Maestro Eckhart, pero se distancia de sus especulaciones teológicas, en busca de un lenguaje más cercano a los fieles, de orientación práctica e inspiración piadosa⁶¹⁹.

A partir de la doctrina de su maestro, Tauler despliega una antropología propia que diferencia “tres hombres” en el ser humano: el hombre exterior, el hombre razonable y el *impulso sustancial*, como cima del alma⁶²⁰. Este impulso sustancial está unido de forma indisoluble al fondo del alma, como una aplicación dinámica –raíz de las potencias- con la que el entendimiento y la voluntad se mueven hacia la unión con Dios. De este modo, Tauler entiende que este impulso es el núcleo de tres conceptos fundamentales en su construcción antropológica: el fondo del alma, donde Dios mora; el nudo de las potencias; y la energía incesante hacia la fuente que es Dios. El primero de

en la que el alma permanece pasiva, sin expresiones apropiadas para traducirse a sí misma su unión inefable con Dios (Henry, 1951-1952: 338-340).

⁶¹⁵ *Ib.*, pp. XII-XIV.

⁶¹⁶ Cf. Henry, 1951-1952: 352-353.

⁶¹⁷ Henry considera que Ruysbroeck es el único autor cuya doctrina espiritual es exclusivamente trinitaria (Henry, 1951-1952: 335).

⁶¹⁸ Seguimos el prólogo de T. H. Martín a la edición española de las *Obras* de Tauler (Tauler, 1984: 27 y ss.). Dice Martín, sobre esta recepción de la teoría tauleriana del fondo del alma, que los místicos españoles leyeron, junto a los sermones de Tauler, dos de Eckhart, también sobre esta cuestión, atribuidos entonces a su discípulo (*op. cit.*, p. 39-40).

⁶¹⁹ Véase Ferguson, 1962: 346.

⁶²⁰ En el pensamiento místico de Tauler se aprecian, además del magisterio de Eckhart, la influencia de Orígenes, Gregorio de Nisa, Dionisio Areopagita, Agustín, Proclo Hugo y Ricardo de San Víctor Bernardo de Claraval y Alberto Magno (Tauler, 1984: 35).

estos conceptos es estático, la morada de Dios, en una concepción que recuerda al *mapa del alma* dibujado por Agustín de Hipona. Pero, Tauler añade a esta imagen estática, un elemento dinámico, determinado por la atracción divina ejercida sobre el hombre, y expresada como chispa de Dios, que es fuego de amor. Si el impulso sustancial no se corrompe y “se orienta plenamente según Dios (...) hace combustible de su llama todas las potencias, inferiores y superiores, del alma” (Tauler, 1984: 44). Más adelante, vuelve sobre esta imagen de la llama divina y sus efecto destructores y recreadores al mismo tiempo: “Hay un verdadero renacimiento; el Espíritu pierde la propia conveniencia, fundiéndose con Dios, como el fuego actuante en el leño” (1984: 47)⁶²¹. El nacimiento de Cristo en el alma, el renacimiento, es el fruto de este fuego de amor y enlaza, en línea con los postulados del Maestro Eckhart, con la cuestión de la divinización del hombre.

De la vida del cielo o *De Beatitudo* fue escrita por Helwic Von Germar, un dominico, nacido a comienzos del siglo XIV, relacionado con el círculo de Eckhart⁶²². Teodoro Martín ha seguido la pista al texto, desde que comenzó a circular como manuscrito en el ámbito espiritual germánico hasta que, atribuido a Tomás de Aquino, llega a las manos de San Juan de la Cruz. En efecto, el manuscrito corrió entre los “Amigos de Dios”, los “Hermanos de la vida en común” y otros grupos de espiritualidad de la época.

La obra se imprime por primera vez en Utrecht en 1473 y se atribuye ya a Tomás de Aquino, publicándose como apéndice de la *Suma Teológica*. Sucesivas ediciones en Milán y Venecia a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI despiertan las primeras sospechas sobre la autoría de la obra. En la edición romana de la *Suma* de 1570-1573, manejada por Juan de la Cruz en Granada, aparece incorporada a un apéndice de 33 opúsculos con una nota que advierte de su falsa atribución⁶²³, de la que el autor de la *Llama de amor viva* parece haber hecho caso omiso.

En la segunda parte de este trabajo estudiaremos la presencia de *De beatitudo* en la obra de San Juan de la Cruz, como pone de relieve Teodoro Martín en su estudio. Baste ahora decir que, de la lectura de los siete capítulos de que se compone la obra – cada uno dividido en tres secciones o principios- se deduce que Von Germar es un autor

⁶²¹ Junto con la imagen de la “llama de amor”, Tauler también adelanta algunas imágenes familiares para los lectores de la poesía de Juan de la Cruz: “el ciervo herido”, y la imagen de Dios como fuente de agua viva por la que el alma suspira” (*ib.*, p. 62).

⁶²² Seguimos en la exposición de *De Beatitudo* el mencionado trabajo de Teodoro H. Martín (1988).

⁶²³ *Op. cit.*, pp. 5-6.

espiritual de estirpe agustiniana: junto a las imágenes recurrentes de la llama de amor; del Padre como fuente; Cristo como mediador entre el Padre y el alma; y la dimensión trinitaria de la vida celeste, en la que, contra los partidarios más rigurosos de la teología negativa, se conciben como la visión de la cara de Dios, Von Germer defiende la idea agustiniana de que la unión mística, en vida, es de naturaleza cognitiva pero no salvífica: “El gozo del alma consiste en que es tan deleitable unión con la Santísima Trinidad y que nadie puede quitárselo. En esta vida, la unión con Dios es penosa e inconstante.” (Martín, 1988: 56).

5

La mística del siglo XV

El siglo XV, examinado en sí mismo y no como prelude de los movimientos reformistas del siglo siguiente, fue un periodo en el que la Iglesia recuperó el esplendor perdido durante las crisis del siglo XIV. Los papas recuperaron su prestigio y su poder, incorporándose, en alguna ocasión, a la promoción del humanismo. En este sentido es necesario citar a Nicolás V (1447-1455), un papa que reformó el Vaticano, ejerció el mecenazgo con artistas como Fray Angélico y animó la traducción de numerosos textos griegos, tanto paganos como patrísticos: Herodoto, Tucídides, Jenofonte, Aristóteles, Estrabón y, entre los Padres griegos, Basilio, Gregorio de Nisa, Gregorio Nacianceno y Juan Crisóstomo⁶²⁴.

La recuperación del esplendor del papado y su interés humanista por el arte y la escritura de la Antigüedad han sido poco tenidos en cuenta por los estudiosos del Renacimiento, desde los trabajos de Burckhardt en el siglo XIX. Se ha extendido con frecuencia la imagen del humanista como un hombre escéptico y aislado del pasado medieval cristiano. Por el contrario, es necesario poner de relieve los elementos de continuidad de una época a otra, así como la conciliación, por parte de los humanistas cristianos, de la antropología cristiana medieval -que hacía de la dignidad del hombre una derivación de una fuente divina extrínseca- con la antropología clásica que reclamaba la dignidad intrínseca del ser humano⁶²⁵.

Por otra parte, la espiritualidad de la época derivó hacia fórmulas de vida en común ajenas a la vida monástica, aunque con numerosos puntos en común con ésta.

⁶²⁴ Cf. Logan, 2002: 332-340.

⁶²⁵ Cf. Verdon, 1990: 1-27.

Entre los diversos grupos de viuda espiritual constituidos por seculares, quizá el más importante fue la *Devotio moderna*. Fundado por Gerard Groote en Holanda, el movimiento de la *Devotio moderna* se extendió rápidamente por el norte de Europa en el siglo XV por medio de comunidades masculinas y femeninas. La *Devotio moderna* es un movimiento espiritual de orientación ética que prescinde de la simbología externa de la Iglesia institucional. En el seno de la *Devotio moderna*, Tomas de Kempis escribe su influyente *Imitación de Cristo*, caracterizado por su estilo sencillo, casi aforístico, su orientación práctica, la defensa de la espiritualidad interior y su rechazo –común a todo el movimiento- de la Escolástica y, en general, de los estudios teológicos y filosóficos⁶²⁶. El espíritu de oración interior de la *Devotio moderna* se perdió hacia 1450 cuando la tendencia moralizante y utilitaria se impuso sobre la contemplativa⁶²⁷.

Jean Gerson (1363-1429) es una de las personalidades más importantes dentro de la mística del siglo XV. Es él quien acuña el sentido moderno del término –*cognitio Dei experimentalis*- y el que pone de relieve los aspectos psicológicos de la experiencia mística en sus lecciones de *Mystica Theología* impartidas en la Sorbona a comienzos de siglo. Lo que Gerson pretendía era determinar las condiciones *a priori* –por decirlo *al modo* kantiano- que permitieran el estudio del fenómeno místico. Los instrumentos escolásticos de que se sirvió no eran, ciertamente, los más idóneos para la consecución de su proyecto, pero, dice Deblaere, pese a esto, sus logros resultaron sorprendentes para su época y valiosos aún hoy día, especialmente en la determinación de criterios que permitieran diferenciar la contemplación verdadera de los fenómenos visionarios falsos⁶²⁸.

Por otra parte, Gerson, en la línea trazada por los movimientos espirituales del siglo anterior, se esfuerza en acercar la posibilidad de la experiencia mística al común de los cristianos. Para ello, elige escribir *Monte de contemplación* en francés y afirma que no sólo el conocimiento no es necesario para la contemplación, sino que, a veces, incluso, la dificulta por la arrogancia que suele acompañar al sabio⁶²⁹.

⁶²⁶ Cf. Logan, *op. cit.*, pp. 341-344 y Gründler, 1987: 176-1293. La *Devotio moderna* pretendía volver a la lectura evangélica frente a la esterilidad de la Escolástica del siglo XV y las teorías, consideradas destructivas, de Ockham (Ferguson, 1962: 351).

⁶²⁷ Cf. Deblaere, 1983: 119.

⁶²⁸ Cf. Deblaere, 1983: 88, y Gerson. 1998: 74.

⁶²⁹ Seguimos en esta exposición el estudio de Mc.Guire en su edición de los trabajos de Gerson (Gerson, 1998). Respecto de esta cuestión, Gerson sigue a Bernardo en su distinción entre conocimiento y sabiduría. El primero se refiere al entendimiento y la segunda a la afectividad, de tal modo que sólo puede ser llamado sabio el que goza del amor de Dios (*op. cit.*, p. 80).

En su seguimiento de los sermones de Bernardo sobre el Cantar de los cantares, es interesante destacar, en atención a la segunda parte de este trabajo, la reflexión que realiza sobre el miedo. Gerson se sirve de la imagen de la paloma (Is. 38, 14) para introducir su meditación sobre el miedo y la esperanza. Así, afirma que la paloma mística es el alma⁶³⁰ cuyas alas de esperanza se levantan sobre el miedo a la severidad de Dios⁶³¹.

A finales del siglo XV, la mística medieval ha madurado hacia una concepción netamente experiencial –la mística como experiencia pasiva y directa de la presencia de Dios⁶³²- de naturaleza psicológica y dimensión trinitaria, basada en las lecturas alegóricas del Cantar de los cantares y en el lenguaje erótico que la tradición medieval había ido forjando desde el siglo XIV. Pero también influyeron en la nueva concepción de la mística la revalorización de la visión en el siglo XV, determinada por la revolución pictórica que supuso la perspectiva, los avances cartográficos y de la ciencia moderna en la que el desarrollo de la óptica resultaba decisivo, las teorías lingüísticas que presentaban la lengua como pintura, junto con las dialécticas de la mirada y las teorías de la representación; de este modo, también la experiencia mística, que parte de la oposición entre lo visible y lo invisible, va a adquirir una pertinencia y un interés que no eran concebibles en el mundo medieval (Certeau, 2002: 120).

Certeau examina los modos en que esa nueva consideración de la oposición visible / invisible afecta al lenguaje simbólico místico. La nueva concepción del discurso místico se configura a partir de la reestructuración de las relaciones entre los hechos y el sentido, esto es, la legibilidad del sentido en las cosas. Certeau señala que, llegado un momento en el que se hace difícil afirmar que los hechos deletrean el sentido, se hace necesario generar una *razón* para los textos, y en consecuencia, una experiencia y / o un cuerpo para esta razón; la imposibilidad de reconocer un orden impreso en las cosas, y con ello, la ilegibilidad de la Providencia, desemboca en la necesidad de construir una *ratio* en el discurso y reformar la realidad sobre este modelo. Se trata, en definitiva, de construir un cuerpo teórico para darle un cuerpo histórico. La alegoría –Certeau utiliza el término “simbolismo”- proporciona los procedimientos necesarios para organizar estratégicamente el sentido y la sucesión de los hechos en una

⁶³⁰ Cf. Cantar de los cantares, 2, 10-14; 5, 3-6, 8.

⁶³¹ *Ib.*, p. 325.

⁶³² Cf. Deblaere: 1983, 87.

historia de la salvación y en un cosmos de la revelación (Certeau, 2002: 121-122). Certeau remite así al saber medieval de la *allegoria in factis* y la *allegoria in verbis*⁶³³.

La *Theologia Mystica* de Herp, el último gran místico del siglo XV, extenderá la nueva terminología espiritual por toda Europa. En Herp se funden las doctrinas de Ruysbroeck y Buenaventura y se realiza un esfuerzo considerable por fundir el lenguaje escolástico y místico⁶³⁴. Después de Herp, la mística parece desaparecer del norte de Europa. El interés por la teología mística se desplaza hacia el sur. Se abre, de esta manera, la época de oro de los místicos españoles⁶³⁵.

El término “mística” va poco a poco pasando de ser entendido como un adjetivo poderoso que condiciona necesariamente y de forma radical la comprensión de las palabras a las que califica, a entenderse como una *ciencia*, constituida con la intención de unificar todas estas operaciones de transmutación que, en el plano lingüístico, se hacía patentes con la presencia del adjetivo “místico”, y que, en la segunda mitad del siglo XVI, deben ser reglamentadas como un “modo de hablar”⁶³⁶. A finales de siglo, nace el sustantivo “mística”, y con él, la disciplina a la que denomina. Como ciencia, la mística se disgregará a finales del siglo XVII (Certeau, 2002: 105).

⁶³³ *Op. cit.*, pp. 123-125.

⁶³⁴ *Op. cit.*, p. 119.

⁶³⁵ El extraordinario fenómeno de la mística española ha sido tradicionalmente clasificado en atención a los rasgos peculiares de cada orden religiosa (Menéndez Pelayo, 1881; Peers, 1951). Recientemente, sin embargo, se ha cuestionado la pertinencia de esta clasificación (Pego, 2004).

⁶³⁶ Cf. Certeau, 2002: 104-105.

III

LA ALEGORÍA Y LA ESTÉTICA MODERNA

XXI. La alegoría y la estética moderna¹

En 1797, al describir sus impresiones a su regreso a Francfort del Main, Goethe confiesa que “se siente invadido por singulares sentimientos a la vista de ciertos objetos familiares, a los que ahora llama *simbólicos*: son éstos “casos eminentes, representativos de muchos otros casos, incluyen cierta totalidad, requieren cierto orden, excitan en mi espíritu algo semejante o extraño, y aspiran desde dentro y desde fuera a cierta unidad y totalidad”².

Este fragmento, de enorme influencia en autores como Friedrich Schlegel o Schelling³, está articulado a través de una serie de paradojas –“semejante o extraño; desde dentro y desde fuera; unidad y totalidad”- y de indeterminaciones –“casos eminentes, representativos de *otros mucho casos*; *cierta* totalidad; *cierto* orden”- que pretenden reproducir la inefabilidad, en el sentido de ser ajena a lo conceptual, de la experiencia denominada simbólica, y que de hecho se constituyen en *síntoma* de los problemas que preocupan al pensamiento de su época. Pero, si por una parte, es evidente que Goethe trata de reproducir la inefabilidad de la *experiencia simbólica*, también resulta claro, respecto a la dimensión sintomática de su pasaje, que aún no dispone de las categorías filosóficas y lingüísticas apropiadas para desplegar de un modo más concreto la explicación de dicha inefabilidad. Sin embargo, o más bien por este motivo, acaso sea en la violenta tensión de este párrafo y en su –casi- opaca construcción, donde mejor se puede hallar un ejemplo de lo que el símbolo empieza a significar en los últimos años del siglo XVIII⁴.

Años más tarde, en 1824, Goethe retoma la cuestión y afirma: “La alegoría muda un fenómeno en concepto, un concepto en imagen, pero de tal modo que el concepto está todavía limitado, completamente envuelto y mantenido por la imagen y expresado

¹ El título de este capítulo pretende llamar la atención sobre la difícil relación entre la alegoría y la estética, de tal modo que se ha preferido este título donde la conjunción “y” tiene un carácter más disyuntivo que copulativo, que otro menos revelador de esta circunstancia como por ejemplo “La alegoría en la estética moderna”.

² Cf. Wellek, 1989: I, 244. Véase también Gadamer, 1996: 114-115.

³ La recíproca influencia entre Goethe y Schelling los llevó a contemplar la posibilidad de realizar un poema didáctico sobre la naturaleza al modo de Lucrecio (Vièter, 1950: 74).

⁴ Compárese, por ejemplo, con los casos citados por Kant en *Crítica del Juicio* que, a pesar de lo que desde el punto de vista teórico afirma el autor, pueden ser considerados en su mayor parte como ejemplos de catacreción (cf. Kant, 1999 & 59).

por ella”. El símbolo, en cambio, “constituye la esencia de la poesía (...) cambia el fenómeno en idea, la idea en imagen, de tal modo que la idea permanece siempre infinitamente activa e inaccesible en la imagen, y seguirá siendo inexpresable”⁵. De este modo plantea Goethe por primera vez la oposición entre símbolo y alegoría⁶. El tiempo transcurrido entre ambas citas ha hecho que se pase de una primera y vaga aproximación a lo simbólico, en un terreno psicológico, a otra abiertamente estética en el que la vieja retórica -pues en esta segunda cita tanto el símbolo como la alegoría aparecen como mecanismos de creación de imágenes del discurso poético- se pone al servicio de una disciplina filosófica nueva, la estética, que aporta un nuevo vocabulario, proyectando sobre la poética una dimensión inédita en la larga historia de la alegoría. En efecto, frente a la vaguedad simbólica y sintomática, buscada por una parte, y reveladora por otra, de la -todavía- carencia de un lenguaje preciso y ajustado a una nueva realidad filosófica - y psicológica-, la referencia goetheana al símbolo en 1824 resulta sentenciosa, precisa y consciente de su lugar en el ámbito de la estética. La diferencia de tono e ideas entre ambos fragmentos se aclara si se recuerda que en los años transcurridos entre ambos se han leído las conferencias que después conformarían la *Filosofía del arte* de Schelling⁷. El pensamiento estético de Kant, al principio, y el de Schelling, después, dotan al símbolo del aparato teórico y del vocabulario preciso para constituirse en uno de los elementos fundamentales de la estética, frente a la vieja alegoría.

La oposición entre símbolo y alegoría resulta de una comparación que se mueve en el marco de otra anunciada previamente, la existente entre lo general y lo particular⁸,

⁵ *Op. cit.*, pp. 244-245. En 1825, Goethe abundará en esta reflexión diciendo: “Mi relación con Schiller se basaba en la decidida orientación de ambos hacia un objetivo único, en nuestra común acción sobre la diversidad de los medios con que aspirábamos a conseguirlo. El recuerdo de una leve divergencia (...) me ha llevado a hacer las siguientes observaciones. Existe una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular en lo general, o vea lo general en lo particular. En el primer caso surge la alegoría, donde lo particular sólo tiene validez como ejemplo o emblema de lo general; el segundo es, en cambio, la verdadera naturaleza de la poesía, que expresa algo particular sin pensar en lo general ni aludir a él. Ahora bien, quien capta ese particular de forma viva, recibe al mismo tiempo lo general, sin darse cuenta o no advirtiéndolo sino más tarde” (*Máximas y reflexiones* & 279).

⁶ Hasta entonces, alegoría y símbolo habían venido usándose como sinónimos en el marco de la retórica y de la exégesis literaria. En los capítulos precedentes se ha examinado el origen y la evolución de estos términos.

⁷ La *Filosofía del arte* había sido en principio un conjunto de conferencias leídas en la Universidad de Jena en el semestre de invierno de 1802-1803, repetidas dos años más tarde en Wurtzburgo. Pese a su enorme influencia desde estas lecturas, las conferencias no se publicaron hasta después de la muerte de su autor.

⁸ La relación entre lo particular y lo general atraviesa una época de crisis y cambios continuos desde el siglo XVI y la crisis de la cultura que supuso el nominalismo (cf. Klein, 1982: 72). El trascendentalismo romántico puede entenderse como una respuesta a esta crisis agudizada por el empirismo (Urban, 1952: 19).

tal como se entiende en el contexto de la filosofía de la segunda mitad del siglo XVIII y, concretamente, de la estética como nueva disciplina filosófica. Goethe interpreta el símbolo como la representación “del momento más elevado del fenómeno, extrayendo de allí la legalidad, la perfección, la plenitud de la belleza, la dignidad del significado, la grandeza de la pasión” (Jarque, 1996: 222).

Pero es necesario también detenerse en el valor que la imagen tiene en el texto de Goethe. En efecto, tanto en la definición de símbolo como en la de alegoría, la imagen juega un papel esencial⁹. En el primer caso, la imagen es el resultado de una plasmación de la idea nacida del fenómeno. Además, en el símbolo, la imagen se ajusta a la propia raíz del término que, en lengua alemana, *sinnbild*, significa precisamente imagen con sentido; en el caso de la alegoría, la imagen procede del concepto. El fenómeno es el origen de ambos procesos y la imagen es el resultado¹⁰. No se trata de dos puntos, de partida y llegada, elegidos al azar, ni de un procedimiento ahistórico como podría pensarse desde la ontopsicología de las primeras estéticas o desde el trascendentalismo kantiano.

En realidad, es necesario subrayar, con Heidegger, la radical historicidad del este planteamiento, decisivo, ya desde la declarada postura goetheana, en toda la construcción del símbolo frente a la alegoría. El autor de *La Carta sobre el Humanismo*, en un artículo titulado significativamente “La época de la imagen del mundo” incluido en el volumen *Caminos de Bosque*¹¹, relaciona este moderno concepto de la imagen¹² y

⁹ En el siglo XVII, Giordano Bruno había emplazado la imagen entre lo particular y lo universal. El símbolo es un nexo entre ambos extremos. Bruno elabora así la teoría del *spiritus phantasticus*. Se trata de un concepto presente en Sinesio –la existencia en el ser humano de un “espejo viviente”, como potencia que combina hasta el infinito imágenes y figuras-. A esta teoría, respondían tanto el pansimbolismo objetivista de carácter esotérico y naturaleza neoplatónica, y el alegorismo artístico. La imagen se presenta como concreta y, sin embargo, universal en acto. Bruno va más allá que Ficino al considerar que los símbolos no son portadores de un solo sentido, sino que la significación debía entenderse como el hechizo de un canto en el que todo puede significar todo. La imaginación –en el pensamiento de Bruno- deja de ser la tabla en la que dibuja un pintor interno para ser una fuente viva y activa de los desarrollos infinitos del espíritu (cf. Klein, 1982: 77-80).

¹⁰ Spivak, en un artículo lleno de sugerencias sobre la prolongación de la vida de la alegoría en la poesía romántica y posterior al Romanticismo, en una línea que compartimos en muchos de sus puntos, incurre, sin embargo en la reducción de la alegoría a la imagen: “La composante littéraire (en tant qu’elle se différencie des composantes culturelle, historique, sociologique) qui est déterminante de l’allégorie, est une orientation vers un système de significations imagées au-delà et au-dessus du système sémantique” (Spivak, 1971: 439). De este modo, el autor puede afirmar, como hace a continuación, que la alegoría puede considerarse como el principio constitutivo de todo discurso poético. Pero, si esto se admite, la alegoría se identificaría, en la práctica, con la imagen y la conclusión de Spivak no sería sino una actualización de la vieja asociación de la poesía y la pintura, frente a la aproximación simbolista de la poesía a la música.

¹¹ Cf. Heidegger, 1998: 63-90.

¹² En *Nietzsche*, Heidegger expone su particular visión de la evolución histórica del concepto de imagen (cf. Heidegger, 2005: 406).

el proceso que introduce el arte en el horizonte de la estética, con la consecuencia de convertir el arte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, en expresión de la vida del hombre¹³. Por imagen, en el sentido que se impone, sobre todo, a finales del siglo XVIII, se entiende la forma de aparecer de la cosa ante el sujeto, precisamente tal como ella se encuentra ante éste. De este modo, tener la imagen de algo significa no sólo la representación de la cosa sino que hecho de que ésta se presente como *sistema*¹⁴.

La noción de sistema implica que el ente en su totalidad se representa como aquello que el hombre quiere tener ante sí, conforme a lo que actúa¹⁵. Es ésta la última encarnación de la metafísica en la Modernidad, desde la formulación del pensamiento cartesiano hasta la voluntad de poder de Nietzsche, “canto del cisne”, según Heidegger, de la metafísica occidental y etapa en la que aún se encuentra inmerso el pensamiento contemporáneo¹⁶.

La alegoría en la literatura actual, y la encarnación del “alegorismo” en la crítica contemporánea responde, a nuestro juicio, a estos planteamientos.

¹³ *Op. cit.*, p. 63. Heidegger apunta, quizá, al neokantismo al referirse a esta conversión del arte en objeto de la vivencia. Así, dice Gadamer: “El neokantismo, sobre todo por la influencia de Hegel y Fichte, al intentar derivar de la subjetividad trascendental toda validez objetiva, destacó el concepto de vivencia como el verdadero hecho de la conciencia” (Gadamer, 1996: 95). Pese a que este término se impone en los años setenta del siglo XIX, cabe remontar a Kant y al ambiente científico y filosófico de la segunda mitad del siglo XVIII el origen de esta imagen del mundo a la que nos referimos. En otras ocasiones, Heidegger se ha referido a la consideración estética y vivencial de la obra de arte como una consecuencia de la metafísica desde sus comienzos, esto es, en su particular visión de la historia de la metafísica, desde Platón, afirmando que toda explicación de arte desde éste hasta Nietzsche son “estéticas” (Heidegger, 2005a: 149).

¹⁴ Las condiciones que, según Heidegger, concurren en la formación del concepto de “sistema” en la Edad Moderna son las siguientes: el predominio de las matemáticas; la primacía, como consecuencia de dicho predominio, de la certeza sobre la verdad. El hecho de que esta primacía termina identificando ambos conceptos. La equivalencia de la certeza y la verdad desemboca, a su vez, en la primacía del método sobre la cosa; la autocerteza del pensar: “yo pienso, yo soy”; la autocerteza decide sobre lo que es e incluso sobre el propio concepto de Ser; por otra parte, el magisterio de la Iglesia pierde su poder exclusivo como fuente de la verdad; la quiebra del poder de la Iglesia es entendida como liberación del hombre para sí mismo (cf. Heidegger, 1996: 37-38). Gadamer, por su parte, considera que el viejo concepto de sistema, aplicado antiguamente en el terreno de la astronomía y la música, conserva en su nuevo uso la justificación de “explicar cosas aparentemente incompatibles”. Esto, a partir del siglo XVIII, se entiende como la nueva tarea de la filosofía: armonizar la gran gerencia cultural del saber humano con la pretensión de universalidad de las nuevas ciencias de la experiencia (Gadamer, 2001: 164-165). Para la oposición entre filósofos sistemáticos y filósofos edificantes, véase Rorty, 2001: 330 y ss.

¹⁵ El subjetivismo kantiano –véase por ejemplo, el punto V de la Introducción a la *Crítica del Juicio*– desde el punto de vista de la filosofía y la estética consagra una disposición del entendimiento del mundo adelantada por la ciencia moderna. En efecto, el subjetivismo desemboca en el objetivismo en cuanto a que la cosa se convierte en mero *objeto* para el sujeto.

¹⁶ “La metafísica moderna, en cuyo cauce se encuentra, o por lo menos *parece* encontrarse inevitablemente nuestro pensamiento, en cuanto metafísica de la subjetividad, convierte en obvedad la opinión de que la esencia de la verdad y la interpretación del ser estarían determinadas por el hombre como sujeto en sentido propio” (Heidegger, 2005: 674). Véase también lo dicho sobre Descartes en esta misma obra (*op. cit.*, pp. 640-674). Sobre la crítica heideggeriana a Descartes respecto de la época de la imagen del mundo y el concepto moderno o poscartesiano de representación, véase Derrida, 1989: 94-102.

La posibilidad de la imagen del mundo supone, en realidad, la concepción del mundo como imagen, como reflejo: “Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce (...) Se busca y se encuentra el ser de lo ente en la representabilidad de lo ente”¹⁷. De este modo, frente al modelo de conocimiento aristotélico en el que el sujeto se hacía idéntico al objeto, sin mediación de representaciones; en el modelo cartesiano dualista, la imagen del espejo de la naturaleza- también presente en el modelo hilemórfico- se emplea ahora como metáfora de un modelo del entendimiento en el que el “ojo interior” cartesiano examina las representaciones ubicadas en la “mente”¹⁸, con la esperanza de encontrar alguna señal que atestigüe su fidelidad con las entidades exteriores. Este empeño convierte la epistemología en la disciplina central de la filosofía (Rorty, 2001: 50-51).

El símbolo nace con esta premisa de la imagen, que lo condiciona necesariamente. Por lo tanto, no puede obviarse que la construcción del símbolo responde a una necesidad metafísica moderna¹⁹. Con esto queremos significar que las novedades que la teoría del símbolo aporta esencialmente a la estética kantiana y, posteriormente, a las concepciones estéticas del siglo XIX y XX deben ser entendidas como la formulación de un instrumento necesario en la operatividad de esta nueva metafísica, que para Heidegger no supone sino un nuevo paso en el proceso histórico del “olvido del Ser”²⁰. En este sentido, Gadamer explica cómo, en el paso de la hermenéutica antigua a la hermenéutica filosófica, las ciencias humanas pudieron obtener su función filosófica sólo desde el momento en que se pone fin a la metafísica en un sentido griego y medieval, esto es, con la crítica de Kant a la “metafísica dogmática”. En efecto, el desarrollo de las ciencias experimentales había forzado a las ciencias humanas a buscar una justificación que ya no podía ser entendida “como metafísica detrás de la física, sino que descansaba sobre el fundamento de la libertad humana, la cual no es un hecho natural” (Gadamer, 2001: 166).

¹⁷ *Ib.* p. 74.

¹⁸ Sobre la “mente” cartesiana, véase Rorty, 2001: 135.

¹⁹ En esta primacía de la imagen a través del símbolo propia de la estética romántica juega un papel decisivo la recepción del neoplatonismo de Plotino y Proclo, especialmente en Hegel, quien lo recibe a través de Creuzer, y, con éste, la consideración cratíllica de que las verdades supremas se sustraen al discurso y sólo pueden ser comunicadas en la forma indirecta de la intuición figurativa (Gadamer, 2000a: 119-120).

²⁰ La objetividad moderna no se refiere a lo real, sino a aquello que se convierte en *obiectum* (Gadamer, 2001: 138). Sobre el “olvido del Ser” en el pensamiento heideggeriano, véase Steiner, 1983: 56.

Ahora bien, como veremos más abajo, la fuerza y desarrollo que el concepto de experiencia adquiere en las ciencias de la naturaleza desde el siglo XVII, jugará también un papel fundamental en las ciencias humanas, y, por lo que aquí interesa, será básica para la determinación del concepto moderno de símbolo. En el caso de Goethe, resulta evidente que en su distinción entre el símbolo y la alegoría y, especialmente, en su rechazo de un lenguaje conceptual, juega un papel esencial su posición frente a la actitud científica de su siglo. Goethe se sirve del simbolismo para afirmar una visión de la naturaleza desde una perspectiva humana, ajena al objetivismo científico, en la que el sujeto y la naturaleza forman un todo inseparable. Para conseguir este propósito, desde los postulados ideológicos y los condicionamientos intelectuales de su momento histórico, Goethe no puede recurrir a la retórica como forma de expresar un sentimiento en cierto modo panteísta porque, para Goethe, el lenguaje retórico, el uso de los tropos en el discurso, comparte con el “evitable” lenguaje científico el hecho de estar sometido a la razón. Por ello recurre al símbolo, como vía alternativa a la retórica y, en general, al lenguaje conceptual²¹. Ahora bien, el intento de Goethe estaba condenado al fracaso, no sólo porque el discurso científico y la “visión objetiva” de la naturaleza terminarían imponiéndose, sino porque su propuesta simbólica, como Heidegger ha puesto de manifiesto, era fruto de las mismas causas que habían generado el discurso científico contra el que reaccionaba.

Pero, dejando al margen los postulados ontológicos heideggerianos, lo que aquí nos interesa investigar, una vez que se estudie la función del símbolo en el sistema metafísico moderno, es si esta función es diferente de la que cumplía la alegoría en la metafísica anterior o si, por el contrario, cabe subsumir al símbolo moderno dentro de la historia general de la alegoría, como una adaptación más a los cambios del pensamiento metafísico, en la misma medida que los cambios sufridos en su adaptación, por ejemplo, al neoplatonismo o al cristianismo. El cambio viene anunciado ya por Spinoza cuando advierte la necesidad de renunciar a la búsqueda de la verdad de los textos para pasar a preocuparse por la búsqueda del sentido. Así lo expresa Todorov en unas páginas dedicadas a Blanchot:

Desde hace dos siglos, el arte sufre una doble transformación: ha perdido su capacidad de ser portador de lo absoluto, de ser soberano; pero la pérdida de esta función externa queda

²¹ Véase Stephenson, 1995: 67 y ss. Sólo las artes –mediante el simbolismo–, dice Goethe, son capaces de comunicar la idea de manera visible. Sólo ellas –y en consecuencia no la ciencia– pueden proclamar los

como compensada por una nueva función interna: el arte se acerca cada vez más a su esencia. Ahora bien, la esencia del arte es, tautológicamente, el arte mismo; o más bien, la posibilidad misma de la creación artística, la interrogación sobre el lugar de donde surge el arte.

(Todorov, 2005: 67)

La crítica romántica se vuelve, así, inmanente, agotada en la persecución del sentido de un texto convertido, de este modo, en “objeto” de estudio (Todorov, 2005: 14-15). Pero esta inmanencia, en su búsqueda de la posibilidad última del arte, de su esencia, resulta por ello no menos metafísica²². La estética romántica impone, a juicio, de Todorov, dos coordenadas de interpretación, que se prolongan más allá de sí mismas y que serán fundamentales en la articulación romántica del símbolo: la intransitividad de la poesía y la pluralidad de sentido

Resulta, en consecuencia, ineludible remontarse hasta el origen de la estética y a los primeros debates en torno a su objeto y al concepto de belleza para poder examinar no sólo qué se entiende por símbolo a partir de Goethe sino también hasta qué punto resulta o no pertinente la comparación con la alegoría en términos, primero de oposición y luego, a resultados de ésta, de superioridad. La importancia de esta discusión es, por un lado, fundamental en vista de la expansión que, en el terreno de la estética en general, y en el de la poética en particular, ha experimentado el símbolo desde los comienzos del siglo XIX hasta, al menos, el final del siglo XX²³.

Pero, por otra parte, y acaso deba advertirse ya desde ahora, en nuestra opinión, la separación y la disputa entre la alegoría y el símbolo obedecen a una polémica en buena medida artificial, surgida de las especiales circunstancias del nacimiento de la estética que, en principio, debería haber quedado contenida dentro de los parámetros de este momento del pensamiento²⁴. Además, como pretendemos mostrar a lo largo de nuestro análisis, cabe decir que incluso desde estos postulados, la oposición entre

secretos de la naturaleza del mismo modo a como Dios se nos revela en la Naturaleza (Viëter, 1950: 175).

²² Más adelante, Todorov alude a algunos de los rasgos que hebreos de ir estudiando en estas páginas: “Permaneceremos en el pensamiento de Schelling y de sus amigos al ver la obra de arte como la fusión de lo subjetivo y de lo objetivo, de lo singular y de lo universal, de la voluntad y de la coacción, de la forma y del contenido. La estética romántica valora la inmanencia, no la trascendencia; otorga, pues, poco interés a elementos trastextuales como la metáfora, o las rimas dactílicas, o los procedimientos de reconocimiento” (Todorov, 2005: 84).

²³ Tal es la fuerza expansiva del símbolo que Todorov, entre otros, ha identificado el núcleo esencial y definitorio de la poética con la *simbólica* (cf. Todorov, 1972).

²⁴ En este sentido, Fletcher reconoce que la oposición *símbolo / alegoría* es una cuestión histórica, que afecta a la concepción romántica de la mente y de la imaginación. Son estos prejuicios románticos los que valoran el símbolo por encima de la alegoría (Fletcher, 2002: 22). Dronke, por su parte, considera, al

símbolo y alegoría resulta contradictoria, no sólo con la densa historia de ambos términos en los terrenos de la hermenéutica y la retórica, sino también con el nuevo punto de partida que para estos conceptos representa el nacimiento de la estética. Es, pues, a este origen –apenas unas pocas décadas antes de las afirmaciones de Goethe– donde debemos remontarnos para examinar las causas de esta oposición.

1

La estética prekantiana

Es a mediados del siglo XVIII cuando se produce un cambio que será fundamental para la formulación de las teorías del símbolo: la fundación de la estética como disciplina filosófica, cuyo punto de arranque cabe situarlo en la *Estética* de Baumgarten (1742)²⁵ y en las teorías acerca de lo sublime de Burke²⁶, que concluirá, en el Romanticismo, con la paulatina pérdida de valor de la retórica –tendencia que se mantiene en nuestros días–²⁷. Ahora bien, es necesario recordar que el esfuerzo realizado por Baumgarten en su *Éstetica* no se orientó hacia la crítica de gusto²⁸, como después

hablar del alegorismo de Bernardo Silvestre, que su concepción de la alegoría abarca tanto el concepto goetheano de alegoría como el de símbolo (Dronke, 1985: 120-121).

²⁵ Las teorías de Baumgarten arrancan de la idea de conocimiento sensitivo de Leibniz y suponen una importante contribución en el paso del ideal imitativo al emotivo en el arte. La teoría de la imitación con sus diferentes variantes había sido predominante en la estética del Setecientos (ver Todorov, 1990: 143-160 y Assunto, 1989). Una ajustada descripción de las aportaciones filosóficas que posibilitan la aparición de la *Estética* de Baumgarten puede verse en Cassirer, 1993a: 304-369.

²⁶ Burke, partiendo del sensualismo empirista inglés defiende una idea objetiva de belleza como “cualidad de los cuerpos que actúa mecánicamente sobre la mente a través de los sentidos” (Assunto, 1989: 80). Contra algunas consideraciones fundamentales de Burke y Baumgarten se manifestará Kant en su *Crítica del Juicio*. En las páginas siguientes nos vamos a detener en el examen de este problema en las estéticas alemanas. Para un estudio de la cuestión en el romanticismo inglés, pueden verse los siguientes trabajos: Abrams, 1975 y 1992, Laughbaum, 1996, Honig, 1982, y de Man, 1991. De todos modos, puede decirse que en el ámbito de la poesía inglesa existe un rechazo similar, si no mayor, de la alegoría entendida en el mismo sentido reductor de personificación de realidades abstractas. Sirvan como ejemplo las contundentes palabras de Wordsworth en su *Prólogo a Baladas Líricas*: “El lector verá que la personificación de ideas abstractas raramente se da en estos volúmenes; y confío en que sea totalmente desechada como un mecanismo habitual para elevar el estilo y situarlo por encima de la prosa” (Wordsworth, 1999: 49). Esto no obstante, Spivak ha mostrado la pervivencia de mecanismos alegóricos en la poesía de Wordsworth, en concreto en el *Preludio* (cf. Spivak, 1971: 431 y ss.).

²⁷ La retórica venía perdiendo terreno desde el Renacimiento en países como Inglaterra y Alemania –también Italia– debido entre otras causas al desarrollo del lenguaje científico, a la prolongada crítica contra el aristotelismo alentada por la Reforma y a la especial acogida que el cartesianismo tuvo fuera de Francia. Sin embargo, pese a la hostilidad hacia la retórica, que es particularmente agresiva en Kant, dice Jean-Marie Valentin que en ningún caso llegó a producirse la completa disociación entre la retórica y la filosofía (Valentin, 1999: 823-824).

²⁸ Baumgarten se había defendido de las objeciones que relacionaban su *Estética* con la crítica, afirmando que, aunque en la estética se incluye una parte de la crítica, existe también una crítica de carácter lógico que queda fuera del dominio de la estética, y que la estética se extiende por un campo más amplio que el de la crítica del gusto. En este sentido, es necesario una precognición de la estética para evitar debatir, de modo reductor, sobre meros gustos (cf. Kobau, 1999: 85).

hiciera Kant en su *Crítica del juicio*²⁹, sino que lo que pretendió fue retomar la discusión, que había arrancado de los presocráticos y llegado a uno de sus puntos álgidos con Platón³⁰, entre el valor cognoscitivo de las representaciones sensibles y el de las representaciones intelectivas.

Baumgarten partía de la clasificación de las ideas de Leibniz y Wolff para elaborar una disciplina filosófica nueva del conocimiento sensorial³¹. La novedad introducida por Wolff en el sistema de las ideas leibnizianas mediante la cual se desplazaba el punto de equilibrio de la noción de símbolo del ámbito cognitivo al terreno de la comunicación de lo previamente conocido resultó determinante en la construcción de la teoría simbólica moderna, siempre a caballo entre la dimensión ontopsicológica del conocimiento y el aspecto retórico de la metáfora. La tensión generada entre estos dos polos sería, en nuestra opinión, uno de los elementos más perturbadores de la oposición establecida a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX entre el símbolo y la alegoría.

Para Baumgarten, el dominio de la estética³² se desenvuelve en un espacio delimitado por una doble frontera: por una parte, el límite representado por el conocimiento oscuro; por otro, el representado por el conocimiento lógico y distinto. Las representaciones sensibles no admiten la dimensión analítica de los conceptos claros y distintos sino que se trata de “representaciones extensivamente más claras”³³,

²⁹ Kant, como se verá más abajo, se aleja de la estética de Baumgarten al “radicalizar el significado rigurosamente metafísico de una estética que más que surgir como una novedad del Iluminismo, deriva de una tradición aún más alejada, que estaba desapareciendo” (Kobau, 1999: 76). Pero ya anteriormente, en la *Crítica de la razón pura*, Kant había afirmado: “Los alemanes son los únicos que se sirven todavía de la palabra estética para designar con ella lo que otros llaman crítica de gusto. Esta denominación se basa sobre la falsa esperanza, concebida por (...) Baumgarten, de someter la valoración crítica de lo bello a principios de razón y de elevar al nivel de ciencia las reglas de esta valoración” (Kant, *Crítica de la razón pura*, citado por Kobau, 1999: 77).

³⁰ El platonismo y su desarrollo posterior habían representado, desde luego, la posición de mayor desconfianza hacia la posibilidad de conocer a partir de la percepción sensible.

³¹ Leibniz había distinguido dos clases de ideas en atención a la reconocibilidad de lo representado: las ideas oscuras; y las ideas claras que podían dividirse en ideas confusas e ideas distintas, según la capacidad de ser analizadas, subdivididas, a su vez, en ideas inadecuadas e ideas adecuadas, según su grado de perfección analítica. Pero Leibniz había distinguido también entre ideas intuitivas y simbólicas o ciegas. La cognición perfecta, para Leibniz, es la que resulta al mismo tiempo intuitiva y adecuada. El conocimiento simbólico se considera, por lo tanto, imperfecto. De Wolf, Baumgarten adopta su noción de concepto como cualquier representación de un objeto, tanto si procede de una cognición intuitiva como de una simbólica, en nuestro pensamiento. Wolff añade al planteamiento de Leibniz el criterio de la comunicabilidad de los conceptos (Kobau, 1999, n. 11, pp. 100-101).

³² La estética ya es entendida en el doble sentido que más arriba apuntábamos: el que la entiende como disciplina de las cogniciones extensivamente claras y no distintas; y el que la considera como el campo psicológico de las facultades que se hallan en la base de tales cogniciones (cf. Kobau, 1999: 83).

³³ En su *Metafísica*, Baumgarten distingue entre las representaciones intensiva y extensivamente claras: “La clarté qui doit sa supériorité à la clarté de ses marques distinctives est supérieure d’un point de vue

visiones del mundo que se presentan a la sensibilidad como una totalidad de relaciones más amplias, por consiguiente, que las representaciones distintas que se les oponen” (Arnaldo, 1996: 67).

Ahora bien, el hecho de que Baumgarten considerara, de esta manera, la estética como una ciencia del conocimiento confuso, no significa, como después se entendió por parte de algunos críticos de su obra, que defendiera una ciencia confusa, sino que lo que postulaba era más bien un conocimiento de lo confuso. No pretendía que la ciencia descendiera hasta lo confuso y, con ello, perdiera los elementos de rigor propios del conocimiento científico, sino que advertía de la necesidad de que fuera “lo sensible lo que se eleve hasta el rango del saber, penetrado, dominado por una forma especial suya” (Cassirer, 1993a: 372).

El origen de la estética es el resultado de una doble oposición planteada de este modo por Baumgarten: *sentido / intelecto*; y *letras / filosofía*. Así, la estética se constituye como una ciencia de la cognición sensible, ligada, aunque la estética presente un dominio más amplio, al saber retórico y poético³⁴. El salto de la primera oposición a la segunda se hace posible desde el momento en que Baumgarten considera que la belleza es la perfección del conocimiento sensible³⁵. Por este motivo, la estética, como ciencia del conocimiento sensible, accede a ser ciencia de la belleza, en cuanto que ésta es el modo más destacado del conocimiento sensible. Para Baumgarten, la belleza tiene valor de verdad puesto que es el signo de la adecuación de la apariencia sensible con la esencia de la cosa. Hay que subrayar, con Pranchète, que esta concordancia de la belleza con la esencia de la cosa que se determina como verdad desde el punto de vista de la estética, es muy distinta de la consideración de la belleza establecida por el platonismo: la belleza, desde el punto de vista de la estética, no merece atención porque conduzca a una verdad que la sobrepasa. Baumgarten rechaza conceder a la belleza un papel educativo en la formación filosófica; por el contrario, la estética se constituye como un saber autónomo e irreductible. En consecuencia, la belleza no es la huella sensible de la idea, sino el único medio de aparición y conocimiento posible de determinados objetos.

intensif, tandis que celle qui doit sa supériorité au nombre de ses marques est supérieure d'un point de vue extensif” (*Métaphysique*, 531).

³⁴ Kobau, 1999: 83-84.

³⁵ Como recuerda Jean-Yves Pranchère en el prólogo a su edición de la *Estética*: “La sensibilité n'est pas ici, comme elle le sera chez Kant, une des sources du savoir, source en elle-même insuffisante et aveugle, exigeant un apport de l'entendement pour produire un savoir ; la sensation n'est pas simplement un « matériau » du savoir : elle est elle-même un savoir, un mode de saisie intégrale de l'objet.” (Baumgarten, 1988: 10).

De este modo, el conocimiento sensible cubre un dominio diferente del ocupado por el conocimiento intelectual³⁶.

A partir de la oposición entre el conocimiento sensible y el conocimiento intelectual, por una parte, y de la identificación de la belleza con la verdad³⁷, por otra, se establece la segunda de las oposiciones anteriormente referidas *-letras / filosofía-* y la necesidad de que la poética deba fundarse en una epistemología: si el arte tiene por objeto la producción de la belleza, y ésta es un modo de verdad, las reglas del arte, en consecuencia, son reglas de producción de un saber y deben ser incluidas dentro del ámbito general de la estética³⁸.

El problema se plantea, en cuanto a la alegoría se refiere, cuando Baumgarten asegura que en la actividad artística la producción y la contemplación devienen lo mismo porque la obra es la percepción de lo que se expone³⁹. De este modo, el conocimiento sensible se identifica con la exposición artística, poética en el caso que nos ocupa, de éste, que en cuanto conocimiento sensible forzosamente perfecto ha de ser bello. Baumgarten aún no habla del símbolo en el sentido en que se empleará el término a partir de Goethe, pero en su afirmación del conocimiento sensible y en su idea de la belleza se encuentran ya en toda su potencialidad la idea de símbolo y de conocimiento simbólico que se ha desarrollado e impuesto a lo largo de casi dos siglos.

Sin embargo, el planteamiento expuesto anteriormente reviste, ya desde su propia procedencia leibniziana, algunas dificultades. En primer lugar, Baumgarten convierte lo que en el sistema de Leibniz era una clasificación gradual de las ideas en dos modos diferentes de conocer⁴⁰. En efecto, Leibniz había exigido para el conocimiento científico la necesidad de representaciones claras y distintas, que permitieran no sólo distinguir los objetos en la vida práctica, sino también alcanzar su razón última. Baumgarten, en realidad, es fiel al planteamiento de Leibniz, pero, al mismo tiempo, observa la existencia de cierto dominio en el que la reducción del

³⁶ Baumgarten, 1988: 13-14. El rechazo de lo conceptual es quizá el elemento más definitorio de la construcción estética de Baumgarten frente al pensamiento anterior (cf. Bozal, 1990: 75).

³⁷ La exigencia del requisito de la verdad en el "arte de decir" ya había sido reclamada por Leibniz, junto con la claridad y la elegancia. En el pensamiento de Leibniz esta exigencia tendrá importantes consecuencias para la retórica y para el desarrollo de la futura estética porque implica que la belleza no encuentre ya su lugar como simple ornamento sino como elemento constitutivo del discurso verdadero (Valentin, 1999: 831).

³⁸ *Op. cit.*, p. 11.

³⁹ *Ib.*, p. 14.

⁴⁰ Kant se opondrá frontalmente en su *Crítica del Juicio* a esta idea del conocimiento estético, cf. Kant, 1999 & 15.

fenómeno a su razón, como ocurre por ejemplo en el caso del color⁴¹, se encuentra muy limitado. Lo que Baumgarten pretende con su *Estética*, es dar cabida al estudio científico de estos casos⁴². En segundo lugar, parece en principio difícil, fuera del pensamiento de Leibniz, sobre todo a partir de su reformulación por Wolf, sostener la equivalencia entre la percepción del objeto y su formulación artística⁴³, lo que, por otra parte, constituye en el pensamiento de Baumgarten el contenido de la estética en cuanto estética de la designación⁴⁴, a la vez heurística⁴⁵ y hermenéutica⁴⁶. Este fenómeno, esto es, la creencia en la relación natural entre los nombres y las esencias, resultado del desarrollo de la lectura –o al menos de una de sus posibles interpretaciones- del *Cratilo* platónico, se extiende a toda la estética idealista posterior y alcanza hasta la *Estética* de Hegel⁴⁷.

Es en la sección dedicada a la “Psicología” dentro de su *Metafísica*, al referirse a la facultad de designar, donde Baumgarten alude expresamente al símbolo:

Si le signe et l’objet qu’il désigne sont liés dans une perception, en que la perception du signe est plus importante que la perception de l’objet désigné, on dit que la connaissance est symbolique; si la représentation de l’objet désigné est plus importante que celle du signe, la connaissance sera intuitive.

(*Métaphysique & 620*)

⁴¹ Resulta significativo que Kant, opuesto a la consideración de la estética entendida como ciencia del conocimiento sensible, rechace en su *Crítica del Juicio* el color, frente al dibujo, esto es, la forma, como constitutivo de lo bello: “la base de todas las disposiciones para el gusto la constituye no lo que recrea en la sensación, sino solamente lo que por su forma place” (*Crítica del Juicio & 14*). Así, el color sólo formaría parte de “lo agradable”.

⁴² Cf. Cassirer, 1993a: 373-375.

⁴³ Manuel García Morente dice en su prólogo a la *Crítica del Juicio*, refiriéndose a la *Estética* de Baumgarten que “una ciencia de la sensibilidad concebida como la que había de dar cuenta del arte, tenía necesariamente que flotar indecisa entre el arte y la ciencia misma, sin saber bien si era ciencia o era arte” (Kant, 1999: 20). Acaso existe una concepción más general detrás de la defensa de esta equivalencia. En efecto, la metafísica especulativa y su idea de la “plasmabilidad”, de orígenes neoplatónicos ya avalaba esta posibilidad remontando su causa a un supremo entendimiento absoluto. Es decir, la existencia de un *logos* plasmador que transfiere la estructura de lo general al nuevo individuo garantiza la conversión de de la materia en reflejo de la unidad de la forma. El fenómeno de lo bello depende de la perfección con la que se realice este proceso: vida y belleza se enmarcan como fenómenos dentro del fenómeno fundamental de la plasmación (Cassirer, 1993: 326-327). El pensamiento romántico insistirá en la identificación entre el conocimiento y su expresión. Hegel afirmará que el lenguaje es el vehículo con el que se alcanza lo más alto y lo más profundo (cf. Urban, 1952: 20). En este sentido, Gadamer señala que el símbolo pertenece a una estética que se niega a distinguir entre la experiencia y la representación de la experiencia (cf. de Man, 1991: 208).

⁴⁴ Cf. Baumgarten, *Philosophie générale & 147*.

⁴⁵ “Puisque la beauté de la connaissance n’est ni plus grande ni plus noble que les forces vives de celui qui, pensant avec beauté, la produit, nous aurons avant tout à esquisser en quelque manière la genèse et l’Idée de celui dont la pensée doit avoir de la beauté” (*Esthétique théorique & 27*).

⁴⁶ *Métaphysique & 622*.

⁴⁷ Cf. de Man, 1990: 21.

En esta alusión al conocimiento simbólico, dentro de la estética de la designación, Baumgarten reclama la *vis atractiva* del símbolo hacia sí mismo, en primer lugar, dejando la percepción del objeto designado, la referencia, relegada a un segundo lugar. El símbolo apunta ya hacia lo que, en su construcción teórica moderna, será uno de sus rasgos característicos, esto es, la significación indirecta⁴⁸. Pero debe tenerse en cuenta que este salto a la significación en el planteamiento baumgarteniano es sólo posible por la señalada -y difícil- correspondencia entre conocimiento sensible y exposición artística.

La nueva ciencia creada por Baumgarten⁴⁹ asume, por lo tanto, la tarea no sólo del conocimiento sensible sino de la expresión de este conocimiento sensible en su forma perfecta, esto es, la expresión de la belleza como un modo no intelectual de conocer. La poética ha de servir a este propósito⁵⁰. “La estética –recuerda Arnaldo- ha de ocuparse precisamente de diferenciar esas oscuras perfecciones. Cuando se enfrenta a perfecciones estéticas el conocimiento sensible alcanza a comprender de forma intuitiva una totalidad en lo individual, y esta condición conduce a Baumgarten a llamar al órgano de percepción estética *analogon rationis*”⁵¹. Se trata, de este modo, de salvar la intuición mediante la postulación de la existencia de una ley interna, que no siendo coincidente con la razón, al menos es *análoga* a ella⁵². Para Baumgarten las diferencias entre la estética y la retórica se cifran ahora en que mientras la primera consiste en el arte de pensar bellamente⁵³, la segunda es el arte de hablar bien (Gadamer, 1998: 53).

Dos son las consecuencias que pueden extraerse de esta primera comparación entre retórica y estética, en este primer sentido baumgarteniano: la primera es que ambas tienen objetos y métodos diferentes; la segunda es que si bien la estética comparte una innegable vinculación con la retórica, hay que advertir que ésta no era ya la disciplina del discurso abierta a la vida en su totalidad que fuera con Quintiliano o la

⁴⁸ Cf. Todorov, 1990: 238.

⁴⁹ Algunos autores como M. García Morente retrasan la creación de la estética a Kant por considerar que falta en Baumgarten la sistematicidad necesaria para garantizar la autonomía de esta disciplina (cf. Kant, 1999: 25).

⁵⁰ Cf. *Méditations*, IX.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 66. Pranchète subraya que la analogía entre lógica y estética en la obra de Baumgarten tiene orígenes aristotélicos bien visibles en el comienzo de la *Retórica* en el que proclama la analogía entre retórica y dialéctica (*ib.* p. 92).

⁵² Cf. Cassirer, 1993a: 377.

⁵³ Así lo afirma Baumgarten en los *Prolegómenos* de su *Estética*: «L'esthétique (ou théorie des arts libéraux, gnoséologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison) est la science de la connaissance sensible» (*Prolegomènes*, 1).

ciencia de la persuasión que tan complejos recursos había desplegado en los siglos de la Patrística, sino poco más que un compendio de figuras retóricas, resultado de la hipertrofia figural de la única superviviente de sus partes: el ornato⁵⁴. Este encogimiento de la retórica en la recta final del siglo XVIII fue determinante para su inmediato arrinconamiento en la *recta* estética kantiana.

Baumgarten también se refiere a la alegoría en sus *Meditaciones*. En primer lugar alude al discurso alegórico al examinar las clases de representaciones sensibles susceptibles de ser objeto del poema. Ya hemos señalado que la estética es la ciencia de las representaciones extensivamente más claras. En consecuencia, Baumgarten rechaza las representaciones oscuras que carecen de suficientes marcas distintivas para permitir reconocer el objeto representado y distinguirlo de los otros⁵⁵. Esta exclusión sigue la clasificación de las ideas de Leibniz entre las ideas oscuras y claras, y es consecuente con las limitaciones del objeto de la estética expuestas anteriormente. Pero, al referirse a la representación poética, Baumgarten está también rechazando la alegoría oscura o enigmática de Quintiliano: “On refute par l’erreur de ceux qui s’imaginent parler de façon d’autant plus poétique que leur verbiage est obscur et embrouillé” (*Méditations*, XIII)⁵⁶. Sin embargo, el rechazo de la alegoría oscura no se extiende ni al fundamento metafísico de la alegoría en general ni a su utilidad como procedimiento retórico. Por lo que se refiere al primero, Baumgarten dice lo siguiente:

Si l’on veut donner une représentation poétique de n’importe quels objets philosophiques ou universels, le bon sens exige de les déterminer le plus possible, de les envelopper d’exemples⁵⁷, de les décrire sous le rapport de l’espace et du temps, et d’énumérer le plus grand nombre possible d’autres éléments ; si l’expérience ne suffit pas, des inventions vraies sont nécessaires ; et si l’histoire même n’est pas assez riche, des inventions probablement hétérocosmiques sont nécessaires.

⁵⁴ Ya desde el siglo XVI se venía produciendo una tendencia, especialmente en Alemania, que, en el proceso de alejar la retórica de la filosofía, atribuía a la dialéctica el contenido de las otras partes tradicionales de la retórica, con excepción de la *actio*: la *inventio*, la *dispositio* y la *memoria* (cf. Valentin, 1999: 832).

⁵⁵ *Méditations*, XIII.

⁵⁶ Tampoco se aparta demasiado Baumgarten de Quintiliano en su valoración de la oscuridad. Recordemos que el rétor romano había considerado la alegoría oscura como un vicio porque, precisamente, su falta de claridad impedía reconocer los objetos a los que se refería, pese a reconocer su uso poético.

⁵⁷ Respecto del ejemplo, dice Baumgarten: “L’exemple est la représentation d’un objet assez déterminé qui est produite pour éclairer la représentation d’un objet moins déterminé” (*Méditations*, XXI). En la meditación siguiente, Baumgarten incide en la comparación entre el ejemplo y el objeto al que alude con la terminología propia de su *Estética*: “Les exemples représentés de façon confuse sont des

(*Méditations*, LVIII)

En esta meditación, el autor no sólo justifica el uso de la expresión figurada sino que establece una gradación de recursos, que van desde el ejemplo hasta la elaboración de composiciones absolutamente irreales. En nuestra opinión, estas composiciones, denominadas invenciones heterocósmicas, y definidas como invenciones imposibles en todos los mundos posibles –a diferencia de las invenciones utópicas, imposibles sólo en este mundo⁵⁸–, encajan, cuando están al servicio de la exposición de un objeto filosófico o universal, en el tipo de la alegoría deliberada medieval. Baumgarten las considera plenamente poéticas en cualquier caso y perfectamente justificadas en el uso al que nos estamos refiriendo como alegórico.

Pero no sólo se contempla el empleo de la expresión figurada para la exposición de ideas filosóficas, sino también para referirse a representaciones no sensibles –lo que ha sido tradicionalmente otra de las funciones básicas de la alegoría retórica–:

Si la représentation que doit communiquer le poème n'est pas sensible, et qu'elle est exprimée par un terme impropre, qui est en même temps le terme propre pour une représentation sensible, de là naît une représentation complexe (...). Il est poétique de communiquer les représentations non sensibles au moyen de termes impropres.

(*Méditations*, LXXX)

Por último, Baumgarten define propiamente la alegoría siguiendo a Quintiliano, no sólo al afirmar que es una cadena de metáforas continuadas, sino también al destacar la coherencia necesaria entre estas metáforas que conforman la alegoría:

L'allégorie est une suite de métaphores reliées, il y a donc en elle d'une part des représentations dont chacune est poétique, d'autre part une cohérence plus grande que lorsque ce sont des métaphores hétérogènes qui se rencontrent. Donc l'allégorie est poétique.

(*Méditations*, LXXXV)

Pero es necesario recordar que este seguimiento casi literal de la concepción de la alegoría por parte de Quintiliano queda desvirtuado respecto de su sentido original si

représentations plus claires au point de vue extensif que celles qu'elles servent à éclairer, et sont donc plus poétiques. ”

⁵⁸ Cf. *Méditations*, LII.

no se encaja en una idea de la retórica análoga a la del rétor romano. Así el estrechamiento de la retórica en el siglo XVIII y su reducción al ornato, como hemos señalado anteriormente, producen como consecuencia directa la degradación de las figuras retóricas supervivientes. No debe perderse de vista, por lo tanto, esta circunstancia al valorar la concepción de la alegoría por parte de Baumgarten y, en general, de los autores de su época, aun cuando en apariencia, sean respetuosos con la definición clásica de la figura⁵⁹.

2

El símbolo en la *Crítica del juicio*

La *Crítica del Juicio* de Kant supone una clara respuesta a los postulados de Baumgarten y el paso decisivo en la consideración de la estética como disciplina filosófica. Con Kant queda perfilada la “actitud estética” como una nueva manera de situarse frente al mundo y frente al arte. Bordieu, citando a Osborne, ha apuntado las siguientes características de dicha actitud: la concentración de la atención, por la que el objeto de la contemplación se separa de su entorno⁶⁰; la dejación en suspenso de las actividades discursivas y analíticas, ignorando el contexto histórico y sociológico -se trata de un rasgo que profundiza en el aislamiento de la obra de su entorno-; el desinterés y el desapego de la experiencia estética, con la primacía de la forma de lo bello sobre la función⁶¹; y, por último, la indiferencia hacia la existencia del objeto⁶².

Contra lo defendido por Baumgarten, Kant rechaza la idea del conocimiento sensible separado del conocimiento lógico y, en consecuencia, no admite el concepto de belleza como perfección de la percepción sensible:

Vana es aquella distinción entre el concepto de lo bello y del bien que considera a ambos como distintos solamente por la forma lógica, y según la cual, el primero sería un

⁵⁹ De hecho, según observa Paul de Man, el clasicismo alemán tradicional considera a la alegoría como un producto del Siglo de las Luces (De Man, 1991: 209).

⁶⁰ Acaso sea ésta una reacción paralela a la metodología científica experimental que también aísla el fenómeno natural de su entorno para reproducirlo en el laboratorio y contra la que Goethe reaccionó tan airadamente (sobre la polémica de Goethe con Newton, véase Bürger, 1996: 34.40). En tal caso, podría seguirse esta analogía comparando el *museo* con el laboratorio en el plano de la ciencia. El museo se presenta como “laboratorio estético” donde el objeto artístico bello, separado de su entorno, se sitúa frente al observador con la *voluntad* de reproducir la experiencia estética.

⁶¹ Hay, sin embargo, una tensión entre la primera parte de la *Crítica*, en la que predomina esta dimensión formal, y la segunda, en la que Kant parece inclinarse por la *expresión* frente a la forma. Para una posible reconciliación entre ambos extremos, véase Rogerson, 1986: 156-165.

concepto confuso, el segundo un concepto claro de la perfección, idénticos, por lo demás, en su contenido y origen, pues entonces, entre ellos no habría diferencia *específica* alguna, sino que el juicio de gusto sería un *juicio de conocimiento* (...) Pero ya he dicho que un juicio estético es único en su clase, y no da absolutamente conocimiento alguno (ni siquiera confuso). (...) Si se quisiera dar el nombre de estéticos a conceptos confusos y al juicio objetivo que en ellos se funda, tendríamos un entendimiento que juzga sensiblemente, o un sentido que representa sus objetos mediante conceptos.

(*Crítica del Juicio* & 15)

Por lo tanto, Kant modifica la dirección de su mirada desde el objeto y la posibilidad de la representación del conocimiento sensible hacia la subjetividad⁶³, deteniéndose en la actividad sentimental frente a la cognoscitiva⁶⁴. La belleza, por lo tanto, no depende del objeto y sus cualidades sino que se funda en el sentimiento del sujeto⁶⁵. Ahora bien, si la belleza no es propiamente una cualidad del objeto sino que es producto de un juicio del sujeto, que deriva, a su vez, del sentimiento, será necesario examinar qué se entiende por juicio en el pensamiento kantiano. El concepto de juicio es, como el propio título de la obra indica, el elemento fundamental de la estética kantiana.

Ya desde la misma definición de juicio como “facultad de pensar lo particular como contenido en lo universal”⁶⁶ se pone de relieve la conexión entre este concepto de juicio y el problema del simbolismo en los términos que hemos visto en Goethe⁶⁷ y Baumgarten, y que seguiremos viendo, bajo nuevas perspectivas, en Schelling. Tras esta definición, Kant divide el juicio en dos clases: el juicio determinante, en el que dado lo general, la capacidad de juicio subsume en su interior lo particular; y el juicio reflexionante, en el caso de que dándose sólo lo particular, la capacidad de juicio busca lo general a partir de éste⁶⁸. El juicio reflexionante no puede, en su búsqueda de lo

⁶² Cf. Bordieu, 1995: 419 ss.

⁶³ “Lo que en la representación de un objeto es meramente subjetivo, es decir, lo que constituye su relación con el sujeto y no con el objeto, es la cualidad estética de la misma” (*Crítica del Juicio*, Introducción VII).

⁶⁴ “Lo subjetivo, empero, en una representación, *lo que no puede de ningún modo llegar a ser un elemento de conocimiento*, es el placer o el dolor que con ella va unido, pues por medio de él no conozco nada del objeto de la representación, aunque él pueda ser el efecto de algún conocimiento.” (*Crítica del Juicio*, Introducción VII).

⁶⁵ Cf. *Crítica del juicio* & 17.

⁶⁶ Cf. *Crítica del Juicio*, Introducción IV.

⁶⁷ Hay que tener en cuenta que cuando Goethe habla por primera vez del símbolo en 1794 ya hacía cuatro años que se había publicado la *Crítica del Juicio*.

⁶⁸ Cf. Cassirer, 1993: 323. Sobre la relación entre lo general y lo particular, observa Cassirer que en el neoplatonismo y en la filosofía medieval se consideraba que la inteligencia divina abarcaba y

general, darse otro principio que él mismo, puesto que en caso contrario sería determinante. La búsqueda de un principio que posibilite los juicios reflexionantes implica la necesidad de que la naturaleza se adecue formalmente a un fin, es decir, que se articule, para el sujeto, conforme a un todo coherente de leyes y formas que, sin embargo, no establezca un conocimiento teórico ni un principio práctico de libertad, sino que se limite a proporcionar una pauta fija para nuestro enjuiciamiento⁶⁹.

Dentro de esta clase de juicios, Kant distingue los juicios estéticos y los teleológicos –que, a diferencia de los estéticos, sí forman parte del conocimiento teórico-. Los juicios de gusto son sintéticos *a priori*. Son sintéticos porque establecen una relación entre la representación y el estado sentimental del sujeto (Kant, 1999: 48). Son *a priori*, pero *a priori* de la idea, esto es, de la finalidad⁷⁰. La finalidad estética es una finalidad meramente formal, sin concepto y sin fin, referida a la conciencia misma en su totalidad. En efecto, en primer lugar, el juicio, como se ha dicho, no conoce los objetos como tales, sino que su objeto es el propio estado de la conciencia⁷¹; en segundo lugar, se dice que la finalidad estética es una finalidad sin concepto porque precisamente rechaza todo conocimiento del objeto. Tampoco tiene por finalidad lo agradable, que entraña una finalidad de utilidad, ni se refiere al fin en sí, porque esto pertenece al dominio de la ética. La finalidad estética sólo se refiere a la conciencia en su totalidad (Kant, 1999: 56-57). El juicio estético, desligado del objeto, por una parte, y de todo interés, por otro, resulta del libre juego de las facultades de la imaginación y la inteligencia, entendida ésta no como capacidad lógica de comprender sino como capacidad de delimitar, que interviniendo en esta actividad de la imaginación, hace surgir en ella una forma cerrada, *sistemática* (Cassirer, 1993: 382)⁷².

contemplaba la totalidad de lo real y lo posible. De este modo, no necesitaba enlazar un concepto con otro para obtener un “todo” aparente de conocimiento; para él lo concreto y el todo eran premisas y consecuencias encuadradas dentro del mismo acto espiritual e indivisible. Esta concepción subsiste en Descartes y Spinoza. La *Crítica del Juicio* sitúa este problema en el centro de la investigación (Cassirer, 1993: 329-331).

⁶⁹ Cf. Cassirer, 1993: 349. Véase también Rogerson, 1986: 18-19.

⁷⁰ Como advierte García Morente, a quien seguimos en este análisis de las características del juicio estético kantiano, el *a priori* de este juicio no puede ser ni el *a priori* de la intuición ni el de los juicios sintéticos, sino el de la idea o finalidad (cf. Kant, 1999: 55-56).

⁷¹ De este modo, dice Cassirer, el hombre contempla la naturaleza como si fuera la expresión de una voluntad plasmadora, pero, a diferencia de lo que ocurría con la metafísica de base neoplatónica, esta voluntad plasmadora no resulta del objeto mismo sino que es un punto de vista que adoptamos en nuestra reflexión (Cassirer, 1993: 347).

⁷² En esta misma página, observa Cassirer que es precisamente la falta de esta delimitación lo que produce el sentimiento de lo sublime kantiano, como algo que escapa a nuestra capacidad de comprensión y que, en consecuencia, no podemos agrupar en un todo sistemático.

La esencial subjetividad del juicio estético kantiano, formado en la conciencia con independencia del objeto y de toda dimensión conceptual, aboca a un problema que será decisivo para la determinación del simbolismo kantiano: el de la universalidad y comunicabilidad del juicio estético. En el párrafo 17 de la *Crítica del Juicio*, Kant ya había advertido:

No puede haber regla objetiva alguna del gusto que determine, por medio de conceptos, lo que sea bello, pues todo juicio emanado de aquella fuente es estético, es decir, que su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto, y no un concepto del objeto. Buscar un principio del gusto, que ofrezca el criterio universal de lo bello, por medio de determinados conceptos, es una tarea infructuosa, porque lo que se busca es imposible y contradictorio en sí. La comunicabilidad de tal índole que tenga lugar sin concepto, y la unanimidad en lo posible, de todos los tiempos y de todos los pueblos, en lo que toca a ese sentimiento en la representación de ciertos objetos, tal es el criterio empírico, aunque débil, y que alcanza apenas a poder conjeturar que un gusto conservado así, por medio de ejemplos, proviene de la base profundamente escondida, y común a todos los hombres, de la unanimidad en el juicio de las formas bajo las cuales un objeto es dado⁷³.

Ahora bien, pese a la imposibilidad de determinar un principio de gusto que sirva de criterio universal y a la debilidad que ofrece el criterio de la unanimidad del juicio respecto de determinadas representaciones, Kant afirma que los juicios de gusto “han de tener un principio subjetivo que sólo por medio del sentimiento, y no por medio de conceptos, aunque, sin embargo, con valor universal, determine qué place o qué disgusta.” (*Crítica del Juicio* & 20). Este principio subjetivo se revela como una necesidad de aprobación general del juicio estético: “Se solicita la aprobación de todos los demás, porque se tiene para ello un fundamento que es común a todos, cualquiera que sea la aprobación que se pueda esperar” (*Crítica del Juicio* & 19)⁷⁴. La necesidad

⁷³ Hay en el criterio empírico kantiano de la unanimidad sobre lo bello, una clara influencia, aunque relativizada por lo que respecta a sus conclusiones, del concepto de lo sublime de Longino, tan presente en toda esta época: “Considera hermoso y verdaderamente sublime aquello que agrada siempre y a todos. Pues, cuando personas de diferentes costumbres, vidas, aficiones, edades y formas de pensar tienen una opinión unánime sobre una misma cosa, entonces este juicio y coincidencia de espíritus tan diversos son una garantía segura e indudable a favor de lo que ellos admiran” (*De lo sublime*, 7, 3).

⁷⁴ En el párrafo 8, Kant había ya planteado el problema de la universalidad del juicio estético, sin ocuparse de su fundamento: “El voto universal es, pues, sólo una idea (...). Que el que cree enunciar un juicio de gusto, juzga en realidad a medida de esa idea, es cosa que puede ser incierta: pero que él lo refiera a ella, y por lo tanto, que ha de ser un juicio de gusto, lo declara él mismo, mediante la expresión de belleza. Pero para sí mismo, mediante la mera conciencia de la privación de todo aquello que pertenece a lo agradable y al bien, puede él llegar a estar seguro de la satisfacción que aún le queda: y esto es todo

subjetiva se representa como objetiva bajo la suposición de un sentido común (*Crítica del Juicio* & 22)⁷⁵. La universalidad y la comunicabilidad de la experiencia estética quedan fundadas sobre este sentido común general.

Ahora bien, como dice Paul Guyer, si se admite que la comunicabilidad de nuestro sentimiento debe llevar un interés para nosotros –lo que no se deduce de la propiedad de un juicio meramente reflexionante–, se podría explicar de este modo el motivo por el que el sentimiento en el juicio de gusto es exigido en cada cual como un deber. Es decir, hay que precisar si lo que Kant propone respecto de esta universalidad del gusto es si ésta puede dar lugar a una exigencia de un acuerdo universal subjetivo o si sólo cabe entenderla como expectativa racional de tal acuerdo⁷⁶. La cuestión, que establece una relación imprecisa entre el juicio de gusto y el juicio moral, es esencial para nuestro estudio puesto que Kant en el parágrafo 59 de la *Crítica del Juicio* califica esta relación de simbólica, de tal manera que esta vaga y confusa calificación se convierte en buena medida en el texto fundacional de toda la teoría del simbolismo posterior⁷⁷. La cuestión que plantea Guyer se proyecta así sobre este parágrafo de la *Crítica* abriendo una interrogación sobre el alcance de la naturaleza simbólica del vínculo entre estética y moral.

Estos dos rasgos esenciales del juicio estético, la universalidad y la comunicabilidad, son fundamentales para poder examinar qué se entiende por arte desde la perspectiva kantiana:

La universal comunicabilidad de un placer lleva ya consigo, en su concepto, la condición de que no debe ser un placer del goce nacido de la mera sensación, sino de la reflexión, y así, el arte estético, como arte bello, es de tal índole que tiene por medida el Juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos.

(*Crítica del Juicio* & 44)

en lo que él se promete la aprobación de cada cual, pretensión a la cual tendrá derecho, bajo esas condiciones”.

⁷⁵ “Por *sensus communis* ha de entenderse la idea de un sentido que es “común a todos”, es decir de un Juicio que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (*a priori*) el modo de representación de los demás para atener su juicio, por decirlo así, a la razón humana” (*Crítica del Juicio* & 40). Para la evolución del concepto de “sentido común”, véase Gadamer, 1996: 48 y ss.

⁷⁶ Cf. Guyer, 1997: 314.

⁷⁷ Dice Honig, al respecto, que el principio por el que la autonomía del arte refleja la autodeterminación moral del hombre llega a ser casi absoluto entre los inmediatos seguidores de Kant. Así, por ejemplo, para Schelling, el arte es la más alta unión de necesidad y libertad (Honig, 1982: 42).

El problema de la relación entre el gusto y el arte es abordado por Kant desde la teoría del genio⁷⁸: “Para el juicio de objetos bellos como tales se exige gusto; pero para el arte bello, es decir, para la creación de tales objetos, se exige genio” (*Crítica del Juicio* & 48). Acaso sea en el establecimiento de las relaciones entre gusto y genio, entre juicio y la producción de la obra de arte, en donde se plantee el problema del símbolo con más nitidez dentro del sistema kantiano.

Es interesante constatar, sin embargo, que en estos párrafos (43-54) Kant no recurre al término “símbolo”, retrasando su aparición hasta el complejo párrafo 59, en el que establece, dentro las líneas determinantes de su pensamiento, las relaciones entre el arte y la moral. Sin embargo, en los párrafos referidos anteriormente es posible encontrar ya el concepto de símbolo y la posición principal que Kant le asigna en su idea de la poesía, así como la valoración peyorativa de la alegoría que después pasará al pensamiento de Goethe y a las estéticas idealistas.

El problema que se origina entre el juicio estético, en el que el gusto es una facultad no productiva, y la creación de la obra de arte estriba principalmente en que en ésta última existe siempre una finalidad que sitúa un concepto como base de lo que debe ser la obra. En el párrafo 45 Kant expone este problema:

En efecto, podemos universalmente decir, refiérase esto a la belleza natural o a la del arte, que bello *es lo que place en el mero juicio* (no en la sensación de los sentidos, ni mediante un concepto). Ahora bien: el arte tiene siempre una determinada intención de producir algo: pero si ello fuera una mera sensación (algo meramente subjetivo) que debiera ser acompañada de placer, entonces ese producto no placería en el juicio más que por medio del sentimiento sensible. Si la intención, en cambio, fuera dirigida a la producción de un determinado objeto, este objeto, si es conseguido por el arte, no podría placer más que por medio de conceptos. En ambos casos, empero, el arte no placería en el mero juicio, es decir, no placería como bello, sino como arte mecánico.

Kant atribuye así al arte la difícil tarea de transmitir las ideas estéticas, aquellas que desbordan las posibilidades del discurso, referidas a objetos y estados más allá de la

⁷⁸ Como recuerda J. J. Sheridan en su prólogo a *De planctu Naturae*, el genio, en la Antigüedad, era entendido como una deidad tutelar. Posteriormente, así se recoge en la obra de Agustín e Isidoro, se le relacionó con el proceso de la generación de todas las cosas. Ésta es también su función en la obra alegórica de Bernardo Silvestre, como guardián de la fertilidad de hombres y mujeres, encargado de dotar de forma individual a los nacidos, con el propósito de que no existan dos iguales (cf. Alain de Lille, 1980: 59-62). Obsérvese cómo en el concepto de genio kantiano se conservan estas notas de generación y originalidad en el proceso creativo.

experiencia⁷⁹. Para salvar los obstáculos señalados en el párrafo 45, Kant advierte que el arte bello debe procurar que su finalidad no parezca intencionada, para aparecer como naturaleza, esto es, como resultado de haber alcanzado la precisión derivada de un conjunto de reglas, pero, al mismo tiempo, sin dejar ver el esfuerzo que ha sido necesario para conseguirlo.

En estas consideraciones pueden atisbarse dos conclusiones previas: en primer lugar, la idea kantiana de “arte sin esfuerzo” que sirve para apoyar el necesario “arte sin finalidad” imprescindible para que pueda ser apreciado como bello, se basa en una ficción: la ocultación del esfuerzo y la apariencia de libertad en la elaboración de la obra de arte. En todo caso, es necesario diferenciar entre la intencionalidad que produce la obra de arte y la que ésta pueda conllevar. En este sentido, el hecho de que sea la voluntad del artista la que origine la obra de arte no significa que ésta misma sea “interesada”. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, hay que advertir la negativa valoración que Kant tiene del *trabajo* en la producción artística, consecuencia de un planteamiento idealista que tendrá quizá su replica en la valoración del esfuerzo en el pensamiento poético de Baudelaire y Flaubert. No obstante, el rechazo kantiano del trabajo con relación a la creación de la obra de arte se entiende aquí como rechazo del arte en el sentido de *techné*, y, en consecuencia -una vez más-, de la retórica.

Ahora bien, como resulta necesario, por las propias exigencias de la obra bella, ir más allá de esta apariencia de libertad apuntada en el párrafo 45, Kant propone en el párrafo siguiente avanzar un paso más en esta configuración del arte sin finalidad. Es en este punto donde recurre al concepto de genio. Y ya desde la propia definición de “genio” como talento que da la regla al arte⁸⁰, Kant descubre sus cartas en la descripción de un arte que pueda *producir* un objeto susceptible de ser apreciado estéticamente. En efecto, cuando seguidamente apunta que “el genio es la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da la regla al arte”, sienta los fundamentos necesarios para vincular la obra de arte bella al proceso que hace posibles los juicios estéticos, de tal manera que ya no se puede hablar de la existencia de un concepto en el origen de la obra de arte, sino más bien de que es la naturaleza la que da la regla al arte en el sujeto, el genio. Kant, mediante esta argumentación, salva la posibilidad de *un arte estético*, y con ello, desde el momento en que lo conceptual queda excluido de su determinación, de *un arte simbólico*. En el sistema estético kantiano, la naturaleza se erige como algo

⁷⁹ Cf. Rogerson, 1986: 96.

⁸⁰ *Crítica del Juicio* & 46.

más que un modelo: se trata más bien de una causa final que afecta no sólo a la consecución final de la obra de arte sino también al propio proceso de creación artística encomendado al genio. El símbolo encuentra su razón de ser en esta obsesión por lo natural que recorrerá todo el Romanticismo.

Kant apela al término “espíritu” para designar la “facultad de la exposición de las ideas estéticas sin concepto, que incita a pensar mucho sin que, sin embargo, pueda serle adecuado concepto alguno” (*Crítica del Juicio* & 49). En este sentido distingue entre la imaginación productiva que, aunque no utilice este término, da lugar a las alegorías⁸¹, y la imaginación creadora que pone en movimiento la facultad de las ideas intelectuales para pensar, con ocasión de una representación⁸². Se trata, como se verá seguidamente, de un adelanto del concepto de símbolo que expondrá en el párrafo 59. Kant considera la poesía como la más estética de las artes porque se aviene con la mayor idoneidad al desarrollo de este procedimiento simbólico⁸³.

Ahora bien, es necesario detenerse en los dos ejemplos propuestos por Kant para ilustrar su razonamiento porque, aunque no los denomina “simbólicos” expresamente, tal vez se ajusten más que los expuestos en el párrafo 59, a la idea de símbolo que después llegará hasta nuestros días; y porque Kant ofrece aquí un modelo de interpretación que también ha marcado algunas pautas en la hermenéutica simbólica posterior. El primero de estos ejemplos es un fragmento de un poema de Federico de Prusia: “Agótese nuestra vida sin murmullos ni quejas –abandonando el mundo después de haberlo colmado de beneficios-. Así, el sol, cuando ha terminado su carrera diurna – extiende aún por el cielo una luz dulce-. Y los últimos rayos que lanzan en el aire –son sus últimos suspiros por el bien del mundo-”. Dejando a un lado la idoneidad del poema para servir de ejemplo al planteamiento kantiano, lo que acaso sorprenda de su explicación es que, de una comparación basada en una analogía no demasiado forzada,

⁸¹ “El poeta se atreve a sensibilizar ideas de la razón de seres invisibles: el reino de los bienaventurados, el infierno, la eternidad, la creación, etc. También aquello que ciertamente encuentra ejemplos en la experiencia, verbigracia, la muerte, la envidia y todos los vicios y también el amor, la gloria (...). Pero esa facultad, considerada por sí sola, no es propiamente más que un talento (de la imaginación)” (*Crítica del Juicio* & 49). Rogerson ha notado que estos ejemplos se pueden agrupar en dos categorías: las nociones teológicas que, indudablemente, están fuera de la experiencia; y los vicios y virtudes. En este caso, no resulta tan evidente que se encuentren fuera de la experiencia (*ib.*, p. 99). Lo que nos llama la atención de este párrafo 49 y de la reflexión de Rogerson es que estas dos categorías de objetos coinciden con las dos clases de alegoría más conocidas desde la Antigüedad clásica: la alegoría teológica, que, por la propia evolución de la metafísica, pasa de física a teológica y de ahí a mística; y la alegoría moral que, con el tiempo, deviene, en una de sus posibilidades, en alegoría psicológica.

⁸² El término “representación” será fundamental en la recuperación de cierta estética de Kant por Gadamer y su concepto de símbolo (cf. Gadamer, 1998: 85-99). Sobre el problema de la “representación”, a partir de las ideas heideggerianas de la época de la imagen del mundo, véase Derrida, 1989: 77-122.

Kant, en vez de explicar, aunque no resulte necesario, los términos de esta analogía, diga que “excita una multitud de sensaciones y representaciones adyacentes para las cuales no se encuentra expresión alguna”. En el siguiente ejemplo -de nuevo uno de los términos de la analogía pertenece al ámbito de lo natural-, ocurre algo parecido. En esta ocasión, también un símil poético –“Manaba la luz del sol como la paz mana de la virtud”- de fácil aunque rehusada determinación, da pie en el comentario de Kant a la exposición de una experiencia estética de alcances insospechados, especialmente para el lector postromántico que ha olvidado la extensa potencialidad concedida en este periodo a la naturaleza: “Extiende por el alma una multitud de sentimientos sublimes y calmantes y abre una perspectiva sin límites sobre un futuro alegre, que ninguna expresión adecuada con un determinado concepto alcanza a expresar totalmente”. En este caso, como ocurría también en el ejemplo anterior, Kant termina su comentario subrayando la imposibilidad de reducir a un plano conceptual los sentimientos suscitados por el poema.

Ciertamente desde el punto de vista más estricto de la experiencia estética kantiana, tales tesis puedan sostenerse fácilmente, pero no deja de llamar la atención la aparición de un mecanismo que creemos haber detectado en ambos ejemplos: el rechazo de la retórica, en ambos casos la explicación del símil, como clave interpretativa que hubiera arrojado un resultado más preciso aunque desde luego limitado al ámbito de lo conceptual. Este rechazo de lo retórico no es independiente de la ya aludida presencia de lo natural, y debe entenderse como un rechazo de lo artificial en la representación artística.

En los comentarios de Kant, el salto a lo ilimitado se produce sobre el obstáculo de la figura retórica. Lo interesante de este procedimiento es que guarda cierta similitud si bien algo alejada –cosa que no ocurrirá con algunos críticos posteriores- con el procedimiento de los alegoristas alejandrinos respecto a la hermenéutica patrística. En efecto, Orígenes y otros alejandrinos partían siempre de un estricto sentido literal del texto, para, a partir del absurdo que éste suscitaba, poder aplicar la interpretación alegórica más insospechada. Por contra, la escuela de Antioquía mostraba un respeto mucho mayor por el sentido literal de los textos sagrados, entre otras cosas, porque admitían la metáfora como un elemento natural del discurso y, por lo tanto, como una parte importante del sentido literal. Kant actúa como los alejandrinos: elude la referencia al procedimiento retórico como elemento natural del discurso poético y se

⁸³ Cf. *Crítica del Juicio* & 53.

deja llevar por las representaciones que en la imaginación le producen las *extrañezas* del texto⁸⁴.

Más adelante, Kant se detiene en el examen de la obra de arte en relación con los espacios natural y moral. La objetivación del sentimiento en los términos vistos anteriormente produce un mundo nuevo que, aunque es independiente de las leyes naturales y morales, no puede tener otro contenido que éstas. La obra de arte afronta de una forma diferente la contemplación de la naturaleza y la libertad. Así, afirma Kant, toda obra de arte se encuentra determinada por los sentidos, aunque, sin embargo, trasciende el círculo sensorial⁸⁵. La naturaleza no sólo *informa* al arte de su contenido, sino que también, al ser contemplada de forma estética, adquiere significación y expresión⁸⁶.

En la obra de arte, el sentimiento del yo se revela, al mismo tiempo, como un sentimiento del universo. De este modo, el arte expresa la unidad de lo sensible y lo inteligible. En el libre juego de la imaginación, la naturaleza y la obra de arte funden e intercambian sus papeles, de tal modo que la primera se presenta como si cobrara formas desde dentro y con arreglo a leyes y fines propios; la segunda, por su parte, se antoja como algo necesario y, en este sentido, como obra de la naturaleza misma (Cassirer, 1993: 389). La unidad de lo sensible y lo inteligible, que será fundamental en la asociación simbólica de la belleza con el bien moral, aparece como el elemento fundamental del arte poética, de un modo que casi se repetirá en los mismos términos en la concepción goetheana del símbolo: “Lo característico de la poesía es que convierte los conceptos en ideas estéticas, los eleva, les da vida, introduce en ellos, gracias a la libertad de la imaginación, algo que no es mero conocimiento, y así surge el sentimiento estético, fijado en imágenes, así surge lo indecible de las ideas.” (*Crítica del Juicio* & 53).

La obsesión romántica por la naturaleza, derivada de los presupuestos kantianos, ha sido estudiada minuciosamente por Paul de Man en su *Retórica del Romanticismo*⁸⁷. Ya desde lo paradójico del título, de Man aborda en este trabajo el problema de la

⁸⁴ Lógicamente el paralelismo entre la exégesis de Orígenes y las explicaciones kantianas del párrafo 49 de la *Crítica del Juicio* terminan aquí, y no pueden derivarse, en nuestra opinión, otras conclusiones que las sugerencias expuestas. Por supuesto, la tensión entre lo artificial y el ideal de la creación de la naturaleza es impensable en el ámbito de la exégesis alegórica patrística.

⁸⁵ El rechazo de “lo agradable” en la estética kantiana se une a la antipatía manifiesta de su autor por la retórica. De este modo Kant desconfía de todo ornato, incluso de la rima y de la agudeza, en beneficio de un arte formal determinado por el libre juego de la imaginación (cf. Asunto, 1989: 88-89).

⁸⁶ Cf. Kant, 1999: 60.

⁸⁷ Cf. de Man, 1984.

naturaleza en la poesía de comienzos del siglo XIX de una forma distanciada y al mismo tiempo profundamente reveladora. Para de Man, el Romanticismo hizo de la imagen metafórica –el *símbolo* o incluso el *mito*- el rasgo más determinante de su estilo. La concepción de la metáfora simbólica se articuló como nostalgia del objeto de la naturaleza⁸⁸. Esta nostalgia de la palabra evidenciaba un deseo de epifanía, entendida como “revelación de una presencia permanente que ha elegido esconderse de nosotros”, Pero este deseo de epifanía fracasa porque el lenguaje no puede alcanzar nunca la absoluta identidad que existe en el objeto natural⁸⁹. De Man afirma que, pese a que los presupuestos románticos debieran haber dado como resultado unas imágenes distintas de las imágenes metafóricas ya conocidas, lo cierto es que los trabajos de los primeros románticos no produjeron ejemplos reales que obedecieran a estos planteamientos teóricos⁹⁰.

Especialmente complejo resulta el vínculo kantiano entre la belleza y la moral⁹¹. La dificultad venía dada por el propio Kant al negar todo componente moral al juicio estético⁹². Ahora, la reconducción de éste hacia el campo de la moral no encuentra otra salida que la de la formulación simbólica. La relación entre el juicio estético y el juicio moral ya había sido tratada por Kant en otros pasajes de la *Crítica del Juicio*, antes de que en el párrafo 59 se refiriera a ella como *simbólica*.

El problema, vinculado a la cuestión de la universalidad del juicio de gusto, bien en términos de base para una exigencia de universalidad, bien como mera expectativa de

⁸⁸ De Man advierte que el objeto natural a los ojos de los románticos, en una concepción muy cercana al neoplatonismo, es aquel cuyo origen sólo está determinado por su ser; su devenir coincide con su forma de originarse y, en definitiva, su existencia coincide con su esencia. Todos los objetos naturaleza, por ejemplo, todas las flores, remiten a *una flor original de la que emanan*. A su vez, esta entidad original, que contiene todas las flores como manifestaciones, es necesariamente trascendental; es la Idea, más allá de la cual se extiende el ser. Por eso, por ser encarnaciones de un principio trascendental, los objetos naturales son epifanías (*op. cit.*, p. 4).

⁸⁹ *Ib.*, p. 6.

⁹⁰ *Ib.*, p. 16. Ya Schopenhauer –y también Thomas de Quincey- se dio cuenta de que el símbolo no era sino una alegoría en la que “se había hecho arbitraria la conexión entre el icono y su sentido abstracto” (Lawrence, 2005: 32).

⁹¹ El antecedente inmediato está en Shaftesbury que toma el concepto de “belleza moral” de los griegos. El éxito de la fórmula de Shaftesbury se debió, probablemente a la combinación de elementos afectivos y racionales, en la que la búsqueda del placer aparecía como motivación de la moral tanto individual como social (Norton, 1995: 212).

⁹² El problema proviene del concepto de “desinterés” que Kant asocia al placer estético y afecta tanto al propio sistema de pensamiento kantiano, como a la lectura que posteriormente se ha hecho de éste. En opinión de Heidegger, Schopenhauer malinterpretó la estética kantiana (*Crítica del juicio & 2-5*). Esta mala comprensión pasó a Nietzsche –que la invirtió en el concepto de “embriaguez”, opuesto también al “agrado desinteresado”- y, de ahí, a los críticos posteriores. Para Heidegger, éstos confundieron desinterés con indiferencia. En la interpretación heideggeriana, el desinterés se refiere a que lo bello no debe ser recontemplado en consideración a otra cosa sino que debe dejarse que salga a nuestro encuentro, en su propio rango y dignidad (cf. Heidegger, 2005: 107-109).

universalidad, aparecía ya planteado en el párrafo 40: “Mostrar que su vínculo con la moralidad puede completar la deducción del juicio estético requeriría probar que esta conexión puede validar no sólo la demanda de acuerdo de los otros sino la expectativa de éste también”. De esta forma, hay que tener en cuenta que aunque la razón práctica pueda aportar el fundamento de una validez intersubjetiva para un placer interesado en los objetos bellos; al ser este placer interesado un añadido posterior al puro placer estético, la validez intersubjetiva de aquel no puede aportar, en principio, una evidencia directa para confirmar la validez de éste⁹³.

En este sentido, por lo que se refiere a la búsqueda de una analogía entre el juicio de gusto y el juicio moral que permita una transición de la facultad de estimación del placer hacia el sentimiento moral, resulta fundamental el párrafo 42 de la *Crítica del Juicio*. En este texto se encuentra ya una primera exposición de la conexión entre la naturaleza bella, el juicio estético y el sentimiento moral.

El proceso es descrito por Kant del siguiente modo: La contemplación de la naturaleza bella, por ejemplo un paisaje, –no del arte, y Kant es taxativo al respecto, por más que esta determinación entre en contradicción con el párrafo 59⁹⁴- da lugar a un primer juicio estético desinteresado nacido del placer de la forma contemplada. Este primer juicio estético desinteresado da paso a un interés inmediato por la naturaleza en la que el placer ya no se deriva de la forma bella natural sino de la propia existencia del paisaje. En este segundo momento se produce un movimiento intelectual que Kant define como “hilera de pensamientos que no se puede desarrollar jamás completamente”⁹⁵, que da lugar al sentimiento moral interesado. Kant establece, de esta forma, un argumento importante para la recuperación de la significación de la naturaleza en el plano estético y moral, frente a las tesis empiristas de Locke que, a partir de la física de Newton, defendían un mundo que, más allá de la percepción ordinaria, consistía “en partículas que circulan en el espacio”⁹⁶.

Ahora bien, hay que reconocer que, a partir del razonamiento kantiano, el Romanticismo elevando la naturaleza a la consideración de “lo sagrado” pasó al otro

⁹³ Cf. Guyer, 1997: 117.

⁹⁴ Rogerson propone la siguiente solución para salvar esta contradicción entre los párrafos 42 y 59: La belleza natural satisface un interés moral inmediato. La belleza artística, por su parte, no puede satisfacer un interés moral inmediato, pero sí mediato: en primer lugar debemos reconocer que el arte representa un objeto particular, y, a partir de este reconocimiento, se produce el mismo proceso que en el caso del objeto natural (*ib.*, p. 111-112).

⁹⁵ Se encuentra en estas palabras ya un adelanto de la inagotabilidad del sentido del símbolo, que ya aparece en la definición de Goethe de 1824.

⁹⁶ Cf. Laugbaum, 1996: 78.

extremo de la idea de naturaleza sin finalidad, indiferente frente al individuo y amoral de la ilustración⁹⁷. Con estos presupuestos románticos, el proceso de sacralización de la naturaleza que Kant, siguiendo a Rousseau, había iniciado, no tenía más remedio que fracasar. Paradójicamente, será el movimiento llamado simbolista el que se fundamente expresamente como antinaturaleza, también en cierto modo, adelantado por Kant con su idea de lo sublime (Jauss, 1995: 108-109), presente en la supremacía del arte sobre la naturaleza en las estéticas de Schelling y Hegel⁹⁸.

La paradoja en este proceso -por lo que al objeto de nuestra investigación se refiere- radica en la polisemia del concepto de símbolo que tan pronto puede servir, como ocurre, aunque no se mencione expresamente como tal, en el párrafo 44 de la *Crítica del Juicio*, para establecer una *correspondencia* entre la contemplación del paisaje y el sentimiento moral⁹⁹, como para dar nombre a un movimiento artístico caracterizado por un sentimiento hostil a la naturaleza¹⁰⁰. En este sentido, puede afirmarse que el término “símbolo” alude a un espacio de significación esencialmente proteico, tal y como había ocurrido anteriormente con la alegoría.

Siguiendo con nuestro acercamiento a la *Crítica del Juicio*, la transición del sentimiento estético al sentimiento moral es retomada, y ya calificada de simbólica, de forma más confusa, en el párrafo 59¹⁰¹. Porque, después de lo dispuesto en el párrafo 49, quedaba por ver cómo era posible que determinados objetos pudieran expresar estas ideas ajenas a la posibilidad de la experiencia. Kant apela al *símbolo* para afrontar el problema. Rogerson advierte que la afirmación kantiana relativa a la expresión simbólica puede dividirse en dos tesis: la expresión de la idea debe ser claramente distinta de la representación o ejemplificación de un concepto susceptible de ser representado literalmente pero no de ser expresado simbólicamente; en segundo lugar, mientras que el reconocimiento de un objeto bajo un concepto envuelve un acto

⁹⁷ Para el concepto de naturaleza mecanicista y amoral de la Ilustración, véase Cassirer, 1993: 54-112.

⁹⁸ Adorno y Blumenberg, entre otros, han señalado el final de esta hostilidad hacia la naturaleza y han defendido la vuelta a “lo bello natural”. Para Jauss este regreso a la naturaleza desde la estética debe entenderse como una espontánea comprensión estética que posibilite los lazos entre los hombres y de éstos con la naturaleza (cf. Jauss, 1995: 134).

⁹⁹ Ya desde Goethe, el Romanticismo adquiere, gracias a esta base de la contemplación natural, un carácter realista que armoniza con sus postulados ideales, puesto que lo ideal siempre se entiende en conjunción con lo real (cf. Laughbaum, 1996: 81). Precisamente esta conjunción, entendida en su sentido etimológico de unión, apela directamente al concepto de símbolo.

¹⁰⁰ Anna Balakian, en su obra clásica *El movimiento simbolista*, se pregunta, a tenor de la multitud de tesis contradictorias sobre el concepto de simbolismo, si no sería más conveniente borrar dicho término del campo literario (Balakian, 1969: 18).

¹⁰¹ Sobre la debilidad del argumento kantiano y sus motivaciones, véase Norton, 1995: 224 y ss.

sin-tético de la imaginación, una idea estética es una criatura de la imaginación liberada, de tal modo que se sugiera el objeto suprasensible por analogía¹⁰².

En efecto, el párrafo 59 de la *Crítica del Juicio*, titulado precisamente “De la belleza como símbolo de la moralidad” establece el concepto kantiano de símbolo en atención a las intuiciones necesarias para la exposición de los conceptos¹⁰³: “Si los conceptos son empíricos, las intuiciones se llaman *ejemplos*; si son conceptos puros del entendimiento, se llaman *esquemas*”¹⁰⁴. Ahora bien, “si se pide que se exponga la realidad objetiva de los conceptos de la razón, es decir de las ideas, y ello para el conocimiento teórico de las mismas, entonces se desea algo imposible, porque no puede, de ningún modo, darse intuición alguna que le sea adecuada”. Como puede verse, el planteamiento de Kant adelanta ya la tensión que Goethe reproducirá en la oposición entre el símbolo y la alegoría: el problema entre la expresión del concepto y la expresión de la idea¹⁰⁵. Ahora bien, en la consideración de la naturaleza de las intuiciones intelectuales se abre una de las más profundas diferencias entre ambos pensadores. Como señala Viëter, Goethe –en una línea de pensamiento coincidente, como se verá, con Schelling-, piensa que estas intuiciones se dirigen a la esencia del objeto, revelando la idea en el fenómeno. Esta revelación articula la posibilidad de un conocimiento no sensible, simbólico, la *visión con los ojos de la mente*, con la que se aprehenden los fenómenos primarios y las leyes de los procesos en los que la Naturaleza produce sus formas. Kant, por el contrario, considera que para el hombre el conocimiento de la sustancia inteligible, del Absoluto en la Naturaleza resulta imposible¹⁰⁶.

Kant sigue desarrollando su idea del símbolo en este mismo párrafo 59:

Toda *hipotiposis* (exposición *subjectio sub aspectum*), como sensibilización es doble: o *esquemática*, cuando a un concepto que el entendimiento comprende es dada a priori la intuición correspondiente, o *simbólica*, cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar

¹⁰² Cf. Rogerson, 1986: 102.

¹⁰³ Para el papel que juega en el sistema kantiano la distinción entre intuición y concepto, véase Rorty, 2001: 145-146.

¹⁰⁴ Guyer propone los siguientes ejemplos de cada una de las posibilidades de exposición de conceptos. Respecto a los conceptos empíricos, el ejemplo de un perro concreto sirve para exponer el concepto de “perro”; en cuanto a los conceptos puros del entendimiento, el concepto de “causa” puede proponerse el esquema de la sucesión temporal. Sin embargo, para los conceptos de razón o ideas hay que recurrir al símbolo (*ib.*, p. 333).

¹⁰⁵ La influencia de Kant no sólo en las elucubraciones teóricas de Goethe sino también en su obra poética es tan intensa que se ha llegado a decir que la *Crítica del Juicio* construye en cierto modo *a priori* su concepto de la poesía (Cassirer, 1993a: 307).

[la idea], y del cual ninguna intuición sensible adecuada puede darse, se pone una intuición en la cual solamente el proceder del Juicio es análogo al que observa en el esquematizar, es decir, que concuerda con él solo según la regla de ese proceder y no según la intuición misma; por lo tanto, sólo según la forma de la reflexión y no según el contenido¹⁰⁷.

Por lo tanto, para Kant, lo intuitivo no se opone a lo simbólico, como ocurría en la metafísica de Baumgarten, sino que, dentro de lo intuitivo, lo simbólico se opone a lo esquemático¹⁰⁸.

En esta oposición establecida en el ámbito de la exposición se funda la contraposición entre el símbolo y la alegoría, que no está formulada en la obra de Kant aunque ya en este párrafo, junto con el anteriormente citado & 49, se encuentran todos los elementos que Goethe usará para establecer la pugna entre uno y otra.

A continuación, Kant despliega la oposición entre las exposiciones intuitivas esquemáticas e intuitivas simbólicas:

Todas las intuiciones que se ponen bajo conceptos a priori son *esquemas* o *símbolos*, encerrando los primeros exposiciones directas de conceptos; los segundos, indirectas. Los primeros lo hacen demostrativamente; los segundos, por medio de una analogía (para la cual se utilizan intuiciones empíricas), en la cual el Juicio realiza una doble ocupación: primero, aplicar el concepto al objeto de una intuición sensible, y después, en segundo lugar, aplicar la mera regla de la reflexión sobre aquella intuición a un objeto totalmente distinto, y del cual el primero es sólo el símbolo.

En la representación esquemática lo que realmente se representa es la regla general; con ello, “lo particular ha renunciado a la diversidad de sus posibles y, por ello, es un ejemplo de lo uno que regula el campo de los posibles” (Heidegger, 1993: 89). En el esquema, la expresión de la regla de lo general relega a lo particular. Este es el criterio que servirá de pauta de lectura de la alegoría. En cambio, la expresión simbólica no expresa regla alguna sino que en la presentación de lo particular se produce la

¹⁰⁶ Cf. Viëter, 1950: 72-73.

¹⁰⁷ La definición kantiana de símbolo ha sido recogida por Blumenberg para denominar a sus “metáforas absolutas” como elementos básicos del lenguaje filosófico –retomando así la discusión sobre metáfora y filosofía abierta por Aristóteles al cuestionar el concepto platónico de “emanación” y proponer la *analogia entis*-. Según Blumenberg, la metáfora absoluta responde a una transferencia de la reflexión irreductible a la logicidad (Blumenberg, 2003: 45).

¹⁰⁸ De este modo, lo intuitivo, dice Kant en este mismo párrafo, se opone a lo discursivo.

remisión, en un segundo momento, a lo general¹⁰⁹; en palabras de Cassirer, el meollo del concepto de símbolo se encuentra en la definición kantiana de imaginación, como *synthesis speciosa*¹¹⁰.

De este modo, Kant pasa a tratar otro de los rasgos constitutivos de la representación simbólica: su exposición indirecta. En la *Metafísica* de Baumgarten también se contemplaba, con otros términos y en un contexto diferente, los dos momentos de significación del símbolo: el de la constitución del simbolizante y el de la referencia por analogía al objeto simbolizado.

Ahora bien, el problema se plantea cuando Kant señala algunos ejemplos de exposición simbólica creados por analogía¹¹¹. En el primer caso, la comparación entre un estado despótico y un molinillo, se puede llamar simbólica porque la analogía se desarrolla a un nivel profundo entre ambas realidades. Así, el molinillo, como simbolizante, se presenta como un primer grado de significación, y, en un segundo momento, apunta indirectamente al objeto simbolizado, el estado despótico. Sin embargo, este ejemplo es fácilmente reconducible a la categoría de metáfora analógica de Aristóteles¹¹²: el estado despótico es a su pueblo *como* el molinillo al café. Kant parece haber seguido aquí el método ensayado respecto a la poesía en su párrafo 49.

Los ejemplos restantes propuestos por Kant son casos de catacresis, en los que, aun funcionando la intuición y la analogía en su formación, no puede decirse que se trate, como él mismo afirma, de conceptos “a los que quizá no pueda jamás corresponder directamente una intuición”. En la catacresis no se produce, en realidad, la sustitución de términos propia de la metáfora, aunque la operación analógica que la sustenta es puramente metafórica, sino la extensión del sentido propio de una palabra a un terreno que carece de nombre.

Ciertamente, la catacresis se mueve en un terreno ajeno al de otras figuras retóricas, incluida la metáfora. Esta especificidad de la catacresis la aleja, por una parte, de la concepción más inmediata de la retórica, especialmente en si ésta es entendida en una dimensión reducida a su función de ornato, como ocurría en la época de Kant; y la

¹⁰⁹ Esta remisión será, en opinión de Gadamer, uno de los problemas mayores de la estética idealista (cf. Gadamer, 1998: 22).

¹¹⁰ Cf. Heidegger, 1993: 212.

¹¹¹ Pérez Carreño ha destacado la escasa explicación que Kant ofrece de esta analogía. En su opinión, se trataría de una sensibilización de lo suprasensible no directamente, sino a través de un esquema análogo (Pérez Carreño, 1990: 98). Más adelante analizaremos las distintas posibilidades analógicas que brinda el simbolismo kantiano.

acerca, por otra, al horizonte teórico del símbolo kantiano. La orientación exclusiva de la retórica hacia el ornato implica que ésta se concentra en la forma externa del discurso, en la que las figuras tienen como función asegurar el desvío de la lengua común con el que la retórica reivindica un texto como propio. Sin embargo, en el caso de la catacresis, tal y como viera en su momento Fontanier, su empleo está determinado y viene exigido por una realidad extradiscursiva, de tal forma que lo que se dice no puede ser traducido, sin que se pase a afirmar otra cosa¹¹³. Así, en estas situaciones especiales, ya no se puede afirmar que la retórica cumpla ese papel ornamental que se le atribuía en el tiempo de Kant¹¹⁴.

En consecuencia, el concepto kantiano de símbolo determinado por la catacresis resulta, no sólo ajeno al dominio de la retórica ornamental, sino también a la idea superficial que de la alegoría se posee a la largo del siglo XVIII.

Sin embargo, es necesario recordar que en su voluntad de querer nombrar lo que aún es indecible, el símbolo kantiano, como catacresis, comparte finalidad con la exégesis alegórica antigua que, al servicio de la metafísica, pretendía introducir lo inefable en el discurso. Ahora bien, esta coincidencia, no implica identidad. La falta de nombre en los casos que Kant propone en primera instancia¹¹⁵ no se debe a la imposibilidad de una intuición directa de éstos.

Así, es preciso diferenciar entre el mecanismo de atribución del nombre por catacresis, en el que se dan los requisitos de la exposición simbólica, tal como Kant la entendía frente al ejemplo y al esquema, y la necesidad esencial de tal exposición; dicha necesidad se produce, como Kant advierte más arriba, en los casos en los que no es posible la intuición directa del concepto. Sin embargo, en los ejemplos que estamos refiriendo, aunque se cumplen los requisitos de exposición simbólica -catacrética-, esto

¹¹² “Llamo “relación analógica” a cuando un segundo miembro de una proporción guarda con el primero similar relación a la del cuarto con el tercero. En tal caso se podrá decir el cuarto término en vez del segundo y el segundo en vez del cuarto” (*Poética*, 1457b).

¹¹³ Cf. Galay, 1974: 399. Sobre el origen metafórico y metonímico de la catacresis, véase Le Guern, 1990: 101-106.

¹¹⁴ En la *Retórica* de Vico, la catacresis como *abusio*, se integra dentro de los tropos ornamentales, pero, también habla de los tropos por necesidad, esto es, de los derivados de la existencia de un mayor número de cosas que de palabras, en cuyo caso se recurre a términos extraños para referirse a estas cosas que carecen de término propio (cf. Vico, *Retórica* [39]). La catacresis ocupará un papel fundamental en el pensamiento de Derrida: “El programa aristotélico de dominación de la metáfora fracasa en el punto en que aparece que toda la lengua filosófica es un sistema de “catacresis” o metáforas forzadas, y que no es, en suma, la metáfora la que está en la filosofía, sino la filosofía la que está en la metáfora” (Derrida, 1989: 32).

¹¹⁵ “Así las palabras *fundamento* (apoyo, base), *dependen* (estar mantenido por arriba), *fluir de* (en lugar de seguirse), *sustancia* (lo que lleva los accidentes según expresa Locke) e innumerables más, no son esquemáticas sino simbólicas” (*Crítica del Juicio* & 59).

es, la ausencia de nombres para referirse a estas realidades, no se da la necesidad esencial que, en la *Crítica* kantiana, exige dicha exposición: la imposibilidad de una intuición directa de la cosa que carece de nombre.

A tenor de lo expuesto en estos ejemplos, pudiera pensarse que lo que Kant quiere decir cuando afirma que la belleza es símbolo de la moral es que, en virtud de la analogía entre el sentimiento estético y el sentimiento moral, es posible utilizar los términos del primero para caracterizar al segundo, sin que por ello quepa deducir ninguna otra conexión entre ambos¹¹⁶. En consecuencia, cabría entender la naturaleza de esta relación simbólica como catacrética, en la misma línea que los casos expuestos anteriormente.

Eugenio Trías, en su “teoría del límite”, interpreta esta concepción kantiana del símbolo¹¹⁷ como catacrisis pero en un sentido necesario, en cuanto a la conexión entre los elementos que constituyen el símbolo: lo que en el terreno de la ética no puede ser sino silencio, en lo estético dispone de un modo de exposición lingüística para decir eso mismo que en lo ético sólo puede escucharse, aunque no decirse (Trías, 1990: 112). Eugenio Trías parece afirmar que el desinterés del arte respecto de la moral se refiere únicamente a la exposición esquemática de ésta, pero no afecta a la simbólica. Esta interpretación del párrafo 59 de la *Crítica del Juicio*, le permite apuntar una consideración ahistórica, ya presente, desde luego, en la *Crítica del Juicio*, con relación al vínculo entre el arte y la moral: “Por eso el arte de hoy, de ayer y de mañana es y será siempre exposición sensible (simbólica, según expresa Kant) de una idea y de una experiencia cuya raíz es ética, moral”¹¹⁸.

Es difícil, sin embargo, compartir este criterio, no sólo desde la particular conexión entre moral y arte propuesta por Kant, sino, sobre todo, por la determinación *eterna* del arte como exposición de una experiencia, sea o no ética, circunstancia en la

¹¹⁶ La analogía entre la representación simbólica y la esquemática se basa en que en el esquematismo, los componentes de una intuición quedan subsumidos bajo un concepto porque una ley que éste implica, puede determinar el orden de pensamiento que refleja la intuición; en el simbolismo, lo que concuerda con el concepto es meramente la ley del procedimiento del juicio, no la intuición misma; la forma de la intuición, no el contenido. En consecuencia, la conexión entre el símbolo kantiano y su referente —no existe en la teoría kantiana una conexión intrínseca entre el simbolizante y lo simbolizado— será más libre que entre los esquemas y ejemplos y sus referentes.

¹¹⁷ Advierte, no obstante, que el propio concepto de símbolo es utilizado por Kant “sin fijación terminológica técnica” (Trías, 1990: 110).

¹¹⁸ *Op. cit.*, p. 114.

que funda Trías su afirmación y que, a nuestro juicio, pertenece exclusivamente a los presupuestos de la estética idealista¹¹⁹.

Precisamente, vistos estos ejemplos de símbolo, sorprende que, a continuación, Kant proponga el conocimiento de Dios como otro ejemplo de conocimiento simbólico y que, para ello, recurra a las pautas de la teología negativa, corregida, en términos muy cercanos a la doctrina cristiana, con algunas notas de teología positiva¹²⁰. El símbolo kantiano se ubica precisamente en este segundo momento de la aproximación al conocimiento de Dios, esto es, el de la teología positiva, y no en el sentido negativo y más complejo que había tenido en el neoplatonismo, sobre todo en Proclo, y en la primera mística cristiana de la oscuridad, especialmente en Gregorio de Nisa y en el pseudo-Dionisio. En estos autores, ciertamente, se rompía la regla de la analogía que Kant ha determinado como base del mecanismo simbólico.

En este caso ocurre lo contrario que en los ejemplos de catacrexis expuestos anteriormente: en el conocimiento de Dios la atribución simbólica de nombres sí reúne el requisito de necesidad apuntado por Kant para la constitución del símbolo; sin embargo, no concurre el requisito de exposición simbólica, la analogía. En efecto, el recurso a la analogía que en la Antigüedad tardía y en la Edad Media la teología catafática había desarrollado para la expresión de la divinidad no puede, en ningún caso reducirse a la metáfora aristotélica de proporcionalidad que Kant ha adaptado en los ejemplos de símbolo -ya expuestos- del parágrafo 59. La atribución de los nombres de Dios se basaba, por el contrario, en la idea de la desproporción absoluta entre el concepto que el nombre representa y el grado ilimitado con el que éste se da en Dios.

La reflexión en torno al símbolo kantiano tiene como propósito fundamental, dentro de la *Crítica del Juicio*, el desarrollo de una vía que pueda vincular la idea de la belleza con la idea del bien, de tal modo que no contradiga el esencial desinterés del gusto y su dependencia exclusiva del sentimiento de placer y dolor, y que, por otra parte, permita fundar en esta relación la posibilidad de exigir una validez universal de juicio estético. En este sentido –dice Guyer–, Kant hace dos precisiones fundamentales: por una parte, afirma que es sólo como símbolo del bien moral que la belleza agrada con

¹¹⁹ En este sentido, Gadamer sostiene la historicidad del arte vivencial y observa, a partir de la lectura de la obra de Curtius, que es necesario reconocer que la historia del arte ha conocido otros baremos distintos de la exposición de lo vivido (Gadamer, 1996: 108).

¹²⁰ “Todo nuestro conocimiento de Dios es meramente simbólico, y el que lo toma por esquemático, con las cualidades entendimiento, voluntad, etc., que sólo en seres del mundo muestran su realidad objetiva, cae en el antropomorfismo, así como si se aparta todo lo intuitivo cae en el deísmo, según el cual nada es conocido ni aun en el sentido práctico”.

una exigencia de aprobación general; por otra, y a partir de esta primera consideración, se “estima el valor de los demás por una máxima semejante del Juicio” y añade de forma decisiva: “Es lo inteligible hacia donde (...) mira el gusto; en el concuerdan nuestras facultades de conocer superiores”.

En este fragmento, Kant ha apuntado una dirección diferente a la que se infería de los ejemplos de catacrexis anteriormente comentados, incluso, de forma paradójica, de la exposición del conocimiento simbólico de Dios. En efecto, a la luz de estas palabras, puede sostenerse que los objetos bellos son símbolos de las ideas, esto es, de los conceptos de la razón, inteligibles. En estos casos, se trata de conceptos que carecen de intuición sensible. En concreto, el concepto que simboliza el objeto bello es, no ya el bien moral, sino nuestra capacidad moral misma e, incluso más allá, Kant parece apuntar hacia el fundamento suprasensible, nouménico, esto es, el sentido metafísico de esta capacidad.

Sólo en este aspecto, en la referencia final a lo suprasensible, afirma Guyer, encontramos una teoría del simbolismo que rompe las barreras de la interpretación epistemológica y psicológica, y aporta una explicación de la relación entre los juicios moral y estético completamente distinta de la presentada en los demás textos kantianos. Es por este motivo por lo que Kant ha situado su teoría de la belleza como símbolo de la moral en la sección “Dialéctica del Juicio Estético”, la única parte de la *Crítica del Juicio* en la que procura conectar el análisis del juicio estético con la ontología del idealismo trascendental¹²¹. Sin embargo, es necesario precisar que esta referencia al fundamento suprasensible de la capacidad moral supone desplazar la raíz de la actividad simbólica desde la imaginación productiva a la intuición intelectual¹²². Este paso no es posible para Kant puesto que se trata de una facultad de la que el hombre no dispone, aunque puede pensar en ella desde la conciencia de los límites de su capacidad para conocer¹²³ -no obstante, la intuición intelectual será una pieza clave del sistema filosófico y, por supuesto, de la teoría del símbolo de Schelling-.

Guyer prosigue su estudio advirtiendo, por una parte, que sólo por esta referencia simbólica a lo suprasensible, puede Kant plantear el argumento de la exigencia de la validez universal del juicio estético; pero, por otra, Guyer explica las razones por las que Kant reduce el alcance de esta teoría en su posterior desarrollo, de

¹²¹ Cf. Guyer, 1997: 337-338.

¹²² “La imaginación productiva puede inventar libremente el aspecto de un objeto posible. La intuición originaria puede crear el ente mismo” (Heidegger, 1993: 115).

¹²³ Cf. Bürger, 1996: 26.

tal modo que, finalmente, no puede justificar la exigencia de acuerdo en el juicio estético, sino tan sólo su mera expectativa¹²⁴.

Nos interesa subrayar el alcance efectivo de esta teoría en el seno del pensamiento kantiano, la naturaleza íntimamente metafísica del símbolo kantiano, más allá del marco de la retórica, la epistemología y la psicología. La dimensión metafísica del símbolo en el pensamiento de Kant lo relaciona, pese a sus circunstancias particulares, con el discurso alegórico, instrumento también de la metafísica, en los términos que se estudian en este trabajo.

Sin embargo, Gadamer, que ha reconocido la dimensión metafísica del símbolo, ha negado que ésta se dé en la alegoría¹²⁵. La postura de Gadamer, al situar la alegoría en el terreno de la retórica, lejos de cualquier relación con la metafísica, no deja de resultar paradójica, más aún, si se tiene en cuenta que el concepto de alegoría que está manejando en *Verdad y Método* abarca tanto la alegoría como figura retórica como la alegoría hermenéutica.

En nuestra opinión, la historia de la exégesis alegórica, desde su origen, no por casualidad coincidente con el de la filosofía, con sus profundas implicaciones, desde entonces, en la historia de la física, la moral y la teología, no sólo como forma de personificar abstracciones, sino de atisbar en el territorio de lo suprasensible; su decisiva aportación a la lectura cristiana de la *Biblia*, mediante la incorporación de doctrinas platónicas y estoicas que de otro modo quizá no hubieran podido incorporarse jamás a la tradición religiosa cristiana; y, sobre todo, su elevación a un modo de entender la naturaleza, la escritura y la vida en la Edad Media no puede reducirse a las vicisitudes de la retórica, sino que pertenece de pleno derecho a la historia de la metafísica.

Pero, por lo que a nuestro análisis de la estética kantiana se refiere, consideramos que con la *Crítica del Juicio* se pone de relieve no sólo que la discusión en torno al símbolo y la alegoría es de naturaleza metafísica, sino que además surge como resultado del paso de la metafísica especulativa de procedencia neoplatónica, pero que había sobrevivido hasta Shaftesbury y Winckelmann¹²⁶ a la nueva concepción crítica propuesta por Kant.

¹²⁴ Cf. *Op. cit.*, pp. 339-344.

¹²⁵ Cf. Gadamer, 1996: 111.

¹²⁶ En cierto modo, el mecanicismo de Descartes y Spinoza, aunque se aparta del neoplatonismo, también participa de la idea de un todo universal que comprende todas sus cualidades y modificaciones (cf. Cassirer, 1993: 329-330).

En efecto, en la metafísica especulativa se parte de la idea, originariamente plotiniana, de que un todo general *genera* a su vez lo particular de la naturaleza. Por el contrario, la concepción crítica no dice nada acerca de este proceso en el que lo absoluto se despliega a sí mismo, sino que dirige su pregunta a la naturaleza y deja que la respuesta se construya progresivamente a través de la experiencia¹²⁷.

Cuando se dice que la alegoría va de lo general a lo particular se hace referencia a un sistema metafísico que ya no es admisible en el pensamiento crítico kantiano y en el de sus seguidores, porque no se parte de un *género generador* del que procede lo particular. De este modo, la operación que desde este momento se atribuye a la alegoría es fruto de un proceder intelectual y abstracto que transforma lo particular en concepto como expresión de esto general.

El símbolo, por el contrario, se considera encarnación en el campo de la estética de esta nueva concepción crítica, porque opera en sentido inverso, dejando al margen el concepto y, por lo tanto, pasando del fenómeno particular a la idea y de ésta a la imagen.

Estos planteamientos ponen de relieve, desde luego, la esencia metafísica de la alegoría. De hecho, sólo a través de esta confrontación entre sistemas metafísicos tiene sentido la oposición entre símbolo y alegoría. Sin embargo, el problema se presenta en la vertiente positiva de esta teoría, es decir, la que hace referencia al símbolo, porque ni se determina bien su naturaleza –y de ahí la necesidad de cada autor, desde Kant hasta nuestros días, de dar un concepto de símbolo propio, o vincularse expresamente a otro ya dado anteriormente¹²⁸, antes de operar con este término en sus propias construcciones teóricas-; ni se acaba de determinar, en un sentido práctico y preciso, cómo funciona, desde el punto de vista retórico-hermenéutico, frente a la alegoría.

Pero es necesario apuntar una conclusión más a partir de esta posibilidad abierta desde las teorías baumgartianas de reconocer de forma intuitiva la totalidad en lo individual y que es ya uno de los rasgos esenciales del símbolo en la posterior concepción de Goethe y Schelling¹²⁹. Sin perjuicio de las conclusiones que se seguirán derivando del análisis de estos primeros momentos de la estética y de su posterior

¹²⁷ Cf. Cassirer, 1993: 352. La consideración de la experiencia en la estética y en la epistemología moderna es inversamente proporcional a la valoración de la alegoría. Ambos fenómenos están directamente relacionados a través de la crisis del lenguaje de la modernidad. En este sentido, Certeau observó: “La experiencia, en el sentido moderno del término, nace con la desontologización del lenguaje” (Certeau, 2002: 170).

¹²⁸ Véanse algunas definiciones de “símbolo” en Vanderdorpe, 1999: 82-83.

¹²⁹ En la estética kantiana este reconocimiento de la totalidad en lo individual tendrá un carácter formal.

desarrollo en el Romanticismo, creemos que esta determinación del origen de la propiedad esencial del símbolo revela un primer malentendido en la oposición con la alegoría planteada por Goethe. Porque si Goethe acepta el sentido de símbolo propuesto por Kant o posteriormente por Schelling como una forma de conocimiento¹³⁰, y, por otra parte, vincula la alegoría a la retórica, como simple medio de decir una cosa mediante otra, no se entiende cómo puede establecerse una comparación entre dos realidades de tan distinta naturaleza.

Esto es, desde los presupuestos desde los que Goethe parte, la comparación entre símbolo y alegoría tal y como es formulada carece de sentido. En efecto, los puntos en común entre la alegoría y el símbolo, en esta perspectiva goetheana, podrían acaso encontrarse entre la primera y alguna forma de manifestación del segundo –se revisaría quizá con ello la vieja distinción de Proclo entre símbolo y sintema-, pero en ningún caso entre el símbolo propiamente dicho y el concepto devaluado de la alegoría que se tiene en este momento. Hubiera sido necesario, en consecuencia, profundizar en la historia de la alegoría para, desde ahí, determinar una serie de rasgos esenciales, naturales y accidentales que posibilitaran una comparación más precisa y fecunda con el símbolo de la estética.

3

El símbolo en la estética de Schelling

La *Filosofía del arte* de Schelling representa una etapa fundamental en la configuración del símbolo en su sentido moderno y un paso adelante en la oposición que éste sostiene frente a la alegoría. A diferencia de Kant, cuya referencia al símbolo ocupaba una reducida y vaga -aunque esencial en su sistema de pensamiento- sección en la *Crítica del Juicio*, en la que no se mencionaba la alegoría, la obra de Schelling desarrolla ampliamente estos conceptos y los enfrenta desde una idea nueva de lo que debe ser el arte y su relación con la filosofía.

¹³⁰ Gadamer interpreta la simbolización como una forma de conocimiento paralela al esquematismo trascendental (cf. Pérez Carreño, 1990: 98). Cassirer, por su parte, afirma lo siguiente: “Lo mismo para las representaciones teóricas que para las estéticas se requiere una “unidad de conocimiento” específica, ahora bien, mientras que en cuanto a aquella el tono y el acento recaen sobre el factor *conocimiento*, en cuanto a ésta recaen sobre el factor *unidad*. La conducta estética llámase “adecuada al fin para el conocimiento de los objetos en general”, pero precisamente por ello renuncia a dividir los objetos en clases especiales y a designarlos y determinarlos mediante características distintivas especiales, como las que se expresan en los conceptos empíricos” (Cassirer, 1993: 368).

La base del pensamiento filosófico de Schelling se encuentra en el concepto de intuición intelectual, un concepto que tenía una clara naturaleza fronteriza en la obra de Kant. Schelling, por el contrario, le concede una posición central en su sistema. La intuición intelectual, frente a lo que sucede con la imaginación productiva, no sólo adelanta la representación sensible del objeto sino que configura el propio ente. Schelling la denomina “órgano especulativo del filosofar” y se refiere a ella como “un saber que no comporta demostraciones, conclusiones ni mediación de conceptos en general (...) La intuición intelectual es la facultad que produce, y reconoce, el absoluto, el sujeto-objeto”¹³¹.

De este modo, Schelling se mantiene en las preocupaciones adelantadas por la estética kantiana: la relación entre lo particular y lo general, el problema de la escisión entre el sujeto y el objeto y la tensión entre la libertad y la necesidad. Pero se aparta del filósofo de Königsberg en que convierte “la solución crítica y problemática en un principio metafísico que permite acceder a lo absoluto a través del arte” (Schelling, 1999: XIX).

Ya en 1800, en su *Sistema de Idealismo trascendental*, Schelling equiparaba la intuición intelectual con la intuición estética, para afirmar que “si la intuición estética es solamente la intuición intelectual devenida en objetiva, se comprende de por sí que el arte es el único verdadero y eterno órgano y al mismo tiempo documento de la filosofía”¹³². Como señala Griffero, la propuesta de Schelling va mucho más allá de las tesis sobre el *analogon rationis* de Baumgarten, puesto que no se trata tan sólo de afirmar la existencia de un núcleo de conocimiento estético que “la ciencia *no está todavía, o no ya*, en condiciones de tratar adecuadamente”¹³³, sino que adelanta una metafísica del arte a partir de la reciprocidad estética “libertad-naturaleza” de la filosofía kantiana y las ideas de Schiller de la belleza como libertad, extendidas al fenómeno de “la universal simbolización, entendida como material indispensable preparatorio de la nueva mitología”¹³⁴.

Ahora bien, la equiparación entre la intuición intelectual y la intuición estética conlleva una serie de problemas que afectan, entre otras cosas, al alcance real del

¹³¹ Cf. Bürger, 1996: 26.

¹³² Cf. Griffero, 1999: 129.

¹³³ *Op. cit.*, p. 130.

¹³⁴ *Ib.* pp. 130-131.

resultado de esta intuición¹³⁵. En efecto, la asociación de la idea del arte a la revelación del absoluto establece, por una parte, un riguroso criterio que diferencia la *verdadera* obra de arte del mero simulacro; por otra, abre la puerta a un elitismo artístico que incide tanto en el artista como genio, como en la obra, transformada en objeto de culto e inaccesible a la mayoría (Schelling, 1999: XXVI-XXVII). Este elitismo es el resultado de la alteración del equilibrio kantiano entre las Ideas estéticas, producto de la libertad de la imaginación del genio, y el gusto que exige de éstas la comunicabilidad y la universalidad¹³⁶. Gadamer ya había visto este peligro en el mismo Kant, pese al elemento corrector que supone el gusto frente al genio, cuando advirtió que la otra cara hermenéutica del genio era que “adivinar algo como obra de arte exige ello mismo, a su vez, una capacidad genial, precisamente la congenial, de un disfrutar que recrea” (Gadamer, 1996: 66). No sólo la estética de Schelling, sino, en general, la mayor parte de las estéticas postkantianas tenderán a reducir el papel moderador del gusto y su exigencia de que la obra de arte suscite el consenso universal¹³⁷.

El elitismo de la estética de Schelling da lugar, en consecuencia, a una obra de arte autónoma y reservada para unos pocos. Paradójicamente, la reserva del conocimiento de la obra de arte a una *minoría elegida* reproduce una de las motivaciones fundamentales de la alegoría: la limitación del acceso a la *verdad* contenida en el discurso alegórico para unos pocos iniciados. Porque se trata, de nuevo, de la verdad entendida en un sentido metafísico de marcados tintes neoplatónicos. En efecto, la identificación entre obra de arte y verdad que exige esta motivación es subrayada expresamente por Schelling al afirmar: “En sí, o según la idea, belleza y verdad son lo mismo, pues según la idea, la verdad es igual que la belleza, identidad de lo subjetivo y objetivo, la primera intuida subjetivamente o como modelo, y la belleza objetivamente o como imagen reflejada” (*Filosofía del arte* & 20).

La alegorización externa, esto es, desde el punto de vista de la apertura a la interpretación, de la obra de arte autónoma se consume cuando se hace receptiva a la posibilidad de interpretación propia de la hermenéutica bíblica¹³⁸. Con anterioridad a la consagración de la autonomía del arte, observa Bürger, la crítica enjuiciaba las obras

¹³⁵ Así, se pregunta Griffero si el objetivo de la intuición estética alcanza a la totalidad de la comunidad, o a la parte de ésta que vive en la intuición del arte o sólo al artista, o incluso únicamente al artista genial (cf. Griffero, 1999: 133).

¹³⁶ Cf. *Crítica del Juicio* & 50.

¹³⁷ Cf. Bürger, 1996: 118.

¹³⁸ Para Bordieu, el desplazamiento de la figura del artista a la esfera de la teología, como creador de un mundo *sui generis* y autónomo, es detectable ya desde Baumgarten (Bordieu, 1995: 432).

atendiendo a las reglas estructurales, a sus aspectos lingüísticos, a la conducción de la acción y a los caracteres de los personajes desde un punto de vista moral. La autonomía favorece que sea la obra la que dicte sus propias leyes y que, al igual que la *Biblia* se explicaba por la *Biblia*, y, aún antes, Homero por Homero, la obra autónoma configure las leyes por las que debe conducirse su interpretación¹³⁹.

En consecuencia, al afirmar que la obra de arte autónoma se abre a la posibilidad de una interpretación similar a la bíblica, no nos referimos a que, tal y como hiciera Dante con el Salmo 118, reclame la aplicación de las cuatro sentidos de la Escritura, sino a que, de una forma más radical, se erija en ley fundamental y fundacional de sí misma, como la voluntad de Dios es ley fundante y fundamental de la Escritura. Por esto, cuando decimos que la autonomía de la obra posibilita la alegorización de su interpretación, no nos referimos, lógicamente, a que sea susceptible de acoger los sentidos de la alegoría cristiana medieval, sino a que sea ella misma la que establezca los sentidos alegóricos propios con los que *puede / debe* ser interpretada –en esta síntesis de libertad y necesidad que la obra de arte desde Kant viene significando¹⁴⁰–.

Acaso sea precisamente esta capacidad para configurar sus propias lecturas alegóricas, o abrirse decididamente a otras posibles interpretaciones, lo que constituya la cualidad esencial práctica, esto es, dejando a un lado el soporte teórico idealista, del símbolo frente a la alegoría entendida en el sentido restringido con el que se entiende a comienzos del siglo XIX. Pero esta circunstancia no es, en nuestra opinión, sino una posibilidad más ofrecida por la tradición de la alegoría, que, en su dilatada historia, no sólo ha conocido las interpretaciones limitadamente abiertas de la hermenéutica patristica y medieval –limitación, aunque muy laxa, operada desde la *doctrina*–, sino también las más flexibles del neoplatonismo pagano e incluso del estoicismo; en todos estos casos, claro está, manteniéndose dentro de la sujeción –como, por otra parte, ocurre también con el símbolo en el contexto de la estética idealista– a una metafísica a cuya sombra se desarrolla.

El concepto de belleza de Schelling remite directamente a la idea de símbolo, superando la tesis kantiana y acercándose decididamente al simbolismo neoplatónico¹⁴¹:

¹³⁹ Cf. Bürger, 1996: 124.

¹⁴⁰ Dice Schelling en el párrafo 37 de la *Filosofía del arte*: “Bello es un poema en el que la máxima libertad vuelve a captarse a sí misma en la necesidad. Arte, pues, es una síntesis absoluta o una penetración recíproca de la libertad y la necesidad”.

¹⁴¹ Abrams advierte, con relación a la influencia del neoplatonismo en el Romanticismo, que a diferencia de lo que ocurre en aquel, en éste no se plantea la vuelta al Uno, sino un movimiento en espiral de continua superación, en devenir (Abrams, 1992: 177). Salvando todas las distancias, existe un cierto

Hay belleza siempre que la luz y la materia, lo ideal y lo real, entran en contacto (...). Hay belleza allí donde lo particular (real) es tan adecuado a su concepto, que éste, en cuanto infinito, ingresa en lo finito y es intuido *in concreto*. De esta manera, lo *real* en que se manifiesta el concepto va asemejándose verdaderamente e igualándose al arquetipo, a la idea, donde lo general y lo particular se encuentran en absoluta identidad.

(*Filosofía del arte*, & 16)

Este fragmento expone una de las líneas principales de la estética de Schelling: la identidad en el absoluto de lo particular y lo general, lo ideal y lo real, lo finito y lo infinito se materializa en la belleza. Como hemos señalado, en el sistema de Schelling, esta síntesis sólo se alcanza simbólicamente¹⁴². Lo simbólico, para Schelling, es la síntesis de dos representaciones contrapuestas, la esquemática y la alegórica¹⁴³. Esta definición se aparta de la kantiana que oponía símbolo a esquema, y que no mencionaba la alegoría, sino que, más bien, podía inferirse a partir de sus palabras que la alegoría fuera una realización concreta del esquematismo. Schelling, en el párrafo 39 de la *Filosofía del arte*, define el esquematismo y la alegoría del siguiente modo: el esquematismo es la “representación en la que lo general significa lo particular, o en la que lo particular es intuido mediante lo general. En cambio, aquella representación en la que lo particular significa lo general o en la que lo general es intuido mediante lo particular es alegórica. La síntesis de ambas, en la que ni lo general significa lo particular ni lo particular significa lo general sino que ambos son absolutamente uno es lo simbólico”.

También desaparece en esta exposición la diferencia kantiana entre la exposición de los conceptos puros del entendimiento -a la que correspondía la representación del esquematismo- y la de los conceptos de razón o ideas a la que se refiere el símbolo. El párrafo sigue ahondando en las diferencias entre esquema, alegoría y símbolo y, aunque reconoce que los tres son formas de la imaginación, advierte que en el esquema predomina lo general aunque se intuya como algo particular, situándose entre el objeto y el concepto. La alegoría, por otra parte, si bien, al igual que el esquema, es indiferencia

paralelismo, probablemente sólo eso y no una influencia determinada, entre este movimiento en espiral y el concepto de *epéctasis* de la mística de San Gregorio de Nisa.

¹⁴² “La representación de lo absoluto con la absoluta indiferencia de lo general y lo particular en lo particular sólo es posible simbólicamente” (*Filosofía del arte* & 39).

¹⁴³ *Filosofía del arte* & 39.

de lo general y lo particular, se produce de tal manera que lo particular significa lo general o se lo intuye como general.

Schelling se refiere a la mitología como modelo de lo simbólico, señalando que ésta no puede ser entendida desde el esquematismo de la naturaleza porque es representación perfecta de lo absoluto en lo particular¹⁴⁴. Tampoco puede considerarse alegórica, porque los mitos pretenden una autonomía poética absoluta. De este modo, afirma, la mitología termina cuando comienza la alegoría¹⁴⁵. En efecto, el problema que Schelling ve en la alegoría es la separación entre la verdad¹⁴⁶, como sentido oculto, y la apariencia o sentido literal, de tal manera, que una vez aprehendido el primero, el segundo se hace prescindible: así, lo particular queda subsumido en lo general.

En nuestra opinión, Schelling incurre en una tendencia muy frecuente en la aproximación a la alegoría desde las estéticas románticas, al confundir la alegoría con el alegorismo, claramente diferenciados por su casi coetáneo Pierre Fontanier, siquiera en su dimensión retórica, esto es, sin el aparato teórico metafísico de la estética. En efecto, en sus *Figuras del discurso*, publicadas entre 1821 y 1830, Fontanier diferencia entre alegoría y alegorismo, como metáfora prolongada. La primera, esto es, la alegoría, consiste en *una proposición de doble sentido*¹⁴⁷, literal y espiritual unidos; el alegorismo, por el contrario, sólo da lugar a un único sentido, “no teniendo sino un único objeto que ofrecer al espíritu” (Fontanier, 1977: 114-116). Pese a su pertinencia, la distinción ofrecida por Fontanier entre alegoría y alegorismo no resultó convincente en su momento y pronto fue olvidada en los estudios retóricos sobre la alegoría¹⁴⁸.

¹⁴⁴ El mito se convierte en la obra de Schelling en una posibilidad de salvación de las antinomias universales que caracterizan la Edad Moderna, tras la pérdida de las certezas religiosas, que tratará de reconstruir con su proyecto de la nueva mitología. Sobre esta cuestión, véase Steiner, 2001a.

¹⁴⁵ Blumenberg se acerca al planteamiento de Schelling cuando critica la supervivencia de cierto hegelianismo en la interpretación actual del mito, al afirmar que “la exégesis alegórica de los mitos, tal y como la han practicado primero la sofística, después ante todo la Stoa, ha concebido el mito como “proto-forma” del logos, como expresión en principio invariable, y con este esquema se descubre una interpretación todavía hoy no superada del mito (...) que lo entiende como fenómeno *psicológico*, subordinado a una forma primitiva del *desarrollo* del espíritu humano que fue sobrepasada y sustituida por formas más precisas de comprensión del mundo” (Blumenberg, 2003: 165). En efecto, la lectura alegórica griega del mito que considera a Homero como padre de la filosofía no hace sino intuir un vacío entre el mito y el *logos*, al considerar ya a los poemas homéricos como una primera ruptura con el mito y utilizar su fundamental presencia en la vida cultural griega para apoyar sus incipientes teorías filosóficas físicas o morales.

¹⁴⁶ Para la relación entre verdad y mito en la obra de Schelling, puede verse Dorfler, 1967: 25-49.

¹⁴⁷ El subrayado es nuestro.

¹⁴⁸ Véase Vanderdorpe, 1999: 76. En este trabajo, Vanderdorpe diferencia entre la metáfora continuada, que tiende a imponer en la lectura un régimen de previsibilidad que empobrece el texto hasta hacerlo insostenible para la sensibilidad romántica, y la alegoría, definida como la puesta en relación, sobre la analogía, de dos isotopías, de tal modo que la lectura no impone la fusión de los dos sentidos, sino el reconocimiento de un sentido segundo bajo un sentido primero (*op. cit.*, p. 78). Ahora bien, a nuestro juicio, la propuesta defendida por Vanderdorpe se encuentra limitada por el hecho de no haber

La escisión entre el sentido y la imagen, que Schelling critica en la alegoría, es restaurada por el símbolo: imagen y sentido unidos indisolublemente. Como dice Pépin:

Schelling reprocha a la tesis alegorista el que desconozca la anterioridad del elemento divino de la mitología, que olvide que la religión ha precedido a la historia y a la ciencia; si hay transferencia, ésta se opera de la religión a la historia; si hay simbolismo, éste representa la religión por la física, y jamás a la inversa.

(Pépin, 1958: 58)

El pensamiento de Schelling experimentó con los años una creciente hostilidad hacia la alegoría. De este modo, en la *Filosofía del arte* descartaba el componente alegórico en la mitología, pero lo mantenía para el cristianismo. Sin embargo, posteriormente, en la *Filosofía de la Revelación* y en la *Filosofía de la mitología*, reaccionando contra el simbolismo dualista de Creuzer, Schelling rechazó también la existencia del componente alegórico en la religión cristiana¹⁴⁹.

La interpretación simbólica del mito, muy extendida desde la obra de Schelling hasta nuestros días¹⁵⁰, ha sido criticada desde múltiples vertientes que van desde el

diferenciado en principio los campos hermenéutico y retórico de la alegoría, con sus particularidades, sus complejas relaciones y, finalmente, su fusión, en cierto modo, en la teoría de Paul de Man en la que, como él mismo recuerda, texto e interpretación se funden para afirmar que todo discurso es ante todo, alegoría de su propia lectura (*ib.*, p. 88). En nuestra opinión, esta fusión sólo puede afirmarse, lógicamente, desde el reconocimiento de dos tradiciones alegóricas, exegética y retórica, en mutua dependencia, aunque nunca identificadas de forma absoluta. En nuestro trabajo se ha pretendido estudiar algunos aspectos de esta relación a lo largo de la historia.

¹⁴⁹ Pépin, 1958: 59.

¹⁵⁰ Para una visión crítica general de la presencia de la idea de la nueva mitología desde Schelling, Hölderlin, Novalis y Schlegel hasta las más recientes aportaciones sobre la cuestión, cf. Bürger, 1996: 41-59. Véase también Gadamer, 1999: 39-53. Por otra parte, el acercamiento al mito desde la esfera de la crítica literaria ha dado como fruto la aparición de la crítica mitológico-ritual que, alcanzando su máximo auge a mediados de los años cincuenta, supuso la incorporación de los importantes avances conseguidos por los estudios etnológicos en el siglo XX al campo de los estudios literarios. Autores como Frazer, Frye, Watts, Weisinger o Ferguson, entre otros vinculados al llamado “grupo de Cambridge”, han contribuido al desarrollo de esta vertiente crítica con importantes trabajos sobre Dante, Shakespeare, Blake o Milton. La crítica mitológico-ritual se ha detenido también en las creaciones de autores del siglo XX; en particular, son de gran interés sus aportaciones sobre la obra de Joyce, Eliot, Yeats o Faulkner. La interpretación más o menos parcial de las teorías de Jung ha contribuido a la labor de rastreo de elementos mitológicos en estas obras contemporáneas al resultar insuficiente la remisión a la tradición literaria. A pesar de lo sugestivo que resulta el punto de partida de esta corriente crítica y de la importancia de muchos de sus hallazgos, es necesario apuntar que su trabajo amplió excesivamente el concepto de mito, haciéndolo extensible a tipos literarios más recientes como Don Quijote o Robinson Crusoe. Algunos de estos críticos incorporan incluso en este terreno a personajes históricos en una tendencia que Meletinski ha calificado de “mitologismo” (Meletinski, 2001: 99). Este mismo autor analiza la escuela mitológico-ritual, subrayando, por un lado, algunos aspectos inaceptables como su infravaloración de la literatura realista, el reduccionismo antihistórico en favor del mito o el rito, el escaso interés por la personalidad de autor, etc; por otro lado, es importante la valoración que esta corriente crítica realiza de la mitología como sistema de símbolos literarios, el estudio de las formas de

terreno de la estética hasta la filosofía política. Por lo que se refiere a nuestro trabajo, nos parece interesante recordar la crítica que Pierre Vernant hace sobre esta cuestión. En primer lugar, Vernant se pregunta si acaso la función del mito es exclusivamente la de remitir, a través de la explicación simbólica, a lo sagrado, lo divino, lo incondicionado. Responder afirmativamente supone establecer una identidad entre mito y religión que resulta inadmisibile desde el punto de vista histórico (Vernant, 1982: 201)¹⁵¹. Acaso sea ésta una tendencia que se hace en ocasiones evidente en las palabras de Schelling: en algunos de los párrafos de su *Filosofía del arte*, se tiene la impresión de que su autor se acerca a los mitos desde presupuestos cristianos, pues si bien afirma que “la materia de la mitología griega era la naturaleza (...), la materia de la cristiana es la intuición del universo entero como historia, como un mundo de la Providencia”¹⁵², la denominación de la religión cristiana como mitología¹⁵³ abre la posibilidad, a *sensu contrario*, de considerar la mitología como religión. La aproximación entre ambos conceptos parece agilizarse en la *Filosofía de la mitología* en la que dice, en unos términos que parecen ajustarse claramente al cristianismo, que “la mitología no es una historia que se hace sagrada; es la historia que lleva al orden de la vida humana un drama esencialmente religioso. La imagería religiosa resulta siempre de una “encarnación”; nunca de una “apoteosis”¹⁵⁴.

Por otra parte, Vernant se muestra sumamente crítico con la aplicación del concepto romántico de símbolo al estudio del mito: “la noción de símbolo plantea en el estado actual de las disciplinas que contribuyen a su estudio (psicología, sociología, lingüística) más problemas de los que resuelve”.

En tercer lugar, y esto es esencial para las tesis que venimos defendiendo, se pregunta Vernant si “hay fundamento para oponer de manera tan tajante el lenguaje del mito, simbólico y pleno de imágenes, a las otras lenguas de signos, de orden conceptual”. Se trata ahora de cuestionar la propia raíz teórica del símbolo como

metaforización, o el significado de la tradición como sustrato de formas y géneros relativamente estables (Meletinski, 2001: 111).

¹⁵¹ En este sentido, también Pépin señala que tanto el símbolo como la alegoría “corresponden a una racionalización reciente del pensamiento mítico, en el que el mito deja de ser un principio de acción para ser un portador de significado” (Pépin, 1958: 67). En Schelling late con fuerza esta dimensión vital del mito pese a su contradicción con la dimensión simbólica. Sin embargo, acaso sea en el “vivir poético” de Hölderlin donde mejor se *encarne* esta pulsión de vida mítica en estos inicios del siglo XIX. Sobre el significado de este vivir poético de Hölderlin véase Heidegger, 1995: 139; y 1998: 199-238. Sobre la importancia de la poesía de Hölderlin en el pensamiento de Heidegger, véase Pöggeler, 1993: 257-281.

¹⁵² *Filosofía del arte* & 42.

¹⁵³ En este mismo párrafo afirma que “la materia cristiana jamás se habría configurado en mitología si el cristianismo no se hubiera hecho históricamente universal”.

¹⁵⁴ Cf. Pépin, 1958: 57.

expresión de la intuición intelectual, por lo que a Schelling se refiere, y, en general, a las teorías que, amparándose en diversas razones, han dado al símbolo una naturaleza alejada de la expresión conceptual, usualmente identificada, en el terreno de la poética, con la alegoría.

En cuarto lugar, Vernant acusa a los defensores de la interpretación simbolista de olvidar con frecuencia hacer referencia al contexto cultural, sociológico o histórico, con el peligro de incurrir en anacronismos y contrasentidos.

Por último, se pregunta cómo es posible que teniendo las lenguas tantas diferencias en todos sus niveles, se admita sin la menor demostración la unidad del lenguaje simbólico concebido como vocabulario universal¹⁵⁵. A esta objeción se podría contestar, desde luego, que es precisamente la naturaleza no conceptual del símbolo la que hace posible este vocabulario simbólico universal.

Sin embargo nos interesa subrayar que de estas cinco objeciones, una hace referencia a la debilidad de la oposición del símbolo a los lenguajes conceptuales, en los que se encontraría, al menos teóricamente, la alegoría; y tres de ellas: la primera, la cuarta y la quinta, son objeciones que igualmente se pueden -y de hecho así ha ocurrido en alguna ocasión- referir a la exégesis alegórica. De este modo, la remisión exclusiva a lo incondicionado está presente en el alegorismo cristiano y en el neoplatónico; la desatención al contexto histórico-cultural en el que se origina el mito es el fundamento mismo de la primera lectura alegórica de Homero y permanece presente en toda la exégesis alegórica del paganismo; la concepción de la alegoría como lenguaje universal es una idea intuita en la exégesis de Filón de Alejandría y se hace explícita en la obra de Clemente de Alejandría¹⁵⁶.

Se hace necesario volver a examinar aún desde otro aspecto el concepto de alegoría en la *Filosofía del arte*. Para ello, debemos regresar a su comparación con el esquematismo. El esquema es la regla que media entre el concepto y el objeto; en los términos kantianos a los que Schelling recurre, es “la regla de producción de un objeto intuido sensiblemente”¹⁵⁷. El ejemplo más cercano del mecanismo esquemático se encuentra en la forma de operar de la lengua en la que se emplean denominaciones generales para designar lo particular. La alegoría es definida como lo contrario del

¹⁵⁵ Cf. Vernant, 1982: 201-202.

¹⁵⁶ También Schelling llama a la alegoría lenguaje universal en el terreno artístico (cf. *Filosofía del arte* & 87), algo no tan alejado de la postura de Clemente si tenemos en cuenta la sacralización del arte pensada por Schelling (véase la “Sección Primera” de la *Filosofía del arte*).

¹⁵⁷ Cf. *Filosofía del arte* & 39.

esquema. Pero cuando Schelling pretende explicar esta oposición entre alegoría y esquema, afirma que al igual que el esquema también “es *indiferencia*¹⁵⁸ entre lo general y lo particular, pero de tal manera que lo particular significa aquí lo general o se lo intuye como general”. Entendemos por lo tanto, que la oposición entre la alegoría y el esquema en Schelling no se basa en la contraposición de dos géneros o dos especies distintas, sino de dos modos de aprehender un mismo mecanismo que, es, en definitiva, el esquematismo.

En efecto, de las palabras de Schelling no se colige que haya otra cosa que el esquematismo en cuanto modo de representación. La alegoría no es sino una forma de determinación del esquema, pero no un procedimiento diverso de éste. Si retomamos la exposición de la representación esquemática de Kant en el párrafo 59 de la *Crítica del Juicio* y la proyectamos sobre el texto de Schelling, se podrá comprobar que la alegoría de Schelling puede quedar incluida dentro del concepto de esquema kantiano. Esta conclusión deriva del hecho de que en la alegoría la regla de lo general relega lo particular que, por su parte, la refiere de forma directa – cuestión que, como se ha apuntado, constituye el problema básico de la interpretación alegórica de la mitología en opinión de Schelling-. Acaso la supresión en el pensamiento de Schelling de la diferencia kantiana entre conceptos puros del entendimiento y de conceptos de razón con relación a la diferencia entre esquema y símbolo, tiene como efecto que la distinción entre esquema y alegoría no pueda tener el alcance que pretende. Esta circunstancia afecta inevitablemente al símbolo en cuanto es concebido como síntesis de uno y otra.

Por otra parte, en el sistema kantiano el símbolo se oponía al esquema dentro de la representación intuitiva, opuesta a su vez a la discursiva. En el sistema que Schelling propone, la relación del esquema con el símbolo también es imprecisa. En efecto, dice Schelling que el símbolo nace de la síntesis de la alegoría con el esquema. Pero, si como hemos visto, la alegoría no es sino la concreción efectiva del esquema, no se entiende cómo el símbolo puede resultar de esta síntesis, ni, en todo caso, cómo se articula una oposición entre dos clases de representación de las que una es el resultado de la síntesis de la otra con el género que la comprende. Se trata de un problema que, como se ha visto anteriormente, ya estaba presente en la oposición entre símbolo y alegoría de Goethe. Si el símbolo, en cuanto síntesis, supera y comprende el esquematismo y la alegoría, no se entiende la pertinencia de su comparación con la alegoría; si el símbolo,

¹⁵⁸ El subrayado es nuestro.

y esto es lo que Schelling afirma más rotundamente, supera al esquema en cuanto intuición intelectual del absoluto, se rompe la posibilidad de oposición entre ambos establecida por la *Crítica* kantiana que los hacía depender del modo de representación intuitivo.

Para Schelling, sólo en la poesía antigua lo finito contiene en sí lo absoluto, tal y como demanda la representación simbólica. La poesía moderna, en cambio, fundada en la conciencia de la separación entre lo finito y lo infinito, debe remontar esta escisión mediante dos posibles vías: disolviendo lo particular en lo universal o subordinando el primero al segundo. La poesía moderna, por lo tanto, tiende a la alegoría en cuanto alude a lo eterno sin serlo propiamente¹⁵⁹.

Por último, hay que señalar que el símbolo como expresión de lo absoluto se integra dentro del panteísmo del sistema de Schelling. En consecuencia, para la precisa comprensión de la naturaleza del símbolo es necesario entender de qué modo se establece la relación entre las cosas y Dios, lo particular y lo universal, en esta concepción panteísta.

Schelling comienza clasificando las explicaciones panteístas en tres grupos¹⁶⁰: el primero responde a la proposición “Dios es todo”, esto es, la suma de las cosas en su conjunto. Pero esta proposición reduce a Dios a la nada porque no es posible admitir como existente algo originario; el segundo afirma que “Toda cosa es Dios”. Se trata de un panteísmo fetichista cercano a la magia animista de las culturas primitivas; el tercer tipo de panteísmo responde a la proposición “Las cosas en total no son nada porque Dios es todo”. En este caso, simétrico al primero, el panteísmo se vuelve imposible porque todo es nada. Schelling se da cuenta de que en la proposición “Dios es todo”, la cópula “es” resulta decisiva, puesto que en el panteísmo el “es” no significa “ser uno y lo mismo”, sino que esta identidad en la proposición debe ser entendida como copertenencia de lo diverso. Con esto se admite la diversidad entre Dios y el mundo¹⁶¹. Schelling expresa la copertenencia entre Dios y el mundo diciendo que “Dios es el universo considerado por el lado de la identidad; el universo es Dios visto desde el lado de la totalidad (...). En la idea absoluta, que es principio de la filosofía, la totalidad y la

¹⁵⁹ Cf. Schelling, 1999: XXXIII-XXXIV.

¹⁶⁰ Seguimos la explicación de Heidegger del sistema de Schelling recogida en el libro *Schelling y la libertad humana* (Heidegger, 1996).

¹⁶¹ Cf. Heidegger, 1996: 105.

identidad se unifican otra vez”¹⁶². El símbolo como cópula en el sistema de Schelling adquiere este difícil sentido de síntesis entre identidad y totalidad en el absoluto.

4

El símbolo en la *Estética* de Hegel

El proyecto de resucitar la mitología expuesto por Schelling para, sobre la base de la religión, poder reconciliar la necesidad y la libertad fue impugnado por Hegel al considerar irreversible la acción disolutoria de la unidad entre el arte y la religión llevada a cabo por la Ilustración¹⁶³. En consecuencia, descartada la vuelta de la filosofía al arte, como proponía Schelling, Hegel afirmó por el contrario que, en realidad, era a la filosofía a la que correspondía la tarea de superar la escisión provocada por la crisis de la Modernidad¹⁶⁴. Con este planteamiento, Hegel creyó dar por cierta la muerte del arte.

Desde su enunciación, la muerte del arte es uno de los elementos del sistema hegeliano que más polémica ha suscitado en la teoría estética. Partiendo del pensamiento heideggeriano, Vattimo y Gadamer han leído la muerte del arte de forma distinta. Gianni Vattimo interpreta esta muerte del arte como expresión que constituye “la época del fin de la metafísica tal como la profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger” (Vattimo, 1998: 50). De este modo, lo que Vattimo entiende como profecía cumplida en la muerte del arte es la destrucción de los límites de la estética a partir de la experiencia de vanguardia que, frente al desinterés kantiano, se postula como modelo de conocimiento de lo real y como instrumento de agitación política. En este sentido, la pérdida del aura baudelaireana, en la interpretación de Benjamin, viene a significar el final de la comprensión de una experiencia estética aislada del resto de la experiencia¹⁶⁵. Vattimo, a partir del concepto heideggeriano de “tierra”, defiende la

¹⁶² *Filosofía del arte*, Introducción, p. 14.

¹⁶³ Ya en 1725, un siglo antes de la publicación de la *Filosofía del arte*, Vico había visto la imposibilidad de volver al mito después de la labor desmitificadora de la filosofía. Para Vico no es posible la resurrección de los tiempos originarios. En este sentido afirma Sergio Givone glosando a Vico: “Si la poesía puede resucitar “por arte” ese mundo (...) que, en cuanto mitopoyesis inconsciente, en las edades arcaicas producía “por naturaleza”, sigue tratándose siempre de una simulación fingida, pero *no* creída, y por lo tanto, (...) trágica oscilación: entre la conciencia de que la reflexión filosófica no puede prescindir del mito, aunque el mito ya no sea nada, y el reconocimiento de que esta nada del mito es su destino y su némesis. En esta situación es irónica la pervivencia de la poesía” (Givone, 1999: 116-117).

¹⁶⁴ Cf. Bürger, 1996: 31-32.

¹⁶⁵ Cf. Vattimo, 1998: 50-51.

existencia de un nuevo arte temporal y perecedero, ajeno, por lo tanto, a la estética metafísica tradicional¹⁶⁶.

Gadamer, por el contrario, en lugar de interpretar la profecía hegeliana en términos heideggerianos, se sirve del pensamiento de Heidegger y de su concepto de verdad, para argumentar, frente a la muerte del arte, la pervivencia del arte más allá de la época de la estética. Para ello, Gadamer vuelve a la estética kantiana y al concepto de símbolo. Así, frente a Hegel, Gadamer considera que el arte es portador de un elemento propio insustituible. Este elemento que remite a la *alétheia* de Heidegger, como “un mostrar que se sustrae” impide que la obra sea entendida como portadora de un mensaje y, en consecuencia, como susceptible de ser alcanzada por un concepto¹⁶⁷. Más adelante examinaremos estas ideas y sus consecuencias al detenernos en el concepto gadameriano de símbolo.

Dos son las cuestiones que debemos tratar al hablar de la aportación de Hegel al objeto de nuestra investigación. En primer lugar, es necesario ver de qué modo la fenomenología hegeliana se presenta como alternativa a la vieja metafísica. En segundo lugar, debemos detenernos en el concepto de símbolo desarrollado en la *Estética*.

Por lo que se refiere al primero de estos asuntos, Hegel resume muy agudamente la evolución de metafísica en el prólogo a la *Fenomenología del espíritu*:

Hubo un tiempo en que el hombre tenía un cielo dotado de una riqueza pletórica de pensamientos e imágenes. El sentido de cuanto es radicaba en el hilo de luz que lo unía al cielo; entonces, en vez de permanecer en *este* presente, la mirada se deslizaba hacia un más allá, hacia la esencia divina, hacia una presencia situada en lo ultraterrenal, si así vale decirlo. Para dirigirse sobre lo terrenal y mantenerse en ello, el ojo del espíritu tenía que ser coaccionado; y hubo de pasar mucho tiempo para que aquella claridad que sólo poseía lo supraterrrenal acabara por penetrar en la oscuridad y el extravío en que se escondía el sentido del más acá, tornándose interesante y valiosa la atención al presente como tal, a la que se daba el nombre de *experiencia*. Actualmente parece que hace falta lo contrario; que el sentido se halla tan fuertemente enraizado en lo terrenal que se necesita la misma violencia para elevarlo de nuevo.

(Hegel, 1999: 11)

El pasaje nos parece fundamental porque condensa en muy pocas líneas la caída de la metafísica antigua, en el sentido de la atención a la trascendencia que había

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 59.

¹⁶⁷ Cf. Gadamer, 1998: 86-87.

caracterizado el pensamiento medieval, la misma trascendencia en la que había encontrado su lugar la articulación de la alegoría como puente entre ese más allá al que se refiere Hegel y la necesidad humana de satisfacer su atención puesta en él.

A continuación, Hegel resume el movimiento contrario, de la “metafísica de la luz” a la “experiencia de la oscuridad” –de nuevo aparece aquí el concepto de “experiencia”, tan decisivo en el Romanticismo- y apunta a la necesidad de su superación y de la elaboración de una nueva metafísica. De este modo, la tarea de la filosofía moderna consistirá en realizar lo universal y darle espíritu.

Ahora bien, esta labor no puede ser entendida como un regreso a los universales de la metafísica antigua puesto que los pensamientos fijos y determinados han sido abolidos. En su lugar, el pensamiento hegeliano habla, desde su particular interpretación del último Platón, del “automovimiento del concepto”:

La rígida quietud de un cosmos de ideas no puede ser la última verdad. Porque el “alma”, que está referida a estas ideas, es movimiento, y el *logos* que piensa la relación de ideas entre sí, es necesariamente un movimiento del pensar, y con ello un movimiento de lo pensado.

(Gadamer, 2000a: 22)

El rechazo hegeliano de estas ideas fijas de la metafísica, lo lleva a cuestionar la legitimidad de la forma de la proposición en su empleo en la filosofía especulativa¹⁶⁸. Hay aquí una crítica a los mecanismos del lenguaje que se extenderá a toda la filosofía posterior, y que, en lo que a la estima de la alegoría se refiere, será fundamental. En efecto, frente al símbolo, la alegoría quedará atrapada en la red de prejuicios contra el concepto y la proposición impuesta por el pensamiento romántico y posromántico. Ahora bien, a nuestro juicio, como tendremos ocasión de exponer en estas páginas, las tentativas de salir del marco de la conceptualización y de la predicación no originan sino nuevos procesos de conceptualización y nuevas fórmulas de predicación, en consecuencia, nuevos caminos de la alegoría.

Por otra parte, este mismo rechazo de las ideas fijas conduce a la negación de las personificaciones con las que venía identificándose la alegoría tanto como figura

¹⁶⁸ En la concepción hegeliana “la exigencia de la filosofía es concebir. Pero la estructura de la proposición y del juicio ordinario del entendimiento no puede satisfacer esta demanda. En el juicio ordinario el sujeto es lo que subyace, aquello respecto de lo cual el predicado se comporta como su *accidens*, (...) [En la proposición filosófica] es superada la supuesta diferencia entre el sujeto y el predicado (...) La cópula, el “es” no predica sino más bien describe el movimiento en el cual el

retórica, como en la estructura esencial de la alegoría deliberada. En efecto, el antropomorfismo que se oculta bajo los mecanismos de la personificación responde a las necesidades de la verdad metafísica, de la misma manera que lo hace la predicación con relación al sujeto dentro de la estructura de la proposición que igualmente entra en crisis en este momento. Aún más radicalmente, el antropomorfismo, por el hecho de congelar la cadena de proposiciones y transformaciones tropológicas existentes en la posibilidad de la predicación, y convertirla en una sola aserción, en un nombre propio que excluye al resto¹⁶⁹, entra ahora en quiebra en su punto más débil: la personificación como figura retórica.

La segunda cuestión que debemos tratar, ya vinculada estrechamente a las cuestiones que acabamos de señalar, es la que hace referencia a las ideas estéticas de Hegel. En este punto, es necesario advertir de la fuerte influencia de Creuzer en la formación del pensamiento estético del autor de la *Fenomenología del espíritu*.

En 1816, Hegel acepta la invitación para incorporarse a la Universidad de Heidelberg. Allí se reencuentra con el Romanticismo, si bien un Romanticismo muy distinto del que había conocido y en cierta medida rechazado en Jena. Creuzer juega un papel determinante en este momento. Sus ideas sobre la simbólica en el mundo antiguo y su interés por el pensamiento místico de Plotino serán fundamentales en la evolución intelectual de Hegel. De este modo, Hegel acepta el concepto de simbólica de Creuzer como “sistema de sabiduría y de tradición religiosa figurativa que late a la base de todas las culturas religiosas de los tiempos primitivos” (Gadamer, 2000a: 116). De este modo Hegel se desmarcaba, en principio, de la concepción alegórica de lo simbólico que mantenían sus contemporáneos¹⁷⁰.

Sin embargo, más allá de la atribución hegeliana del carácter simbólico a una de las etapas en las que divide su conocida división de la historia del arte, se puede afirmar, con Paul de Man (De Man, 1998: 134) que toda la teoría estética de Hegel es simbólica¹⁷¹. El filósofo alemán distingue, en primer lugar, entre símbolo y signo (Hegel, 1989: 270). Éste último se fundamenta en su absoluta arbitrariedad y, por esto,

pensamiento pasa desde el sujeto al predicado para volver a encontrar en él el suelo firme que ha perdido.” (Gadamer, 2000a: 26-28).

¹⁶⁹ Cf. De Man, 1985: 132.

¹⁷⁰ *Ib.*, p. 117.

¹⁷¹ Así se deduce de su definición de lo bello como apariencia sensible de la idea (Hegel, 1989: 101). Reveladora es también la cita extraída de la *Estética* por García Berrio y Huerta Calvo: “En el arte, en efecto, no estamos ante un simple juego útil o agradable, sino ante una liberación del espíritu del contenido y de la forma de la finitud; se trata de la presencia de lo Absoluto en lo sensible y lo real, de su

resulta inapropiado para el arte que consiste “precisamente en la relación, en el parentesco y la compenetración concreta de significación y forma”. El signo representa el poder de la voluntad humana para “usar el mundo percibido para sus propósitos, para borrar sus propiedades y para poner otras en su lugar” (De Man, 1998: 138). En el uso del signo, el ser humano impone su mirada al mundo, prescindiendo de sus cualidades e imponiéndole arbitrariamente nuevos rasgos y funciones¹⁷².

Ahora bien, como observa Lyotard, la inmanencia de significado y significante que Hegel atribuye al símbolo presenta algunas dificultades derivadas, como ocurre en general en todas las estéticas idealistas, del subjetivismo con el que se concibe el símbolo y de la insuficiencia, en muchas ocasiones, de éste para generar por sí mismo un código que permita su descodificación sin demasiadas ambigüedades. El propio Hegel se hace eco de este problema al denunciar en el símbolo un exceso, a la vez, de significante sobre el significado y de éste sobre aquel. En la asociación hegeliana del símbolo a la inadecuación de forma y esencia aparece ya un distanciamiento respecto del simbolismo de Schelling que concebía el símbolo como la perfecta adecuación entre forma e idea.

La distancia entre Hegel y Schelling con relación al concepto de símbolo puede ser entendida como un primer paso hacia la recomposición de la alegoría¹⁷³, puesto que la desproporción aquí apuntada ya era una de las notas características del procedimiento expresivo de la alegoría. A este movimiento no es ajena la evolución de la reflexión hegeliana del lenguaje y de la inefabilidad. Así, Agamben ha observado cómo el joven Hegel de 1796, bajo la influencia de Hölderlin y quizá de Schelling, considera lo indecible como el límite contra el que tropieza el lenguaje en su pugna por *decir*. Bajo las premisas románticas del momento, el lenguaje sería para Hegel un torpe instrumento, un conjunto “de signos desecados” que no puede reproducir lo que ha sido revelado “en el íntimo santuario del pecho” (Agamben, 2003: 25). Diez años más tarde, el Hegel de la *Fenomenología del espíritu* cambia radicalmente su pensamiento en torno al lenguaje y la indecibilidad:

conciliación con lo uno y lo otro, de la expansión de la verdad” (García Berrio y Huerta Calvo: 1999, 123).

¹⁷² Sobre esta cuestión, véase Urban, 1952: 337 y ss.

¹⁷³ Nos referimos a la alegoría en su sentido estricto, puesto que, como ya hemos advertido en páginas anteriores, creemos que el símbolo no es sino la forma especial que la alegoría adopta en la época de la estética romántica.

El lenguaje ha capturado en sí el poder del silencio y lo que aparecía como indecible “profundidad” puede ser custodiado -en cuanto negativo- en el corazón mismo de la palabra. (...) Todo discurso dice lo inefable; lo dice, es decir, lo muestra por lo que es: una *Nichtigkeit*, una nada.

(Agamben, 2003: 32)

A este problema se adelanta otro que se refiere a la incertidumbre de si dada una figura, ésta debe ser interpretada o no como simbólica. Para Hegel, la solución a estos problemas sólo puede encontrarse mediante la exteriorización completa de la imagen y de su significación, lo que viene a plantearse como la exigencia de que se nombren igualmente la imagen y la idea que la explica. Pero, lógicamente, esta explicación, adjunta a la imagen, rompe el símbolo y lo transforma en una comparación (Lyotard, 1979: 61-62). En efecto, la solución de unir la explicación a la imagen destruye el símbolo, que para la estética idealista es esencialmente esta unión indivisible e interna entre idea e imagen, y lo transforma en un símil.

El subjetivismo de la *Estética* hegeliana supone un avance frente a los presupuestos kantianos al trasponer con carácter restrictivo este subjetivismo desde lo estético a lo artístico, cerrando de este modo, según Gadamer, el nacimiento de la modernidad¹⁷⁴.

El símbolo, por otra parte, es apreciado bajo una doble distinción: como forma autónoma bajo la cual se ofrece el tipo fundamental para la intuición y representación artística y como tipo degradado, como mera forma exterior y carente de autonomía¹⁷⁵. En nuestro estudio, prescindiremos de éste último, y nos centraremos en el análisis de la tipología del símbolo que Hegel ofrece en su *Estética*. Creemos que éste es el elemento más interesante del simbolismo hegeliano porque, más allá de sus consideraciones históricas y espaciales, sugiere la posibilidad de entender el símbolo, no como una categoría unitaria sino como un género en el que tienen cabida diversas especies. Consideramos, por tanto, que es necesario tener presente la existencia de distintas clases de símbolos estéticos y, por lo tanto, de diversos simbolismos estéticos¹⁷⁶.

El reconocimiento de los distintos simbolismos con sus características propias bien definidas podría aclarar, por un lado, buena parte del debate símbolo / alegoría, y,

¹⁷⁴ Cf. Gadamer, 1998: 18.

¹⁷⁵ Hegel, 1989: 269.

por otro, precisar algunos aspectos de la interpretación del simbolismo presente en autores o textos concretos. Es evidente que la clasificación de Hegel no satisface completamente las exigencias de una crítica que conoce todo el florecimiento simbolista posterior a la *Estética* hegeliana (publicada póstumamente entre 1832 y 1845), así como las importantes aportaciones de otras disciplinas como el psicoanálisis o la antropología. Sin embargo, creemos necesario recordar brevemente la división del simbolismo hegeliano porque en buena parte sigue vigente¹⁷⁷ y porque su relectura a través de toda esta teoría literaria posterior puede ser aún de gran utilidad.

Hegel clasifica el simbolismo en atención a su mayor o menor grado de aproximación a su idea de arte, analizando la desproporción en la relación entre forma y contenido que se produce en todos los sistemas simbólicos:

? El simbolismo inconsciente

Hegel no considera este primer estadio como una etapa artística ni siquiera propiamente simbólica sino preparatoria de ambas. Hegel advierte que en este momento no hay diferencia entre forma y significación ni entre lo interior y exterior; no hay separación entre concepto y realidad. Este simbolismo parece encajar con el pensamiento mítico tal como es estudiado por Ernst Cassirer en su *Filosofía de las formas simbólicas* (Cassirer, 1998). En esta obra, Cassirer señala que en el pensamiento mítico presimbólico se rompe la separación entre sujeto y objeto¹⁷⁸: “En la conciencia mítica no existe ninguna delimitación fija entre lo meramente representado y la percepción real, entre deseo y cumplimiento, entre imagen y cosa” (Cassirer, 1998: 60). Esta indiferenciación lleva a no separar las ideas de la vida y la muerte dado que no se entiende la existencia del no-ser¹⁷⁹.

¹⁷⁶ Hacemos hincapié en el carácter estético de estos distintos simbolismos, esto es, en el carácter histórico de esta categoría y en su vinculación a la estética en sentido estricto, como proyección de la filosofía idealista.

¹⁷⁷ “El nombre “Hegel” representa el recipiente pan-englobador en el que se han reunido y preservado tantas corrientes que se puede encontrar ahí probablemente cualquier idea que uno sepa que se ha recogido de cualquier lugar o que tenga la esperanza de haber inventado él mismo. Pocos pensadores tienen tantos discípulos que nunca han leído una palabra del maestro.” (De Man, 1998:133).

¹⁷⁸ Recordemos que la tensión sujeto-objeto que se producía como consecuencia de la Modernidad, por lo que, realmente, sería más exacto decir no que se rompe esta separación sino que aún no ha tenido lugar.

¹⁷⁹ Esta inexistencia del no-ser hace imposible la ironía en el pensamiento mítico. La ironía se establece en la filosofía hegeliana (por influencia de Fichte) a través de la separación radical de lo infinito y de lo finito (sentimiento de lo sublime) y de la relativización de todo lo finito desde el sujeto al que todo se le presenta como nulo o vano salvo su propia subjetividad que, con ello, también es hueca y vacía. (Hegel, 1989: 63).

También es similar la teoría freudiana del totemismo según la cual en las sociedades primitivas, así como en algunos estados neuróticos, existen tabúes nominales en los que los individuos atribuyen un pleno valor objetivo a las palabras, viendo en el nombre una parte esencial de la personalidad, (Freud, 1996: 78-79).

Por otra parte, la diferencia entre causa y efecto es ajena al pensamiento mítico. Todo contacto de dos o más realidades en el espacio o en el tiempo se relaciona con la idea de causalidad hasta que no es posible separar estas realidades. “La imaginación mitológica es polisintética: no separa en la representación global sus elementos individuales sino que sólo está dada la intuición en una sola totalidad indivisa en la cual no ha tenido lugar ninguna disociación de los factores individuales, especialmente de los factores objetivos de la percepción y de los subjetivos del sentimiento”¹⁸⁰.

? El simbolismo fantástico

A diferencia de lo que ocurría en el simbolismo inconsciente, en este estadio existe una separación entre significación y forma, si bien este distanciamiento lleva a un conflicto que se intenta solventar formando cada polo separado en el interior del otro, por medio de la fantasía. Para Hegel tampoco esta fase entra dentro de lo puramente simbólico porque en este primer distanciamiento entre las significaciones del espíritu y el mundo exterior de los fenómenos, aquéllas son todavía abstracciones y su expresión es también exterior o sensible. En esta fase las fuerzas de unificación de las formas con las significaciones y de separación se confunden y fluctúan en una contradicción que une, en opinión del filósofo alemán, los elementos en oposición recíproca. Ante la inadecuación que venimos advirtiendo, la fantasía se vuelca en un proceso de desfiguración “por cuanto lleva las formas específicas más allá de su particularidad fijamente determinada, la amplía, la cambia hacia lo indeterminado, la incrementa hasta lo desmedido, la desgarrar y así, en la aspiración a la reconciliación, lo que hace es sacar a la luz lo opuesto precisamente en su falta de reconciliación.” (Hegel, 1989: 296).

? El simbolismo auténtico

Lo sensible y natural es aprehendido e intuido en sí mismo como negativo, es decir, como lo que debe suprimirse y es suprimido. En el arte simbólico “la identidad de la significación y su existencia real ya no es inmediata sino establecida desde la

¹⁸⁰ Cassirer, 1998: 72.

diferencia y, por tanto, no hallada sino producida por el espíritu”¹⁸¹. La fantasía ya no vale por sí misma sino que sólo se utiliza para dar modalidad intuitiva a una significación emparentada con ella y de la que depende. La obra de arte simbólica apunta desde sí a otra cosa que ha de tener cierta relación interna con las configuraciones bajo las que se presenta y una referencia esencial a ellas. Esta relación puede ser de muchos tipos, a veces más superficial y otras más profunda como ocurre cuando la universalidad que se quiere simbolizar constituye lo esencial de la manifestación concreta. Tal sucede, por ejemplo, en el caso de los números, las figuraciones simbólicas del espacio como los laberintos o los símbolos manifestados en figuraciones de animales, (Hegel, 1989: 310-311).

? El arte de lo sublime

Para Hegel, según de Man, lo sublime representa el momento de separación radical y definitiva entre el orden del discurso y el orden de lo sagrado. De este modo lo sublime se opone al símbolo y se constituye, frente a éste, en lo absolutamente bello.

El concepto de lo sublime en Hegel es el producto de una lenta evolución de las ideas estéticas que arranca de mucho tiempo atrás y que cristaliza en el siglo XVII con la crisis del modelo pitagórico. Como dice Remo Bodei, la estética derivada del pitagorismo que se basaba en la armonía universal, la simetría y la proporción de las partes con relación al todo se fractura cuando la ciencia descubre la inconmensurabilidad del cosmos que hace imposibles las ideas de proporcionalidad que habían sustentado esta valoración de la naturaleza. La teoría pitagórica que se sustentaba sobre la equivalencia de lo bello, lo bueno y lo verdadero se rompe en el Barroco el cual rechaza la correspondencia inmediata de la belleza con la simetría y el orden. La correspondencia pitagórica se rompe definitivamente con la separación del arte y la ciencia. Como consecuencia de esta ruptura, lo bello se hace subjetivo y encuentra su lugar en el campo del “gusto”. Pero este desplazamiento de la idea de lo bello, como consecuencia de esta separación de las ciencias, tiene como resultado el que la belleza estética no remita ya directamente a un más allá ultrasensible, mientras que lo inteligible escapa al dominio del arte para refugiarse en el espacio de las ciencias. Como dice Bodei, la belleza y el arte se transforman en una apariencia que deja de concernir a la verdad objetiva (Bodei, 1998: 54). Ante esta situación, el arte romántico, sobre todo en su inicio, intenta suplir con la imaginación, los límites que los sentidos acuciados por

¹⁸¹ Hegel, 1989: 310.

el rigor científico le imponen, fingiendo lo infinito o indefinido, para saciar su necesidad de plenitud y absoluto. Tal es el caso, entre otros, de Leopardi, para el que el límite que desea traspasar es, a la vez, puente y barrera para su propósito. Esta concepción, que Bodei califica de bifronte, es importante porque indica los dos rasgos principales de este sentimiento de radical separación que constituye lo sublime: por una parte el sentimiento de separación imposible de vencer y, por otro, el deseo imperioso de superarla.

En el nacimiento de lo sublime, dice Bodei, late la conciencia puesta de manifiesto por el progreso de que los destinos del hombre y la naturaleza están a la vez entrelazados y separados. Cuando en 1757 Edmund Burke publica su *Investigación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, lo sublime cristaliza en el miedo a la nada del individuo aislado que se da cuenta de su situación y al mismo tiempo se distancia de ella (Bodei, 1998: 112-113).

La idea de lo sublime, para Hegel, aparece cuando nuestra conciencia del mundo, interiorizada a través de la percepción y la imaginación deja de experimentarse como tal y sólo se hace accesible a la memorización, es decir, a sólo la palabra como manifestación fenomenal de la idea, lejos de todo aquello que pueda ser percibido o imaginado (De Man, 1998: 155-158). El momento de lo sublime, en la concepción hegeliana, coincide con el paso del panteísmo al monoteísmo. Lo que Hegel llama sustancia única o sustancia-uno se singulariza verbalmente como lo sagrado o lo divino. Lo sublime consiste, pues, en la separación de la significación sabida para sí y la apariencia concreta y en la no correspondencia de ambas al rebasar la significación la realidad y su dimensión particular (Hegel, 1989: 333).

Hegel habla entonces de un dios que se ha retirado en sí mismo y ha afirmado su autonomía contra el mundo finito. Sin embargo, como observa Paul de Man, esta separación aparentemente absoluta (*lo dia-bolico*, el mal entendido como separación de lo sagrado infinito¹⁸²) “esconde un momento dialéctico en el que si bien lo sublime pone de relieve la distancia entre el discurso humano de los poetas y la voz de lo sagrado, en la medida en que esta distancia mantiene una relación, aunque negativa, la analogía fundamental entre creación poética y la divina queda preservada”¹⁸³.

Para que la experiencia de lo sagrado sea posible, desde esta radical separación que nace del sentimiento de lo sublime, es necesario admitir, con Eugenio Trías, que

¹⁸² Hegel, 1989: 332.

¹⁸³ De Man, 1998: 160.

este límite entre lo finito y lo sagrado es habitable, que se trata, en realidad de un “límite” de carácter bifronte. Cuando Trías dice que “un límite es siempre un término relativo a dos. Y esos dos deben concebirse como términos en relación de carácter afirmativo” (Trías, 1999: 48), está afirmando, en términos muy parecidos a lo que hemos visto en Paul de Man, que la conciencia de lo sublime no sólo no es causa de separación definitiva de estos órdenes, sino que es, por el contrario, el punto de partida para un nuevo tipo de relación que puede ser considerado, frente a la relación mítica del panteísmo, como simbólico.

Más adelante profundizaremos en las diferencias y similitudes del pensamiento mítico y simbólico. Pero, ahora, debemos considerar detenidamente la idea que Trías propone sobre la cuestión simbólica con relación a la idea de límite. Como dice este autor, el concepto de límite implica el reconocimiento de “un más allá de sí” de éste mismo. Trías coincide con Hegel en la consideración de que este límite es de naturaleza reflexiva, pero piensa que esta reflexibilidad que desdobra el límite no tiene carácter simétrico sino asimétrico, porque, por un lado, se define lo conocido, el cerco de la experiencia, y por otro se alza lo desconocido, el cerco del misterio. El símbolo “da documentación de algo que aparece y se revela; pero que en el hecho mismo de revelarse pone a resguardo, o protege, el misterio que constituye su esencia” (Trías, 1999: 52).

En el contexto de lo sublime hegeliano, por el contrario, el lenguaje como símbolo es reemplazado por un modelo lingüístico más cercano al signo y al tropo de los que el autor alemán se ocupa dentro de la categoría denominada “simbolismo consciente de la forma comparativa del arte”.

? Simbolismo consciente y forma comparativa del arte

En este estadio “la significación no sólo es sabida para sí sino que además está puesta explícitamente como distinta de la manera en que ella es representada”, (Hegel, 1989: 333). Es el poeta el que mediante su subjetividad establece las relaciones entre ambos aspectos. A diferencia de lo que ocurre en el simbolismo inconsciente, el sujeto conoce tanto la esencia interna de sus significaciones como la naturaleza de las significaciones exteriores que él usa comparativamente para alcanzar una intuición más concreta.

La diferencia con lo sublime se muestra en que la distinción y la conjunción están puestas de relieve de modo explícito, desapareciendo lo sublime porque como

contenido ya no se toma lo absoluto. Se podría decir que esta forma, que a nuestro juicio alude en realidad al momento alegórico, se refiere a este lado del cerco de la experiencia del que antes hemos hablado. En esta forma, sólo queda de lo sublime el rasgo de que cada imagen en lugar de representar la cosa y la significación según su realidad adecuada, únicamente ha de ofrecer una imagen y semejanza de los mismos. Esta diferencia sólo es pertinente si se parte –como hace Hegel– de una idea de la alegoría de la que ha sido excluida la posibilidad de la “revelación mística” a la que la alegoría ha servido de medio de expresión en otras épocas. Halmí, como veremos seguidamente, recuperará esta dimensión de lo alegórico, para afirmar que es el concepto de lo sublime, y no el símbolo, el que pasa a ocupar el puesto de la vieja alegoría, particularmente de la alegoría oscura, en definición de Quintiliano.

Esta forma puede nacer de una aparición concreta de la naturaleza o de los hechos humanos como puntos de partida, de los que surge una explicación analógica. Tal sucede con la fábula, las parábolas, los apólogos, los refranes y las metamorfosis. Pero también puede ocurrir lo contrario, es decir, cuando la significación aparece al principio y la encarnación de la misma se origina como algo accesorio de forma que resalta la actividad subjetiva de la comparación que busca esa imagen. Esto es lo que se da en la alegoría, el enigma, la metáfora, la imagen y la semejanza (Hegel, 1989: 334-335). Pero este mecanismo determina el momento preparatorio de la muerte del arte por cuanto la obra se constituye de tal modo que puede ser sustituida por un concepto.

Cuando Hegel -acabamos de señalarlo- afronta el estudio de la alegoría, prosigue una tendencia que ya estaba en Baumgarten: la de escindir el enigma de la alegoría, de tal modo que la alegoría oscura de Quintiliano queda constituida como un tipo aparte y opuesto, en el caso de la *Estética* hegeliana, a la alegoría. Así, el enigma guarda cierto parentesco con el símbolo puesto que todo símbolo es enigmático, aunque no por ello pueda decirse que todo enigma sea simbólico. Es interesante detenerse en la diferencia que Hegel establece entre el simbolismo auténtico y el enigma como simbolismo consciente: “Pero el enigma pertenece al simbolismo consciente y se distingue a la vez del símbolo auténtico en que quien ha inventado el enigma *sabía* la significación clara y completa (...). Los símbolos auténticos son tareas no resueltas antes y después” (Hegel, 1989: 349).

El concepto de Hegel de símbolo coincide en este aspecto de lo enigmático con la concepción más primitiva del enigma carente de solución, y unido al pensamiento

mítico, mientras que el enigma propiamente dicho pertenece, dentro de la *Estética* de Hegel al juego adivinatorio.

La alegoría, por el contrario, tiene por finalidad la personificación y la consideración como sujeto de estados propiedades abstractas¹⁸⁴:

Pero esta subjetividad ni en su contenido ni en su forma externa es verdaderamente en sí misma un sujeto o individuo, sino que permanece la abstracción de una representación general, que sólo recibe la *forma vacía* de la subjetividad y, por así decirlo, sólo puede llamarse un sujeto gramatical.

(Hegel, 1989: 350)

Hay en este párrafo, junto con la reducción de la alegoría a la personificación, propia del tratamiento simplificador de la alegoría en la Modernidad, una idea que constituirá el rasgo esencial de la alegoría moderna: la forma vacía y, en consecuencia, el confinamiento de la alegoría a la esfera del lenguaje. En efecto, la alegoría moderna desarrolla una de las posibilidades que ya estaba presente en la alegoría antigua: la consecuencia de que al remitir el significado literal del texto alegórico a otro significado oculto, en lugar de a una referencia de la realidad, la alegoría no pueda salir nunca del mundo del discurso. Esta circunstancia, advertida por Hegel, es, como decimos, propia de la concepción moderna de la alegoría en consonancia con el acercamiento moderna al problema del lenguaje. No obstante, en cierto modo, ya se advertía su posibilidad en el tratamiento alegórico del mundo como libro, precedente inverso de este libro como mundo. Sin embargo, la determinación del ámbito gramatical en el que se encierra el discurso alegórico es consecuencia de la *forma vacía* que encarna en la personificación. La alegoría moderna, especialmente en la concepción de Paul de Man, radicaliza esta *forma vacía* de lo alegórico hasta convertir la alegoría en *forma del vacío* irónico.

En este contexto, Halmi propone la teoría de que es lo sublime lo que reemplaza a la alegoría. Para ello, parte de una idea básica de lo sublime, más allá de los particularismos respecto a este concepto existentes en las diferentes estéticas de la época¹⁸⁵, y de la definición de alegoría de Coleridge: “The employment of one set of

¹⁸⁴ Es evidente que en toda esta aproximación a la alegoría, Hegel está pensando en la alegoría deliberada, como prueban sus referencias a la literatura medieval (Hegel, 1989: 352) y en ningún en la exégesis alegórica.

¹⁸⁵ “The sublime as an experience in which the overwhelming of the mind’s perceptual powers by an external stimulus is compensated for by the exaltation of its rational powers, an exaltation usually accomplished by appeal to some notion of transcendence or infinitude” (Halmi, 1992: 339).

agents and images (...) so as to convey, while we disguise, either moral qualities or conceptions of the mind” (Halmi, 1992: 341).

Aunque Halmi explica que esta definición es el resultado de una tradición que, desde la consideración de la alegoría como metáfora continuada, había apostado en contra de la alegoría y a favor de otras formas de representación, no endereza él mismo esta tendencia sino que la prorroga al afirmar que la función de la alegoría es didáctica¹⁸⁶, olvidando, en consecuencia, la naturaleza deíctica que esta figura había tenido con relación al *realismo* medieval, así como la complejidad desplegada por la alegoría como método hermenéutico desde la antigüedad. En efecto, aunque el autor hace referencia a la exégesis alegórica y a la dimensión mística que la alegoría había tenido en épocas pasadas, los ejemplos en los que apoya su exposición pertenecen a la alegoría deliberada inglesa y, si bien resultan sumamente interesantes sus reflexiones sobre el papel del comentario en el género¹⁸⁷, difícilmente puede escapar desde estas posiciones del reduccionismo que se reconoce en la definición de Coleridge. Con estos condicionantes, y a partir de la exclusión de la alegoría oscura o enigmática como especie de la alegoría, Halmi defiende la rehabilitación del enigma como opuesto a la alegoría¹⁸⁸. Ahora bien, aunque el análisis de Halmi es preciso y profundo, creemos que este proceso de escisión que culmina en la emancipación del enigma no desemboca en lo sublime sino en el símbolo.

Dice Halmi que lo sublime opera en dos campos: el emocional y el cognitivo. Sólo en este último es posible encontrar un paralelismo entre “la alegoría numinosa” y lo sublime. De este modo, en ninguno de estos casos la imaginación puede atrapar la totalidad conceptual –el significado en la alegoría y el tamaño o la fuerza en lo sublime– que pudiera corresponder adecuadamente al objeto de la percepción¹⁸⁹. Así pues, el ideal de trascendencia –aunque lo que se entiende por trascendencia varíe de un caso a otro¹⁹⁰– pasa de la alegoría numinosa a lo sublime.

El trabajo de Halmi es interesante porque, entre otras cuestiones, pone de relieve las dificultades de la alegoría en el momento del surgimiento de las primeras estéticas, y también por el análisis preciso de los elementos que el concepto de lo sublime comparte con la alegoría enigmática. Sin embargo, pensamos que estos puntos de contacto no son

¹⁸⁶ *Op. cit.*, p. 342.

¹⁸⁷ *Ib.*, pp. 348-349.

¹⁸⁸ *Ib.*, p. 346.

¹⁸⁹ *Ib.*, p. 353.

suficientemente determinantes como para romper la oposición *estética* entre el símbolo y la alegoría, pese a que, como hemos estudiado en estas páginas, tal oposición resulte inadecuada por muchas razones. El motivo de esta insuficiencia estriba, a nuestro juicio, en que también el concepto de lo sublime es un concepto de época que adolece de los mismos rasgos que ya habíamos detectado en el símbolo. De este modo, es necesario recordar que en la propia definición de Halmi, lo sublime es sustancialmente una experiencia: la experiencia de lo sublime. Sin embargo es de notar que no existe, paralelamente, una “experiencia alegórica”. La experiencia oracular o mística que puede, aunque desde luego no necesariamente, dar lugar a la alegoría numinosa no es propiamente dicha alegoría sino su causa, por muy arcano que resulte el contenido de ésta.

El problema –ya lo apuntábamos más arriba- deriva fundamentalmente de la voluntad de establecer una oposición o comparación entre una serie de categorías –el símbolo, lo sublime- derivadas de la estética moderna que, a su vez, contiene un entramado complejo de conceptos en el que éstas se insertan –imagen, experiencia estética, vivencia, conocimiento simbólico-, y un concepto, la alegoría, que no es unitario, ni mucho menos reducible a lo que en este preciso momento se entiende por tal. En este sentido, el problema se extiende a la falta de delimitación clara entre las tres clases de alegoría a la que en este trabajo nos estamos refiriendo y, de forma complementaria, a la ausencia de una estructura determinada que permita situar las relaciones existentes entre ellas.

La opción que este trabajo desarrolla es la que se deriva de la vinculación de la alegoría a la metafísica. En este sentido, la alegoría deliberada –tipo de alegoría a la que sobre todo se refiere Halmi- no puede desvincularse de la cuestión medieval de los universales. Por este motivo, no creemos que la dimensión moral de la alegoría pueda entenderse sino como subordinada a la metafísica, del mismo modo que pensamos que el contenido didáctico depende de la naturaleza deíctica de la obra alegórica.

La influencia hegeliana en las estéticas posteriores, a través en algunos casos del neokantismo y la fenomenología, hasta el siglo XX ha sido y sigue siendo decisiva. Respecto del símbolo, más que la clasificación histórica de sus distintos tipos, ha persistido con bastante fuerza la fundamentación metafísica de la estética hegeliana, por la que –en términos puramente simbólicos- “el ente (...) es conocido cuando se lo

¹⁹⁰ En la alegoría el lugar de la trascendencia siempre está más allá del lector; en el caso de lo sublime, el lugar se encuentra en la mente humana (Halmi, 1992: 356).

refiere a una totalidad en relación con la cual se define; el ser del ente es su nexo dialéctico con el todo” (Vattimo, 1993: 32).

5

La descomposición de la estética idealista

Una vez examinado el soporte teórico que sustenta la figura del símbolo en las primeras estéticas, parecería lógico suponer que, al igual que la alegoría debiera haber desaparecido tras las críticas de Platón, el símbolo debería haberse extinguido tras la disolución de las estéticas románticas. Si embargo, del mismo modo que la alegoría sobrevivió a Platón, el símbolo parece haber sobrevivido al Romanticismo.

La “muerte del arte” abrió la posibilidad al regreso de la alegoría como forma de expresión de la escisión moderna. La nueva alegoría, a diferencia de la alegoría premoderna -en el sentido de pre-estética- surge como el resultado de la toma de conciencia de la caída de la posibilidad de una interpretación universal. Gadamer, de Man, Benjamin y Jauss, entre otros, han devuelto, desde diferentes presupuestos, el interés por la alegoría. Su acercamiento crítico a Baudelaire, a Kafka, o a Thomas Mann, por señalar algunos ejemplos ya considerados *clásicos*, ha venido condicionado de forma decisiva por este regreso de la alegoría.

No obstante esta “rehabilitación de la alegoría”, la presencia del símbolo no ha decrecido en la teoría del arte, abriéndose a nuevas posibilidades, desde el esencialismo de raíz heideggeriana de Gadamer, hasta la teoría de Tzvetan Todorov que hace del símbolo elemento esencial y definitorio de la poeticidad, sin olvidar el auge del simbolismo cultural neokantiano de Cassirer, o las múltiples derivaciones del simbolismo psicoanalítico.

En las páginas que siguen analizaremos algunos aspectos de este doble proceso: la descomposición de la base estética del símbolo –o, mejor dicho, la descomposición del símbolo estético- y su subsistencia al amparo de nuevas elaboraciones teóricas. Además, examinaremos la vuelta a la alegoría y las circunstancias que la hicieron posible, así como las características que presenta esta nueva alegoría.

La descomposición de la simbología estética se produce, paradójicamente, en el movimiento simbolista. A lo largo del siglo XIX, el símbolo, en un proceso de lenta

alegorización, se va convirtiendo poco a poco en un caso más de lenguaje figurado¹⁹¹, perdiendo los elementos teóricos que a comienzos de siglo le habían conferido su primacía estética. En este periodo, el símbolo deviene un procedimiento analógico más, de base conceptual¹⁹².

El simbolismo, particularmente el simbolismo francés, fue una reacción contra la estética positivista de Taine. Las preocupaciones que habían dado lugar a las estéticas idealistas se vieron sustituidas, pese a la adaptación de buena parte de sus presupuestos y conclusiones, por la necesidad de encontrar un ámbito autónomo en el que ubicar la actividad artística. Taine había definido la actividad artística como la interpretación intelectual, por parte del artista, de una serie de materiales que se presentaban a su percepción, y que éste reelaboraba de acuerdo con dicha interpretación conforme a determinadas reglas artísticas. En consecuencia, Taine apostaba por un arte fundamentalmente intelectualista, delimitado científicamente a partir de la consideración de las obras de arte como hechos y productos de los que deben analizarse sus rasgos y determinarse sus causas¹⁹³.

En un primer momento, el simbolismo místico de Swedenborg desplazó la esfera del símbolo de la síntesis romántica entre lo particular y lo general, y la aprehensión del absoluto, hacia una teoría de resonancias neoplatónicas en la que perseguía establecer la *correspondencia* entre el hombre interior y el mundo sobrenatural¹⁹⁴. La omisión de la naturaleza como tal, incluso del hombre en sentido global, en beneficio de dicho “hombre interior” en este proceso, así como el giro de la escisión moderna del Romanticismo hacia un dualismo de carácter platónico, evidencian que, pese a su nombre, el símbolo para Swedenborg había dejado de tener la significación que tuvo para Schelling. O, mejor dicho, el símbolo de Swedenborg exploraba otros horizontes de la obra de Schelling, en concreto su dimensión sagrada.

¹⁹¹ Cf. De Man, 1991: 211-212.

¹⁹² Riffaterre dice al respecto que todo poema resulta de la transformación de un enunciado literal simple en una perífrasis compleja, según tres modos de derivación, que corresponden a tres tipos de analogía: tautológica, polarizante e hipogramática (cf. Rigolot, 1978: 257). Subrayamos las palabras de Riffaterre, especialmente en cuanto señalan que el origen de esta perífrasis analógica es, no un sentimiento o una experiencia inefable, sino un enunciado, esto es, una proposición o discurso que, en cualquier caso, pertenece al dominio de lo conceptual. Rigolot, por su parte, advierte en el artículo anteriormente citado, que la conciencia poética moderna obedece en gran medida al principio de motivación analógica, bien de significado, bien de significante, bien de una combinación entre ambos.

¹⁹³ Cf. Lehmann, 1950: 24-26.

¹⁹⁴ Cf. Balakian, 1969: 38.

Pero la proyección mística que, desde Swendenborg, tendrá el movimiento simbolista debe entenderse como respuesta a la estética intelectualista de Taine¹⁹⁵. En efecto, los simbolistas pretenden emancipar el arte del conocimiento científico, del mismo modo que Baudelaire lo emancipa de la conexión kantiana de la moral, si bien el anti-kantismo de Baudelaire no supone, precisamente por su carácter de inversión, una verdadera superación de la estética kantiana en los términos señalados en el párrafo 59 de la *Crítica del juicio*. La búsqueda simbolista de un espacio de conocimiento ajeno al dominio científico decimonónico encuentra en la actividad mística, en los estados alucinatorios de las drogas y en la actividad onírica un ámbito de conocimiento en el que edificar el pensamiento poético. De este modo, como se hará especialmente patente en Valéry, el conocimiento poético escapa de los márgenes de la intelección y la sensación de la estética positivista¹⁹⁶. Se trata, por lo tanto, de reclamar para el arte la posibilidad de un conocimiento irracional¹⁹⁷, que, por una parte escape del intelectualismo positivista y, por otra, se libere de la consideración de juego gratuito e inútil que, también los positivistas, a partir de su lectura de Kant, habían sostenido¹⁹⁸.

De esta forma, puede afirmarse que el sostenimiento del término “símbolo” no oculta un desarrollo alegórico a lo largo del siglo XIX, especialmente con la vuelta de las “correspondencias”¹⁹⁹.

La revisión de esta época por parte de algunos autores como Spivak, ha abierto la posibilidad de volver a valorar la literatura desde el Romanticismo en adelante en clave alegórica. En este sentido, se ha advertido que pese a los postulados teóricos simbolistas que buscaban el acercamiento a la música mediante la comprensión de un signo -el símbolo- que encerrara su propio sentido; en la práctica, el discurso poético ha tendido históricamente a mantener la distancia entre el signo y el sentido, tal como predicaban los postulados de la alegoría²⁰⁰. De este modo, considera Spivak que lo que desapareció con la modernidad no fue la alegoría sino la decisión deliberada de tomar por referencia un sistema de significaciones recibidas del exterior. La alegoría moderna, sin embargo, pervive en su orientación hacia un sistema de significaciones

¹⁹⁵ Lehmann se hace eco de una tradición intelectualista en Francia que arranca de Rousseau y que, en estos momentos, se encarna en Bergson (*op. cit.*, pp. 81 y ss.).

¹⁹⁶ Cf. Lehmann, 1950: 76-81.

¹⁹⁷ Es en este sentido como debe entenderse la referencia simbolista a la mística. En realidad, la reclamación de un conocimiento irracional para la actividad artística encuentra su verdadero soporte en la estética de Schopenhauer con su teoría irracional de las ideas y su motivación emocional (*ib.*, p. 109).

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p. 107.

¹⁹⁹ *Op. cit.*, p. 27.

metasemánticas y en su tendencia a recurrir a representaciones icónicas²⁰¹. En el citado artículo, Spivak aborda la cuestión fundamental de nuestro trabajo: la relación entre la metafísica y la alegoría: “Il ne serait pas impossible qu’il y ait là la tache la plus profondément métaphysique qu’un écrivain moderne puisse entreprendre et que l’allégorie soit le moyen d’expression naturel d’une « signification » que se veut « meta »-physique” (Spivak, 1971: 435).

El caso de Baudelaire resulta más clarificador no sólo por la enorme trascendencia de su poesía, sino también por la decidida aproximación a la alegoría que ofrece su poética. En efecto, a diferencia de Swedenborg, la dualidad que plantea la poesía baudelaireana consiste en la correspondencia entre la visión interior y la realidad externa, aunque admita también la correspondencia entre los mundos divino y natural²⁰².

La inadecuación de los mecanismos poéticos del autor de *Las flores del mal* a los postulados simbólicos de la estética idealista se pone de relieve no sólo por la intención de proyectar en el exterior el estado de ánimo del poeta, sino también por el hecho de que esta exteriorización se lleve a cabo a través de personificaciones²⁰³. Jauss afirma que estas personificaciones baudelaireanas se articulan a modo de una nueva *psicomaquia* que se revela contra la supremacía hegeliana de la autoconciencia²⁰⁴. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en las alegorías medievales, el mundo interior y el mundo exterior se confunden, sin que esto quiera decir que sea posible encontrar en la poesía de Baudelaire la consonancia que los románticos hallaban entre el alma y la naturaleza²⁰⁵.

En consecuencia, puede decirse que hay en la poesía alegórica de Baudelaire una doble reacción: una primera frente al dominio de la autoconciencia, en nombre de los poderes del inconsciente; la otra, frente a la armonía romántica entre el sujeto y la naturaleza, en nombre de la conciencia dolorosa de la radical separación entre el hombre y el mundo²⁰⁶. En Baudelaire parece romperse el falso quiasmo simbólico denunciado

²⁰⁰ Cf. Spivak, 1971: 427. Sobre la dificultad en definir el simbolismo y el fracaso en los intentos de definición en el periodo del movimiento simbolista, véase Lehmann, 1950: 249-253.

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 428.

²⁰² Balakian, 1969: 47.

²⁰³ *Ib.*, pp. 53-54. Lehmann puso de relieve la distancia entre la universalidad de las correspondencias y la limitación del número de imágenes y símbolos de que un artista puede disponer (*ib.*, p. 260-261). Parece como si todo el amplio espectro del simbolismo universal requiriera para su expresión de una reconducción al estrecho terreno del lenguaje poético, de la metáfora, para su expresión.

²⁰⁴ Jauss, 1995: 152.

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 157.

²⁰⁶ *Ib.*, p. 153.

por Lyotard según el cual se ha situado como fundamento de la naturaleza del lenguaje el lenguaje de la naturaleza -cuando es precisamente el comienzo del lenguaje lo que motiva la pérdida de lo natural- (Lyotard, 1979: 292). En el reconocimiento de la pérdida del lenguaje original, se produce otra importante fractura de la estética idealista, con la renuncia a las tesis *cratilianas* que habían imperado en estas estéticas hasta Hegel. La alegoría baudelaireana abundará, de esta manera, en la distancia insalvable entre lo humano y lo natural.

En este proceso de alejamiento de la estética romántica pueden entenderse las palabras de Anna Balakian cuando afirma que el simbolismo desde Baudelaire “convierte la actividad poética en una actividad intelectual más que emocional (...). El poeta se siente inclinado a descifrar, más que a transmitir o comunicar, el enigma de la vida” (Balakian, 1969: 65). La intelectualización del símbolo en la poesía de Baudelaire, lo aleja también de los planteamientos idealistas, desde Kant a Hegel, que mantenían al símbolo en el plano emocional, apartado de lo conceptual²⁰⁷.

En efecto, la actitud baudelaireana hacia la naturaleza, tanto en su agresividad por arrancar los secretos enigmáticos de lo natural como en su desprecio de la naturaleza frente a lo artificial, pone de relieve la decidida situación de la poesía de Baudelaire, pese a su dimensión crítica, dentro de las coordenadas dadas por la “era de la técnica”²⁰⁸. De este modo, Baudelaire se ubica en una tradición de la Modernidad para la que la reacción romántica contra la visión mecanicista ilustrada de la naturaleza había significado sólo un breve paréntesis. Por el contrario, Baudelaire rechaza el organicismo natural, desde un dualismo de claras connotaciones gnósticas en el que la aspiración ideal a la unidad tiene un carácter esencialmente supranatural²⁰⁹.

Pero hay que tener en cuenta que el origen de esta actitud frente a la naturaleza es anterior a la Ilustración. En este sentido, Blumenberg afirma que es en el origen de la Modernidad cuando la verdad, desvinculada de la idea religiosa de “salvación”, se subordina a un nuevo ideal de determinación humana que ya no la recibe como un don, resultado de una actitud contemplativa de la naturaleza, sino de una adquisición, a veces violenta, fruto de la actividad humana²¹⁰.

²⁰⁷ Baudelaire afirma que la poeticidad no puede mantenerse al margen de la razón. La alegoría será el instrumento que en la poesía de Baudelaire articulará la fusión entre razón y sensibilidad (cf. Baudelaire, 2000: XCI).

²⁰⁸ Sobre esta cuestión, véase Heidegger, 2001a: 9-32.

²⁰⁹ Sobre esta cuestión, véase Baudelaire, 2000: XL y ss.

²¹⁰ Cf. Blumenberg, 2003: 73.

La verdad, en consecuencia, se vincula a la idea de trabajo²¹¹, un trabajo que ya no será entendido como la colaboración aristotélica, primero, y cristiana, después, en la terminación de los procesos naturales, sin que éstos puedan ser alterados; sino, por el contrario, como la actuación vigorosa y determinante sobre lo natural, de tal modo que la ciencia y el poder vienen a confundirse²¹². En esta nueva vinculación de la verdad con el trabajo, es fácil entender, como sucede en la poesía de Baudelaire, que se estime que, cuanto más artificial sea un ente, más verdad tiene para el hombre. La naturaleza se reduce entonces a un entramado sobre el que el hombre actúa, sin ninguna limitación, para descifrarlo y que termina cediendo al ímpetu de lo producido por el hombre. Cuando Baudelaire afirma que “el nuevo Adán sólo puede formarse artificialmente, es decir, contra la naturaleza (...) corrompida por el pecado original”²¹³, hay que entender que está esbozando una nueva *lectura tipológica* -lo que es esencialmente una visión alegórica de la actividad humana en la Modernidad- en la que el nuevo Adán ya no es Cristo sino el poeta que, a diferencia del primer hombre, no recibe la tarea de poner nombre a las cosas en un origen sin mácula, sino que asume este cometido como una tarea reformuladora de un mundo que debe construirse al margen –y no *a imagen*- de la naturaleza envilecida.

La voluntad, uno de los elementos más importantes del pensamiento poético baudelaireano, se constituye en el motor fundamental de esta tarea denominadora. Ahora bien, si por una parte hemos visto cómo Baudelaire subraya que el nuevo Adán debe formarse contra la naturaleza, y, por otra, hemos comprobado que su *trabajo* adánico consiste en dar un nuevo nombre a las cosas llevado por la voluntad, hemos de concluir que las coordenadas estéticas que traza el poeta francés se mueven no en la órbita del símbolo sino en la del signo, en el sentido que ambos habían adquirido en la *Estética* de Hegel²¹⁴.

En la poesía de Baudelaire, el predominio del símil frente a la metáfora se resuelve, en numerosas ocasiones, en su inserción en la estructura superior de la alegoría. De hecho el símil recupera, en cierto modo, la estructura de la alegoría

²¹¹ Se trata de un proceso que arranca en torno a 1850, en autores como Flaubert, Gautier o el propio Baudelaire en el que la idea de escritor-trabajador o artesano sustituye, al menos en parte, a la de escritor-genio del Romanticismo (cf. Barthes, 2005: 66-69).

²¹² *Op. cit.*, p. 75.

²¹³ Jauss, 1995: 149.

²¹⁴ De hecho, la posición de Baudelaire es ciertamente hegeliana en este sentido, porque, irónicamente, la propia *Estética* hegeliana, aun cuando su propósito pudiera ser la preservación del arte clásico concluye, según Paul de Man, revelando que esta tarea es imposible al terminar siendo el pensamiento y el signo, más que la percepción y el símbolo, los paradigmas del arte (Warminski, 1996: 4).

deliberada medieval al incorporar, unidos, la imagen y el comentario que la descifra. Por otra parte, la exposición sucesiva de los dos términos de la comparación sirve para mostrar la escisión que, una vez desaparecida la ilusión de la síntesis simbólica romántica, se constituye en el espacio en el que la poesía moderna debe aprender a acomodarse.

La verdad *construida* que defiende el poeta debe convivir con esta otra verdad que le sirve de fundamento, como defiende Bürger al afirmar que la alusión de la verdad por el arte no puede entenderse ya en el sentido hegeliano de la fusión del sujeto con el objeto, sino como expresión de esta contradicción entre sujeto y objeto²¹⁵.

No es ajena a este proceso de descomposición de la estética, la superación de la idea de “vivencia”, que había sido uno de los fundamentos de la experiencia estética de la Modernidad. Como recuerda Gadamer, el concepto de “vivencia” propuesto por Dilthey en el marco de la disolución de la filosofía hegeliana, con sus correspondencias ya aludidas en páginas anteriores, entre el ser y el *logos*, pretendía facilitar el conocimiento histórico a partir de la homogeneidad entre sujeto y objeto en la investigación histórica; homogeneidad obvia desde el momento en que se considera que el sujeto que investiga también es histórico. De este modo, Dilthey entendía por vivencia, en el plano individual de un sujeto determinado, la identidad de conciencia y objeto²¹⁶: la vida, en consecuencia, se hacía objeto de interpretación.

La relación íntima de la vivencia con el simbolismo, tal y como se entiende a partir de la estética romántica²¹⁷, es puesta de relieve cuando se considera que la

²¹⁵ Bürger, 1996: 91. La apuesta de Bürger a favor de un arte que pueda mostrar la verdad, aunque sea la verdad de la no reconciliación entre el sujeto y el objeto es una reacción a las estéticas de estirpe kantiana que excluyen la verdad de la esfera del arte. Pero también resulta opuesta a la idea gadameriana del arte al servicio de la verdad, pero entendida ésta, de forma conservadora, como revelación intemporal del “ser del arte” (*op. cit.*, p. 20). En todo caso, lo que a nosotros nos interesa tratar en estas páginas no es tanto qué tipo de verdad se ajusta mejor a los presupuestos estéticos actuales, si es que es posible entender que existe una fórmula predominante y si es una de éstas, bien la de Bürger, bien la de Gadamer, sino que lo que nosotros pretendemos poner de relieve es que tanto una como la otra conducen a la rehabilitación de la alegoría, por más que, como se verá, la apuesta de Gadamer termine volviendo al símbolo, si bien en un sentido diferente.

²¹⁶ Cf. Gadamer, 1996: 282.

²¹⁷ Desde la descripción de la experiencia estética kantiana –desinterés, naturaleza no conceptual, formalismo, necesidad subjetiva y universalidad sin reglas–, se desarrolla a partir de la segunda mitad del siglo XIX, una investigación de la experiencia estética de base psicológica, que pronto se fractura en múltiples y contrapuestas teorías (Tatarkiewicz, 1992: 360 y ss.). La experiencia simbólica comparte elementos de algunas de ellas, en la medida en la que el concepto de símbolo que cada autor posee incida en un aspecto u otro. Así, es abundante la consideración de la experiencia simbólica dentro de una teoría cognoscitiva de la experiencia estética, o, incluso no es difícil encontrar tendencias críticas que ubican la experiencia simbólica dentro de las teorías eufóricas, de resonancias místicas, de la experiencia estética. Estas últimas teorías han producido, como se verá en la segunda parte de este trabajo, un movimiento en sentido contrario consistente en la atribución a la experiencia mística genuina los rasgos característicos de la experiencia estética.

vivencia estética contiene siempre –en palabras de Gadamer- la experiencia de un todo infinito, en la que lo particular representa inmediatamente el todo²¹⁸. En este sentido, Gadamer dice lo siguiente:

En cuanto que (...) la vivencia estética representa paradigmáticamente el contenido del concepto de vivencia, es comprensible que el concepto de ésta sea determinante para la fundamentación de la perspectiva artística. La obra de arte se entiende como realización plena de la representación simbólica de la vida, hacia la cual toda vivencia se encuentra siempre en camino. Por eso se caracteriza ella misma como objeto de la vivencia estética. Para la estética esto tiene como consecuencia que el llamado arte vivencial aparezca como el arte auténtico.

(Gadamer, 1996: 107)

Ahora bien, la idea de vivencia pertenece a una época, ya *cerrada*, a la que el propio Gadamer se refiere como “el siglo de Goethe”²¹⁹, esto es, el periodo que también puede denominarse el siglo de la estética. En consecuencia, la vivencia de la obra de arte, entendida tanto como la vivencia de la creación artística, como la vivencia de la contemplación estética de la obra, es sólo, y así debe ser considerada, una etapa en la historia del arte; un momento, además, ya concluido.

El final del tiempo de la vivencia artística abre la puerta a algunas consideraciones. En primer lugar, es evidente que, caducada la idea de vivencia estética, debe entenderse igualmente caducada la finalidad a la que ésta servía, esto es, la experiencia de lo infinito desde la experiencia de lo particular, de la experiencia simbólica. Puesto que la relación de la vivencia con esta experiencia no era la de un mero instrumento que pudiera ser reemplazado por otro de análogas aplicaciones, sino que se trataba de un elemento consustancial a la propia idea de símbolo, como resulta patente desde las mismas palabras de Goethe con las que se abría este capítulo.

En segundo lugar, el reconocimiento de los límites cronológicos, tanto en el final como en el origen, de la experiencia de la vivencia estética simbólica, reducida al “siglo de Goethe”, cuestiona la propia validez de una categoría, el símbolo, que ha sido pensada como ahistórica por las estéticas románticas –incluyendo la *Estética* de Hegel en el aspecto señalado por de Man, coincidente con el sentido de “símbolo” que aquí venimos examinando-. Es decir, si las operaciones simbólicas mediante las cuales se abre la posibilidad de una experiencia, en términos no conceptuales, del absoluto

²¹⁸ *Op. cit.*, p. 97.

mediante la remisión desde lo particular a lo general son el resultado de unas consideraciones filosóficas determinadas y propias de un momento histórico, cabe reconducir la teoría del símbolo al interior de la historia de la filosofía, en concreto de la metafísica, y suprimir, por tanto, el abismo que en el Romanticismo lo había escindido de la alegoría, toda vez que, despojado de todo este aparato teórico idealista, la función del símbolo en el discurso es análoga a la de la alegoría.

En efecto, la distancia se acorta a medida que aumenta la perspectiva temporal, y, a nuestro juicio, todas estas evidencias de la caída de los presupuestos que determinaron la constitución de las estéticas románticas dejan cada vez más clara la posibilidad de examinar el símbolo moderno como un momento concreto de la historia de la alegoría, con las particularidades y las señas de identidad propias de las ideas metafísicas a las que ésta sirve. Para Gadamer, el cuestionamiento de la noción de “conciencia estética” y el conocimiento de otras épocas en las que la relación con la obra de arte se desarrollaba al margen de la experiencia estética propuesta por el Romanticismo abre la posibilidad del regreso de la alegoría. Así, cuando Gadamer defiende la “poeticidad” de la alegoría en el pasado, lo hace en atención a unos criterios que igualmente sirven como argumento del valor presente de la alegoría. En efecto, dice Gadamer que la alegoría,

Sólo es poética allí donde es seguro que hay un horizonte común de interpretación en el que tiene lugar la alegoría. Cuando esta condición se cumple, la alegoría no tiene porqué ser “glacial, sin vida”²²⁰. Incluso allí donde existe una estricta correspondencia entre la alegoría y su significado, el todo del discurso poético en que aparece puede, sin embargo, conservar el carácter de indeterminación abierta que le hace ser poética; esto es, inagotable para el concepto.

(Gadamer, 1996a: 78)

Este texto nos parece fundamental porque, por una parte, abre la posibilidad de la alegoría moderna y, por otra, cierra el periodo de escisión de la alegoría determinado por el símbolo, al reconocer en la alegoría –en particular en la alegoría del pasado- lo mismo que el símbolo de la estética romántica había reclamando celosamente como propio: su naturaleza indeterminada y, por lo tanto, su inagotabilidad. Gadamer atribuye, o más bien reconoce, esta misma naturaleza en la alegoría. Pero este

²¹⁹ *Ib.*, p. 108.

²²⁰ Cf. Hegel, 1989: 351.

reconocimiento deja al símbolo sin una de sus principales razones de existir, más aún, de haber existido. La cuestión tiene especial interés si se tiene en cuenta que Gadamer es uno de los máximos defensores, en un contexto post-romántico, del símbolo como representación de la verdad.

Ahora bien, ya hemos advertido que en este texto el autor de *Verdad y método*, habla de la alegoría como algo pasado. En efecto, Gadamer sugiere que la alegoría sólo puede desplegar estos efectos en aquellas épocas en las que existe un horizonte común de interpretación. Es evidente que ésta es una alusión a la Edad Media, incluso al Barroco, pero que no parece, en principio, tener cabida en la Modernidad. Precisamente, la destrucción de este horizonte común era una de las causas del advenimiento de la Modernidad. No obstante, el reconocimiento, la toma de conciencia, de esta imposibilidad no sólo de un horizonte común de interpretación, sino de reunir simbólicamente las escisiones que aún el Romanticismo consideraba reconciliables, constituye ya de por sí un nuevo horizonte común, siquiera en sentido negativo, que habilita el resurgir actual de la alegoría. De este modo, la alegoría actual sólo es posible después de la caída de las pretensiones románticas de unidad que, ya desde la propia etimología, había encarnado el símbolo.

6

El símbolo neokantiano

Pese al desmoronamiento de la estética romántica y a la disolución de buena parte de sus postulados, entre ellos, seguramente, el que diera origen al símbolo en las estéticas de Kant, Schelling y Hegel, éste se ha mantenido como una categoría de plena vigencia en las poéticas actuales, incluso, en algún caso, con un alcance superior al que pudieran considerar los románticos. Acaso sean Ernst Cassirer, dentro del ámbito del neokantismo, Hans G. Gadamer, dentro de la hermenéutica de estirpe heideggeriana, y Tzvetan Todorov, en el contexto de la Nueva Retórica, los autores que más han contribuido a sostener la fuerza del símbolo más allá del momento idealista.

La *Filosofía de las formas simbólicas* de Cassirer es una de las obras más importantes en el mantenimiento no sólo de la vitalidad del símbolo sino también de la vinculación de éste con el mito, más allá de la nueva mitología de Schelling. Los trabajos de Cassirer deben ser entendidos dentro del ámbito del neokantismo y del

horizonte epistemológico de una doctrina que, pese a su nombre, debe en sus planteamientos y objetivos más a Fichte y Hegel que al propio Kant²²¹.

El neokantismo se caracteriza por poner todos los recursos de la filosofía al servicio de la fundamentación del conocimiento científico²²². Estos presupuestos permiten al neokantismo en general y a Cassirer en particular aventurar una filosofía del mito –no sólo del mito sino de todos aquellos fenómenos expresivos que no son aún científicos–, lo que en sí mismo resulta una paradoja, puesto que, como se verá seguidamente, este punto de partida, la concepción de una “filosofía del mito” rompe el hiato existente de forma sustancial entre mito y *logos*²²³.

Con estos presupuestos, Cassirer enfoca su trabajo advirtiendo de que lo que interesa en el estudio del mito no es el contenido representativo mitológico sino el significado que tiene para la conciencia humana y la influencia espiritual que ejerce sobre la misma. Se trata, por lo tanto, de aprehender al sujeto del proceso cultural en su pura actualidad, evitando reduccionismos que partan de la divinidad como un hecho metafísico (teogonía) o de la humanidad como hecho empírico originario (antropogonía). En este sentido, Cassirer alude a la exégesis alegórica en sus diferentes modalidades del evemerismo y la alegoría física para negar que con ella pueda explicarse la realidad peculiar que el elemento mítico ofrece a la conciencia²²⁴. La unidad del mito ha de buscarse, por el contrario, en el modo en que sus elementos se asocian para producir una particular totalidad espiritual, un mundo de significación simbólico.

El pensamiento mítico se caracteriza por la falta de diferenciación entre lo meramente representado y la percepción real, entre el deseo y su cumplimiento, entre imagen y cosa o entre el sueño y la vigilia. En consecuencia, Cassirer plantea el pensamiento mítico como una forma de intuición que, como observa Blumenberg, impone la percepción de la expresión de las cosas sobre la propia percepción, o lo que es lo mismo, la polisemia de la expresión sobre la univocidad de la percepción:

²²¹ Cf. Gadamer, 2002: 57 y ss.

²²² Op. cit., pp. 95-96. En la conversación de Davos con Cassirer, Heidegger afirma que el neokantismo ha entendido la *Crítica de la razón pura*, no como una obra cuya preocupación fuera el problema de la ontología, sino como teoría del conocimiento respecto a la ciencia natural (Heidegger, 1993: 211 y ss.). Véase también para una crítica, en el mismo sentido, al neokantismo, Vattimo, 1993: 33.

²²³ Cf. Blumenberg, 2003a: 59.

²²⁴ En este aspecto, Cassirer no hace sino desarrollar unas ideas que ya estaban en Schelling (cf. Dorfler, 1967: 38). Por nuestra parte, ya expusimos en los primeros capítulos de este trabajo cuál es, a nuestro juicio, la relación de la alegoría con el mito y de qué modo se establece dicha relación entre ambos.

Ya que, no obstante [en opinión de Cassirer], la cara que muestra el mundo depende del estado afectivo de aquel a quien se muestre, no puede haber una participación intersubjetiva de ello más que comunicando la propia subjetividad, en la historia narrada (...). Pero no puede atribuirse al mito, ciertamente, una objetividad teórica o precientífica; pero sí una “traducibilidad” intersubjetiva, que, en lo formal, esté incomparablemente más cerca del valor de la objetividad que de la vivencia de alguna expresión de tono afectivo.

(Blumenberg, 2003a: 184)

Hay, en cualquier caso, una proyección de los valores de las estéticas idealistas de la vivencia y del símbolo, así como de la división moderna entre sujeto y objeto en el planteamiento de la teoría del mito de Cassirer. Es precisamente la proyección de estos postulados sobre el pensamiento mítico lo que hace coincidir necesariamente al mito con el símbolo estético, no como se desarrolló efectivamente en la poesía del siglo XIX sino como la aspiración planteada por estas estéticas.

Cuando habla del símbolo, Cassirer parte de un concepto tradicional y establece la diferencia con el mito en que detrás del símbolo existe un significado al que éste apunta, el mito, que queda así convertido en misterio. Es por esto por lo que para Cassirer, el Romanticismo no superó, pese a sus intentos, el alegorismo. En el mito, a diferencia de lo que ocurre en el símbolo tal como lo interpreta Cassirer, la imagen no representa la cosa sino que lo es; en el mito no hay representación de un suceso sino el suceso mismo y su acontecer inmediato, tal como se pone de manifiesto en el rito²²⁵.

A continuación, expondremos algunos de los rasgos más importantes del pensamiento mítico, en la concepción de Cassirer, con la intención de poner de relieve los paralelismos entre estos elementos y las características que se han atribuido al símbolo a lo largo del tiempo transcurrido desde la *Crítica del Juicio* hasta nuestros días.

En primer lugar, Cassirer afirma que la analogía no encaja en este mundo del mito porque al no haber una clara distancia entre las cosas tampoco hay necesidad de superarla. El simbolismo decimonónico, por el contrario, es para Cassirer una forma de ironía. En el mito la idea de analogía retrocede ante la de identidad.

Con relación a la idea de causalidad también es necesario realizar algunas precisiones; no es que el pensamiento mítico carezca de las nociones de causa-efecto sino que las relaciones entre las cosas se entienden en un sentido tan amplio que el mero

²²⁵ Cassirer, 1998: 62-63.

contacto espacial o temporal entre las cosas ya establece entre ellas relaciones de causalidad.

La relación del todo con las partes también opera de un modo diferente al modelo racional lógico. El todo no tiene partes sino que cada una de éstas es el todo, y ambos conceptos están entrelazados en un destino común que excluye al azar aún cuando de hecho se hayan disgregado. No existe tampoco relación entre género y especie ni hay una clara separación entre las nociones de cosa y atributo. De esta manera, el atributo engloba la totalidad de la cosa desde un ángulo determinado. Al pensamiento mítico le basta cualquier semejanza en la apariencia para agrupar en un solo género las entidades en que dicha semejanza aparece.

Esta concepción afecta a las ideas de tiempo y espacio, así como al modo de entender la sucesión y la simultaneidad²²⁶. Frente a la homogeneidad del espacio conceptual, en el espacio mítico cada lugar y cada dirección están revestidos de un acento particular que se deriva de la antítesis sagrado / profano que afecta a toda la concepción de la realidad estableciendo regiones accesibles y otras de carácter sagrado, cercadas y protegidas del entorno.

La separación de lo sagrado y lo profano se supera mediante el sacrificio. Por una parte, el sacrificio entraña una renuncia que el “yo” se impone a sí mismo para, mediante estas privaciones, conseguir la consecución de sus deseos. Posteriormente, al interiorizarse el sacrificio, de tal modo que la intención del que sacrifica prima sobre lo sacrificado, por lo que se produce un giro decisivo en el centro de interés del dios al “yo”²²⁷.

El espacio mítico se construye según un modelo determinado que puede manifestarse en mayor o menor escala pero que siempre es el mismo. La forma no se descompone en elementos homogéneos sino que permanece en sí misma sin verse afectada por cualquier clase de división. La forma de la realidad y de la vida está dada desde el principio como forma acabada que únicamente necesita explicitarse y desenvolverse en el tiempo²²⁸. De este modo, puede afirmarse, en nuestra opinión, que la cuestión del destino, del *fatum* responde más a criterios espaciales que temporales y evidencia la íntima unión que ambas categorías tienen en el pensamiento mítico.

²²⁶ Cassirer, 1998: 73-80.

²²⁷ *Ib.*, pp. 272-281.

²²⁸ *Ib.*, pp. 119-125.

Con relación a la categoría de tiempo²²⁹, el pasado mítico, a diferencia del pasado histórico, es absoluto y no necesita, en cuanto tal, ninguna explicación. El mito diferencia entre ser y devenir, entre presente y pasado pero una vez que llega a éste se detiene como si fuera algo permanente e incuestionable, un pasado que siempre ha sido pasado²³⁰.

La existencia, el tiempo humano, se articula a partir de ciertas fases que van marcadas por ritos que le dan un sentido propio. Estos ritos destruyen la continuidad de la vida de tal manera que cada vez que se supera uno de éstos, el ser humano aparece como otro “yo”. En nuestra opinión, esta división de la vida en fases independientes en las que el “yo” adquiere una nueva alma, ayuda en la literatura del momento a la creación de los tiempos míticos, los pasados infantiles tan importantes en la obra de autores contemporáneos de Cassirer, como Rilke, Juan Ramón Jiménez o Marcel Proust que, además, de un modo que también recuerda la indivisión mítica entre tiempo y espacio, se unen indisolublemente a lugares determinados ubicados en un pasado eterno como son los casos tan conocidos de Moguer y Combrai.

El número tiene asimismo una enorme importancia para el pensamiento mítico²³¹. El mito, siguiendo la creencia de que las cosas que comparten cualquier similitud de contenidos devienen mitológicamente lo mismo, considera que las cosas que comparten el mismo número también quedan enlazadas entre sí²³².

De esta manera, el pensamiento mítico agrupa las cosas por simpatía mágica frente a la ordenación teórica empírica que agrupa las cosas en géneros y especies sobre la base de su dependencia causal. De ahí que la mitología presente esa confusa unión de dioses, hombres y animales.

Para Cassirer es el arte el que descubre al hombre una imagen de sí mismo en cuanto a tal. Considera que la poesía homérica supone la crisis de la conciencia mítica puesto que presenta al héroe como hombre individual sujeto de la acción y del sufrimiento. La tragedia, por su parte, opone al entusiasmo dionisiaco en el que tiene su origen, un sentimiento nuevo, el del “yo” y la mismidad. El culto a Dionisio persigue el

²²⁹ *Ib.*, pp. 140-180.

²³⁰ Sobre este pasado esencial dice Eugenio Trías que es “condición liminar y limítrofe que hace posible que haya tal cosa como una memorización, un relato, un cántico. Si ese pasado esencial se pierde de vista, entonces se concibe el pasado como mera “ausencia” o “no ser” en relación a un presente, como función de éste, como *pasado del presente*”, Trías, 1999: 207.

²³¹ *Ib.*, pp. 181-197.

²³² Desde muy antiguo, la exégesis alegórica había desarrollado una serie de instrumentos de interpretación en torno al número que tiene su origen en el pitagorismo y que se extiende, sobre todo, a

éxtasis a través del cual el alma rompe las cadenas de la individualidad para unirse a la vida universal, frente al aislamiento trágico. Para Cassirer, la tragedia se aparta de la épica en cuanto traslada el centro de la acción de afuera a dentro, dando lugar, así, a una nueva forma de autoconciencia ética a través de la cual se transforma la idea de la esencia y forma de los dioses²³³.

Cassirer estudia, a continuación, el pensamiento cristiano con relación al pensamiento mítico, observando que existe un profundo paralelismo entre uno y otro²³⁴.

Dados los objetivos de este trabajo, resulta necesario detenerse en el estudio que Cassirer realiza de la mística cristiana. La visión de Cassirer de la mística está en estrecha relación con los rasgos del pensamiento mítico. La mística, en su opinión, rechaza tanto los elementos mitológicos como los elementos históricos de la fe. Se esfuerza por superar el dogma porque incluso éste implica la limitación y el aislamiento. La encarnación de Dios se entiende, desde el punto de vista místico, como un proceso que se efectúa incesantemente en la conciencia humana. En este sentido, dice Eckhart que el Padre engendra a su hijo sin cesar.

Para Cassirer, la mística cristiana pugna por reducir esta polaridad Dios / hombre a pura correlación, aunque esta polaridad deba conservarse en cuanto a tal. La mística parte de la teología negativa ya que deben abandonarse todas las condiciones del ser finito y empírico. La búsqueda de la nada se refiere siempre al ser y no al “yo”. La religión cristiana que parte del “yo” individual, del alma individual no puede entender la liberación del “yo” de otro modo que liberación *para* el “yo”. Cassirer observa que, incluso en aquellos casos en los que la mística se aproxima al budismo dejando que el “yo” se extinga en Dios, existe un esfuerzo por preservar la forma individual de esa misma extinción, de tal modo que el “yo” sabe de ese abandono de sí mismo²³⁵.

La necesidad cristiana de salvar siempre el “yo” adquiere, como es bien sabido, una de sus expresiones más intensas en la obra de Unamuno en la que se reviste de un carácter paradójico al llevarse a sus últimas consecuencias: uno de los presupuestos fundamentales de la religión cristiana, la salvación del “yo” individual, se convierte en un terrible obstáculo para aceptarla²³⁶. Trías recuerda que en la mística el vaciado

partir del platonismo medio y la obra exegética de autores como Filón y Clemente de Alejandría, o Numenio de Apamea.

²³³ *Ib.*, pp. 244-247.

²³⁴ Paralelismo observado también por Freud en *Tótem y tabú*.

²³⁵ Cassirer, 1998: 306-307.

²³⁶ Sobre el individualismo místico, dice Unamuno: “Y es tan fuerte el individualismo este, que si San Juan de la Cruz quiere vaciarse de todo, busca esta nada para lograrlo todo, para que Dios y todo en El sea

absoluto que se produce en el interior del creyente místico es un requisito que da paso al nacimiento de Dios en su interior. Por lo tanto, el místico se convierte en co-responsable de la esencia y manifestación del propio Dios, consumándose su ser-uno con Dios (Trías, 1999: 165-166).

Sin embargo, debemos recordar que la mística cristiana no es, pese a su fuerte contenido doctrinal, un fenómeno unitario ni un concepto que haya permanecido inalterable desde sus primeras formulaciones por los Padres de la Iglesia. Los rasgos que Cassirer atribuye a la mística cristiana resultan imprecisos y, en esta indeterminación, no parece que puedan ser plenamente aplicables a ninguna formulación mística concreta históricamente producida.

Pero el cristianismo, siempre según Cassirer, se distanciará del pensamiento mítico en su diferenciación entre imagen y cosa que para el mito eran lo mismo. La existencia será transformada en metáfora, produciéndose, como se verá más adelante, una rigurosa separación entre copia y arquetipo, de forma similar a las conclusiones que, por cauces distintos, propone la filosofía platónica²³⁷. Ambas se influirán -dice Cassirer- mutuamente en el neoplatonismo cristiano.

Para Cassirer, como se apuntaba al comienzo, la analogía es propia del alegorismo frente a las correspondencias que pertenecen a lo propio del símbolo. La distinción es interesante porque la crítica ha entendido tradicionalmente ambos conceptos como sinónimos²³⁸. Pero Cassirer no considera que ésta sea sinónimo de correspondencia. Frente a la analogía alegórica, dice Cassirer, la correspondencia se funda en el principio platónico de armonía universal, que, a través de la mística, alcanza campos ajenos a la esfera religiosa, como es la teoría de la mónada de Leibniz, después desarrollada de nuevo en el ámbito de la filosofía religiosa por Schleiermacher²³⁹. La mónada, como algo completamente hermético e independiente que carece de puertas y ventanas, es también espejo viviente del universo. Se constituye, dice Cassirer, una especie de simbolismo en el que el signo se ha desprendido de toda particularidad y

suyo" (Unamuno, 1986: 104). Más adelante, insiste: "[los místicos españoles] Buscaban por renuncia del mundo *posesión* de Dios, no anegamiento en El" (*op. cit.*, p. 105). Unamuno en este pasaje alude, aún sin mencionarlo ni delimitarlo con precisión, al concepto del amor extático por oposición al concepto físico del amor. En todo caso, conviene recordar que las observaciones de Unamuno -con todas las precisiones que deben serle aplicadas- no es únicamente propia de los místicos españoles sino de buena parte de la mística cristiana desde la Edad Media.

²³⁷ Cassirer, 1998: 304-309.

²³⁸ Hay, en todo caso, un problema de terminología, puesto que la analogía se vincula en general a las correspondencias, mientras que el símbolo, en la estética romántica y post-romántica, se suele relacionar más con términos como "representación", "identidad" o incluso "remisión".

²³⁹ Cassirer, 1998: 315-319.

accidentalidad convirtiéndose en expresión de un orden universal. Por eso, “lo espiritual ya no se mezcla con lo sensible a fin de crear una copia o analogía de sí mismo, en la cual también pueda manifestarse sino que la totalidad de lo sensible es el auténtico campo de revelación de lo espiritual” (Cassirer, 1998: 316). En Leibniz se produce el encuentro y síntesis entre lo simbólico y la racionalidad como requisitos necesarios para entender todo ser y acaecer²⁴⁰.

En nuestra opinión, la diferencia entre el simbolismo y el pensamiento mítico, al menos en el enfoque neokantiano, cabe cifrarla, no obstante las matizaciones de Cassirer, en la analogía. Efectivamente, existe una enorme proximidad entre las concepciones míticas de tiempo, espacio o número y los procedimientos de expresión simbólica. Sin embargo, lo que para el pensamiento mítico era un modo de ser-en-el-mundo²⁴¹, en el simbolismo moderno es un modo de conocimiento y comunicación de la realidad que convive pacíficamente con otros modos lógicos, teórico-empíricos en palabras de Cassirer, que resultarían de todo punto incompatibles con el pensamiento mítico. De tal forma que, para que esta convivencia sea posible, es necesario entender que el símbolo, tal como se concibe en la teoría del conocimiento, actúa *como*, es decir, *a modo* del mito, en un intento de aproximarse a éste desde presupuestos completamente distintos²⁴².

El pensamiento mítico no concibe la existencia de la nada, del no-ser, que es, a nuestro juicio, el conocimiento primero para que sea posible el proceder simbólico. Este vacío está también, desde luego, en el origen de la ironía²⁴³ y el desarrollo alegórico

²⁴⁰ La influencia de Leibniz es patente en otros autores como Proust. Para Deleuze, la esencia proustiana es “la diferencia cualitativa que existe en la manera en que nos aparece el mundo” (Deleuze, 1995: 53). La comunicación establece falsas interpretaciones porque estas mónadas están cerradas unas frente a otras. La amistad, el amor, las relaciones sociales generan una serie de falsas expectativas que inducen siempre a confusión. Sólo el arte, en el universo proustiano, permite que salgamos de nosotros mismos, porque nuestras únicas ventanas son todas individuales. Sin embargo, como añade Deleuze, el platonismo también aparece en Proust para afirmar que el sujeto y el ser son cosas diferentes, de tal manera que no es el sujeto quien explica la esencia, sino que es la esencia quien se implica, se envuelve, se enrolla en el sujeto (Deleuze, 1995: 55). De tal modo que podemos reconocer en esta descripción del pensamiento proustiano realizada por Deleuze algunos de los rasgos del simbolismo expuestos anteriormente. Por un lado, la presencia del pensamiento de Leibniz con la aparición de esas mónadas que cumplen una función similar a la expuesta por Cassirer, esto es, encarnar la esencia por correspondencia, no por analogía, en este envolver del ser al que se refiere Deleuze; por otra parte, la necesidad del arte, para superar la diferencia entre los sujetos que se deriva del carácter hermético de estas mónadas y que podemos relacionar con el procedimiento de conocimiento simbólico descrito por Sperber como representación de una representación primera y, en cierto modo, fracasada.

²⁴¹ Heidegger, 1999: 376.

²⁴² La actuación del símbolo a modo del pensamiento mítico es sólo posible en virtud de una concepción reductora y ahistórica del mito, en los términos expuestos por Vernant.

²⁴³ Cuando decimos que el vacío está en el origen de la ironía, aludimos al “origen” en un doble sentido, como presupuesto insoslayable de la formulación del discurso irónico, y en un sentido histórico propiamente dicho. En efecto, el concepto de “vacío” -junto con el de “infinito”- fue introducido en el

moderno, pero si en estos se conforma como una barrera infranqueable sobre la que construyen su desarrollo, en el simbolismo romántico, el vacío es tan sólo un punto de partida, que se caracteriza por ser superado, sin que por ello, se pierdan unos cimientos fuertemente arraigados en el mismo. Esta situación hace que en la exégesis del símbolo subsista una especie de frustración al buscar en muchas ocasiones el mito de forma directa, prescindiendo de ese *a modo de* que hemos señalado.

Así, Gadamer observa que la experiencia de lo simbólico quiere decir que existe ese otro fragmento que completará nuestro fragmento vital, consistiendo la experiencia de lo bello en la evocación de un orden íntegro posible dondequiera que éste se encuentre²⁴⁴. Gadamer parece responder aquí a las características que Heidegger atribuye a la apariencia (en la que incluye al símbolo, al signo, al síntoma y al indicio) frente al fenómeno. Si lo propio del fenómeno es mostrarse a sí mismo, la apariencia se anuncia en cuanto a no mostrarse. Este no mostrarse se refiere a aquello que “se hace patente en lo no patente o que irradia de esto de tal forma que se concibe como lo esencialmente nunca patente” (Heidegger, 1998b: 40-41).

Tal vez éste ha sido una de las dificultades fundamentales en la aproximación al problema del símbolo desde el punto de vista mítico, en la que, tomando su manera mítica por contenido verdadero, se ha pretendido buscar en él la expresión de algo oscuro y extraño a la realidad. Ciertamente esta búsqueda, ya desde Schelling, se origina como síntoma del vacío de la Era de la Técnica. En este sentido, Ricoeur ha enlazado el fundamento del mecanismo simbólico-mítico con el momento histórico del “olvido de los signos sagrados y aun del mismo hombre en cuanto que pertenece al mundo de lo sagrado” (Ricoeur, 1969: 701).

Así pues, resulta razonable, desde el punto de vista del propio desarrollo de la metafísica, que el símbolo continuara más allá del Romanticismo, incluso cuando se hubieran desmoronado las bases teóricas que lo fundamentaban, porque, pese a la destrucción de estos fundamentos, las aspiraciones y anhelos que dieron lugar al símbolo de la estética moderna han permanecido incólumes. En este sentido resulta revelador observar cómo Ricoeur plantea la aparición de una hermenéutica de los símbolos en términos de necesidad, una necesidad que pasa por el respeto del “misterio”

pensamiento griego por Demócrito en el contexto de su teoría atomista. Ahora bien, como observa Gadamer, “En el pensamiento atomista de la naturaleza reside una deformación de la imagen natural del mundo orientada por las figuras de las cosas y los seres, y con ello, un vaciamiento de sentido de todo acontecer” (Gadamer, 2001b: 101).

²⁴⁴ Gadamer, 1998: 85.

del símbolo de tal forma que resulta compatible con la necesaria “urbanización intelectual” de su territorio:

Necesitamos una interpretación que respete *el enigma original de los símbolos*²⁴⁵, que aproveche sus luces y sus lecciones; pero que sobre ese fundamento siga promoviendo el sentido y formándolo en la plena responsabilidad de un pensamiento autónomo (...) Esto no quiere decir que se pueda volver a vivir la ingenuidad primitiva perdida irremediadamente. Pero la *interpretación* puede abrir las puertas de la *comprensión*.

(Ricoeur, 1969: 703)

De este modo, Ricoeur parecía pretender encontrar un término medio entre la propuesta remitificadora de Schelling y el reconocimiento de esta imposibilidad por parte de Hegel, que había condenado el símbolo al pasado. Pero lo que Ricoeur propone no escapa, a nuestro juicio, del ámbito planteado por el pensamiento de Schelling. Simplemente trata de trasladar la ingenuidad mitificadora al momento de la interpretación: “La crítica debe desmitologizar, es decir deslindar *mythos* y *logos*. Pero precisamente al acelerar el movimiento de desmitologización²⁴⁶, la hermenéutica moderna nos revela la dimensión del símbolo en su calidad de signo originario de lo sagrado” (Ricoeur, 1969: 707)²⁴⁷.

Pero la tensión entre el exceso de sentido que suponen los símbolos y la necesidad derivada de las exigencias hermenéuticas –con sus vertientes éticas y filosóficas- sitúan la teoría de Ricoeur en una posición comprometida de difícil solución. Por una parte, el autor de *La metáfora viva*, ha postulado la existencia del símbolo como realidad extralingüística límite; más allá, incluso, del mito, que es ya una primera interpretación del símbolo. El símbolo ricoeuriano sería el resultado de la exploración de las dimensiones de “lo sagrado” humano. De esta manera, Ricoeur apartaba su reflexión sobre el símbolo de la esfera del lenguaje y, en concreto, de la semántica y de las discusiones en torno a la polisemia de la palabra, la ambigüedad de

²⁴⁵ El subrayado es nuestro.

²⁴⁶ Dice Ricoeur sobre este proceso de desmitologización: “Al perder sus pretensiones explicativas es cuando el mito nos revela su alcance y su valor de exploración y de comprensión, que es lo que luego denominaré su “función simbólica”, es decir, el poder que posee para descubrirnos y manifestarnos el lazo que une al hombre con lo sagrado” (Ricoeur, 1969: 238).

²⁴⁷ Para la evolución del concepto de interpretación en Ricoeur, desde el enfrentamiento con el estructuralismo en los años sesenta, cuando afirmaba que la misión de la hermenéutica era la interpretación de los símbolos considerados aisladamente, hasta la redefinición de la hermenéutica centrada en la interpretación de los textos, articulada entre el “explicar” y el “comprender”, puede verse Ricoeur, 1999: 64-81 y Calvo Martínez, 1991: 117-136.

la frase y la plurivocidad del discurso²⁴⁸. Esto es, alejaba el mundo del símbolo de la cuestión lingüística. No obstante, esta tensión entre el símbolo y el discurso se ha ido posteriormente suavizando, de tal modo que en la obra del último Ricoeur –por ejemplo en *Tiempo y narrativa*- el símbolo extralingüístico se retira frente a símbolos de segundo nivel, el uso simbólico del discurso y la concepción de la *metáfora viva*²⁴⁹.

El concepto que Ricoeur ofrece de la metáfora se acerca ciertamente a la concepción del símbolo defendida por otros autores contemporáneos: en primer lugar, la metáfora se sitúa en el ámbito de la oración, no en el de la palabra individual –en *Tiempo y narrativa* extenderá su ámbito hasta el nivel del discurso-; en segundo lugar, la metáfora viva no admite la simple traducción al lenguaje literal, como si se tratara de una sustitución de éste por cuestiones de retórica o economía del discurso. Por el contrario, la metáfora viva es un mecanismo de innovación semántica que no sólo da lugar a un nuevo sentido, sino que –en tercer lugar- redefine la realidad a la que se refieren. Finalmente, lo hace de un modo que es compatible con el discurso conceptual o filosófico²⁵⁰. Así, la metáfora de Ricoeur goza de la referencialidad y la intraducibilidad simbólicas, incluso pueden aludir al mundo cósmico, onírico y poético, del que derivan los símbolos. Pero, desde su óptica, no son símbolos, porque, en última instancia, están sometidas al mundo del *logos*.

Por otra parte, Ricoeur a partir de su crítica al estructuralismo²⁵¹, reconoce la necesidad de diferenciar entre el lenguaje como sistema y discurso como uso. En este segundo caso, el lenguaje, como hemos visto que puede ocurrir con la metáfora, admite la utilización simbólica. En este punto se acerca a Cassirer, cuya doctrina había rechazado anteriormente²⁵², al reconocer la función representativa de los símbolos en la conformación de los procesos culturales que forman la experiencia. Se trata, en todo caso, de símbolos de segundo nivel²⁵³, cuya delimitación en la obra de Ricoeur resulta bastante vaga²⁵⁴.

Para concluir nuestra reflexión en torno a la actuación del símbolo *a modo del* pensamiento mítico, debemos recordar el concepto de lenguaje en la *Filosofía de las formas simbólicas*. Luis Garagalza recuerda que en el sistema *cassireriano* el lenguaje

²⁴⁸ Cf. Pellauer, 1995: 109.

²⁴⁹ Ricoeur, 2000. La primera edición es de 1980.

²⁵⁰ Cf. Pellauer, 1995: 107.

²⁵¹ Pellauer, *ib.*, p. 106.

²⁵² *Ib.*, pp. 104-105.

²⁵³ ¿Nos encontramos ante una nueva reformulación de la vieja distinción entre símbolo y sintema?

²⁵⁴ Sobre éste y otros problemas de la teoría simbólica de Ricoeur, cf, Pellauer, *op. cit.* pp. 114-116.

tiene un papel mediador entre “el pre-lenguaje mítico, pregnante y presentativo, y el post-lenguaje lógico-científico, vacío y puramente significativo”²⁵⁵. Frente al pensamiento mítico, el lenguaje es esencialmente representativo. Esta función representativa de la realidad conserva, pese a la enorme distancia que separa la vivencia mítica de la representación lingüística, un elemento intuitivo pregnante del que carece por completo la notación convencional de carácter científico-abstracto²⁵⁶ (Garagalza; 2001, 131). El lenguaje se convierte así, tal y como advertíamos al comienzo de estas páginas sobre Cassirer, en un puente que comunica el mito y el logos sin eliminar la diferencia existente entre ambos. Pues bien, cuando decimos que el símbolo en el contexto neokantiano, actúa a modo del pensamiento mítico queremos decir que el lenguaje dirige su función representativa hacia la función presentativa del pensamiento mítico, de forma que se convierte en una representación de ésta.

7

El símbolo en el pensamiento de Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov acaso sea el teórico que más se ha ocupado del símbolo literario en el último tercio del siglo XX. En las páginas siguientes, estudiaremos el concepto de símbolo en la obra de Todorov a partir de tres de sus textos fundamentales: *Introduction à la Symbolique*, *Théories du symbole* y *Symbolisme et interprétation*.

En el artículo *Introduction à la Symbolique*²⁵⁷, el punto de partida, es decir, la búsqueda de lo específicamente literario, de aquello que permita la constitución de la literatura como ciencia autónoma, está formado por elementos tomados del formalismo ruso y del neokantismo. La concepción de la poética como ciencia cuyo objeto sea la literatura requiere de la intransitividad de ésta última para poder garantizar su autonomía. La intransitividad sirve, en el entramado teórico urdido por Todorov, para bloquear los argumentos que desde el *Ión* platónico, renovados por la invasión del territorio de lo literario de otras disciplinas como la filosofía, la sociología o la psicología, se habían opuesto a la configuración de un objeto puramente literario que permitiera hablar de una poética, entendida *neokantianamente* como una “ciencia” de la

²⁵⁵ Garagalza, 2001: 138.

²⁵⁶ En su comparación entre el pensamiento mítico y el pensamiento lógico-científico, Cassirer parte de algunos elementos de las teorías de Lévy-Bruhl, (Meletinski, 2001: 42). Las teorías de Lévy-Bruhl son objeto de estudio en el mismo libro de Meletinski (pp.39-41).

²⁵⁷ Todorov, 1972.

literatura. Así, la intransitividad, después articulada a través del símbolo, se convierte en el celoso guardián que custodia el “en sí” del “objeto de conocimiento” literario: “La renuncia del conocimiento de la literatura en sí misma no es sino un caso particular de una renuncia global de toda actividad simbólica que se traduce por la reducción del símbolo a mera función o a un simple reflejo” (Todorov, 1972: 275).

Ahora bien, de forma sorprendente, lo que en un primer momento había sido el encuentro del elemento definidor de la poética, el símbolo, se convierte rápidamente en un instrumento de expansión hacia otras esferas de la cultura, enlazadas –a veces incluso sometidas- a la *tiranía* de la *simbólica* en virtud de una concepción que hace del símbolo el fundamento de cohesión de diversos tipos de textos.

Así pues, el planteamiento de Todorov está constituido por dos movimientos consecutivos y opuestos: en un primer momento, se produce un movimiento de concentración, de pliegue de la poética sobre sí misma, en la búsqueda del elemento definitorio de la poeticidad; en un segundo momento, se desarrolla un movimiento en sentido contrario, expansivo, caracterizado por el paso de la poética a la *simbólica*, hacia todo otro tipo de textos, llevado a cabo en virtud de la enorme capacidad de penetración del símbolo. A nuestro juicio, este segundo movimiento desnaturaliza la empresa llevada a cabo por el paso anterior; Todorov abandona la construcción de una *poética* para articular la creación de una *simbólica*.

La propuesta de Todorov invierte, en realidad, el papel de la vieja alegoría hermenéutica: si ésta, en un mundo que desconocía la literatura, abordaba la interpretación de los textos homéricos, no concebidos desde luego como *literarios*, desde los códigos de la teología, la física o la moral; la *simbólica* de Todorov invade estas mismas disciplinas desde una posición -concebida originariamente en su propio sistema- para la literatura. Este impulso expansivo devuelve a las críticas del *Ión* toda su vigencia.

Éste es el primer punto, por lo tanto, en el que debemos detenernos en nuestro análisis: la determinación del símbolo como el elemento fundamental de la poeticidad.

La elección del símbolo como sustrato fundamental de la poeticidad ya había sido elaborada por otros críticos. Tal es el caso de Northop Frye quien en su ya clásico *Anatomy of Criticism* aborda el problema de la especificidad de lo literario desde un punto de partida que parece próximo a Todorov, al comenzar también reflexionando

sobre la *invasión* de la literatura por parte de otras disciplinas²⁵⁸. Frye no duda en calificar todo comentario de orden externo a la literatura como alegórico²⁵⁹: “It is not often realized that all commentary is allegorical interpretation, an attaching of ideas to the structure of poetic imagery. The instant that any critic permits himself to make a genuine comment about a poem (...) he has begun to allegorize”²⁶⁰ (Frye, 1957: 89).

Una vez detectado el problema, Frye define el símbolo como cualquier unidad – palabra, frase o imagen, a veces sonidos como en el caso de la aliteración- de una estructura literaria que puede ser aislada por la atención crítica²⁶¹. Frye señala dos momentos en la lectura: el momento centrífugo, en el que el lector dirige su atención hacia el significado, y el momento centrípeto, en el que se concentra en los aspectos verbales del poema. Esta segunda etapa es, a juicio de Frye, la puramente crítica: “El New Criticism, basado en la concepción del poema como una ambigua estructura de temas entrelazados, mira el modelo poético del sentido como una textura que se contiene a sí misma, y piensa que las relaciones externas del poema no deben verse desde el punto de vista histórico o didáctico, sino desde la advertencia horaciana de *favete linguis*”²⁶².

Así pues, aunque Frye y Todorov abordan el problema de lo específico literario desde un análisis previo de la situación, que puede resultar, en principio, similar –la penetración en el *dominio* de lo literario, de elementos ajenos a éste-, y aunque ambos intentan salvar el territorio de la poeticidad a través del símbolo, el desarrollo de sus ideas los separa radicalmente, entre otras cosas, porque en la teoría de Frye no se produce -ni puede producirse desde su concepción formal del poema²⁶³- el movimiento expansivo de lo simbólico que hemos visto en el planteamiento de Todorov. Esta

²⁵⁸ La crítica de Frye no está exenta de sarcasmo y agudeza: “The modern student of critical theory is faced with a body of rhetoricians who speak of texture and frontal assaults, with students of history who deal with traditions and sources, with critics using material from psychology and anthropology, with Aristotelians, Coleridgians, Thomists, Freudians, Jungians, Marxists, with students of myths, rituals archetypes, metaphors, ambiguities, and significant forms. The student must admit the principle of polysemous meaning, or choose one of these groups and then try to prove that all the others are less legitimate.” (Frye, 1957: 72).

²⁵⁹ Más adelante, veremos una reflexión similar sobre el alegorismo a cargo de James Simpson (Simpson, 2003).

²⁶⁰ Frye distingue entre el comentario alegórico y la alegoría real, expresión con la que alude a lo que nosotros hemos llamado alegoría deliberada: “We have actual allegory when a poet explicitly indicates the relationship of his images to examples and precepts, and so tries to indicate how a commentary on him should proceed” (Frye, 1957: 90).

²⁶¹ *Op. cit.*, p. 71.

²⁶² *Ib.*, p. 82.

²⁶³ “Formal criticism is commentary, and commentary is the process of translating into explicit or discursive language what is implicit in the poem. Good commentary naturally does not read ideas into the

expansividad no es posible porque Frye, al contrario que Todorov, no considera al símbolo como elemento fundacional, sino como elemento constitutivo, de lo literario. La diferencia es obvia: para Todorov, el símbolo hace posible la literatura, pero, como seguidamente veremos, no es en sí propiamente literario; para Frye, por el contrario, el símbolo es la unidad básica, en sentido material, de la literatura. En consecuencia, el “símbolo literario”, que es la acepción que interesa a Frye, no existe fuera de la literatura. Esto no significa que no puedan existir planteamientos simbólicos fuera de lo literario, sino que, para Frye, éstos se ubicarán en una esfera diferente, apartada del terreno acotado para la competencia del crítico literario.

Las tesis de Frye, aunque suponen un claro freno al alegorismo interpretativo – ésta es la dimensión en la que opera la *intransitividad* de su simbolismo-, desde el momento en que presumen en el autor la mera voluntad de decir sólo su poema y le exigen también que comparta la concepción de la poesía y de su función defendida por el crítico, proyectan sobre el poema una serie de criterios que no están propiamente en él –lo que en su concepción de las cosas acaso pudiera ser calificado de alegorismo-: “What the poet meant to say, then, is literally the poem itself. (...). Commentary, which translates the implicit into the explicit, can only isolate the aspect of meaning, large or small, which is appropriate or interesting for certain readers to grasp at a certain time. Such translation is an activity with which the poet has very little to do” (Frye, 1957: 87)²⁶⁴. Sin embargo, el Frye posterior a *Anatomy of Criticism* se abrió a una concepción de la literatura más permeable en la que, admitiendo la heterogeneidad y aun la historicidad de la literatura, defendió la idea de que la literatura no podía separarse de los demás discursos de la sociedad. El hecho de que, como recoge Todorov, Frye defienda ahora que “el campo de la literatura no debería estar limitado a lo que depende de la convención literaria, sino que debe ampliarse de manera que llegue a incluir el campo entero de la experiencia verbal” supone, en opinión del primero, que Frye ha dejado de ser un teórico de la literatura para convertirse en un teórico de la cultura, incluso más allá de la limitación verbal (especialmente a partir de *The Critical Path*, 1971)²⁶⁵.

poem; it leads and translated what is there, and the evidence that it is there is offered by the study of the structure of imagery with which it begins” (Frye, 1957: 86).

²⁶⁴ No obstante, Frye abre su concepción de la crítica mediante la figura del “crítico arquetípico” que, basándose en la naturaleza comunicable del símbolo, se ocupa de la literatura como hecho social y como modo de comunicación (cf. Frye, 1957: 99 y ss.)

²⁶⁵ Cf. Todorov, 2005: 101-117, especialmente 109-110.

Una vez realizada esta pequeña incursión en el concepto de símbolo de Frye, debemos volver a Todorov para continuar el examen de su concepción de lo simbólico. La delimitación de lo simbólico en Todorov tiene dos aspectos que pudiéramos llamar respectivamente hegeliano, por la oposición al signo, y goetheano, por su oposición a la alegoría. Ambos aspectos se entrecruzan en diversos puntos, como seguidamente veremos, y quizá ambos, en su desarrollo, escapan a los planteamientos y objetivos inicialmente propuestos. Hay que advertir, no obstante, del valor limitado de las denominaciones que hemos dado a las oposiciones desarrolladas por Todorov. Como vimos en páginas anteriores, el simbolismo, para Hegel, era una cosa del pasado, hoy subsistente, de un modo muy diluido en las formas comparativas del arte, en realidad maneras peculiares de la utilización de los signos. Por el contrario, para Todorov, el símbolo forma parte de un modo de conocimiento que, aunque remite a mecanismos propios del pensamiento mítico, es plenamente reconocible en la actualidad. Ahora bien, esta división actual entre el símbolo y el signo, con las consecuencias que seguidamente estudiaremos, tal vez deba encuadrarse en una esfera más amplia como tendencia propia de la Modernidad a la depreciación de la palabra-signo como instrumento fundamental de comunicación a favor de estos otros modos comunicación denominados simbólicos²⁶⁶.

En la oposición que hemos denominado hegeliana entre el símbolo y el signo, existe acaso una contradicción respecto al objeto sobre el cual debe recaer la calificación de simbólico. En efecto, la oposición entre símbolo y signo sólo puede sostenerse si se entiende que ambos se construyen sobre las palabras individuales. Sin embargo, en *Simbolismo e interpretación*²⁶⁷, Todorov indica que el símbolo no se edifica ni sobre palabras ni siquiera sobre frases, sino sobre enunciados: “Nous restons donc dans le domaine du discours et des énoncés. Mais alors que le sens propre au discours (...) mériterait le nom de direct, celui-ci est un sens discursif indirect que se greffe sur le précédent. C’est au champ des sens indirects que je réserve aussi le nom de *symbolisme linguistique*” (Todorov, 1978: 11).

²⁶⁶ Cf. Urban, 1952: 218.

²⁶⁷ En este mismo libro examina la diferencia entre signo y símbolo sobre la base del criterio de motivación, aunque posteriormente precisa que la asociación que no se encuentra en la significación hay que buscarla no en las relaciones entre significante y significado sino en las relaciones entre las palabras o entre las frases: las relaciones de coordinación y de subordinación, de predicación y de determinación, de generalización y de indiferencia (Todorov, 1978: 17). De este modo, Todorov se muestra en sintonía con las ideas de Paul de Man relativas al desplazamiento de la atención de la alegoría desde la palabra al discurso. No obstante, en el artículo de 1972 no hay tal aclaración, sino que al oponer signo y símbolo y

Al igual que Hegel, Todorov parte de la motivación como elemento diferenciador entre uno y otro: los signos son inmotivados; los símbolos son motivados. Sin embargo, a continuación, observa que también en los símbolos existe cierto grado de inmotivación. En consecuencia, a la vista de las dificultades planteadas por el criterio de motivación, desestima en esta etapa inicial de su investigación el criterio de la motivación²⁶⁸ como elemento diferenciador entre lo sónico y lo simbólico.

En segundo lugar, Todorov trata de asentar su teoría del símbolo sobre aquella diferencia estructural entre símbolo y signo propia de la Antigüedad y de la Edad Media que propone una estructura ternaria para el signo –significante / significado / referente– frente a la estructura binaria del símbolo –simbolizante / simbolizado²⁶⁹-. Dice Todorov que la oposición al concepto de símbolo se origina desde un doble frente: por una parte, el de aquellos que niegan la existencia del sentido indirecto, y, por otra, la de los que por el contrario afirman que todo es metáfora y que las palabras no alcanzan jamás la esencia de las cosas. Ambas críticas tienen en común la reducción de la significación a una sola dimensión²⁷⁰.

Todorov subraya que esta diferencia estructural entre signo y símbolo entraña varias consecuencias: en primer lugar, como sólo el signo se abre a la referencia, únicamente a éste cabe aplicarle las nociones de verdad y falsedad. El símbolo no puede ser calificado ni de verdadero ni de falso. En segundo lugar, la relación entre significado y significante en el signo es necesaria; en el símbolo, la relación entre el simbolizante y el simbolizado resulta, por el contrario, innecesaria. Por último, afirma Todorov que esta oposición engendra otra: la transitividad del símbolo frente a la monovalencia del signo²⁷¹.

La teoría de Todorov se complica quizá innecesariamente al utilizar el término “intransitividad” en dos acepciones distintas. La primera, como se ha visto, en el sentido de polivalencia por oposición a la monovalencia del signo. La segunda, más esencialmente, en el sentido romántico de opacidad²⁷².

hablar de sus diferencias estructurales parece dar a entender que se mueve en ambos casos en el ámbito de la palabra.

²⁶⁸ Todorov, 1972: 276-277. Más adelante, dentro de esta misma argumentación volverá a retomar el criterio de la motivación para afirmar que ésta se presenta en ambos de forma diferente. Véase *Op. cit.*, pp. 282-283. En este mismo artículo examina y critica los análisis de la motivación realizados por Jakobson y Saussure (cf. *ib.*, pp. 287 y ss.).

²⁶⁹ Dice Todorov que lo simbolizado puede a su vez convertirse en símbolo –quizá más exactamente simbolizante- (cf. Todorov, 1972: 278).

²⁷⁰ Cf. Todorov, 1978: 13-14.

²⁷¹ Cf. Todorov, 1972: 280.

²⁷² Cf. Todorov, 1990: 237.

En realidad, parece que Todorov organiza todas estas diferencias entre signo y símbolo desde la apriorística concepción de la intransitividad –en su segundo sentido– del símbolo. Es en virtud de ésta por lo que el símbolo pierde la dimensión de la referencia que posee el signo. Ahora bien, si la intransitividad es una característica del símbolo, ¿cómo es posible que se presente aquí como una cuestión previa sobre la que se establece la estructura del símbolo? ¿Qué es lo que *motiva* la existencia de la intransitividad de tal modo que ésta sea previa al símbolo y su fundamento? Sin embargo, estas preguntas quedan sin respuestas precisas porque aunque, como vemos en la exposición anterior, la intransitividad se encuentra en el origen del símbolo y es previa a éste, Todorov la examinará como una característica del símbolo, no como un elemento apriorístico de su posibilidad de existencia.

Todorov continúa perfilando su idea de símbolo por oposición al signo en un ámbito más amplio al determinado inicialmente. Como habíamos advertido al comienzo de estas páginas, a medida que avanza en su exposición, Todorov se va alejando de la preocupación por la poética con la que había iniciado su artículo y se va adentrando en otros campos. El alejamiento se materializa al afirmar que los signos son cognitivos, y que gracias a este carácter facilitan el conocimiento científico, por oposición a los símbolos que no lo son y que, por lo tanto, son ineficaces respecto al conocimiento científico del mundo. De esta forma, citando a Piaget, dice que el símbolo responde a un modo particular de conocimiento distinto, correspondiente a una experiencia subjetiva individual e ininteligible, en su contingencia, para los demás individuos²⁷³. Éste es, a nuestro juicio, el límite que, una vez traspasado, aleja a Todorov del terreno de la poética para adentrarse en un nuevo espacio en el que, al igual que ocurría con las estéticas románticas, la comparación con la alegoría ya no resulta pertinente, especialmente cuando se trata de un concepto de alegoría tan sumamente restrictivo.

El nuevo aspecto de la naturaleza del símbolo que ahora es revelado, se proyecta inmediatamente sobre la retórica. Para el autor de *Théories du symbole*, el mecanismo simbólico es el procedimiento mental que hace posibles las figuras retóricas de la metáfora, la sinécdoque y la metonimia, citadas las tres como formas diferentes de la motivación simbólica²⁷⁴. En un marco más amplio de la teoría todoroviana también era,

²⁷³ Cf. Todorov, 1972: 281-282.

²⁷⁴ Todorov advierte que en los tropos los dos elementos que constituyen la estructura del símbolo se descomponen en componentes más simples conforme a dos criterios: un criterio material que los divide en partes y un criterio conceptual que los divide según sus propiedades. Estas subdivisiones ofrecen diferentes grados de motivación que dan lugar a los tropos (cf. Todorov, 1972: 283).

no lo olvidemos, el elemento esencial que acreditaba la especificidad de la poética como disciplina autónoma, frente a la invasión de disciplinas ajenas como la filosofía y la psicología.

Pero, por otra parte, los criterios que fundan la *simbólica*, esto es, lo que se ha dicho que es el fundamento de la especificidad de la literatura como ciencia, son tan amplios que la extienden a todo tipo de fenómenos culturales, incluso a los no verbales²⁷⁵. Ahora bien, resulta que estos criterios que conforman la *simbólica* son de naturaleza psicológica y antropológica, desde el momento en que Todorov ha calificado a la *simbólica* como un modo de conocimiento: “La fonction globale du symbolisme est de régler le rapport de l’homme au monde” (Todorov, 1974: 245). En consecuencia, observa el autor acercándose de nuevo a Piaget, toda la actividad simbólica debe tener un primer momento de focalización, esto es, de acomodación, en el que los esquemas previos del sujeto se adaptan al hecho nuevo que motiva la actividad simbólica; y un segundo momento de interpretación, o asimilación, en el que este hecho se adapta a los esquemas previos²⁷⁶.

Llegados a este punto, debemos hacer una serie de reflexiones sobre la teoría simbólica propuesta por Todorov. Es forzosamente lógico que el fundamento de la poética sea algo distinto de ésta, porque de otro modo, no podría fundarla, sino que estaría comprendido en ella. También es lógico, por estas mismas razones, que los elementos sobre los que se asienta la *simbólica* no sean literarios: no pueden serlo por propia definición, si nos atenemos al razonamiento anteriormente expuesto. Así pues, es necesario que si Todorov afirma que la base de la poética se encuentra en la *simbólica*, ésta no quede constreñida por aquella y pueda, por lo tanto, aplicarse a otras realidades culturales alejadas de la literatura. Nada de esto es inconsecuente en el planteamiento de Todorov.

Ahora bien, no debe olvidarse que el primer artículo de la serie que venimos glosando comenzaba preguntándose por la especificidad de la poética, esto es, por aquello que le permitiera afianzar su autonomía como disciplina frente a otras que le son limítrofes. Y no debe olvidarse que Todorov había respondido a esta indagación apuntando a los símbolos como los elementos esenciales y definidores de la poética. Aquí es, en nuestra opinión, donde el planteamiento de Todorov resulta paradójico. En

²⁷⁵ Cf. *Ib.*, p. 284. De hecho, en *Simbolismo e interpretación*, afirmará que el fenómeno simbólico no tiene nada propiamente lingüístico sino que es llevado a la lengua (cf. Todorov, 1978: 14).

²⁷⁶ *Op. cit.*, p. 244.

primer lugar porque el fundamento de una cosa, al no ser la cosa misma, no puede resultar nunca un elemento definidor, en el sentido de determinar la especificidad, en los términos requeridos por Todorov, de esta misma cosa²⁷⁷. En segundo lugar, porque al proyectarse el símbolo sobre cualquier manifestación cultural –como ocurría en la concepción neokantiana de Cassirer- y poder, por lo tanto, aplicarse los principios de la *simbólica* a otros ámbitos, ya no puede ser ésta el núcleo definidor de lo literario, como había pretendido en un comienzo Todorov, sino precisamente, el sustrato común a todos esos otros ámbitos de experiencia y conocimiento que se presentaban además como invasoras de “lo literario”.

De este modo, la pregunta por qué sea lo que confiere a la literatura su especificidad queda sin respuesta; más bien al contrario, parece que de las explicaciones de Todorov se colige que ésta no puede jamás constituirse como disciplina autónoma sino incluirse dentro de la *simbólica*.

Pero por otra parte, como señalamos al principio, la “teoría del símbolo” de Todorov no sólo se ha desarrollado en torno a su oposición al signo sino que también ha recogido el viejo enfrentamiento romántico con la alegoría. A continuación, tomando por base el tratamiento de Todorov de la cuestión, expondremos las características del símbolo y sus diferencias respecto a la alegoría en el tratamiento de este autor y de otros que han abordado la cuestión de forma análoga.

En primer lugar, el símbolo es, como se ha visto, intransitivo; guarda su valor propio sin dejar de significar. Al igual que ocurría con la delimitación anterior respecto al signo, también es la intransitividad el elemento fundamental y apriorístico que determina la oposición con la alegoría. En realidad, ambas discusiones se reformulan, como estamos viendo, en una sola contemplada desde dos aspectos diferentes. La alegoría, como el signo, es transitiva; el significante es atravesado instantáneamente por el conocimiento de aquello que es significado (Todorov, 1990: 237). De este modo, al apuntar directamente al referente, Todorov se aparta de la concepción de la alegoría que circunscribe su dominio al ámbito gramatical en el que el significado literal no encubre una realidad oculta sino otro significado oculto.

Tal separación es consecuencia, en nuestra opinión, de la articulación de toda esta discusión en torno a la intransitividad del símbolo. La opacidad del símbolo a la

²⁷⁷ El caso del símbolo en la concepción de Frye es justamente el contrario: el símbolo pertenece a la literatura y la conforma, como su unidad mínima. Ahora bien, cabe asimismo preguntarse si el símbolo de Frye es el que, en su idea de la literatura, determina su especificidad, o si, por el contrario, es la propia y previa especificidad de la literatura la que determina tal concepto de símbolo.

que Todorov hace aquí referencia es consecuencia del pensamiento romántico²⁷⁸; el símbolo presupone un nexo de lo visible con lo invisible, con la *idea*, al que es ajena por completo la alegoría –al menos la concepción de alegoría que aquí se está utilizando–.

Posteriormente, Todorov –más cercanamente a las propuestas de nuestro trabajo– reflexionará sobre la intransitividad como un rasgo propio de la palabra rómantica y de un periodo de la literatura europea que puede darse por concluido²⁷⁹.

La intransitividad es, quizá, abordada por otros autores quizá de una forma más clarificadora. Mario Trevi ha considerado que la intransitividad como rasgo de lo simbólico se refiere a que el símbolo es la mejor expresión posible de aquello que todavía no es expresable (Trevi, 1996: 75). Trevi se apoya en Jung para afirmar que el símbolo no remite a otro significado porque no sustituye a nada sino que es un generador de tensión que vive mientras está cargado de un significado que aún no ha sido liberado. El símbolo muere cuando se ha hallado aquella expresión capaz de enunciar la cosa buscada, esperada o presentida, instante en el que se convierte en alegoría (Trevi, 1996: 7-43).

Ricoeur, por su parte, aborda el problema de la intransitividad con especial dedicación. Frente a la “ideología del texto absoluto”, Ricoeur defiende la esencial referencialidad del lenguaje –incluido el lenguaje poético– a la que define como la función mediante la cual el sujeto del discurso, al dirigirse a otro hablante, dice algo sobre algo²⁸⁰. La función referencial del lenguaje, como también había apuntado Todorov, no recae sobre el signo sino sobre el discurso²⁸¹.

Ciertamente, cuando el texto sustituye al habla, la función referencial parece alejarse del ámbito del discurso. En este caso, el texto, para restituir la referencialidad, reclama la interpretación.

La delimitación que Ricoeur hace de la interpretación en función de la restitución de la función referencial del texto, por una parte, y como operación hermenéutica distinta de la explicación, por otra, nos ha interesado especialmente por

²⁷⁸ No obstante, Todorov se muestra crítico con la valoración romántica de la opacidad del símbolo. En este sentido distingue entre el reconocimiento de la indeterminación que implica toda evocación *in absentia* y la inclusión de todos los hechos simbólicos en una escala de valores en la que la cima estaría ocupada por el sentido más vago e indeterminado. Esta preferencia por lo indeterminado es lo que, en el Romanticismo polariza, como vimos en páginas precedentes, la distinción entre el símbolo y la alegoría (Todorov, 1978: 76).

²⁷⁹ Cf. Todorov, 2005: 68-69, 73).

²⁸⁰ Cf. Ricoeur, 1999: 62.

²⁸¹ En esto consiste la diferencia entre semiótica y semántica: “mientras el signo remite a otros signos en la inmanencia de un sistema, el discurso se refiere a las cosas. El signo *difiere* del signo; el discurso se *refiere* al mundo. La diferencia es semiótica; la referencia semántica” (Ricoeur, 1999: 49).

lo que se refiere al objeto de este trabajo, porque abre la posibilidad de un acercamiento moderno a la alegoría distinto de propuesto, directamente como tal, por Walter Benjamin o Paul de Man. El problema ahora es diferente, porque, en primer lugar, dejamos a un lado la alegoría como mera figura retórica y como género literario; y, en segundo lugar, nos situamos en un planteamiento que rechaza la opacidad del texto frente al mundo, o, mejor dicho, que se apoya sobre esta opacidad inmediata, para indagar un modo más profundo de referencia²⁸².

En efecto, la determinación de la finalidad de la interpretación como restitución de la referencia, no sólo en el texto histórico, sino también poético, nos hace preguntarnos si la interpretación alegórica tiene cabida en este concepto de la interpretación o, por el contrario, debe ser desestimada. Cuando Ricoeur, en “¿Qué es un texto?”²⁸³, discute la diferencia entre la explicación del texto y la comprensión del mismo –de la que la interpretación sería una especie-²⁸⁴, el autor de *La metáfora viva* afirma que el lector ante el texto tiene dos posibilidades: o bien tratarlo como si no tuviese mundo ni autor, en cuyo caso debería atender a su estructura y relaciones internas; o bien, “anular la suspensión del texto y propiciar que se realice en modo de habla, reincorporándolo a la comunicación viva. En ese otro caso, lo interpretamos” (Ricoeur: 1999, 67-68). Pues bien, esta operación de “devolver el texto al habla” –objetivo hermenéutico que Ricoeur, desde sus presupuestos, comparte con Heidegger y Gadamer²⁸⁵–, que se da en la interpretación, requiere, por una parte, apropiarse del texto y, por otra, –también muy heideggerianamente– “ponerse en camino hacia el *oriente* del texto” (1999: 78). El primer paso, de naturaleza subjetiva, la apropiación, presenta algunos elementos que coinciden con los mecanismos de la exégesis alegórica:

Subrayemos otros dos rasgos de la noción de *apropiación*. Una de las finalidades de la hermenéutica consiste en combatir contra la distancia cultural. Esta lucha, en sí misma, puede comprenderse, en términos puramente temporales, como un combate contra el distanciamiento secular, o en términos propiamente hermenéuticos, como una lucha contra el distanciamiento respecto al propio sentido, es decir, respecto del sistema de valores sobre el que se establece el texto. De este modo, la interpretación “aproxima”, “igual”, hace que lo extraño resulte

²⁸² Ricoeur, 1999: 52.

²⁸³ Ricoeur, 1999: 59-81.

²⁸⁴ Ricoeur parte de Dilthey quien consideraba –erróneamente según el francés– que la explicación resultaba de aplicar al texto los métodos procedentes de las ciencias naturales y la comprensión, el modo de operar de los historiadores.

²⁸⁵ Véanse, por ejemplo, los artículos incluidos en *Arte y verdad de la palabra* (Gadamer, 1998a).

“contemporáneo y semejante”, es decir, convierte en algo *propio* lo que, en un principio, era *extraño*.

(Ricoeur, 1999: 75)

El modo de operar del mecanismo de apropiación coincide con los presupuestos de la exégesis alegórica y determina alguna de las claves de su funcionamiento. Pensemos, por ejemplo, en la alegoría de los estoicos que *acercó* los textos homéricos, muy alejados ya en el tiempo, al horizonte moral y científico de los griegos *post-socráticos*, o, la exégesis alegórica cristiana que concilió el Antiguo Testamento con el Nuevo, ambos también muy alejados en principio, en el marco de la *Doctrina Christiana*. Ambos, la alegoría pagana, estoica y neoplatónica, y la alegoría patrística responden a mecanismos de apropiación de textos alejados, cronológica e ideológicamente.

Pero lo que nos interesa del planteamiento de Ricoeur es la determinación de la finalidad de esta interpretación alegórica: la devolución de los textos al mundo de la referencia, la conversión de los textos en habla que apela tanto a otros textos como al mundo vivo de los lectores. En este sentido, la alegoría –como se ha ido estudiando a lo largo de este trabajo– no es un mecanismo de oscurecimiento sino de clarificación de revitalización de textos: la supresión de la referencia inmediata, ya extinguida en el momento de realizar la operación hermenéutica de apropiación, es el primer paso para la determinación de una nueva referencia que ubique el texto en la realidad de los nuevos lectores.

Junto con este mecanismo de apropiación, Ricoeur apunta una actividad exegética de objetivación del texto, que tiende a reconciliar el concepto *científico* de la explicación con el de la interpretación. En este sentido, el autor habla del poder de orientación del propio texto, que abre la senda que guía al intérprete: “La interpretación, antes de ser el acto del exégeta, es el acto del texto: la relación entre la tradición y la interpretación pertenece al propio texto. Interpretar, para el exégeta, consiste en ir en el sentido indicado por la relación de interpretación que conlleva el texto” (Ricoeur, 1999: 79).

La pregunta que ahora nos hacemos es si, al igual que ocurría con el mecanismo subjetivo de la apropiación, es posible reconocer esta operación *objetiva* en la interpretación alegórica. A nuestro juicio, no siempre es reconocible el seguimiento de la senda abierta por el texto en la interpretación alegórica. Pero quizá pueda entenderse

en este sentido propuesto por Ricoeur, la relación de copertenencia existente entre la doctrina cristiana y la interpretación de la Escritura, en los términos expuestos en el capítulo que, en este trabajo, hemos dedicado a la exégesis agustiniana²⁸⁶.

Respecto a la interpretación de la obra poética –para la que se mantienen los elementos señalados anteriormente–, Ricoeur se pregunta si la supresión de la función referencial no debería servir como punto de partida para abordar con más profundidad el problema de la referencia. En este sentido, aventura la posibilidad de que la expresión poética haga reaparecer el referente de una forma completamente nueva²⁸⁷. Así, “en el discurso metafórico de la poesía, el poder referencial va unido al eclipse de la referencia ordinaria; la creación de ficción heurística es el camino de la redescipción; la realidad llevada al lenguaje una manifestación y creación.” (Ricoeur, 2001: 316). Ahora bien, el retorno de la referencia, siquiera reconstruida bajo parámetros poéticos, afirmada por Ricoeur, ¿no supone la fractura de las barreras que separaban el símbolo del signo? Y, en el caso de ser así, ¿no supondría esto la reconducción del símbolo al seno del discurso alegórico? De hecho, cuando distingue entre la “metáfora-palabra” como foco y la “metáfora-enunciado”, como marco²⁸⁸, ¿no alude a la antigua definición retórica de la alegoría como metáfora continuada?

Desde el punto de vista de la retórica, *Le Guern* ofrece una definición del símbolo que comparte algunos puntos con las ideas de Ricoeur y que, en cierto modo, desde luego parcial, puede responder a las cuestiones que nos suscita el planteamiento de Ricoeur. A diferencia de Todorov, *Le Guern* no considera que sea el símbolo el fundamento de la metonimia, la metáfora y la sinécdoque. Por el contrario, *Le Guern* sitúa al símbolo al mismo nivel que la metáfora y se esfuerza en establecer entre ambos una serie de diferencias que nacen de la distinta funcionalidad que la imagen juega en cada uno de ellos:

La diferencia fundamental entre el símbolo y la metáfora consiste en la función que cada uno de los dos mecanismos atribuye a la representación mental que corresponde al significado habitual de la palabra utilizada y que podemos designar cómodamente con el término *imagen*. En la construcción simbólica, la percepción de la imagen es necesaria para captar la información lógica contenida en el mensaje (...). En la metáfora, por el contrario, este intermediario no es necesario para la transmisión de información.

²⁸⁶ supra. capítulo XVI.

²⁸⁷ Ricoeur, 2001: 200-201.

²⁸⁸ *Op. cit.*, p. 179.

(Le Guern, 1990: 49)

Pero no es sólo el papel que la imagen desempeña en ambas lo que diferencia símbolo y metáfora, sino también la distinta actitud que uno y otra reclaman del intérprete. El primero, el símbolo, reclama, según Le Guern, ser captado intelectualmente, mientras que la metáfora despliega una relación analógica que exige ser aprehendida por la imaginación y la sensibilidad. Esta consideración, que resulta sorprendente por cuanto rompe con las ideas que sobre el fundamento emocional del símbolo se han dado por otros autores desde el Romanticismo, se complementa –y aquí es donde entroncamos con las tesis de Ricoeur– con la apelación que el símbolo –siempre según Le Guern– hace a la realidad extralingüística, frente al carácter intralingüístico que tiene la metáfora²⁸⁹.

Pero es necesario advertir que todo el razonamiento de Le Guern tiene por objeto el signo, no el discurso. ¿Qué ocurre entonces con éste último? En este punto es donde Le Guern ofrece una nueva lectura de la alegoría, que resulta coherente con la naturaleza intelectual que había otorgado al símbolo: para Le Guern, el término *alegoría* “debería reservarse para las personificaciones que hacen intervenir el mecanismo del símbolo” (1990: 53). De este modo, a través de un proceso diverso, Le Guern avanza, en el terreno de la retórica, la respuesta a las cuestiones que el estudio de Ricoeur había dejado planteadas, en especial a lo referente a la reconducción del símbolo al seno de la alegoría.

Volviendo a las características del símbolo señaladas por Todorov, dice éste que el símbolo tiene valor como instrumento de interpretación y no como objeto de ésta. Así, el símbolo actúa sobre el texto como fuerza centrífuga abriéndolo a referencias infinitas²⁹⁰. Este es el sentido de la segunda acepción de transitividad expuesto anteriormente por Todorov: el de la radical polivalencia del símbolo, frente a la univocidad del signo. Precisamente Umberto Eco ha reformulado el papel del símbolo a partir de estas teorías y ha señalado que el símbolo no es un procedimiento necesariamente de producción, sino en todo caso de uso del texto, que puede ser

²⁸⁹ *Ib.*, p. 53.

²⁹⁰ Barthes dirá en *Critica y verdad*, que “el símbolo no es la imagen sino la pluralidad de los sentidos”. Para Barthes la concepción de la libertad de los símbolos estuvo ausente de la cultura clásica pero fue asumida por la Edad Media a través de la teoría de los cuatro sentidos de la Escritura (Barthes, 2005a: 52-53). De este modo, el símbolo pasa de la retórica a la hermenéutica y, con ello, se asimila a la alegoría como procedimiento hermenéutico, escapando de las estrecheces de la concepción retórica como metáfora continuada.

aplicado a todo tipo de textos mediante la decisión del intérprete asociando a expresiones dotadas de contenido codificado nuevas porciones de contenido (Trevi, 1988: 58). De esta manera, junto a esta intransitividad semántica del símbolo, que Trevi reconoce en la poesía romántica en unos términos que remiten expresamente a las ideas de Todorov, se puede hablar también de esta *cierta* transitividad pragmática que entronca, al menos en su formulación inicial, con la estructura de la exégesis alegórica.

El símbolo en su dimensión pragmática se revela como producto y productor a la vez de una actividad sintética. Así, tiende a establecer la tensión creativa que emana de la oposición de los opuestos, obrando en aquella tensión que, siendo incapaz por sí misma de producir conceptos puede, sin embargo, construir lo que Trevi denomina simblema. El simblema, que puede traducirse como “soldadura”, dirige su actividad, de una parte, hacia la actividad sintetizadora que lo ha producido y, de otra, hacia la actividad sintetizadora que él mismo produce. La tesis defendida por Trevi es importante porque permite afrontar la interpretación de textos literarios de un modo distinto, localizando las tensiones y los grupos de fuerzas que se establecen en los distintos sistemas simbólicos sin buscar tanto la “traducción” del texto en otro texto no literario, en el sentido de “no simbólico”²⁹¹.

Para Todorov, la alegoría significa directamente. Su presencia sensible no tiene otra razón de ser que la de transmitir un sentido. El símbolo significa indirectamente, de manera secundaria. Está ahí, en principio, por sí mismo y sólo en segundo término se descubre su significado. El símbolo, por lo tanto, representa y eventualmente designa y la alegoría designa pero no representa, (Todorov, 1990: 238). Nos encontramos de nueva ante unas coordenadas de diferenciación familiares desde el Romanticismo. Sin embargo, si suprimimos la significación en el símbolo, debemos, a cambio, ofrecer un modo de afrontar el problema del símbolo en el texto literario. Algo de esto hemos observado al hablar de la intransitividad del símbolo, pero tal vez sea éste el lugar para tratar más a fondo este aspecto del símbolo, quizá el que ha marcado más la distancia con la alegoría.

No es que el símbolo revele en segundo lugar un significado más profundo sino que permite (no obliga) leer de forma distinta el texto en el que aparece. Pero, en este caso, nos encontramos de nuevo de vuelta al seno de la alegoría en una de sus *encarnaciones*. En efecto, frente a la alegoría pagana que prescindía del sentido literal de los textos una vez que hubieran sido interpretados alegóricamente, la alegoría

cristiana patrística, mucho más respetuosa, en general, con el sentido literal de las Escrituras, había validado éste, abriendo la posibilidad de la interpretación alegórica para un segundo nivel de lectura.

En esta tesitura nos parece interesante el análisis de la interpretación simbólica propuesto por Dan Sperber –muy presente en la elaboración del símbolo en Todorov- a partir de la consideración del simbolismo como un sistema cognitivo y no semiológico (Sperber, 1988). Sperber considera que la concepción semiológica del símbolo no elimina el problema de la irracionalidad sino que lo cambia de sitio. Esta irracionalidad radica en la desproporción entre los medios utilizados por el simbolismo y los fines confesados o supuestos. La tesis de Sperber supone un cambio notable frente a la de Mario Trevi que, a pesar de su valoración de la intransitividad del símbolo, seguía considerando al simbolismo como un campo incluido dentro del ámbito de la semiología.

Sperber afirma que para que pueda hablarse de significación debe poder ser posible la paráfrasis y el análisis. Si el conjunto de los símbolos constituyese un lenguaje debería poderse sustituir ciertos símbolos por otros en todo contexto, como se puede en la lengua cambiar una palabra por una definición. Sin embargo, la interpretación de los símbolos debe tener en cuenta no sólo el contexto cultural en el que aparecen con las cualidades afectivas a ellos vinculadas sino también las relaciones estructurales que se originan entre ellos. Los símbolos no funcionan como un código porque sus relaciones no engendran ninguna regla que permita un tratamiento prefigurado de éstos. No obstante, Sperber reconoce que a la aparición de determinados símbolos suelen acompañarla determinados comentarios aunque sea difícil sostener que esos comentarios constituyan su verdadera interpretación. La exégesis del símbolo, cuando no es una mera traducción que olvida que la motivación del símbolo es también simbólica, se convierte en un desarrollo del símbolo que tampoco puede ser interpretado sino simbólicamente²⁹². Según Sperber, para que un determinado elemento pueda recibir una interpretación simbólica debe contar al menos con otro elemento con el que guarde una relación de oposición. Esta oposición, que puede establecerse entre una pluralidad de elementos, viene a corresponder con lo que Todorov llama doble lectura del símbolo, siempre que se tenga en cuenta que el elemento simbólico nunca sugiere interpretaciones de sí mismo sino del conjunto en el que se inserta.

²⁹¹ Para otros modelos de interpretación simbólica, véase Garagalza, 1990.

²⁹² “La expresión *símbolo* –había dicho Novalis- es ella misma simbólica” (Novalis, 2001: 187).

Sperber distingue entre el simbolismo cultural y el simbolismo individual. Con relación al primero, considera que el tratamiento simbólico de un determinado elemento en una cultura, no impide que pueda ser tratado de una forma simbólica diferente en una cultura distinta a aquélla de la que procede. De este modo, los mitos viajan entre culturas por contacto, en el que del mito de una cultura se abstrae una estructura más general que otros mitos opuestos realizarían igualmente bien, si no fuera porque un segundo nivel de interpretación, esta vez de carácter ideológico, hace que unos logren cierto grado de adhesión y otros, por el contrario, sean rechazados.

En cuanto al simbolismo individual, éste tampoco puede ser tratado desde la perspectiva semiológica. El simbolismo se configura como un sistema cognitivo. El saber simbólico, para Levi Strauss, no versaba sobre el mundo, sino sobre las categorías, entendidas éstas de forma distinta a las categorías semánticas: para Sperber, este conocimiento no versa ni sobre las cosas ni sobre las palabras, sino sobre la memoria de las cosas y las palabras. Por lo tanto, la simbolicidad no es una propiedad de los objetos, o los actos, o los enunciados, sino de las representaciones conceptuales que los describen e interpretan. Así, una representación conceptual comprende proposiciones que describen la información nueva y proposiciones auxiliares que sirven de nexo entre la información nueva y la memoria enciclopédica. Si cualquiera de ambas clases de representación fracasa, la información no puede ser aprehendida como saber adquirido. Sin embargo, continúa Sperber, de este fracaso se ha creado un nuevo objeto constituido por la representación conceptual misma, que, a su vez, es objeto de una posible segunda representación que no depende ya del dispositivo conceptual sino del dispositivo simbólico que trata por sus medios de establecer la pertinencia de la representación defectuosa. El caso más claro del que se sirve Sperber para explicar este dispositivo simbólico es el del poder evocador de los olores. Efectivamente, los olores carecen de un campo semántico suficiente como para poder ser recordados salvo por evocación. De este modo, hay un fracaso al intentar reconstruir su recuerdo y así, se sustituye la búsqueda del concepto ausente por el comentario simbólico de esta ausencia, por una reconstrucción no de la representación del objeto sino de la representación de esta representación.

Las teorías de Trevi y Sperber permiten afrontar desde otra perspectiva el resto de los rasgos diferenciadores del símbolo que, en buena parte, se derivan de lo que hemos visto anteriormente sobre la intransitividad y la naturaleza cognitiva de éste.

Otra de las diferencias entre el símbolo y la alegoría argumentada por Todorov está también rescatada directamente de las observaciones de Goethe y, posteriormente, de las estéticas del Romanticismo: el símbolo supone el paso de lo particular (el objeto) a lo general (lo ideal). Lo contrario se produce en la alegoría. La alegoría transforma el fenómeno en concepto, el concepto en imagen, pero de tal forma que el concepto queda contenido en la imagen. Los símbolos transforman el fenómeno en idea, la idea en imagen, de tal modo que la idea queda siempre infinitamente activa e inaccesible en la imagen. La alegoría pertenece al campo de lo racional y el símbolo a la esfera de lo intuitivo (Todorov, 1990: 240-242).

Como se ha podido observar, las conclusiones y postulados que se habían establecido al hablar de la oposición símbolo / signo se han proyectado sobre la segunda oposición entre el símbolo y la alegoría. La discusión excede, a nuestro juicio, el plano de la literatura, incluso de la estética, en el sentido romántico de la palabra, para pasar a situarse en el ámbito de la antropología. Nuestro trabajo no pretende, en ningún caso, penetrar en este terreno, porque, entre otras cosas, consideramos que en él, la discusión con la alegoría no resulta pertinente. Cuando examinamos el símbolo en la acepción romántica, como se veía en la *Filosofía del arte* de Schelling, o incluso en la *Crítica del Juicio* de Kant, afirmábamos que el concepto de símbolo podía reconducirse, en consideración a la propia evolución de la metafísica, al concepto de alegoría en sentido amplio, tal como se había mostrado en las fases más expansivas de su historia y no en la acepción reductora con la que, por reacción a los postulados retóricos del siglo XVIII, la entendieron los románticos. El símbolo de Frye, por otra parte, se incorpora sin dificultad al terreno de los tropos. En consecuencia, puede considerarse que la alegoría como figura retórica no es sino una especie de éste.

Pero en el caso actual, el que considera al símbolo como un modo de conocer, no podemos llegar a las mismas conclusiones. Es cierto que ya en las estéticas románticas estaba planteada esta posibilidad²⁹³. Sin embargo, la reconducción de la cuestión al ámbito del juicio estético permitía trazar un puente hacia la alegoría. En el caso de los autores anteriormente citados, el símbolo está fuera de la poética y sólo tiene con ella una relación causal, como mecanismo que abre la posibilidad de su existencia. Por lo tanto, se trata de una acepción del término que no puede incorporarse a la discusión de

²⁹³ Se trataba, en cierto modo, de una reacción al desarrollo del conocimiento científico y la consecuente crisis de la metafísica (Gadamer, 1998a: 96-97).

este trabajo²⁹⁴. Esto no obstante, nos remitimos a las objeciones realizadas por Rorty desde la hermenéutica a la dimensión epistemológica del símbolo y la genealogía kantiana de esta idea (Rorty, 2001: 323 y ss.).

En todo este enfoque de la cuestión hay algo más que nos llama la atención y nos obliga a seguir analizando la concepción simbólica de Todorov. Cuando hemos estudiado el doble eje de oposiciones con el que Todorov perfila su concepto de símbolo, esto es, la oposición, por llamarla así, hegeliana entre símbolo y signo; y, por otra parte, la oposición que podemos llamar goetheana entre símbolo y alegoría, hemos observado que el autor de *Théories du symbole* partía de la retórica y de la poética para adentrarse, con no pocos puntos de contacto con el neokantismo, en el campo de la psicología y la antropología. De este modo, Todorov al buscar el fundamento de lo literario, aunque como hemos visto no sólo de éste, en estos ámbitos, perdía de vista el análisis de los textos literarios concretos y, con ello, la posibilidad de un contacto real con la exégesis alegórica –sólo el reducido concepto de la alegoría goetheana aflora necesariamente en la segunda de las oposiciones planteadas en el eje de su acotación del símbolo-, cuyo fundamento se encuentra, según las ideas que estamos defendiendo en este trabajo, en la metafísica.

Pero las cosas no resultan completas del modo que así se han planteado, porque resta todavía ver cómo Todorov aborda la cuestión del símbolo desde el punto de vista hermenéutico; este problema fue abordado en *Symbolisme et interprétation*. Todorov, al igual que Ricoeur, partía de la solidaridad entre simbólica e interpretación, las cuales no resultan para él sino dos vertientes de un mismo fenómeno²⁹⁵. Pese a esta equiparación inicial, pensamos que es precisamente este trabajo el que no sólo reconduce el tema a la cuestión de la literatura, o al menos al mundo de los textos, sino que, además, presenta, siquiera de un modo implícito, la reducción del concepto expansivo y casi universal de símbolo anteriormente defendido a un terreno mucho más cercano al contexto que nos interesa. En efecto, resulta profundamente revelador el hecho de que al analizar el símbolo desde el punto de vista de la hermenéutica lo equipare, sin mayores explicaciones, a la alegoría: “Un texte ou un discours devient symbolique à partir du moment où, par un travail d’interprétation, nous lui découvrons un sens indirect (...) Je

²⁹⁴ Estamos, no obstante, ante un fenómeno que tiene una ineludible dimensión estética y que se extiende a lo largo de las poéticas del siglo XX. Esto posibilita su estudio en esta dimensión –aun cuando nosotros no nos aventuremos en este terreno-, incluso como síntoma de época. Para ver esta cuestión con carácter general, cf. Vattimo, 1993: 65 y ss.

²⁹⁵ Cf. Todorov, 1978: 18.

n'essaie pas de décider de ce que c'est qu'un symbole, de ce que c'est une allégorie" (Todorov, 1978: 18, 21).

En este caso, el problema no es tanto determinar cuál pueda ser la naturaleza del símbolo o cómo explicar el modo de conocimiento simbólico frente al razonamiento lógico, sino que ahora se trata de una nueva expresión de una cuestión ya familiar en la vieja historia de la alegoría: ¿Cuándo interpretar?, esto es, la misma cuestión que venía planteándose desde Teágenes de Regio. Y sorprende que esta reconducción de la cuestión a terrenos familiares se haga a partir de un postulado, el de la solidaridad entre simbólica e interpretación. Porque, en primer lugar, resulta cuanto menos discutible que la simbólica, planteada como modo de conocimiento pueda ser susceptible de ser interpretada dentro de los límites acotados por Todorov para el proceder simbólico: las tentativas que Todorov presenta en este libro, la patrística y la filológica –ambas referidas a la interpretación bíblica–, nos parecen alegóricas o, en cualquier caso, alejadas de las expectativas abiertas en la determinación teórica del símbolo. En segundo lugar, porque, según venimos examinando en este recorrido por la historia de la alegoría, ha sido precisamente el desencuentro, esto es, la falta de correspondencia entre la alegoría como figura retórica y los presupuestos más extensos de la exégesis alegórica uno de los factores que han provocado los desequilibrios y problemas surgidos en torno a la alegoría que llegan a su punto álgido en el Romanticismo.

Cuando Todorov indaga en la cuestión planteada acerca de la decisión de interpretar lo primero que hace es delimitar el objeto. Para ello se decanta nuevamente por el discurso, como enunciado frente a la frase. Una vez determinado el objeto, Todorov formula el principio de pertinencia: cuando un discurso no obedece a la razón de su existencia, el receptor tiende a buscar, mediante una manipulación interpretativa, esta pertinencia que se escapa en primera instancia²⁹⁶.

Esta interpretación se mueve en un primer momento a través de los indicios localizables en el propio texto. Estos indicios se ordenan a su vez en dos grupos: indicios sintagmáticos²⁹⁷ y paradigmáticos²⁹⁸. Es evidente que todos estos indicios están extraídos de la experiencia de la exégesis alegórica a través de su historia. En los

²⁹⁶ Cf. Todorov, 1978: 26.

²⁹⁷ Divididos en dos subgrupos: por defecto, cuando, por ejemplo, ante una contradicción entre dos segmentos del texto, el intérprete debe inclinarse por alguno de ellos; por exceso, como es el caso de las tautologías (*op. cit.*, pp. 28-29). Véase también Todorov, 1974.

²⁹⁸ Proviene de una confrontación entre el enunciado en cuestión y la memoria colectiva de la sociedad: los casos en los que el enunciado resulta ininteligible; aquellos en los que el enunciado contradice lo que

indicios paradigmáticos es fácil reconocer las causas que dieron lugar a las alegorías homéricas, físicas y morales. Entre los indicios sintagmáticos pueden asimismo descubrirse algunas de las motivaciones del alegorismo tanto pagano como patrístico. Es decir, pese a los alcances que el símbolo tiene en la obra de Todorov desde un punto de vista teórico, opuesto por una parte al signo y por otra a la alegoría, lo cierto es que, desde el punto de vista práctico de la exégesis, parece regresar a los cauces de la interpretación alegórica tradicional.

Ahora bien, ¿es extensible esta sintonía con la alegoría en cuanto a los indicios que abren la posibilidad de interpretar a otros aspectos de la hermenéutica del símbolo? Lo que ahora preguntamos es si la coincidencia en los indicios que ocasionan la decisión de interpretar se extiende al posterior desarrollo de la interpretación propiamente dicha y si es posible reconocer en ella la tensión entre sentido literal y figurado de la alegoría y las soluciones que ésta ofrece para reconciliarlos. Algo de lo que se ha visto anteriormente cuando se analizaban las tesis de Sperber y Trevi induce a pensar que el símbolo exige una aproximación hermenéutica distinta de la alegoría. En efecto, estos autores defendían una aproximación no *traductora* sino simbólica al símbolo, de tal modo que el exégeta debe descubrir en el símbolo el sistema de fuerzas que genera, la cadena de relaciones asociativas y disyuntivas que se desprenden de su núcleo y que condicionan necesariamente el sentido del texto en el que se inserta. Ahora bien, ¿es posible aplicar este proyecto de interpretación a un texto concreto sin alegorizar? Autores como Urban han negado con sólidos argumentos la posibilidad de una interpretación simbólica de los símbolos, y han defendido la traducción conceptual, esto es, la interpretación no simbólica de éstos²⁹⁹. Incluso cuando habla de los tipos de conocimiento, Urban afirma que éste puede producirse de dos modos: bien por descripción –lo que supone el uso del lenguaje–, bien por contacto, esto es, por percepción sensible o por intuición no sensible. Respecto a ésta última, el lenguaje resulta esencial para no sólo poder afirmar algo de esta intuición, sino también para la fijación de sus elementos. En consecuencia, en cuanto al conocimiento, la verificabilidad y la comunicación son, según Urban, inseparables³⁰⁰. Ciertamente, en sentido amplio, todo conocimiento es simbólico, en cuanto entraña un elemento de representación. Urban admite incluso que a veces el símbolo pueda tener una referencia

una sociedad considera científicamente posible; los que el texto contradice los valores morales de una sociedad (*ib.*, p 29).

²⁹⁹ Cf. Urban, 1952: 340.

³⁰⁰ *Op. cit.*, pp. 281-284.

muy indefinida –pero referencia al fin y al cabo, lo que es sustancialmente distinto de lo que afirma Todorov-. En este caso, la interpretación debe desarrollar esa referencia no expresada³⁰¹. La consecuencia es obvia: la reducción de todo el complejo entramado teórico del símbolo a la alegoría, en su sentido más amplio. La referencia dual, en palabras de Urban, formada por el objeto original y el objeto que representa³⁰² puede remitirse a la descripción exegética de la alegoría.

Ciertamente, parece que toda aproximación interpretativa al texto, como dice Frye, termina siendo alegórica, de un modo u otro, como si el ambicioso programa de Sperber fuera irrealizable. Quizá por esto, es decir, por la necesidad de huir de la alegorización, algunos críticos han optado por proponer la renuncia a la interpretación. Entre éstos, nos detendremos muy brevemente en el caso de Foucault. En principio, es interesante recordar, como hace Said, que Foucault no es un filólogo ni un crítico literario en sentido estricto sino un filósofo³⁰³. Su acercamiento a los textos, en especial a los textos literarios, está hecho bajo el prisma de la filosofía, no de la filología. El interés por los textos se orienta más bien hacia lo que habitualmente resulta invisible en éstos: las reglas de su textualidad³⁰⁴:

El análisis del pensamiento –dice- es siempre *alegórico* en relación con el discurso que utiliza. Su pregunta es infaliblemente: ¿Qué es, pues, lo que se decía en aquello que era dicho? El análisis del campo discursivo se orienta de manera muy distinta: se trata de captar el enunciado en la estrechez y singularidad de su acontecer.

(Foucault, 2004: 44)

Sin embargo, pese a esta renuncia a “interpretar” el texto, acaso en la propia selección de los textos y los temas –a veces muy alejados entre sí y relacionados unos con otros de manera muy personal-, en la ordenación del material instrumental y en el enfoque con el que se abordan las diferentes cuestiones que Foucault plantea en sus trabajos, podamos encontrar ya una decisión de interpretación –quizá sería más exacto hablar de *orientación*, en cuanto que más que penetrar el texto lo dispone en determinada dirección- muy definida. Quizá esta decisión se manifieste más claramente en aquellos casos tan frecuentes en los que Foucault selecciona determinados tipos de

³⁰¹ *Ib.*, p. 349. Sobre la expansión del sentido del símbolo, cf. *ib.* pp. 353-356.

³⁰² *Ib.*, p. 350.

³⁰³ Cf. Said, 2004: 252.

³⁰⁴ *Op. cit.*, p. 250.

discursos y los considera como “síntoma” de lo que el llama “lo invisible” del texto, porque lo invisible del texto es lo que la alegoría busca también desde siempre, permitiendo, a lo largo de su evolución, todo tipo de cambios respecto a qué cosa pueda ser esto “invisible”. Pero además, el hecho de que Foucault ubique el misterio del texto fuera de éste puede ser entendido como un caso radical de *hyponoia* en el que la perspectiva cambia desde la renunciada búsqueda del sentido oculto del texto hasta la desocultación de las condiciones externas que intervienen en su constitución³⁰⁵.

¿Cuál es la opción de Todorov? La teoría expuesta anteriormente parece, pese a las coincidencias con la alegoría respecto a la decisión de interpretar, alejarse de cualquier posible traducción de lo simbólico al plano conceptual³⁰⁶. Para Todorov, el elemento fundamental a tener en cuenta en la interpretación simbólica es el de evocación. Esta evocación tiene su causa –en términos hegelianos– en un desbordamiento de significante por el significado que puede afectar tanto a una palabra como a una proposición. No obstante, el desarrollo interpretativo que Todorov hace de este doble eje remite, con algunas peculiaridades, a la diferencia agustiniana –aun cuando su formulación definitiva corresponde a Beda– de la *allegoria in factis* y la *allegoria in verbis*³⁰⁷.

Por otra parte, Todorov clasifica los discursos en tres grupos respecto a su propio poder de evocación. El primer grupo está constituido por aquellos discursos denominados literales, en los que no existe poder de evocación –se trata naturalmente de una categoría teórica prácticamente imposible de hallar en un texto concreto–. En segundo lugar, Todorov habla de discursos ambiguos, en los casos en los que los numerosos sentidos de un enunciado se dan en el mismo plano. Esta ambigüedad puede ser sintáctica, semántica o pragmática. Aunque la ambigüedad no es puramente simbólica, porque todos los sentidos son directos, puede favorecer la aparición de efectos simbólicos. Por último, Todorov habla del discurso transparente, aquel que no presta atención al sentido literal y que, desde el Romanticismo –afirma el autor– se ha llamado alegoría³⁰⁸. Esto era, ya en la propia concepción romántica, incorrecto pues la

³⁰⁵ En sentido similar, Simpson, 2003: 231.

³⁰⁶ Todorov critica la alegoría medieval, a la que denomina “simbolismo” y al psicoanálisis por su pretensión de considerar que todo es susceptible de interpretación (Todorov, 1978: 33-34).

³⁰⁷ *Op. cit.*, pp. 39 y ss. La crítica a Agustín se plantea en dos aspectos: por una parte afirma Todorov que la oposición entre alegoría verbal y real no revelaba el mecanismo que originaba los dos hechos diferentes. Por otra parte reprocha a Agustín que olvide que los tropos de la alegoría verbal son tan reales como las propias alegorías reales. Sobre esta cuestión, véase lo expuesto en el capítulo dedicado a Agustín de Hipona es este mismo trabajo (*supra*. capítulo XVI).

³⁰⁸ Todorov, 1978: 50-52.

relación entre el sentido literal y el alegórico ha sido, en la historia de la alegoría, mucho más complejo que lo que se da a entender bajo el concepto de “discurso transparente”.

Ahora bien, cuando Todorov analiza la dirección de la evocación y dice que los mecanismos de evocación simbólica pueden fundarse sobre el contenido del enunciado o bien poner en tela de juicio el hecho de la enunciación³⁰⁹, no hace sino recuperar dos procedimientos propios de la interpretación alegórica. Así, por ejemplo, la interpretación alegórica patrística del paso del mar Rojo en el libro del *Éxodo* como *tipo* del bautismo, no se aparta exactamente del sentido literal sino que, en virtud de este mecanismo de evocación y, por supuesto, desde unos presupuestos culturales e ideológicos bien definidos, profundiza en esa dirección y mediante un juego de analogías propio de la alegoría lo *descubre* como *tipo* del sacramento del bautismo. Por el contrario, la interpretación estoica de algunos pasajes de la *Ilíada*, pensemos por ejemplo en el Canto I, en la que se ofrece una lectura alegórica física que contradice -y justifica, por lo tanto- la inmoralidad de algunos pasajes de Homero, sigue la segunda dirección apuntada por Todorov.

Por otra parte, cuando Todorov habla de taxonomías globales y específicas, al estudiar las relaciones entre el sentido directo y el indirecto³¹⁰, examina diversos modos de plantear la estructura de los tropos, metáfora, sinécdoque y metonimia. Pero, en todos estos casos no apreciamos ningún impedimento esencial para la interpretación en el modo en el que la construcción teórica del símbolo parecía exigir. El uso de las categorías aristotélicas en el caso de la taxonomía específica parece cerrar la posibilidad a un desarrollo simbólico entendido al modo romántico, en el que la tensión entre lo particular y lo general derivaba de una concepción del mundo impensable en el tiempo de Aristóteles. Incluso Todorov parece reconocer que la primacía de la vaguedad y de la indeterminación es el producto de una decisión romántica. Por eso, cuando al final de estos razonamientos, concluye señalando que un modo más equilibrado de ver las cosas consistiría en colocar la diferencia cuantitativa entre la evocación fuerte y la débil absteniéndose de cualquier juicio de valor que prime a una sobre otra³¹¹, acaso esté coincidiendo con la diferencia de grados y matices que en la historia de la alegoría se ha reconocido entre los diferentes planos, en tensión unos con otros, que la constituyen.

³⁰⁹ *Ib.*, p. 57.

³¹⁰ *Ib.*, pp. 66-71.

³¹¹ *Ib.*, p. 76.

La evocación tenía en el planteamiento de Sperber una doble dimensión: por una parte, el aspecto cultural del simbolismo focalizaba a los miembros de una sociedad hacia las mismas direcciones, determinando campos de evocación paralelos y estructurados de la misma manera; pero, por otra, dejaba al individuo la libertad de conducir en ellos una evocación a su gusto³¹². Ahora bien, observaba Sperber que en el símbolo esta evocación venía motivada por un acoplamiento conceptual defectuoso del propio dispositivo mental simbólico³¹³. Pero aunque la determinación de este acoplamiento defectuoso pueda inducir a pensar que nos encontramos ante un procedimiento completamente alejado de la alegoría, pensamos que las razones que Sperber ofrece para explicar las causas de este fallo en la *conceptualización* del símbolo pueden reconducirse a la indagación de un fenómeno que en la alegoría tenía un fundamento mágico o religioso: la indecibilidad de la verdad que la alegoría oculta y muestra simultáneamente. En consecuencia, la evocación se proyecta desde esta indecibilidad y retorna a ella tratando de recuperar la condición conceptual insatisfecha, creando con ello la densa trama de la representación simbólica.

Esto nos lleva a plantear el modo de representación del símbolo en el discurso, con el objeto de examinar si difiere de la alegoría y, en el caso de que así sea, analizar de qué forma se produce esta divergencia.

Podemos hablar de símbolos por condensación cuando un significante apunte a varios posibles significados de forma simultánea. Esta idea de símbolo por condensación, que es sugerida por Freud³¹⁴, debe, sin embargo, precisar su realización efectiva en el terreno literario. En primer lugar se requiere, según esta concepción, que entre todos estos posibles significados no haya ninguno que prevalezca sobre los demás, porque de lo contrario estaríamos hablando de una alegoría. Sin embargo, este supuesto nos parece incorrecto, por cuanto la tradición de la alegoría reconoce la pluralidad de sentidos y su compatibilidad incluso, en ocasiones, con el propio sentido literal. En segundo lugar es importante que cada uno de los significados que se ofrecen simultáneamente origine desde sí mismo una cadena de significados de carácter sucesivo que aleje el sentido de cada uno de ellos con respecto a los otros, de tal modo que no sea posible agotar el contenido del texto en ninguna de las opciones de

³¹² Sperber, 1988: 168. Se trata quizá de un mecanismo similar al de acomodación e interpretación de Todorov.

³¹³ Varias son las razones de este acoplamiento defectuoso: incapacidad constitutiva, contingente, analítica, de evaluación o de pertinencia.

³¹⁴ Todorov, 1977: 292.

significado que se tome, tal y como propone Sperber de las interpretaciones simbólicas de símbolos³¹⁵.

En cualquier caso, nos parece estas matizaciones alteran de forma sustancial la tesis de Freud, porque su aceptación supone negar la traducibilidad del símbolo, como ya advertimos al hablar de su intransitividad. Acaso resulte pertinente la crítica que sobre este tema hace Jung a Freud. Para Jung, Freud desconoce los elementos necesarios de antropología filosófica que su doctrina presupone. Como ha puesto de relieve Mario Trevi, el símbolo freudiano sería un mero signo que se limita a sustituir el significado oculto en cuanto reprimido, cosa que en absoluto ocurre con el símbolo jungiano que carece de ese rasgo sustitutivo, basando su naturaleza en la inalcanzabilidad de significado³¹⁶. En este caso, la expresión simbólica recaería sobre un efecto multiplicador del poder denotativo del significante.

En otras ocasiones la expresión simbólica puede producirse por un defecto en la comprensión de determinadas palabras que quedan, de este modo, atrapadas en una cadena de asociaciones erróneas³¹⁷. Un buen ejemplo literario de estas asociaciones erróneas y su poder de simbolización es el propuesto por Juan Ramón Jiménez en su relato *El Zaratán*³¹⁸. En esta *figuración* –la definición juanramoniana no puede resultar más oportuna–, el protagonista, Josefito, alter-ego del autor, se sumerge en un universo propio de resonancias míticas al intentar comprender cómo es posible que una joven viuda enferma de cáncer tenga un cangrejo (un zaratán) en el pecho. Desde este error inicial, que afecta al conocimiento equivocado del significado de una palabra, se desata un proceso asociativo que lleva a considerar al zaratán no como una enfermedad sino como un animal de naturaleza diabólica, puesto que, al no haber visto nunca un cangrejo, el niño se ve obligado a llenar este desconocimiento con la invención de un ser de fantásticas cualidades que termina adquiriendo el aspecto de un dragón. La historia acaba con la transformación de Josefito en *Persefito*, matador de dragones, en

³¹⁵ Esta posibilidad de la inagotabilidad del símbolo también tiene su lugar en la alegoría, véase por ejemplo el *Comentario al Cantar de los Cantares* de Gregorio de Nisa (Gregorio de Nisa, 1993). Incluso Agustín afirma, desde lo que se ha dado en llamar la hermenéutica de la Caída, la inagotabilidad de la interpretación de la Escritura y de la Historia.

³¹⁶ Trevi, 1998: 16-17.

³¹⁷ Este problema ya fue detectado por Orígenes en sus comentarios de la Biblia de los Setenta, planteando, en consecuencia, la necesidad de volver sobre las fuentes hebreas. El problema volvería a surgir respecto a la Vulgata en el siglo XVI, con la consiguiente necesidad de volver a las fuentes hebreas. Surgieron así las tareas dirigidas por el cardenal Cisneros para la edición de la *Biblia de Alcalá* en sus lenguas originales, latín y griego (1514-1517). Entre 1568 y 1572, una empresa similar sería llevada a cabo por Arias Montano, por encargo de Felipe II.

³¹⁸ Cf. Jiménez, 1990.

busca del zaratán, para matarlo y ofrecerlo como trofeo a la enferma. A pesar de que Juan Ramón Jiménez adopta la visión del niño, no deja de mostrar, paso a paso, la evolución en el modo de razonar del personaje, creando un texto idóneo para esclarecer la labor del simbolismo cuando actúa al modo del pensamiento mítico.

En otras ocasiones el símbolo se desliza a través de la sintaxis del texto. Así ocurre en los casos en los que la continuidad del texto se ve rota por exclamaciones que tienden a eliminar la estructura sintáctica introduciendo una sensación de desbordamiento emocional y expresivo que destruye la lógica del discurso. Fijémonos que detrás de este procedimiento se conserva la idea hegeliana de símbolo en cuanto al desbordamiento del contenido en la forma. Tal procedimiento es común a buena parte de los poetas considerados -más o menos acertadamente- como simbolistas, desde el mismo Juan de la Cruz –en realidad nos encontramos ante uno de los rasgos distintivos del lenguaje místico- hasta Baudelaire en el que este recurso es bastante frecuente, tal como observan Javier del Prado y José Antonio Millán Alba³¹⁹.

Otro mecanismo de expresión simbólica relacionado con la sintaxis se traduce en la destrucción de la racionalidad del discurso dejando fragmentos que avisen de esta racionalidad perdida, como hace Baudelaire insertando en el contexto irracional preposiciones y conjunciones que suscitan la idea de una racionalidad anterior de la que ya sólo sobreviven estos restos como ruinas³²⁰. Un primer uso consciente de este mecanismo está en la descripción de la experiencia simbólica de Goethe reproducida al comienzo de este capítulo. Esto no obstante, es necesario recordar que la supervivencia de fragmentos del discurso, como dice Benjamin, es un rasgo de lo alegórico frente a la apariencia de plenitud simbólica.

Otras veces se busca la aproximación a la música. Tal vez sea este el recurso más importante del simbolismo de fin de siglo. Así, Paul Valéry define al simbolismo como

la intención común a varias familias de poetas (por otra parte enemigos entre sí) de “recuperar la música en su favor”. No es otro el secreto de este movimiento. La oscuridad, las rarezas que tanto se le reprocharon; la apariencia de relaciones demasiado íntimas con las literaturas inglesa, eslava o germánica; *los desórdenes sintácticos* (el subrayado es nuestro), los ritmos irregulares, las curiosidades del vocabulario, las figuras continuas..., todo se deduce fácilmente tan pronto como se admite el principio. En vano se aferraban los observadores de

³¹⁹ Baudelaire, 2000: LXXVII.

³²⁰ Baudelaire, 2000: LXXIX

tales experiencias, y aquellos mismos que las practicaban a esa pobre palabra de “Símbolo”; sólo contiene lo que uno quiere (...).

(Valéry, 1998: 14)

Valéry analiza las ventajas de la música sobre la poesía señalando que el lenguaje es todo lo contrario a un instrumento de precisión, no siendo en absoluto un medio poético. El poeta, dirá, persigue lo mismo que el músico pero sin sus ventajas³²¹. La desconfianza hacia el lenguaje, ya lo hemos visto, se convierte en una constante en los escritores de fin de siglo³²², pero se trata de un rechazo que se adivinaba ya en el siglo XVIII.

De este modo, en la obra de Rousseau el hombre natural se opone a la verbosidad que supone el contrato propio del hombre social. Lichtenberg también expresa una idea similar sobre el lenguaje a finales del siglo XVIII con un razonamiento que Nietzsche retomará un siglo después³²³. Corresponde a la retórica aportar los mecanismos necesarios para hacer posible este acercamiento a la música que el simbolismo requiere. Para conseguir este objetivo, la sintaxis simbolista se modifica con el propósito de captar el ritmo de la música al par; desde el punto de vista semántico los conceptos ceden su puesto a las emociones, incurriendo en cierto grado de intransitividad simbólica. La creación de ritmos poéticos se apoya en las repeticiones, en su suspensión y en sus variaciones.

Pero, en otros casos, el símbolo no surge por una concentración de significados que dan como resultado la indeterminación semántica, o por un error en la comprensión que produce una cadena asociativa equivocada. Por el contrario, abundan los casos en los que el símbolo se expresa a través de lo no dicho, es decir, no por medio de la denotación sino de la sugerencia o de la connotación. Claudio Guillén se ocupa de esta cuestión al afrontar el problema del “misterio de la poesía”. Para ello, parte de las ideas de Blackmur quien considera que

³²¹ Valéry llegará a exclamar: “¡En que estado desfavorable o desordenado encuentra sus cosas el poeta! Tiene ante sí ese lenguaje ordinario, ese conjunto de medios tan burdos que todo conocimiento que se precisa lo rechaza para crearse sus instrumentos de pensamiento” (Valéry, 1998: 144).

³²² Bécquer entre nosotros hablará del “mezquino idioma” de forma semejante a lo que dice Valéry.

³²³ “Es una vergüenza, la mayoría de nuestras palabras son herramientas de las cuales se abusa y que a menudo apestan a la mugre con la que fueron profanadas por sus anteriores propietarios. Yo quisiera trabajar con palabras nuevas, o bien sin usar para ello más aire del que al volar agita una mariposa, hablar sólo conmigo mismo por toda la eternidad” (Lichtenberg, 2000: 71-72).

El poema manifiesta una intuición (o arranque vital o emoción básica) que está en todas partes y en ninguna, de tal suerte que los vocablos se cargan de expresividad, se entrecruzan, se multiplican unos a otros, para dar forma a algo omnipresente e inasible, algo que no podemos señalar diciendo que “está ahí”. Es lo que Blackmur llama símbolo.

(Guillén, 1989: 22)

Los procedimientos retóricos para lograr este objetivo de la connotación son de muy diversa naturaleza: semánticos, fónicos, sintácticos, etc. El paso del valor denotativo de la palabra al plano connotativo ha sido estudiado por Manuel Alvar con relación a la poesía de Antonio Machado fijándose en aspectos como la rima o la aliteración (Alvar, 1990: 76-82).

Tomando también como ejemplo a Antonio Machado, Carlos Bousoño desarrolla se teoría del símbolo bisémico. Esta tesis puede encuadrarse, desde el punto de vista retórico, dentro de esta intensificación del poder connotativo de la palabra que hemos visto en Guillén y Alvar. Dice Bousoño que el signo pasa a convertirse en símbolo mediante la reiteración que, elevando al grado superlativo la significación consigue crear un signo de sugestión. El propósito del símbolo bisémico es superar las limitaciones del carácter sucesivo del lenguaje para hacer transmisible lo simultáneo (Bousoño, 1966: 134-155)³²⁴.

Los mecanismos que activan el símbolo bisémico se asemejan a los instrumentos descritos por los alegoristas cristianos de los primeros siglos cuando se plantearon el problema de la decisión de interpretar alegóricamente determinados pasajes de la Escritura o bien respetar su sentido literal. Las observaciones de los exégetas cristianos desde Orígenes a Agustín inciden en la idea de la reiteración de Bousoño como indicio por el que el texto reclama la interpretación alegórica.

Desde Baudelaire, la sinestesia ha sido considerada como uno de los cauces más adecuados de expresión simbólica. Aunque, como bien apunta Mayoral, la sinestesia era ya conocida en la poesía grecolatina, su teorización como figura retórica corresponde a la segunda mitad del siglo XIX. Mayoral la incluye dentro de la esfera de la metáfora porque se fundamenta en la “transferencia de significado” por causa de las relaciones de semejanza entre dos términos (Mayoral, 1994: 236). Sin embargo, ya en el propio Baudelaire la sinestesia se pone al servicio de la causa del símbolo, quedando su

³²⁴ En estas páginas Bousoño estudia una serie de figuras relacionadas con el símbolo cuya finalidad es, asimismo, romper con el carácter sucesivo del lenguaje.

naturaleza metafórica inserta dentro de una pretensión más amplia. Además, como señalan Del Prado y Millán, en la poesía de Baudelaire se pueden encontrar dos clases de sinestesia: la sinestesia horizontal referida a la confusión de experiencias de distintos órganos sensoriales entre sí y la sinestesia vertical, que relaciona las anteriores con aspectos psíquicos y morales del ser humano (Baudelaire, 2000: XLI). La sinestesia es un elemento más dentro del entramado simbólico del poema baudelaireano, aunque, como veremos más abajo, haya ocasiones en las que no dude en encuadrarse dentro de la alegoría.

Es evidente que todos los mecanismos descritos en estas páginas exceden en mucho la consideración retórica de la alegoría como metáfora continuada. Pero este exceso, aun cuando trate de reproducir los mecanismos mentales propios del modo de conocimiento simbólico, se desenvuelve en el terreno del lenguaje y, en consecuencia, los resultados que se despliegan en el “mundo del discurso” pueden ser susceptibles de interpretación según los parámetros de la exégesis alegórica, sin que la interpretación simbólica que Sperber ha defendido, pueda proponer mecanismos diferentes de los que la alegoría ha ido determinando a lo largo de siglos de historia.

Cuando afirmábamos más arriba que los mecanismos retóricos descritos como simbólicos excedían el ámbito de la alegoría como figura retórica queríamos señalar asimismo que tales procedimientos sí podían ser localizados en los instrumentos hermenéuticos desarrollados por la exégesis alegórica. Es éste un nuevo ejemplo del viejo problema que hemos ido analizando a lo largo de este trabajo: el desequilibrio entre el amplio espacio delimitado por la alegoría como método exegético y la reducida concepción de la alegoría como figura retórica. Es interesante, en este sentido, subrayar que muchos de los mecanismos denominados simbólicos están orientados hacia la sintaxis y, en todo caso, desde la concepción de un sistema desplegado a lo largo del discurso en su totalidad. Estos presupuestos salen al paso de los problemas, imprecisiones y ambigüedades que la alegoría, incluso en su consideración de figura de pensamiento pero basada en un tropo –la metáfora– anclado en la sustitución de la palabra autónoma, ha tenido desde sus orígenes.

Si se tienen en cuenta estos factores, se deducirá que las propuestas de construcción simbólica así descritas han sido ya expuestas y analizadas por los comentaristas alegóricos desde muchos siglos atrás, dando de los textos resultantes, no una traducción plano a plano, ni unidireccional como muchas veces se ha reprochado a la alegoría sino lecturas complejas, desarrolladas, lógicamente, dentro del horizonte

metafísico en el que fueron propuestas, y en muchas ocasiones, no sólo compatibles con el sentido literal de los textos sino también asumiendo sus propias limitaciones frente al espacio de sugerencia abierto por el texto.

En conclusión, consideramos que si se deja a un lado todo el entramado teórico que hace de la simbólica un modo de conocimiento semejante al pensamiento mítico, no parece que pueda articularse a través de ésta un medio eficaz de interpretación que no esté de algún modo comprendido en los mecanismos de la exégesis alegórica entendida, obviamente, en su sentido más amplio, no en el sentido reductor y empobrecido con el que se la consideró –y tal vez se la siga considerando- desde el Romanticismo³²⁵.

8

La rehabilitación de la alegoría: Walter Benjamin

La reivindicación de la alegoría por Walter Benjamin ha de entenderse en el contexto de toma de conciencia de la Modernidad, más allá de las pretensiones del Romanticismo³²⁶. Benjamin detecta el problema del símbolo como una consecuencia de la divinización romántica del individuo entendido como “alma bella” y reacciona contra ésta, reclamando como virtudes el intelectualismo de la alegoría, su carácter abstracto y

³²⁵ La reflexión que, años más tarde, Todorov hace de su propio trabajo resulta, a nuestro juicio, fundamental no sólo para la valoración en sus justos términos de los trabajos aquí citados sino también para la consideración de las teorías del símbolo ahistóricas, de base romántica que perviven en la actualidad: “Durante esos mismos años, la curiosidad me había llevado a la lectura de obras antiguas sobre el objeto que me preocupaba entonces: el simbolismo, la interpretación. Eran obras de retórica o de hermenéutica, de estética o de filosofía del lenguaje, que había leído sin ningún proyecto histórico: más bien buscaba en ellas visiones “válidas”, luces sobre la metáfora, la alegoría o la sugestión. Pero me di cuenta al leerlas de que separar el proyecto histórico del proyecto sistemático no era tan fácil como pensaba. Lo que había creído hasta entonces instrumentos neutros, conceptos meramente descriptivos (los míos), se me presentaban ahora como las consecuencias de algunas opciones históricas precisas” (Todorov, 2005: 171).

³²⁶ El siglo XX ha supuesto también la recuperación de la alegoría en el ámbito teológico. El desarrollo de los estudios sobre la exégesis patrística y medieval realizados a mediados de siglo en Francia por autores como Lubac o Danielou han proyectado una idea nueva de la alegoría por encima de los prejuicios que la crítica romántica había levantado contra ella. Más recientemente, es reseñable la entusiasta defensa de la alegoría por parte de estudiosos como Louth (1999) y Cahill (1996). Cahill afirma –en un tono ciertamente gadameriano- que las violencias que la lectura alegórica producen sobre el texto no son sino el resultado de una lectura de segundo grado en la que el lector alegórico aporta al texto el sentido derivado de su conocimiento de la totalidad de la Escritura y de su experiencia vital. Esta lectura no impide, sino que inevitablemente presupone, la lectura crítica y literal del discurso, como una lectura de primer grado. Louth considera que es necesario comprender la alegoría no como un método interpretativo de carácter probatorio, sino como un modo de relacionar la Escritura completa con el “misterio de Cristo” (*op. cit.*, p. 121).

su afinidad con la escritura³²⁷. Hay en este planteamiento un rechazo más amplio de la crítica idealista alemana que había menospreciado al Barroco como movimiento decadente que rompía con el clasicismo renacentista³²⁸.

La dependencia de la alegoría benjaminiana de su lectura de la poesía de Baudelaire, o a la inversa, se materializa en la orientación teológica que adquiere su concepción del mecanismo alegórico. Esta dimensión viene a ser un retorno a la función histórica de la alegoría. Pero, como ocurre en la obra de Baudelaire, se trata de una concepción regida por la idea de la *Caída* y un cierto eco del dualismo gnóstico³²⁹.

En *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin expone su idea de la alegoría barroca, aun cuando advierte que existe una clara analogía entre el Barroco y la Vanguardia³³⁰, caracterizados, ambos movimientos, por un estilo amanerado que trata de disimular la falta de productos de valor en el terreno de las letras en las que una inflexible voluntad de arte prevalece sobre las práctica artística propiamente dicha³³¹.

La consideración de la categoría temporal es lo que define, para Benjamin, la relación entre símbolo y alegoría. Dice Benjamin que en el símbolo “el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención”, mientras que la alegoría expresa no sólo la condición de la existencia humana sino también se expone la visión secular de la Historia en cuanto historia de los padecimientos del mundo³³². Benjamin apunta de este modo al problema de la relación con la naturaleza que había marcado una distancia importante entre el Romanticismo y la reacción posterior simbolista y que, en consecuencia, había abierto una grieta considerable en la estética idealista. Pero, además, desde los presupuestos teológicos antes señalados, Benjamin hace especial hincapié en la proyección histórica del problema: la Caída de la naturaleza se proyecta en el devenir histórico. El símbolo romántico se había sostenido

³²⁷ Jarque, 1992: 128.

³²⁸ Cf. Mc.Cole, 1993; 116.

³²⁹ La idea de Satán como estudioso de los secretos de la naturaleza –de una naturaleza de la que recela y que le es ajena- y que, “todo lo transforma en algo significativo, en algo alegórico” (cf. Jarque, 1992: 137) es enteramente gnóstica.

³³⁰ Gadamer también había apuntado como elemento de esta rehabilitación de la alegoría el redescubrimiento del Barroco (cf. Gadamer, 1996: 119).

³³¹ Benjamin, 1990: 39. La analogía entre Barroco y Vanguardia reconocida por el propio autor hace particularmente interesante este trabajo porque, más allá de la exactitud de la citada analogía, es de advertir que existe en el crítico la voluntad expresa de que lo dicho sobre el Barroco sea también aplicable a la estética de su tiempo. Así lo ha hecho notar Peter Bürger al afirmar que es el contacto con la Vanguardia lo que permite a Benjamin el desarrollo de esta categoría y su aplicación a la literatura del Barroco, y no al contrario (Bürger, 1997: 130). Por su parte, Mc.Cole afirma que el punto de referencia final de Benjamin no era el Barroco sino la acelerada quiebra de la cultura clasicista alemana en su propia época (*op. cit.*, p. 127).

³³² Benjamin, 1990: 158-159.

sobre la ilusión de la “momentánea totalidad”; la dimensión histórica de la alegoría es el reconocimiento de esta ilusión en cuanto a tal³³³. Frente a la opción que la crítica romántica había hecho por los valores absolutos y eternos, encarnados en la apelación al símbolo y su referencia a la idea³³⁴, Benjamin apuesta por la alegoría en su rechazo de la trascendencia estética. No obstante, la valoración benjaminiana de la crítica romántica descubre también en ésta aspectos positivos. En efecto, al no aceptar la polaridad entre el símbolo y la alegoría, Benjamin afirma que con los románticos la alegoría comenzó a ser ella misma. Lo que los románticos detectaron como la carencia más irremediable de la alegoría, esto es, la discrepancia entre la arbitrariedad de los signos y los significados absolutos y estables, será ahora, en la visión de Benjamin, el elemento fundamental de la revalorización estética de la alegoría³³⁵. Uno de los móviles más importantes de la alegoría benjaminiana será la intuición de la caducidad de las cosas y el cuidado por salvarlas en lo eterno³³⁶, siquiera como fragmento o ruina.

Bürger atribuye las palabras de Benjamin a la melancolía: la realidad se escapa como algo en continua formación en la que el intento de fijar lo singular está destinado al fracaso. En este sentido, el símbolo romántico no era sino una falsificación de la experiencia histórica humana, al aparecer como encarnación de la belleza, la armonía y la totalidad³³⁷. La alegoría, por el contrario, *materializa* la imposibilidad de fijar la significación cuando al proponer un significante que remite a otra cosa, niega a éste el cumplimiento de su propio sentido³³⁸.

Ahora bien, la materialización de esta imposibilidad ya supone, en virtud de las fuerzas que ella misma despliega, una contradicción –materializar lo imposible- que es sustancialmente irónica y que apela, en segunda instancia, a la contradicción solidificada que detectamos intuitivamente en la recuperación gadameriana de la alegoría: en ésta, la conciencia de la imposibilidad de un horizonte interpretativo común servía precisamente de horizonte común para la constitución de la nueva alegoría; en el caso de Benjamin, la materialización de la imposibilidad de fijar el sentido de una lengua contaminada por la Caída -y sin embargo portadora y comunicadora de lo que es

³³³ Cf. Jarque, 1992: 129.

³³⁴ Véase Mc.Cole, 1993: 130-131.

³³⁵ *Op. cit.*, p. 133.

³³⁶ Benjamin, 1990: 220.

³³⁷ Mc.Cole, 1993: 136. La crítica al símbolo por parte de Benjamin se basa en el descubrimiento de su carácter de simulacro y, en este aspecto, no deja de responder a un planteamiento (anti)platónico, o mejor dicho, neoplatónico, en cuanto rechaza la apariencia de belleza artística como simulacro. Por el contrario, el valor más destacable de la alegoría en el pensamiento de Benjamin se deriva de su “carácter de verdad”, que rechaza la falsa experiencia de totalidad simbólica.

comunicable del ser espiritual- que, por tanto, ha perdido su relación de inmediatez con las cosas –último espejismo del símbolo de la cratílana estética idealista-³³⁹, implica una imprevista corporeidad del vacío de esta misma imposibilidad. Pero este cuerpo del vacío anuncia, como después desarrollará Paul de Man, la estrecha relación entre la alegoría y la ironía. En nuestra opinión es ésta la novedad que presenta la alegoría en su última metamorfosis: su raíz irónica.

En el concepto de alegoría de Walter Benjamin, tan impregnado de elementos teológicos, resulta especialmente problemática la idea anteriormente señalada de la dimensión espiritual de la lengua. El hecho de que aquello que hay de comunicable en el ser espiritual se exprese a través del lenguaje, refleja el eco en la obra de Benjamin de las teorías que en este momento vinculaban la poesía con el lenguaje de lo sagrado. Esta carga espiritual separará el concepto benjaminiano de alegoría, apegado a la letra en virtud de esta naturaleza del lenguaje, del defendido por Jausse enraizado en la tradición clásica de la representación del fenómeno³⁴⁰. Por el contrario, dice de Man hablando de la alegoría en el pensamiento de Benjamin que “la alegoría nombra el proceso retórico por el cual el texto literario se mueve de una dirección fenomenal, orientada hacia el mundo, hacia otra gramatical, orientada hacia el lenguaje” (De Man, 1990: 108).

En el primer caso, esto es, el de la consideración de la alegoría por Jausse, podría decirse, siguiendo la propia terminología de de Man, que nos encontramos ante un procedimiento producto de la ideología, en cuanto “confusión de la realidad lingüística con la natural, de la referencia con el fenomenalismo” (Warbinski, 1996: 6). En el caso de Benjamin, la materialidad de la alegoría, en los términos lingüísticos expuestos, impide que se produzca esta confusión ideológica.

Autores como Octavio Paz han contrapuesto el valor de la ironía al de la analogía observando que la primera es la manifestación del tiempo lineal, sucesivo e

³³⁸ Jarque, 1992: 136.

³³⁹ La teoría del lenguaje de Benjamin sostiene que lo que la lengua comunica no puede ser representado como algo exterior a ella misma. El lenguaje permite al hombre comunicar su propia esencia espiritual a través de las palabras con las que nombra las cosas, pero no permite reconocer una identificación entre éstas y aquellas. En la teoría del lenguaje de Benjamin se reconocen los ecos de la teoría del símbolo de Baudelaire que, ya alejado del idealismo, tiende a cambiar los conceptos de representación o identificación propios del símbolo de la estética romántica por el de traducibilidad de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres. El pecado original, la Caída –en una concepción no muy lejos de Agustín-, ha pervertido el lenguaje y le ha impedido establecer una relación inmediata con las cosas, ofreciendo en cambio la posibilidad de la abstracción conceptual (Jarque, 1992: 69-72). Posteriormente Benjamin cambiará el término de “traducción” por el de “mimesis”. En el caso de la lengua, puede hablarse una dimensión alegórica de esta mimesis al aludir Benjamin a las semejanzas no sensibles (*op. cit.*, pp. 163-164).

³⁴⁰ Cf. De Man, 1990: 107.

irrepetible, mientras que la segunda representa el tiempo cíclico, el futuro que se encuentra con el pasado en lo que el autor mexicano llama el tiempo del mito (Paz, 1998: 111). Paz dice que “correspondencias y analogía no son sino nombres del ritmo universal”. El mundo, explica el poeta mexicano, es un poema, siendo a su vez el poema un mundo de ritmos y símbolos³⁴¹. Pero el mismo Octavio Paz se da cuenta de la ambivalencia que tiene el mundo analógico. Así, dice, al referirse a la poesía de Baudelaire:

En el centro de la analogía hay un hueco. La pluralidad de textos implica que no hay un texto original. Por ese hueco se precipitan y desaparecen, simultáneamente la realidad del mundo y el sentido del lenguaje. Pero no es Baudelaire sino Mallarmé³⁴² el que se atreverá a contemplar el hueco y a convertir la contemplación del vacío en la materia de su poesía³⁴³.

Y es que, como dice más adelante, la analogía vive de las diferencias: porque una cosa no es otra, es posible establecer una relación entre ambas. Sin embargo, ésta no suprime las diferencias. Este vacío se aproxima, paradójicamente, a la idea de la ironía que defiende Paul de Man como negación absoluta. Paz habla de metaironía para señalar que ese hueco es dinámico y lo corroe todo, obligándonos a suspender el juicio.

La ironía afirma el valor de lo transitorio frente a la voluntad atemporal del símbolo, y es este carácter lo que la hace atractiva para los autores del siglo XX. Benjamin incidía también en esta idea al señalar que la medida temporal de la experiencia simbólica es el instante místico, mientras que la alegoría se agota en un movimiento dialéctico violento como expresión de la historicidad frente a la inmutabilidad del símbolo (Benjamin, 1990: 158).

La alegoría, frente a la concepción orgánica del arte, tiene un carácter fragmentario en el que la analogía no es posible. El autor clasicista pretende, con su obra dar una idea de la totalidad³⁴⁴; el autor de Vanguardia intenta reunir fragmentos con la intención de fijar un sentido. De este modo, para el artista orgánico, entendido como artista clasicista, el material con el que trabaja es el portador de un significado

³⁴¹ Paz, 1998: 97.

³⁴² Más adelante afirmará que Mallarmé se propone resolver la oposición entre ironía y analogía partiendo de la realidad de la nada y de la realidad de la obra poética diciendo que el universo es un libro que no ha sido escrito, dando, como se ve, otra vuelta de tuerca al alegorismo medieval; la analogía termina en el silencio, Paz, 1998: 114.

³⁴³ Paz, 1998: 108.

³⁴⁴ Dice Bürger que la obra de arte orgánica presenta un cuadro de reconciliación con la naturaleza mientras que la obra de arte inorgánica se presenta como un artefacto (Bürger, 1997: 141).

determinado mientras que para el artista de vanguardia el material es sólo material, de lo que se infiere que el signo está vacío de un significado que sólo él puede atribuirle (Bürger, 1997: 133). La anorganicidad de la alegoría refuerza su materialidad, no en sentido de antinaturalidad sino en su dependencia de una letra que da cuerpo al vacío³⁴⁵.

En la alegoría, la personificación adquiere un valor importante y confuso: no se trata de personificar el mundo de las cosas, sino de dar a las cosas una forma más imponente caracterizándolas como personas³⁴⁶. La alegoría, al partir de lo general y descender a lo particular, hace tabla rasa de la diferencia entre personas y cosas que sólo son encarnaciones o ejemplos de lo genérico.

Bürger presenta el siguiente esquema de lo alegórico:

1. Lo alegórico aísla un elemento de la totalidad del contexto y lo despoja de su función.
2. Lo alegórico cobra su sentido al reunir los fragmentos de la realidad en un sentido que se aparta de su contexto original.
3. La alegoría, en esta nueva realidad surgida de la reunión de los fragmentos, se convierte en expresión de la melancolía en el sentido antes señalado por Benjamin.
4. Desde el punto de vista de la recepción, la alegoría, por su carácter fragmentario, remite a la idea de ruina e interpreta la Historia como decadencia a partir de la Caída como origen de la Historia³⁴⁷.

9

La alegoría en el pensamiento irónico de Paul de Man

Dentro de la labor de revalorización de la alegoría, que la crítica de la deconstrucción realizó a partir de los años setenta, se insertan los trabajos que Paul de Man ha dedicado a la cuestión³⁴⁸. Acaso el lugar donde ofrece una perspectiva más interesante sobre la misma sea en su ensayo “La alegoría de la persuasión en Pascal”, publicado en el volumen *Ideología Estética* (De Man, 1998: 77-102). En este trabajo, de

³⁴⁵ Cf. De Man, 1990: 108.

³⁴⁶ Benjamin, 1990: 181. Más adelante afirmará que el hombre resulta excluido del campo de visión alegórico.

³⁴⁷ Bürger, 1997: 131-132.

³⁴⁸ Véase Vanderdorpe, 1999: 87 y ss.

Man expone la particular relación de la alegoría con la ironía que nosotros consideramos representativa de la nueva alegoría post.simbólica³⁴⁹.

Antes de estudiar la estructura interna de esta nueva alegoría, debemos detenernos en algunas cuestiones previas, relativas al funcionamiento externo de la alegoría, esto es, a su situación y función en el discurso. La primera consecuencia de la noción de alegoría que propone Paul de Man afecta a la propia concepción de la retórica. En efecto, de Man denuncia la histórica separación existente entre gramática y retórica³⁵⁰, y defiende un modelo de alegoría que se oriente hacia el discurso y no quede, por lo tanto, limitada a la palabra. La antigua diferencia retórica entre las figuras de dicción y las figuras de pensamiento nunca había resuelto este problema satisfactoriamente, en los términos en que la alegoría, sobre todo con la amplitud demandada por las exigencias planteadas por la exégesis alegórica. En consecuencia, la alegoría como figura retórica se había convertido, ya desde las primeras retóricas, en una figura hecha de la suma de otras, definiéndose como una metáfora continuada – confinada, por lo tanto, dentro del *ornato-*, sin que esta definición pudiera ofrecer una mínima correspondencia con las exigencias metodológicas de la exégesis alegórica.

La falta de simetría entre la alegoría como figura retórica, por una parte, y como método hermenéutico, por otro, ha sido, desde este primer momento, una fuente de confusión y dificultades para la poética, la hermenéutica y, posteriormente, la estética. El rechazo de la alegoría por parte de las estéticas idealistas, y la aparición del símbolo estético –en realidad una nueva alegoría más acorde a las necesidades metafísicas de la época³⁵¹- fue la consecuencia lógica de una lenta evolución en la que el desgaste y encogimiento de la retórica afectó principalmente a una figura desde siempre mal ubicada y mal definida.

El desplazamiento de la alegoría al campo del discurso y la orientación gramatical que Paul de Man propone en estos trabajos, parece reconocer en la alegoría retórica una nueva dimensión, más profunda y ajustada a las necesidades que la exégesis alegórica venía planteando, desde siglos atrás, con relación a su, en teoría, *hermana* desde el punto de vista retórico. Acaso la nueva apertura de la alegoría a la gramática, alejándose de las limitaciones de la metáfora a la que la había reducido una larga

³⁴⁹ Decimos post-simbólico y no post-simbolista porque, como hemos estudiado en páginas anteriores, el simbolismo es un primer momento antirromántico en el que se comienza a fracturar el fundamento del símbolo de la estética idealista.

³⁵⁰ Véase lo que decíamos al respecto en nuestro capítulo VII dedicado a Aristóteles.

³⁵¹ En este sentido, y siguiendo a de Man, véase Spivak, 1971: 440.

tradición retórica, sea la aportación más importante de Paul de Man al estudio de la alegoría, incluso si no se acepta el resto de sus consideraciones en torno a la referencia, los tropos y la ironía³⁵².

Tropo e ironía son, en cierto modo, las dos caras de una misma moneda. El primero es, para de Man, no una desviación o deformación del lenguaje, sino el paradigma lingüístico por excelencia³⁵³; la ironía es el resultado del desvanecimiento de la ilusión que sostiene el supuesto de la legibilidad de los textos. Es el resultado de un proceso que comienza con la pretensión del entendimiento del texto, esto es, de la determinación de su modo referencial. Pero dado que el lenguaje es intrínsecamente figural, sin que sea posible una lectura final, definitiva, puesto que toda lectura engendra, a su vez, otra que narra la ilegibilidad de la narración anterior³⁵⁴, resulta imposible llegar a distinguir de forma concluyente lo literal de lo figurado y, con ello, se desvanece, como decíamos, la posibilidad de significar del texto. En este sentido, afirma Warminski, comentando a de Man: “Los tropos llevan a cabo la fenomenalización de la referencia que *nosotros llamamos* ideología pero, por supuesto, dado que se trata de tropos que hacen tal cosa, dicha referencia fenomenalizada no tiene más remedio que ser *aberrante*” (Warbinski, 1996: 11). La alegoría da cuenta de este fracaso de la lectura de unos textos previos articulados esencialmente sobre figuras y, en última instancia,

³⁵² El estudio del discurso como unidad superior que genera sus propias necesidades teóricas ha sido objeto de atención reciente desde muy diversos puntos de vista. En el caso de Foucault, por ejemplo, los elementos que presenta para situar la diferencia entre la frase y el enunciado puede ser de enorme utilidad para precisar el alcance de un replanteamiento de la alegoría en el sentido propuesto por Paul De Man. En efecto, Foucault observa que el enunciado necesita de un contexto determinado, constituido por la serie de las formulaciones en las que el enunciado se inscribe, las formulaciones a las que el enunciado se refiere, las formulaciones que pueden seguir al enunciado como réplica o consecuencia, y las formulaciones cuyo estatuto comparte (Foucault, 2002: 164-165). Todorov también hace una distinción similar entre frases y enunciados (Todorov, 1978: 9-11). De este modo, el estudio de la alegoría puede ramificarse en una serie de consideraciones diversas determinada por las relaciones que ésta establece con el contexto, entendido en su sentido más amplio. En otra dirección, también Ricoeur ha señalado la necesidad de reorientar el estudio de los tropos en un contexto más amplio que el de la palabra, y advierte de que tal vez haya sido esta limitación a la palabra una de las causas de la decadencia de la retórica y su reducción al ornato (Ricoeur, 2001: 67-68 y 976-99. Sobre la alegoría en el sentido de la consideración del enunciado que estamos estudiando, cf. Ricoeur, 2001: 230-231).

³⁵³ Cf. De Man, 1990a: 128.

³⁵⁴ La hermenéutica patrística ya había señalado la posibilidad de interpretaciones sucesivas de un mismo texto. Agustín relacionaba la naturaleza siempre incompleta de la interpretación de la Escritura y de la Historia a la Caída. Sin embargo, de Man invierte por completo la valoración de estas sucesivas interpretaciones: para los Padres, las interpretaciones coherentes con la Doctrina eran válidas –y valiosas– aunque nunca definitivas; para de Man, la sucesión de las interpretaciones no sólo suprime el valor de las anteriores respecto de las que les suceden, sino que, además, adelanta el mismo fracaso en la determinación del sentido del texto de las que las suceden.

sobre metáforas, que son, a su vez, consecuencia del fracaso de denominar directamente³⁵⁵.

De Man establece, de esta manera, una perfecta simetría entre el tropo que constituye el discurso y la alegoría que lo deconstruye, a través de la superposición de la actividad retórica sobre el texto y, en particular, sobre su estructura gramatical. Se puede decir, en consecuencia, que es ahora, por primera vez, cuando se produce la concordancia plena entre la exégesis alegórica y la alegoría retórica. Pero esta concordancia, tanto tiempo demorada a lo largo de la convulsa historia de la alegoría, parece haberse producido a costa de la referencia, esto es, mediante el reconocimiento de la imposibilidad de decir. Éste es precisamente el reproche que Edward Said hace a Paul de Man:

Siempre está interesado en mostrar que cuando los críticos o los poetas creen que están afirmando algo, están en realidad revelando –los críticos sin darse cuenta, los poetas deliberadamente- las imposibles premisas de afirmar cualquier cosa, las denominadas aporías del pensamiento a las que de Man cree que siempre regresa toda la gran literatura.

(Said, 2004: 223)

Said reprocha, en definitiva, a de Man, que incurra en la paradoja de afirmar que nada puede afirmarse. De este modo, podría decirse que las sucesivas y caducables exégesis alegóricas de los grandes textos históricos fundacionales desde la *Ilíada* a la Biblia no sólo no han podido revelar sus secretos sino que, además, han *materializado* su propia impotencia ante estos textos primarios, porque su secreto, al fin y al cabo, radica en la imposibilidad de albergar secreto alguno distinto del vacío, que nace del mero decirse a sí mismos³⁵⁶.

Said, por el contrario, recurre a la filología como instrumento humanista de búsqueda del significado. En este proceder, Said distingue dos momentos, uno de recepción del texto y otro de resistencia, en el que el intérprete penetra en el lenguaje prefabricado y generalizador del texto, en busca de lo “olvidado” de lo “otro” del texto, a sabiendas de que la interpretación está condicionada “por la perspectiva limitada del tiempo y la obra propios”. Esta limitación obliga a una tarea incesante de

³⁵⁵ *Ib.*, p. 235.

³⁵⁶ En la conclusión “la literatura sólo dice su decir” hay un claro eco del aforismo nietzscheano “La voluntad sólo quiere su querer”.

descodificación en sucesivos actos de lectura e interpretación que hagan aflorar lo escondido y engañoso de lo escrito (Soria Olmedo, 2006).

Sin embargo, la dimensión referencial está también presente en la construcción teórica de Paul de Man. Así, al estudiar la alegoría en la obra de Rousseau, llega a decir lo siguiente:

En la alegoría de Rousseau, la crítica radical del significado referencial no implica nunca que la función referencial del lenguaje pueda de algún modo ser evitada o puesta entre paréntesis o reducida a ser tan sólo una propiedad lingüística contingente entre otras (...). La pérdida de fe en la fiabilidad del significado referencial no libera al lenguaje de la coerción referencial y tropológica, puesto que la aserción de la pérdida está a su vez regida por consideraciones de verdad y falsedad que, como todas, son necesariamente referenciales.

(De Man, 1990a: 238)

De este modo, la alegoría del lenguaje en Paul de Man no concluye en el reconocimiento de la imposibilidad de decir sino que regresa al ámbito de la referencia, aunque no al de la fenomenalización.

Una vez visto, siquiera superficialmente, el sentido de la nueva alegoría con relación a las cuestiones de la referencia, la retórica y la gramática, debemos profundizar en esta imposibilidad de decir que de Man considera revelada en el mecanismo alegórico y en la ironía que se encuentra en la base de esta revelación.

Como hemos advertido, Paul de Man expone en “La alegoría de la persuasión en Pascal” la relación esencial entre la ironía y la alegoría. Comienza recordando que la diferencia que en la *Estética* de Hegel se establece entre alegoría y enigma tiene su fundamento en la absoluta claridad que persigue aquélla. El problema se plantea al abordar la exigencia de claridad que la alegoría demanda, dado que la claridad de la representación no está al servicio de algo que pueda ser representado -recordemos, por ejemplo, que los autores cristianos medievales decían que no se podía hablar de Dios sino a través de alegorías-. De esta manera, se produce una paradoja en el mismo seno de la figura: la claridad del medio de representación sólo sirve para hacer más patente la oscuridad de lo que representa. La alegoría como representación debe ser persuasiva, es decir, debe ser fidedigna con relación a lo representado, del mismo modo, dice de Man,

que un argumento es persuasivo en la medida en que es verdadero³⁵⁷. La relación de la verdad con la persuasión entra en conflicto en el momento en que nos damos cuenta de que las verdades más trascendentes para nuestra existencia, la referencia a Dios de la que antes hablábamos, deben explicarse de forma indirecta.

De Man profundiza en esta paradoja mediante el estudio de la distinción que Pascal establece entre definiciones nominales, es decir, aquéllas que no admiten contradicción, como las matemáticas, y definiciones reales que son proposiciones que necesitan ser probadas. La confusión entre ambas definiciones es la principal causa de dificultad en la cuestión que nos ocupa. El problema queda determinado cuando se analiza el sentido de “las palabras primitivas” (extensión, tiempo, etc.). Estas palabras pasan por tener una definición natural, sin embargo Pascal hace notar que esto no es cierto porque, si lo fuera, tendrían que tener un significado universal, cosa que no sucede. Aunque sí es cierto que en todo caso la relación entre la cosa y el nombre es la misma, de manera, dice Pascal, que al oír el nombre, todos volvemos nuestro pensamiento al mismo objeto. Nos encontramos con que la definición nominal de estos términos primitivos siempre se convierte en una proposición que tiene que ser y a la vez no puede ser probada. Por lo tanto, puede afirmarse que la definición de la definición nominal es una definición real.

A continuación, Pascal se centra en el problema del número y de la extensión. Citando a Méré dice que es posible concebir una extensión constituida por partes que estén ellas mismas desprovistas de extensión. El espacio, de este modo, estaría constituido por una cantidad finita de partes indivisibles más que por una cantidad infinita de partes infinitamente divisibles ya que es imposible constituir números de unidades que estén desprovistas de número. Pascal afirma que lo aplicable a la unidad indivisible del número (el uno) no es aplicable a la unidad indivisible del espacio porque, para Pascal igual que para Euclides, el uno no es un número sino la definición nominal del no-número, aunque participa del principio de homogeneidad de los números³⁵⁸. Así se puede decir que el uno es y no es un número³⁵⁹. Pero, en el orden del número existe una entidad que al contrario del uno, es heterogénea con relación al

³⁵⁷ La constante alusión a la verdad en el discurso de de Man en torno a la alegoría subraya la esencial naturaleza metafísica de la alegoría. En este sentido, Vanderdorpe, 1999: 87.

³⁵⁸ De la misma manera, dice Pascal, que una casa no es una ciudad aunque las ciudades estén constituidas por casas y de que siempre se pueda añadir una casa más a la ciudad (De Man, 1998: 87).

³⁵⁹ Sobre esta cuestión, véase Aristóteles, *Física* 220a.

número: el cero. El cero es para el orden numeral lo que el instante para el temporal³⁶⁰, es el interruptor del sistema de sucesión numeral en la teoría de los dos infinitos. El uno actúa como el tropo del cero que no puede aparecer sino bajo esa forma dado que es innombrable.

De Man considera que es posible encontrar en la retórica términos que, de forma similar, designen la interrupción de un continuo semántico de un modo que va más allá del poder de reintegración. A diferencia de lo que ocurre con el cero esta disrupción no se concentra en un punto sino que se extiende por todas partes³⁶¹. Pero debe tenerse en cuenta que llamar irónica a esta estructura puede inducir a confusión porque la ironía es, al igual que el cero, un término que no es susceptible de definición real o nominal. Paul de Man afirma que puede decirse que la alegoría es el tropo de la ironía del mismo modo que el uno es el tropo del cero.

El estudio de la oposición de los conceptos³⁶² de *poder* y *justicia* en Pascal sirve al crítico holandés para analizar en el texto el funcionamiento práctico de esta teoría. Así, observa que en esta oposición, el poder invade siempre el espacio de la justicia sin que se produzca un intercambio de posiciones entre ambos, como ocurre en otros casos de oposición binaria, aunque sí una apariencia de intercambio³⁶³. Para que lo propio de la justicia sea el poder y lo propio del poder sea la justicia, éstos podrían intercambiar los rasgos de inocencia y necesidad que los caracterizan. La justicia debe convertirse en necesaria gracias al poder y el poder en inocente gracias a la justicia. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre con otras oposiciones binarias de los *Pensamientos*, este desplazamiento no se produce. El poder usurpa el puesto de la justicia y, no obstante, la enunciación de este hecho, tal y como lo expone Pascal, se realiza por el procedimiento de la cognición y de la deducción y no como puro acto de fuerza e imposición. Por tanto, la usurpación de la fuerza se reinscribe en un sistema de cognición al que no pertenece, pues la fuerza es heterogénea con relación a este campo, del mismo modo,

³⁶⁰ Kierkegaard dirá en un contexto similar que “desde la perspectiva socrática el instante no puede verse, ni discernirse, no existe, no ha existido, ni llegará a existir” (Kierkegaard, 1997: 63).

³⁶¹ De Man pone como ejemplo el uso del anacoluto en Schlegel (De Man, 1998: 91). De este modo, de Man profundiza en la orientación gramatical de la alegoría, por encima de las limitaciones de la palabra aislada.

³⁶² De Man estudia con detalle las oposiciones binarias en Pascal advirtiendo los posibles cruces quiásmicos entre ellas que tiende a demostrar que estas oposiciones están si no reconciliadas, sí orientadas hacia una totalización que podría posponerse infinitamente pero que sigue siendo operativa como principio de inteligibilidad. De modo similar ocurre con la oposición grandeza / miseria, escepticismo / dogmatismo, etc. (De Man, 1998: 97-99).

³⁶³ De Man cita el siguiente pensamiento de Pascal: “Y de este modo, no siendo posible hacer que lo justo sea fuerte, se ha hecho que lo fuerte sea justo” (De Man, 1998: 99).

señala de Man, que el cero se inserta en el orden del número al que tampoco pertenece, por medio del uno, su tropo. “La ruptura se reinscribe así como el conocimiento de la ruptura”³⁶⁴. A partir de este momento, el lenguaje en Pascal se separa en dos direcciones: una función cognitiva que es justa pero que carece de poder y una función modal que es fuerte en su demanda de justicia. La primera es el lenguaje de la verdad y de la persuasión mediante pruebas, la segunda es el lenguaje mediante la usurpación o la seducción. Sin embargo, en la medida en que el lenguaje es siempre cognitivo y tropológico así como performativo a la vez, es una entidad heterogénea incapaz de justicia así como de *justesse* en el sentido de precisión argumentativa. Termina de Man su razonamiento afirmando que el “pseudoconocimiento irónico de esta imposibilidad que pretende ordenar secuencialmente, en una narración, lo que es realmente la destrucción de toda secuencia, es lo que se llama alegoría”³⁶⁵.

La ironía es, pues, lo que se oculta detrás de la alegoría. Al establecer este vínculo entre alegoría e ironía, Paul de Man disiente de la teoría de Derrida, para el que la alegoría, la ironía y la teología negativa, se mueven en un mismo plano. La alegoría derridiana alude a la continua negociación con lo “otro” que permanece fuera del texto. La diferencia entre alegoría, ironía y teología negativa se articula del siguiente modo. En la alegoría y la teología negativa, el cambio de sentido es semánticamente constructivo, aunque, en cada caso, de modo distinto: en la teología negativa un sentido se subvierte para facilitar la irrupción de un sentido superior. Esta jerarquía de sentidos, que produce el desplazamiento semántico, es constituida teológicamente. En la alegoría, un sentido se dobla en otro sin que se produzca este desplazamiento semántico. Los límites en donde un sentido se convierte en otro son imposibles de precisar porque no existe prioridad entre los distintos sentidos. La ironía, por su parte, está cercana al discurso de la teología negativa en cuanto subvierte y establece una jerarquía de sentido. Pero en este caso, la subversión es semánticamente destructiva: un sentido es socavado por otro³⁶⁶.

Por su relación con la alegoría se hace necesario profundizar, siquiera brevemente, en la idea de ironía que defiende de Man³⁶⁷. Decimos idea y no concepto porque Paul de Man considera que la ironía no es un concepto por lo que resulta

³⁶⁴ De Man, 1998: 101.

³⁶⁵ De Man, 1998: 102. Véase también Vanderdorpe, 1999: 88.

³⁶⁶ Ward, 2002: 173.

³⁶⁷ “El concepto de ironía” en De Man, 1998: 231-260. Véase Said, 2004: 222-224. Sobre la ironía, véase también el número 36 de la revista *Poétique* (1978).

imposible dar una definición de la misma. La retórica tradicional la ha considerado un tropo consistente en significar lo contrario de lo que se está afirmando. Este cambio en el sentido de lo que se dice o el alejamiento de éste es lo propio del tropo desde su mismo significado etimológico. Sin embargo, cómo puede cifrarse la ironía de un texto; cómo saber cuando es o no es irónico³⁶⁸. La ironía plantea dudas desde el momento en que se nos ocurre su posibilidad, una duda que no se interrumpe nunca porque cómo no sospechar que se está siendo irónico al utilizar la ironía, cómo valorar el sentido de esta ironía que recae sobre sí misma, la ironía que es ironía de la comprensión. Este carácter absoluto de la ironía se extiende hasta el infinito en su cadena de negaciones y sólo la voluntad de penetrar el sentido del texto pueda interrumpirla. Partiendo, sobre todo, de las aportaciones de F. Schlegel³⁶⁹, Paul de Man enfoca su estudio sobre la ironía en esta dirección, cómo y cuándo detener la ironía del texto.

Sin embargo, la ironía puede ser neutralizada mediante la reducción. La primera posibilidad de reducción consiste en reducir la ironía a una práctica o desvío estético, de tal modo que gracias al distanciamiento que produce, permite decir cosas terribles. Otra posibilidad consiste en reducir la ironía a una dialéctica del yo de estructura reflexiva dentro de la que el yo se mira a sí mismo a partir de cierta distancia. Así, el yo romántico que parte de Fichte es un yo lógico moldeado por el lenguaje. Pero si el lenguaje puede nombrar al yo, también puede nombrar el no-yo, su contrario en virtud de la habilidad del lenguaje para nombrar catacréticamente cualquier cosa mediante su uso falso. De tal modo que en la postulación del yo, también estamos postulando el no-yo. Sobre este yo que es postulado y negado al mismo tiempo nada se puede decir, es un puro vacío.

Schlegel, al hablar de la ironía, a la que define como “belleza lógica”³⁷⁰, habla de parábasis, de interrupción de un discurso en virtud de un desplazamiento en el registro retórico. La ironía es una parábasis permanente de la alegoría de los tropos³⁷¹.

³⁶⁸ Recordemos que éste era también un problema que afectaba a la determinación de lo alegórico y de lo simbólico.

³⁶⁹ Véase Schlegel, 1994: 52-53. Hegel dice respecto a la ironía en Schlegel: “La forma más inmediata de tal negatividad de la ironía es, por una parte, la vanidad de todo lo objetivo, de lo moral, de lo que habría de tener un contenido en sí, la nulidad de todo lo objetivo y de lo que tiene validez en y para sí. Si el yo se queda en esta posición, todo se presenta para él como nulo y vano, con excepción de la propia subjetividad que con ello es también hueca, vacía y *fatua*.” (Hegel, 1989: 63).

³⁷⁰ D’Angelo, 1999: 126.

³⁷¹ Schlegel pone un ejemplo enormemente clarificador de lo que entiende por parábasis permanente mediante un supuesto sacado del teatro. Así, dice que la parábasis permanente se produciría en el caso en el que el coro de una tragedia se pusiera, de repente a dialogar con los espectadores. Esta situación rompería la comunicabilidad entre el escenario y el público destruyendo la ilusión que produce la obra de arte (D’Angelo, 1999: 127). Sobre esta cuestión, véase también Agamben, 2005: 65-66.

Esta alegoría de los tropos por la que éstos señalan una cosa distinta de la que afirman, tiene su propia coherencia narrativa, su propia sistematicidad, y es esta sistematicidad, esta coherencia narrativa lo que la ironía altera. La ironía interrumpe la dialéctica, la reflexividad de los tropos. Para Schlegel la ironía está en la base de esa lengua originaria que anhelaban los románticos pero quizá no en el mismo sentido que éstos; la verdadera lengua originaria, afirmará, “es la de la locura, el error, la estupidez en la que las palabras se entienden mejor entre ellas que con quien las dice”³⁷².

Cuando Paul de Man concibe la ironía como fundamento de la alegoría, en el sentido de que la primera materializa la imposibilidad del lenguaje de abordar la realidad debido a su naturaleza tropológica, de tal modo que a un discurso sólo puede suceder otro, está en cierto modo indicando la posibilidad de adentrarse en el camino del no-ser vedado por Parménides en los orígenes de la metafísica. Pero, en realidad, no se trata tanto de un regreso al comienzo del pensar metafísico, sino de una penetración en su final. La imposibilidad del lenguaje de acercarse a lo real parece profundizar en la oposición nietzscheana entre la verdad y el arte, entre el mundo verdadero y el mundo aparente, como inversión -más que superación- de la metafísica del platonismo. Así, frente a la verdad necesaria, articulada en el lenguaje y fundamentada sobre el principio metafísico de no contradicción³⁷³, se eleva la dimensión artística que apunta al aparecer de la realidad, y que, por lo tanto, transporta la vida, más allá de la fijación lógica de la verdad, hacia la revelación del caos³⁷⁴. Cuando la alegoría, en el sentido en el que la entiende Paul de Man, descubre la imposibilidad de fijar el sentido, revela al mismo tiempo el caos que subyace a la esquematización de la realidad, esto es, al cosmos en el lenguaje.

En este sentido, la ironía subyacente a este mecanismo alegórico, adquiere una dimensión diferente en la que parece indicarse, también, el final de una metafísica, entendida heideggerianamente como “olvido del ser”, que vuelve a su origen, el vacío mítico³⁷⁵ -acaso la nueva mitología sea, contra lo que pretendiera Schelling, este vacío irónico que se esconde en el fondo de esta concepción del discurso-.

³⁷²De Man, 1998: 256.

³⁷³ Para el principio de no contradicción en sentido nietzscheano, véase Heidegger, 2005: 483-490. El principio de no contradicción, en la dimensión lingüística del platonismo, remite a la idea –“lo uno que permanece en todas las variaciones de los productos, lo que conserva su existencia consistente (*op. cit.*, p. 165), y es, en consecuencia, el fundamento de la conceptualización.

³⁷⁴ *Ib.*, pp. 491-492.

³⁷⁵ Cf. Hesíodo, *Teogonía* 105-130. Entendemos aquí “caos” en su sentido original hesiódico y aristotélico como vacío, y no como corrientemente se entiende, esto es, como “desorden” o “mezcla confusa” (cf. Jaeger, 2003: 19-20).

Símbolo y alegoría en el pensamiento heideggeriano. Gadamer. Vattimo

En el tratamiento post-romántico de la alegoría y el símbolo existe una tercera posibilidad, junto con los tratamientos de Cassirer y Todorov, que ahora debemos examinar. Nos referimos a las aproximaciones heideggerianas a la cuestión, entendiendo por tales no sólo las ideas presentadas por el propio Heidegger, sino las de autores que, con muy diversos resultados, han continuado trabajando sobre sus planteamientos. De entre éstos –ciertamente muy numerosos- nos detendremos en las fundamentales aportaciones de Gadamer y Vattimo.

Es evidente que un filósofo cuya obra está determinada por la cuestión ontológica, más allá de las lecturas existenciales que tuviera la primera recepción de *Ser y tiempo*, y por la significación histórica de la metafísica como “olvido progresivo del ser” ha de tener forzosamente para nosotros un valor especial, toda vez que, desde el comienzo de nuestra investigación, hemos tratado de poner de relieve las estrechas correspondencias entre la alegoría y el desarrollo de la metafísica a lo largo de algunos de los principales hitos del pensamiento occidental. No creemos que nuestro estudio pueda considerarse, en puridad, heideggeriano, pero sí es necesario reconocer el peso sustancial que muchas de sus ideas han tenido y tienen en el entramado de esta investigación.

Éste es el momento de explicar detalladamente qué hemos querido decir a lo largo de estas ya extensas páginas en las que hemos afirmado que la alegoría está unida indisolublemente a la metafísica desde su origen. Para sostener esta idea ha sido necesario viajar al inicio de la metafísica con los filósofos presocráticos y examinar cómo en este mismo momento inaugural de la filosofía, surge también la alegoría, el distanciamiento crítico de los textos homéricos y el retorno a estos textos por un camino diferente: el de la interpretación alegórica. Hemos estudiado también la difícil salida del mito, las relaciones con el enigma en sus episodios más tempranos y el lento recorrido hacia el *logos*.

Posteriormente, hemos ido analizando las diversas vicisitudes que la alegoría ha ido atravesando a lo largo de la evolución del pensamiento antiguo, la aparición del cristianismo, la mística, y las relaciones con la retórica, así como la aparición y los rasgos principales de un género literario que justamente es conocido como “alegoría

deliberada”. Finalmente, hemos analizado la debacle moderna de la alegoría, con el hundimiento de la filosofía especulativa y la aparición de la estética y con ella el apogeo del símbolo, una forma nueva de la alegoría, que formalmente se opone a ella y sobre la que ejerce su supremacía. Y hemos concluido nuestro recorrido histórico con la rehabilitación de la alegoría, una vez superadas las premisas de la estética del Romanticismo, la concepción de la vivencia estética y de los demás requisitos que el símbolo exigía para su funcionamiento. Este punto final ha sido desarrollado en torno a Paul de Man, no sólo por ser uno de los pensadores que más profundamente ha entendido la alegoría en la Modernidad, sino también por ser el autor que más certeramente ha explicado como esta resurrección de la alegoría sólo sería posible a través de su enraizamiento en la ironía, esto es, como expresión de un vacío discursivo que asimismo puede entenderse como el momento último de la metafísica como olvido del ser. Pero el final de la metafísica no significa su extinción, ni, en consecuencia, el final de la alegoría como fórmula del decir metafísico. Cuando se habla del final de la metafísica, debe recordarse, con Heidegger, que este final se refiere al acabamiento de sus posibilidades esenciales –entendido este acabamiento en sentido provisional, porque lo contrario sería situarse por encima de la historia-, encarnado en el pensamiento de Nietzsche que invierte los presupuestos metafísicos platónicos. Ahora bien, incluso este final quizá provisional de las posibilidades de la metafísica al que nos referimos como final de su historia no es obstáculo para que se sigan sosteniendo las posiciones metafísicas existentes hasta al momento, bajo las coordenadas subjetivistas y antropológicas de la modernidad³⁷⁶.

¿Qué queda entonces? Quedan, sobre todo, las razones. Es decir, es necesario volver, no ya desde el punto de vista histórico, sino desde la precomprensión de la cuestión que había sido necesaria para comenzar nuestra investigación a las causas que la motivaron. Concretamente, queda por explicar qué es lo que nos ha llevado a este prolijo recorrido histórico y, más aún, a la consideración de que tal recorrido era necesario. Porque es cierto que la aparición simultánea de la alegoría y la metafísica en el pensamiento griego del siglo VI es ya un indicio poderoso para intuir la posible

³⁷⁶ Cf. Heidegger, 2005: 681. En sentido contrario, Pardo afirma que la metafísica sólo puede ser concebida como un discurso muerto. Este discurso, que comienza con Platón y termina con Hegel, se presenta hoy como una lengua muerta, como un juego del lenguaje al que nadie juega (Pardo, 2006: 29-30). Esto no obstante, el propio Pardo reconoce que la metafísica ha sido dada por muerta en numerosas ocasiones y ha resucitado en otras tantas, de tal modo que “la muerte de la metafísica no parece llegar a su fin” (*op. cit.*, pp. 25-26). Agamben, sin embargo, no cree que la tradición metafísica haya sido superada en

existencia de una red de causalidades que uniera ambas realidades de un modo que aún no podíamos determinar con precisión.

Entendemos, con Gadamer, la metafísica no en un sentido superficialmente aristotélico como filosofía primera que pretende averiguar en el ente supremo lo que es el ser, sino más ampliamente “la apertura hacia una dimensión que, sin fin como el tiempo mismo y presente permanente como el tiempo mismo, abarca todo nuestro preguntar, decir y anhelar (...). La fenomenología, la hermenéutica y la metafísica no son tres puntos de vista filosóficos distintos, sino el filosofar mismo” (Gadamer, 2001: 36-37). En consecuencia, la metafísica y la hermenéutica resultan indisociables. Queda por ver si este modo de entender la hermenéutica en que consiste la alegoría es también inevitable en la evolución de la metafísica.

Dos son los elementos, que afectan tanto a la hermenéutica como a la retórica, que estrechan la tendencia a identificar alegoría y hermenéutica: en primer lugar el valor que juega la precomprensión en la interpretación; en segundo, lo insoslayable que resulta, en ocasiones, el doble mecanismo de la abstracción conceptual de la realidad y la personificación del concepto a modo de una nueva encarnación *en* la realidad. La alegoría, en su doble vertiente, participa de forma radical de ambos mecanismos: la formación e intervención de la precomprensión, y, desde el punto de vista retórico, la conceptualización y la personificación conceptual.

Este último es un proceso directamente vinculado a la metafísica desde sus inicios griegos. En efecto, Heidegger entiende la historia de la metafísica como “la clase de movimiento de la experiencia pensante que concibe a los entes en su ser, reteniéndolos como aprehendidos”, esto es, como modo de entender “el ente llevado a su concepto” (Gadamer, 2002a: 244). El esfuerzo de Heidegger, sigue diciendo Gadamer, se dirige a la destrucción de los conceptos metafísicos para recuperar el camino de la palabra, no por la renuncia del pensamiento conceptual, sino para devolverle su fuerza aspectiva. Se trata de “hacer transitable el camino que va del concepto a la palabra, de tal modo que el pensamiento pueda volver a hablar” (Gadamer, 2002a: 247). Quizá quepa entender en este sentido, las palabras de Heidegger cuando en *Nietzsche*, después de una interpretación indiscutiblemente alegórica de un pasaje del *Zarathustra*, dice lo siguiente: “Los símbolos sólo le hablan a quien posee la fuerza formativa necesaria para configurar sentido. Apenas se extingue la

la crítica de autores recientes como Derrida o Levinas, aun cuando reconoce que con éstos se han puesto al descubierto sus problemas fundamentales (Agamben, 2003: 71-72).

fuerza poética, es decir la fuerza formativa superior, los símbolos enmudecen: se degradan a la categoría de fachada y *adorno*” (Heidegger, 2005: 246).

Esta tarea también se despliega a lo largo de la obra de Gadamer: “El arte de escribir consiste en que el escritor domina de tal manera ese mundo de signos que constituyen el texto que se logra el regreso del texto al lenguaje” (Gadamer, 2001: 77). Sin embargo, Gadamer se aparta de Heidegger en su concepción de la metafísica. Para el primero no existe el lenguaje de la metafísica, sino únicamente “el propio lenguaje en el que las creaciones de la metafísica siguen vivas bajo las apariencias y superposiciones más diversas” (Gadamer, 2001: 65).

Las búsquedas de Heidegger y Gadamer coinciden en el método y en el propósito inmediato: la devolución del discurso al lenguaje a través de la quiebra de la palabra y el concepto, y la apertura de éste último, más allá de la rigidez de la metafísica³⁷⁷. Pero existe una importante diferencia en cuanto a las consecuencias de este trabajo, debido a la diversa concepción de la metafísica –y de la condición esencial del ser humano– por parte de ambos. Esta diferencia influye decisivamente en la continuidad “urbanizadora” del pensamiento heideggeriano en la hermenéutica de Gadamer.

Nuestro estudio nos ha mostrado el estrecho paralelismo entre alegoría y metafísica en su devenir histórico. Hemos tratado de profundizar en la formación de la alegoría y en su adecuación a las exigencias que en cada momento histórico la metafísica ha demandado de ella. Pero resulta obvio que esto no es suficiente. Es necesario profundizar en el fundamento, buscar las causas y describir los mecanismos de esta vinculación cuya evolución, al menos parcialmente y a grandes rasgos, hemos esbozado a lo largo de nuestro trabajo. Querer “hacer hablar a la alegoría” presenta la dificultad esencial de querer devolver al habla lo que ha sido uno de los mecanismos más decisivos de conceptualización del pensamiento. En este sentido, es necesario no sólo ilustrar históricamente el concepto, en nuestro caso, la alegoría, sino también mostrar las fracturas en las que quiebra la relación entre el habla y el concepto. Estas fracturas no se producen únicamente en el aflorar del lenguaje cotidiano como fuente de nuevas conceptualizaciones (Gadamer, 2000: 92-93), sino también como respuesta a los

³⁷⁷ Sobre el sentido de esta apertura en el pensamiento heideggeriano, Steiner observa: “Hacer verdaderamente una pregunta es concordar armónicamente con aquello a lo que se está preguntando. El interrogador heideggeriano, lejos de ser el iniciador y el único amo del encuentro, como sucede siempre en Sócrates, Descartes y en el científico teólogo moderno, se abre a sí mismo a aquello a lo que se está preguntando, y se vuelve el locus vulnerable, el espacio penetrable de su apertura” (Steiner, 1983: 78).

nuevos retos y horizontes teóricos que la historia demanda en el terreno de la metafísica. La mística, tanto en su versión neoplatónica pagana como en la cristiana, y dentro de ésta, tanto en su vertiente exegética oriental como en la occidental de base experiencial y dimensión psicológica, se ha revelado como un motor esencial de esta fracturación del concepto y de la dinámica formadora de nuevas conceptualizaciones.

Y aquí, en esta encrucijada de nuestro estudio, es donde recurrimos especialmente a Heidegger.

Hay en el *Nietzsche* de Heidegger una profunda reflexión sobre la necesaria implicación entre el decir metafísico y la humanización inevitable de este decir, que, a nuestro juicio, aporta una luz decisiva sobre el trayecto de nuestra investigación:

Toda concepción del ente, y especialmente del ente en su totalidad, está ya, en cuanto *concepción del hombre*, referida *al hombre*. Toda interpretación de una concepción de este tipo es un despliegue del modo en el que el hombre se encuentra en ella y toma posición frente a ella. Incluso todo mero dirigirse al ente con el lenguaje, todo nombrar el ente con la palabra, equivale ya a imponerle una construcción humana, a capturarlo en algo humano, desde el momento en que la palabra y el lenguaje caracterizan de modo eminente al ser del hombre. Toda representación del ente en su totalidad, toda interpretación del mundo es, por lo tanto, inevitablemente una humanización.

(Heidegger, 2005: 289)

En este fragmento encontramos relacionados los elementos más importantes de nuestro trabajo: la reflexión sobre el ente en su totalidad, es decir, la metafísica, desde su origen griego presocrático y la investigación de la *physis*; la interpretación como actitud esencial hermenéutica humana articulada inevitablemente en el lenguaje y portadora, también de forma necesaria, de un mecanismo de humanización del ente en su totalidad. La alegoría es, desde la exégesis del mundo y los textos homéricos, y, por otra parte, desde la *personificación* como figura retórica, el modo inmediato de elaboración de esta mirada, ya interpretación, del mundo que constituye el objeto y razón de ser de la metafísica. Pero también la indagación de la esencia humana, fluye, desde su relación con el ente, en sentido contrario, sobre el mismo eje del lenguaje: “La pregunta por el hombre tiene que insertarse allí donde empieza la humanización de todo el ente, es decir, en el lenguaje” (Heidegger, 2005: 294).

Pero en el pensador alemán existen zonas oscuras, visiones místicas y una concepción de la poesía que nace de la idea hölderliniana de “lo sagrado” que, aunque escapa a los condicionamientos de la estética romántica, conforman un material de cuya ambigüedad e inestabilidad, por muy cautivadoras que resulten, preferimos mantenernos al margen, por entender que exceden de los límites que en este trabajo nos hemos impuesto.

Esto no obstante, aunque pueda resultar paradójico, debemos reconocer que el Heidegger que más nos ha interesado es el de su segunda, etapa, el de los escritos publicados después de la Segunda Guerra Mundial, aun cuando muchos de ellos fueran escritos con anterioridad³⁷⁸. Tal es el caso de los artículos recopilados en el volumen titulado *De camino al habla*³⁷⁹, aparecidos en la década de los cincuenta, o los dos recogidos en *Serenidad*³⁸⁰: la conferencia del mismo título, leída en 1955 y “Debate en torno al lugar de la serenidad”, escrito a mediados de los años cuarenta.

Decíamos que tal elección es paradójica porque se trata tal vez del Heidegger más místico e inasible –es, curiosamente, el Heidegger que redescubre el espacio (y la belleza sugerente de las metáforas espaciales)³⁸¹ frente al “Heidegger temporal” seguramente mucho más conocido-, quizá también el menos aceptado. Pero es también el que, a nuestro parecer, ofrece más claramente una respuesta al problema que nos ocupa. Es en estos trabajos donde con más interés hemos tratado de encontrar un planteamiento superador de lo metafísico que fuera capaz de dar la alternativa a la alegoría que no encontramos de forma satisfactoria en el entramado teórico metafísico del símbolo romántico³⁸². Ahora bien, la comprensión de la superación de la metafísica debe entenderse, en la *kehre* heideggeriana, como un ir al trasfondo de ésta, no como su liquidación. En consecuencia, dice Gadamer, el trabajo de Heidegger no va dirigido a la disolución del concepto de *logos*, sino a desocultar su unilateralidad y superficialidad.

³⁷⁸ El *giro* heideggeriano comienza en los años treinta con su interés por Hölderlin (Gadamer, 2002: 114). Este giro (*kehre*) consistió sobre todo en el abandono del planteamiento trascendental de Husserl. Heidegger se apartó de la vertiente existencialista presente en *Ser y Tiempo* y se adentró directamente en la exploración del problema del ser. En opinión de Gadamer, esta vuelta heideggeriana fue más bien “un retorno a las cuestiones originarias y medio religiosas que habían llevado a Heidegger a adentrarse cada vez más en el pensamiento” (Gadamer, 2001: 44).

³⁷⁹ Heidegger, 2002b.

³⁸⁰ Heidegger, 2002a.

³⁸¹ Cf. Vattimo, 1998: 73 y ss. Sobre la fuerza de esta espacialidad en la constitución de un modelo topológico del lenguaje y de la palabra poética, sobre todo en la obra de Gadamer, véase Cuesta Abad, 1999: 153-181.

³⁸² Heidegger considera que la calificación de metafísico o de no metafísico puede aplicarse a un poeta, a pesar de tratarse de un concepto procedente de la filosofía y no de la poética, desde el momento en que la

En este sentido, la recuperación del concepto de *alétheia* resulta fundamental, porque con él reivindica la idea de que junto con el mostrarse del ser, existe igualmente un movimiento de repliegue, de ocultación que se produce con la misma originariedad³⁸³. Y es esencial en nuestra comprensión de esta cuestión y en nuestra delimitación de la alegoría considerar, con Gadamer, que “el ser que puede ser comprendido es lenguaje” (Gadamer, 1996: 567 y ss.).

Hay en la metafísica, a juicio del pensador alemán³⁸⁴, una incompreensión radical de la poesía que se encarna por vez primera en la expulsión platónica de la *República* y que se perpetúa, bajo diversas formas de exclusión, hasta la actualidad: “Avant tout, la poésie apparaît, dans le domaine de la métaphysique, comme ce qui est à chaque fois *autre* que le courant et le dominant. Sous le règne de la moderne *raison*, lui est ainsi prescrit le domaine de l’irrationnel.” (Allemann, 1987: 265).

Es interesante constatar, dice Allemann en su análisis del pensamiento heideggeriano, a estos efectos que la filosofía del arte, la estética, no haya sabido acotar el terreno de la poética salvo mediante determinaciones negativas, como si se evidenciara que entre ésta y el aparato conceptual de la metafísica existiera cierta incompatibilidad que forzara todas las tentativas de acercamiento hacia el “no lugar” de la negación. Así, el idealismo alemán se refiere a la poesía como “placer desinteresado”, o destaca su “ausencia de finalidad” o, como hemos señalado anteriormente, la ubica en el ámbito de la irracionalidad³⁸⁵.

En esta concepción metafísica de la poesía, se hace necesaria, en nuestra opinión, la existencia de un mecanismo como la alegoría que se encargue, dentro del orden de las cosas constituido por la metafísica, de incorporar el elemento ausente de la poesía, de *positivar* – en el sentido fotográfico del término- la “materia negativa” de la poesía. En este sentido, se aparece ya un elemento que en seguida relacionamos con la alegoría: la necesidad de *ver*, esto es, de hacer presente lo que esencialmente se encuentra lejos, en vez de recorrer o apuntar el camino en la dirección en la que esto se encuentra –esta acción ya sería un reconocimiento implícito de un lugar, cosa que la

metafísica es pensada a partir de la historia del ser, a la cual el poeta está igualmente vinculado (Allemann, 1987: 214).

³⁸³ Cf. Gadamer, 2000: 323.

³⁸⁴ La metafísica que, en opinión de Heidegger, se conforma a partir de la doctrina platónica de las ideas consiste en el pensar que deja *impensada* la diferencia entre el ser y el ente, de tal modo, que piensa la verdad del ente en su totalidad, con el correspondiente y paulatino olvido del ser. Hegel, en el modo de ver de Heidegger, es el que aporta a la metafísica el sistema que le es propio, dando paso a la metafísica absoluta (Allemann, 1987: 212-213).

³⁸⁵ *Op. cit.*, p. 265.

metafísica no puede hacer-. Ésta es, para Heidegger, la falta principal de la metafísica: el planteamiento del pensar como un ver³⁸⁶. De este modo, critica el proceder metafísico dirigido a diferenciar lo sensible de lo no sensible tanto en Platón como en Hegel –y en esto puede encuadrarse también una primera crítica al símbolo- en los que “lo meramente sensible del arte queda devaluado en beneficio del aparecer puro de la idea, según acontece en el pensar” (Pöggeler, 1993: 277). Ésta falta de la metafísica se convierte, en nuestra opinión, en el elemento determinante de la alegoría. Así, las primeras interpretaciones alegóricas de los textos de Homero, cuando desarrollaban las explicaciones físicas de los pasajes que parecían moralmente reprobables, recorriendo, por lo tanto, un camino de vuelta no transitado, evidenciaban la necesidad metafísica de “ver” lo que en el pensar estaba alejado. La alegoría (*meta*)física de los estoicos suprimía la distancia intuida de la *physis* –“la Naturaleza es siempre no presente”³⁸⁷: de nuevo la aparición del “no lugar”- cuando interpretaban los textos y dioses homéricos y hesiódicos como fenómenos naturales presentes, reconocibles, *desocultados*.

La alegoría, por lo tanto, al desandar el camino, suprime la distancia, prescindiendo del espacio que posibilita el despliegue revelador y ocultante al mismo tiempo de la *alétheia*. Lo mismo ocurre con el símbolo entendido en su sentido romántico. El rechazo teórico de la conceptualización y la, también teórica, inagotabilidad del sentido³⁸⁸, no esconde su naturaleza metafísica de imagen y su vinculación a los presupuestos de la alegoría en sentido amplio, tal y como, quizá, hemos puesto de relieve en estas páginas.

El intento de Heidegger es acaso evidenciado por la necesidad de volver al enigma que se muestra como tal enigma y que en este mismo mostrar, impide su revelación, o mejor dicho, como ocurría en nuestra lectura de Edipo, cuya revelación es

³⁸⁶ Cf. Pöggeler, 1993: 56. De este modo, afirma más adelante Pöggeler comentando a Heidegger, en la metafísica el ser funda lo ente y está fundado, a su vez, en el ente que colma de manera especial la exigencia de asistencia constante (Dios) (*ib*, p. 175). Una tautología semejante ya había sido enunciada por Kant al referirse a la teleología natural: “Cuando para la ciencia de la naturaleza, y en su contexto, se introduce el concepto de Dios para hacerse explicable la finalidad en la naturaleza, y esta finalidad, a su vez, se usa después para demostrar que hay un Dios, en ninguna de las dos ciencias hay consistencia interior, y un erróneo dilema lleva a ambas a la inseguridad, porque dejan sus límites penetrarse unos en otros (*Crítica del Juicio* & 68). La asociación de pensar y ver procede de la *Metafísica* de Aristóteles.

³⁸⁷ Cf. Pöggeler, 1993: 261.

³⁸⁸ De este modo, el acercamiento a lo sagrado de Hölderlin no es leído por Heidegger como un símbolo, porque no superpone una significación no sensible a una cosa sensible bien notoria (Pöggeler, 1993: 278). Este descarte del símbolo en Hölderlin revela, a nuestro juicio, el rechazo de Heidegger por el símbolo romántico y su asimilación a la alegoría.

precisamente su desocultamiento como enigma³⁸⁹. Varios son los conceptos que Heidegger propone para explicar este mecanismo del desocultamiento del enigma, y sobre todo para bloquear el camino de vuelta que toda alegoría –también todo símbolo– supone. En todos ellos queremos subrayar, por más que resulte evidente, la orientación espacial con que el pensador alemán trata la cuestión, porque en esta metafórica se expresa de modo sorprendentemente preciso la concepción original de su autor.

El pensamiento radical de Heidegger dirige sus críticas contra la metafísica atacando la lógica, como “lógica de lo presente”, que sólo concibe como pensable aquello que, en los objetos, puede seguir siendo llevado ante el pensar como lo constantemente presente en ellos. El *logos* y la hermenéutica de Heidegger son concebidos como un arte cuyo ser cambia en la exégesis misma, un *logos*, dice Pöggeler que no trabaja con categorías sino con existenciarios en los que forma y contenido no sean separables³⁹⁰. Se trata, por lo tanto, de un hablar que atiende a la palabra y a la elocuencia del silencio como fuerza que restituye a la ocultación la salida de lo oculto. Sobre esta nueva concepción de la lengua, que escapa de la consideración instrumental de la comunicación y de la información, Heidegger atisba la posibilidad de escapar de la metafísica³⁹¹. El alejamiento de los postulados de la metafísica, el rechazo de la lógica del lenguaje y sobre todo el regreso a la idea de *alétheia* como Heidegger la entiende en Heráclito, son postulados de un modo de pensar distinto al alegórico y al simbólico que subyace a las estéticas románticas.

Cuando en “De un diálogo del habla”, Heidegger define ésta como “casa del ser” establece, en el marco concreto del lenguaje, las diferencias entre el *logos* metafísico y el habla concebida de modo distinto, como “señar”, como forma que evita el concepto, puesto que la conceptualización es el modo ineludible de representación metafísica³⁹². Ahora bien, podría pensarse también que cuando Heidegger propone el habla en el sentido antes expuesto, rechazando la conceptualización, está, en realidad, recuperando el símbolo de los románticos. Ciertamente, existen entre ambos algunas coincidencias, derivadas sobre todo de su alejamiento del concepto, un rechazo que tiene, quizá, la misma causa en la reacción ante el crecimiento en todos los órdenes del lenguaje técnico

³⁸⁹ “La verdad “es” en cuanto des-ocultamiento, siempre y solamente en base al ocultamiento, es decir litigio entre salida y persistencia en lo oculto (...). El ser no le está disponible al pensar como algo representable y asentable a disposición, como algo desde luego factible; pues si el ser desoculta lo ente, ello lo hace únicamente sobre la base de un ocultamiento persistente” (Pöggeler, 1993: 174).

³⁹⁰ Pöggeler, 1993: 326-327.

³⁹¹ Cf. Allemann, 1987: 264.

³⁹² Heidegger, 2002b: 63 y ss. Véase especialmente Agamben, 2003.

científico. Sin embargo, la propuesta heideggeriana es mucho más radical en cuanto que niega la posibilidad de la “imagen”, extremo fundamental en la estructura simbólica. Además, debe recordarse que todos los presupuestos que subyacen al símbolo –la idea de la vivencia, el reencuentro con lo absoluto, el concepto de genio, la intransitividad– no tienen cabida en el contexto heideggeriano que aquí presentamos.

En efecto, las *señas* que Heidegger establece como elementos básicos del habla, son enigmáticas, “nos señan atrayéndonos hacia aquello desde lo cual, de improviso, se portan hasta nosotros”³⁹³. El autor, con este lenguaje ciertamente críptico, quiere, tal vez, llamar la atención sobre el espacio y su recorrido, la distancia, no sobre la seña en sí, ni sobre la posible imagen que ésta esboce –como ocurría con el símbolo romántico– sino sobre el hueco existente entre ésta y el ser humano. En esta distancia, la palabra parece salvarse del concepto como exigencia de la metafísica. Las señas, dirá seguidamente, necesitan del espacio más amplio para moverse libremente³⁹⁴. Acaso se trate de un cambio de perspectiva fundamental desde la vieja sentencia de Heráclito que había determinado un cierto camino en la noción del lenguaje y, en particular, de lo simbólico: “El Señor, cuyo oráculo está en Delfos, no dice ni oculta, sino indica por medio de signos.”³⁹⁵.

De este modo, pensamos que en el planteamiento de Heidegger, el peso de la atención no recae tanto sobre “el decir o el ocultar”, aunque como hemos visto acepta el presupuesto heraclitano de la *alétheia* que revela y oculta a la vez, sino que se fija más bien en el indicar, y, sobre todo, en la distancia que apunta este indicar, porque es en ella en la que se despliega el enigma del habla³⁹⁶. En esta distancia radica, en nuestra opinión, la principal diferencia entre la señal heideggeriana y el símbolo romántico³⁹⁷.

³⁹³ *Op. cit.*, p. 88.

³⁹⁴ *Ib.*, p. 89.

³⁹⁵ DK 22 B 93, *Los filósofos presocráticos I*, 2001: 246.

³⁹⁶ La distancia frente al texto que debe recorrerse en la comprensión tiene también una dimensión “redentora” del abismo temporal que pueda extenderse entre la obra y el intérprete. Así, observa Gadamer: “La distancia en el tiempo no es algo que deba ser superado. Este era más bien el presupuesto ingenuo del historicismo: que había que desplazarse al espíritu de la época, pensar en sus conceptos y representaciones en vez de en los propios (...). Por el contrario lo que se trata es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva del comprender (...). La distancia es la única que permite una expresión completa del verdadero sentido que hay en las cosas” (Gadamer, 1996: 367-368). Véase también Gadamer, 2001a: 110-112 y 1999: 86-88.

³⁹⁷ Ya en *Ser y tiempo*, Heidegger apuntaba esta diferencia con el símbolo romántico cuando observaba que “la señal puede representar lo señalado no sólo en el sentido de reemplazarlo, sino de tal manera que la señal misma e siempre lo señalado. Pero esta notable coincidencia de la señal con lo señalado no radica en que la cosa-señal ya haya experimentado una cierta *objetivación*, sea experimentada como pura cosa y puesta con lo señalado en la misma región del ser, la de lo “ante los ojos”. La *coincidencia* no es una identificación de cosas antes aisladas sino un “aún no emanciparse” la señal del “ser relativamente a lo

Ahora bien, interesa examinar cómo se lleva a cabo este dejar atrás a la estética y sobre que presupuestos se lleva a cabo esta tarea. Dos son los planteamientos previos que debemos considerar. En primer lugar, es necesario precisar la consideración de la crítica literaria tiene en el pensamiento de Heidegger y cuáles son las exigencias metodológicas derivadas de esta concepción. En segundo lugar, debemos analizar cuál es el punto de partida del propio Heidegger respecto de su aproximación exegética a la poesía. Sobre la primera de estas cuestiones, el pensador alemán dice que la ciencia de la literatura no es tal, sino una crítica, de tal forma que debe sustraerse a las pretensiones propias de las ciencias modernas, cuya esencia radica en la técnica. En este punto de partida se ubica la razón de las violencias interpretativas de Heidegger sobre los textos literarios que aborda y su puesta en cuestión de las pretensiones científicas especialmente neokantianas y estilísticas³⁹⁸ con las que se aborda el estudio de la literatura.

El alejamiento heideggeriano de las directrices de la estética, asentada sobre una nueva visión del habla, se levanta, a nuestro juicio, sobre cuatro pilares: la ruptura de la división entre sujeto y objeto que guía la interpretación moderna, la inclusión en la interpretación de los elementos irracionales que la metafísica había utilizado para calificar negativamente la poesía, la disolución del concepto de vivencia como fundamento de las estéticas románticas, y la configuración de un nuevo espacio interpretativo que desembocará en lo que seguramente sea su máxima aportación en el terreno de la interpretación, ya insinuado al apuntar el recorrido consustancial a la señal: la reformulación del concepto de círculo hermenéutico.

En primer lugar, el “habla” heideggeriana pretende situarse más allá de la distinción sujeto / objeto que había caracterizado a la Modernidad y, en consecuencia, establecer un punto de referencia al margen de “lo subjetivo” y “lo objetivo”. Naturalmente, como hemos advertido, el abandono de la metafísica supone también dejar atrás a la estética que tiene en ella su fundamento³⁹⁹. Heidegger, considerando que la subjetivación absoluta es consecuencia directa de la metafísica, señala que el problema de la interpretación proviene de la delimitación del “objeto”, la identificación

señalado” (Heidegger, 1998b: 96). Sobre la fractura entre el decir y el indicar como fundamento de la metafísica, véase Agamben, 2003.

³⁹⁸ Cf. Allemann, 1987: 254.

³⁹⁹ Heidegger, 2002b: 104. En realidad, dice Vattimo, la estética, no sólo la romántica sino en general, no es rechazada totalmente sino que es considerada como parte misma de la región del ente que se quiere comprender ontológicamente (cf. Vattimo, 1993: 41).

de una perspectiva y de la determinación de una conceptualidad que sean conformes a la cosa *ex-presada* por el sentido.

En estas características, Heidegger detecta la pretensión de cientificidad propia de las ciencias del espíritu, frente a la que él defiende la finitud de su propia tentativa, derivada del “estado de yecto” del Dasein, en su pretensión de alcanzar la verdad⁴⁰⁰. La cosa -siempre bajo la necesidad fenomenológica de “ir a la cosa misma”- no se percibe en la hermenéutica heideggeriana como objeto sino como perteneciente al mismo mundo en el que está el sujeto⁴⁰¹. Sin embargo, dice Ferrié que, paradójicamente, la destrucción heideggeriana de la oposición entre sujeto y objeto ha contribuido a hacer desaparecer la preocupación fenomenológica por la cosa. Se trata de una de las consecuencias de la determinación del círculo hermenéutico.

Respecto a la irracionalidad, ya hemos señalado anteriormente que era ésta el “no lugar” en el que la estética romántica había confinado a la poesía, incapaz de calificarla, desde la perspectiva de la metafísica, sino negativamente. Heidegger, por el contrario, incorpora lo irracional al discurso hermenéutico. En efecto, el autor de la *Carta sobre el humanismo* retoma las ideas de Friedrich Schlegel quien ya había considerado que lo incomprensible, lejos de ser un límite a la comprensión, era más bien una condición de posibilidad positiva de ésta. De este modo, dice Greisch, Schlegel había hecho estallar los límites de la simple inteligencia conceptual, puesto que lo irracional se integraba en el proceso mismo de la comprensión, en vez, de ser expulsado a los márgenes que la metafísica había señalado a tales efectos⁴⁰².

Heidegger aborda este problema muy pronto, en el curso de 1918-1919 dedicado a los fundamentos de la mística medieval. El concepto de vacío místico, que no obstante retiene la forma, induce a Heidegger a sostener lo que será uno de los elementos fundamentales de su hermenéutica, esto es, la idea de que lo propio de la comprensión fenomenológica es poder comprender lo incomprensible justamente al dejarlo ser radicalmente incomprensible⁴⁰³.

En su alejamiento de la estética romántica, Heidegger localiza la raíz del concepto de lo estético en “la experiencia vivida”, en la vivencia estética. Es esta

⁴⁰⁰ Cf. Ferrié: 1999, 39. Véase también Greisch, 2000: 153.

⁴⁰¹ No basta –dice Gadamer– decir “a las cosas mismas”, porque el problema son las propias cosas. En consecuencia, la hermenéutica de la facticidad no puede contentarse con la descripción de lo dado, sino que debe desvelar también aquello que sirve para ocultar. En este sentido, facticidad es aquello que resulta indescifrable y se resiste a todo intento de hacerlo transparente al entendimiento (cf. Gadamer, 2001: 18-33).

⁴⁰² Greisch, 2000: 135-136.

vivencia la que convierte la obra en “objeto” de los sentimientos y en su representación. Los mismos conceptos ya vistos de transitividad e intransitividad de la alegoría y el símbolo respectivamente, derivan de esta objetivación. Sin embargo, la experiencia que el filósofo alemán propone, y que nace de un concepto distinto de hermenéutica⁴⁰⁴, es completamente diferente; se materializa en la abnegación con la que el poeta aprehende la relación entre la cosa y la palabra⁴⁰⁵. De nuevo, el autor abunda en la diferencia con el símbolo entendido al modo romántico: el poeta no llega al ser de la cosa, sino al reconocimiento de la distancia, de la lejanía que se extiende entre ambos. Ésta es la experiencia que Heidegger reclama del arte, la atracción de la distancia indicada en la señal.

En el examen del sentido del círculo hermenéutico, debemos abordar la cuestión de dos modos. En primer lugar, hay que determinar su mecanismo interno de funcionamiento. Para ello, nos detendremos brevemente en las observaciones y explicaciones del propio Heidegger. En segundo lugar, es necesario referirse a las consecuencias que en la interpretación tiene esta teoría del círculo hermenéutico y en las operaciones de carácter práctico que realiza sobre el texto. Es en este segundo momento cuando debemos plantear la relación de la “metodología” heideggeriana con la alegoría.

Para presentar la primera de estas cuestiones, esto es, el análisis interno del círculo hermenéutico debemos partir de la ya definida experiencia de la lejanía y de las diferencias entre el sistema heideggeriano y la estética romántica en lo que a la relación entre la señal y el símbolo se refiere; debemos profundizar sobre el sentido de esta lejanía y la posición que en el lenguaje concreto de poema se debe adoptar ante ella. Nos referimos ahora al doble problema que hemos estado tratando en este trabajo: el hermenéutico y el retórico. Respecto al primero, ya hemos apuntado más arriba que la naturaleza de la hermenéutica heideggeriana no radica propiamente en la interpretación, entendida en un sentido tradicional próximo a la idea de traducción, sino en la actitud hacia el mensaje y en “un traer el mensaje”, que en la experiencia se revela como “un traer transformador”. Hay en la concepción de Heidegger muchos elementos de la noción de lo sagrado poético de la “edad de los poetas” y, por lo tanto, más rasgos

⁴⁰³ Op. cit., p. 138-139.

⁴⁰⁴ Heidegger se basa en la etimología, para afirmar que la hermenéutica no es la interpretación sino el “traer el mensaje” –se observa de nuevo la imagen del recorrido, de la distancia que determina todo el desarrollo de la explicación heideggeriana-. De este modo, dice: “El hombre está en una relación hermenéutica con el mensaje que le dirige el desocultamiento de la Duplicidad [ser / ser del ente]” (*op. cit.*, p. 102).

⁴⁰⁵ *Ib.*, p. 128.

románticos de los que acaso él hubiera pretendido –esta veta romántica se intensificará sin embargo en la obra de Gadamer-. Pero la orientación hacia lo sagrado –la espera tan *schellingiana* y tan *hölderliniana* de los nuevos dioses- tiene también mucho de la retórica de la predicación y de la búsqueda religiosa de una lengua eficaz, de una palabra protéptica, que induzca a creer, cuestión que, desde su juventud, le había preocupado especialmente⁴⁰⁶.

La lejanía que la señal apunta es –y aquí nos adentramos inevitablemente en otra paradoja- una lejanía próxima, reconciliada con el ser humano por el concepto de *contrada*. La *contrada* es etimológicamente un lugar que se extiende delante de uno⁴⁰⁷. A nuestro juicio, Heidegger, refiriéndose a un lugar, lo reviste de un sentido temporal, porque al ser un lugar cuya esencia es extenderse delante de uno, es, por así decirlo, un lugar futuro, siempre por delante. Con esta expresión, se pretende, por una parte huir de la terminología conceptual, inevitablemente ambigua, propia de la metafísica⁴⁰⁸, y, por otra, escapar la de posibilidad sintética del símbolo romántico. Caracterizada por estas exclusiones, la *contrada* es también lo ocultamente esenciante de la verdad⁴⁰⁹, esto es, lo que la metafísica ha ido olvidando a lo largo de su historia. Este hueco, desde un concepto del habla como casa del ser, se convierte en lejanía imposible de salvar:

No estamos ni estaremos nunca al exterior de la *contrada* en la medida en que, como seres pensantes, y esto significa, a la vez, seres que representamos trascendentalmente, nos mantenemos en el horizonte de la trascendencia. Mas, el horizonte es para nuestro re-presentar el lado de la *contrada* vuelto hacia nosotros. La *contrada* nos rodea y se nos muestra como horizonte⁴¹⁰.

(Heidegger, 2002a: 58)

⁴⁰⁶ En los años veinte –recuerda Gadamer-, en la escuela de teología de Marburgo, el joven Heidegger ya decía que “la verdadera tarea de la teología, a la que ésta tenía que volver, consistía en encontrar la *palabra que fuera capaz de llamar a la fe* y de hacer permanecer en la fe” (Gadamer, 2002: 39). El subrayado es nuestro. Para Steiner, Heidegger fue siempre un teólogo, cuya doctrina se conformó como una especie de meta-teología con un lenguaje derivado del pietismo, la escolástica y la doxología luterana (Steiner: 1983, 86). Sobre el sentido religioso, de raíz agustiniana, de las “habladurías”, el “estado de caído” y la dimensión escatológica del tiempo en la obra de Heidegger, Steiner, *op. cit.*, pp. 131 y 136.

⁴⁰⁷ Cf. Heidegger, 2002a: 71. Del latín *contrata*, región que se extiende delante de uno.

⁴⁰⁸ *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁰⁹ *Ib.*, p. 71.

⁴¹⁰ En su lectura de Nietzsche, Heidegger ofrece su propia comprensión de lo que cabe entender por “horizonte”: “Horizonte significa (...) delimitación del ejercicio de la vida que se despliega, dentro del círculo de un volver consistente lo que embiste y acosa. La vitalidad de un viviente no termina en este círculo delimitador, sino que comienza constantemente desde él. Los esquemas asumen la formación del horizonte” (Heidegger, 2005: 457).

El espacio de la contrada está, pues, determinado a romper con la base de escisión sujeto / objeto que caracterizaba la labor hermenéutica especialmente a partir del neokantismo cuyo cientifismo había reducido la obra de arte a cosa –sólo a través de su *ser cosa* se podía entender su remisión a algo diferente en el símbolo o, en su caso, como alegoría dar a entender algo distinto⁴¹¹-. En el caso de Heidegger, es necesario tener en cuenta que la diferencia ontológica, que fundamenta y a la que apela en su pugna con la metafísica, no quiere decir solamente que el ser no es el ente –con lo que podríamos encontrarnos en un caso similar al símbolo, por cuanto podríamos considerar que el ente remite o “encarna” al ser-, sino que “la verdad del ente se da en su relación con otro, en su apertura hacia lo radicalmente otro de sí. Pero también el conocimiento de la época, y por consiguiente del ente, es la única vía de acceso al ser (...). El ser sin reducirse al ente, no es algo al margen o por encima de su época” (Vattimo, 1993: 39). Por lo tanto, continúa Vattimo, el arte no sólo debe ser visto en su estricto acontecer sino también en su apertura al ser⁴¹².

De este modo, en el terreno de la lectura, poco tiene que ver la inagotabilidad en la interpretación que defienden los teóricos del símbolo, y que también estaba en algunas concepciones de la alegoría, con la idea que plantea la noción de contrada, en la que el sujeto que realiza la interpretación no sólo se sitúa frente a una lejanía esencial, esto es, siempre lejana, sino que además toma en consideración la difícil comprensión de que él mismo se encuentra ubicado en esa misma lejanía, de modo que de ella resulte indisociable el contradictorio elemento de la proximidad. Con esto se rompe la idea del hermeneuta *sujeto*, colocado frente a la palabra *objeto*, dispuesto a la tarea de arrancar del discurso sus secretos -como en la visión de Heidegger opera la ciencia con sus objetos-, de desentrañar los enigmas del texto, porque las entrañas del texto, el enigma, - como sucede en la también *lejana* historia de Edipo- son sus propias entrañas.

En este contexto, en esta lejanía habitable, resulta fundamental introducir el concepto heideggeriano de *tierra* para articular el sentido de la presencia de las palabras en el discurso poético. Con los pasos dados anteriormente, no sólo hemos marcado una distancia clara frente a la teoría del símbolo procedente de la estética romántica, sino que además nos hemos introducido en un mundo nuevo en el que la interpretación debe adoptar otros presupuestos distintos de los que los alegoristas habían sostenido a los

⁴¹¹ Gadamer, 2002: 101.

⁴¹² Vattimo, 1993: 44.

diversos momentos de su devenir histórico. Respecto al concepto de *tierra*, dice Vattimo:

La tierra es más bien el *hic et nunc* de la obra a la cual se refieren siempre nuevas interpretaciones y que suscita siempre nuevas lecturas, es decir, nuevos “mundos posibles” (...). La tierra es la dimensión que en la obra vincula el mundo, como sistema de significados desplegados y articulados, con su “otro” que es la *physis*, la cual con sus ritmos pone en movimiento las estructuras con tendencia a la inmovilidad de los mundos histórico-sociales.

(Vattimo, 1998: 58)

Ya hemos visto anteriormente cómo, en virtud de la *alétheia*, en la obra de arte hay un momento de revelación y otro de ocultamiento. La tierra, frente a la apertura que supone los mundos que se hacen posibles sobre ella, representa el momento de repliegue, de ocultamiento consustancial a la obra de arte. En este sentido, dice Gadamer:

La tierra es lo contrario del mundo abierto en la obra de arte. Es lo contrario en cuanto caracteriza en contraste con el abrirse, el albergar dentro-de-sí y el encerrar. Ambas características, el abrirse y el cerrarse están presentes en la obra de arte. Aquí se muestra la inadecuación de los conceptos reflexivos de *materia* y *forma*.

(Gadamer, 2002: 103)

En efecto, con el concepto de *tierra* Heidegger se aparta de otro de los elementos fundamentales de la estética del Romanticismo, la diferencia entre la materia y la forma. La obra de arte es el resultado de la tensión inevitable entre el abrir y el ocultar, en palabras de Heidegger, entre el mundo y la tierra⁴¹³. De este modo, se introduce el otro polo de la tensión creadora de la obra de arte: el *mundo*. En el mundo de la obra se produce el quebrantamiento, esto es, el cumplimiento, de la palabra poética⁴¹⁴. El quebrantamiento es lo que hace a la palabra poética irreductible a la concepción representativa y referencial del lenguaje: “El mostrar en el que la palabra se quebranta no es un remitirse a la cosa, sino que se trata más bien de un colocar la cosa en la

⁴¹³ Gadamer, 2002: 104.

⁴¹⁴ Este quebrantamiento como destino es análogo al que sufre la profecía al cumplirse o la palabra representativa ante la cosa que menta cuando ésta se hace presente (Vattimo, 1998: 63).

proximidad, en el cuadrado de regiones del mundo al que pertenece” (Vattimo, 1998: 65)⁴¹⁵.

Desde el punto de vista externo, el mecanismo ineludible del círculo hermenéutico⁴¹⁶, lanza al intérprete a una situación de la que no puede tener conocimiento absoluto. La salida al contacto con la cosa es una entrada en el círculo hermenéutico de la pertenencia del ser-ahí y de la cosa al mismo mundo, rompiendo, con ello, la oposición entre sujeto y objeto propia de la metafísica. La orientación y la salida hacia la cosa misma implican una tensión entre la *vis atractiva* de ésta y la fuerza de desviación que los prejuicios y las ocurrencias que inevitablemente surgen constantemente en el proceso de la interpretación. En este sentido, dice Gadamer:

El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto su primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido sólo se manifiesta porque ya no lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado.

(Gadamer, 1996: 333)

La necesidad de ir revisando continuamente, conforme avanza la comprensión del texto, los prejuicios derivados de la necesaria precomprensión es, ciertamente, un mecanismo eficaz contra las violencias clásicas del alegorismo. Negar la existencia de una cierta precomprensión del texto o de la existencia de determinados prejuicios sobre el mismo es una utopía en cuanto que no existe un lector inocente en su apertura al texto. Ahora bien, el reconocimiento de la existencia de esta precomprensión no sólo hace posible una mayor disposición a recorrer la distancia que el texto exige, sino también a modificar, conforme la distancia es recorrida, los criterios y juicios que la han determinado, según las nuevas necesidades que van siendo derivadas de la comprensión. En este sentido, cobra especial significación la idea heideggeriana de hermenéutica en cuanto “portar –y *portarse hacia*- el mensaje”.

⁴¹⁵ Heidegger se refiere con la expresión “cuadrado de las regiones del mundo” a su idea de la “cuaternidad de tierra, cielo, mortales y divinos”.

⁴¹⁶ Sobre la inevitabilidad del círculo hermenéutico, cf. Ferrié, 1999: 117 y Gadamer, 2001a: 95-116.

Ahora bien, Ferrié advierte en el mecanismo del círculo hermenéutico una serie de peligros que desembocan en la pérdida del sentido mismo de la cosa⁴¹⁷. En efecto, según Ferrié, la teoría del círculo hermenéutico compele al intérprete a penetrar en él, elaborando sus condiciones interpretativas previas a partir de las cosas mismas. Para ello, deben ser destruidas todas las capas que la tradición ha ido interponiendo entre el intérprete y la cosa, descubriendo la tradición como tal⁴¹⁸. El problema se presenta cuando se llevan a la práctica estas dos operaciones: por un lado, la liberación de la cosa del recubrimiento de la tradición que se interpone entre ella y el intérprete; por otro, la elaboración por parte de éste de sus condiciones previas. En este sentido, afirma Ferrié que el planteamiento heideggeriano del círculo hermenéutico ha producido en la posmodernidad una hermenéutica más orientada hacia la recreación de los textos que hacia su producción y recepción. En efecto, la teoría del círculo parece legitimar la violencia interesada y parcial sobre el texto, que termina resultando irrelevante frente a una interpretación que no remite sino a sus propias afirmaciones y decisiones⁴¹⁹, esto es, la alegoría.

Aunque los problemas derivados de esta concepción teórica se han agudizado en las corrientes críticas postheideggerianas, es necesario reconocer ya en la violenta metodología de Heidegger –no sólo en sus construcciones teóricas- un paso importante en este sentido. Con esta prevención, entramos muy brevemente en el análisis de las interpretaciones concretas que Heidegger realiza de la poesía de algunos poetas como Hölderlin, George, o Celan. En estos casos –sobre todo en el de Hölderlin- lo que, desde el punto de vista filológico, no son sino errores graves de interpretación, para Heidegger es una violencia justificada por la necesidad de arrancar del texto aquello que estando en su decir, no ha sido dicho. En el ejercicio de esta violencia, Heidegger no duda en recurrir a métodos ya conocidos en el alegorismo más remoto. Nos referimos especialmente al método etimológico y a la desmembración del texto interpretado en unidades aisladas⁴²⁰.

No obstante es preciso advertir que el método etimológico heideggeriano es diferente del utilizado por los alegoristas estoicos. En este sentido dice Allemann, refiriéndose a la etimología heideggeriana frente a la etimología popular:

⁴¹⁷ Ferrié, 1999: 47-48.

⁴¹⁸ *Op. cit.*, p. 118.

⁴¹⁹ *Ib.*, pp. 60-61.

⁴²⁰ Es éste un procedimiento que hemos estudiado en Porfirio y en los Padres de la Iglesia, particularmente en Orígenes.

Elle ne veut pas non plus, comme cette dernière, déchiffrer abstraitement des associations sonores entre des mots devenus opaques, sans égard pour leur provenance. Elle consiste plutôt en ceci que des mots en eux-mêmes transparents, mais qui ne sont plus considérés, dans l'usage parlé, sous l'angle de leur composition élémentaire, sont à nouveau décomposés en leurs éléments. (...) La décomposition des éléments d'un mot conformément au sens, ne tient pas compte des métamorphoses plus profondes de la langue, du développement phonétique, et aussi des changements causés par l'usage. En ce sens, cette méthode est essentiellement an-historique et rationnelle.

(Allemann, 1987: 145-146)

Respecto al comentario del poema, Heidegger defiende, como decíamos, el comentario verso a verso, incluso deteniéndose en palabras a las que aísla del conjunto de la obra. En estos casos, la violencia ejercida sobre el sentido de texto afecta incluso a la significación propia de éstas, como cuando, por ejemplo, equipara la Naturaleza en la lengua de Hölderlin con la *physis* griega⁴²¹. Es éste un procedimiento que Heidegger comparte con los alegoristas no sólo en cuanto a su funcionamiento, esto es, el vaciado del sentido de la palabra y la desmembración del texto, sino también en su finalidad, es decir, la reconstrucción del sentido del poema y de la significación de la palabra conforme a los *pre-supuestos* del intérprete.

En este caso, se invierte el proceso que la teoría del círculo hermenéutico había determinado: si en ésta la precomprensión del intérprete respecto al todo debía ir modificándose y reelaborándose conforme fuera avanzando en la comprensión de las sucesivas partes del texto, en la práctica interpretativa heideggeriana lo que en realidad sucede es que el todo es desmembrado de tal manera que la precomprensión de éste se impone a las partes que, con ello, quedan aisladas y sin capacidad para modificar una precomprensión que se impone, no sólo con respecto al todo sino con relación a cada una de las partes. Con ello, se produce, de forma semejante a lo que ocurría con la exégesis alegórica neoplatónica –de nuevo tenemos que recordar a Porfirio y a su *Antro de las ninfas*–, una reelaboración del texto que, más que un recreación, supone la construcción de un discurso nuevo, alejado desde el punto de vista literal e histórico de

⁴²¹ Allemann, 1987: 155.

texto que le sirve de punto de partida⁴²². Con ello, el círculo hermenéutico deviene círculo vicioso: el regreso a la posición previa del intérprete⁴²³. La precomprensión de la obra de arte, en la teoría del círculo de Heidegger es, desde otro punto de vista, un caso de incompreensión, pero de incompreensión igualmente fecunda.

La conclusión, en todo caso, nos parece clara. Aunque la teoría del círculo hermenéutico bloquea teóricamente y de forma radical la posibilidad de la exégesis alegórica en virtud de la necesaria ubicación del intérprete en la distancia, en la lejanía que le obliga a reformular constantemente sus prejuicios en una elaboración inagotable, en la violenta práctica que el propio Heidegger ejerce sobre determinados poemas, es fácil reconocer no sólo algunos procedimientos usuales en el alegorismo exegético sino también la misma instrumentalización metafísica de la alegoría⁴²⁴.

En este sentido, la crítica, desde muy diversos puntos de vista, ha venido subrayando en los últimos años la raíz metafísica de los escritos de Heidegger, evidenciada a partir de la *Kehre*, etapa que se extiende desde la publicación de la *Carta sobre el Humanismo*, en la que el problema existencial de la finitud que había marcado si no la escritura sí desde luego la recepción de *Ser y tiempo*, da paso a una orientación nítidamente ontológica que entronca con las exigencias de la metafísica tradicional – sobre todo desde “¿Qué es la metafísica?”⁴²⁵.

Quizá en el pensamiento de Gadamer, esta orientación metafísica se pueda observar con más claridad. En efecto, el símbolo gadameriano parte de los presupuestos heideggerianos del juego existente entre el mostrar y el ocultar propio de la *alétheia* y, bajo la condición que impone este juego, se relaciona con el símbolo propio de la estética idealista. De este modo, afirma: “El error de la estética idealista sería ignorar este juego que es el que, específicamente, permite que lo universal tenga lugar en lo particular sin que de modo necesario, éste tenga que pronunciarse como universal” (Gadamer, 1998: 21). Gadamer no sólo no se distancia del simbolismo romántico desde una perspectiva heideggeriana, sino que, precisamente desde ésta⁴²⁶, profundiza en las estructuras y presupuestos del simbolismo idealista. Para Gadamer, el elemento esencial del símbolo no está en la remisión sino en la identificación. Así pues, aunque la palabra

⁴²² Véase la interpretación inexorablemente alegórica -psicológica- del prologo de *Así habló Zaratrusta*: “Pero los animales de Zaratrusta no son animales cualesquiera, su esencia es una imagen de la esencia del mismo Zaratrusta, es decir de su tarea” (Heidegger, 2005: 243).

⁴²³ Para la reacción de Gadamer y, sobre todo, la respuesta de Ricoeur al relativismo interpretativo derivado de este estado de cosas, véase Ferrié, 1999: 73 y ss.

⁴²⁴ Cf. Ferraris, 2004: 31.

⁴²⁵ Véase Vattimo, 1995: 131-146.

poética no se desprenda totalmente de su significado, tampoco puede considerarse como un mero mentar: “Antes bien, entraña siempre una suerte de identidad de significado y sentido, del mismo modo que el sacramento es ser y significado en una sola cosa” (Gadamer, 1996a: 77).

La distancia que Gadamer establece entre el símbolo y la alegoría también puede leerse en este sentido:

La obra de arte no es una alegoría –no se dice algo para que se piense otra cosa-, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir. Y esto debe entenderse como un postulado universal, no sólo como la condición necesaria de la llamada modernidad.

(Gadamer, 1998: 96)⁴²⁷

Por otra parte, en la interpretación gadameriana de la tradición, ésta tiene una función más positiva que la de revelarse -al modo heideggeriano- como tal en su destrucción por el intérprete en su acceso a la cosa misma:

Así como la hermenéutica romántica pretendía ver en la homogeneidad de la naturaleza humana un sustrato ahistórico para su teoría de la comprensión, absolviendo con ello de todo condicionamiento histórico al que comprende “congenialmente”, la autocrítica de la conciencia histórica llega al cabo a reconocer movilidad histórica no sólo en el acontecer histórico sino también en el propio comprender. *El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno hacia un acontecer de la tradición*, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación.

(Gadamer, 1996: 360)

Sin embargo, el concepto de arte en Gadamer, más allá de sus encarnaciones concretas en cada época, es esencialmente ahistórico. Para justificar esta ahistoricidad, Gadamer recurre veladamente al concepto de lo sublime. En el siguiente texto, Gadamer sin citar la palabra, lleva a su terreno la definición de lo sublime de Longino, de modo similar a como lo hiciera Kant:

⁴²⁶ Cf. Gadamer, 1996a: 76.

⁴²⁷ Véase también Gadamer 1998a: 105.

Lo que por el contrario reconocemos como enunciado verdadero en el arte actual converge curiosamente con lo que nos ofrece el arte de otras épocas y de otros pueblos, cuyos valores enunciativo y expresivo, cuya calidad y estilo, sencillamente nos convencen: ciertamente, esto acontece con valoraciones y preferencias cambiantes, pero sin embargo, con el reconocimiento permanente de que en todas las producciones a las que se da el nombre de “clásicas” todo “concuerdan” y que nos afectan a todos nosotros, a pesar de su vinculación a condiciones propias de un lejano origen y una procedencia extraña.

(Gadamer, 1998a: 108-109)

Es precisamente esta concepción ahistórica de la obra de arte, junto con su referencia a la verdad y su apego a la tradición clásica, lo que más ha sido discutido de las teorías hermenéuticas gadamerianas⁴²⁸. Steiner ha apuntado que la intemporalidad del arte en Heidegger y Gadamer se basa en el error de la apreciación de la obra por la pérdida del contexto en que se originó:

Los errores ineluctables de nuestra respuesta, los inevitables malentendidos de nuestra arqueología interpretativa de los sentimientos, confieren a la obra su novedad e intemporalidad (...) la pérdida provoca novedad. El mensaje original se reduce al silencio o se convierte en una convención retrospectiva, en una mitología del significado. Esto permite, en realidad hace necesario, las fecundas incomprendiones de la respuesta renovadora. Precisamente esas obras, esos sistemas estéticos, son los que programan la *eternidad*, los que planifican la intemporalidad que o se difuminará completamente o no dejará más que una huella testimonial de insípida sublimidad. Encapsulados, por decirlo así, en el lugar donde habitaron y con sus datos históricos ahora irrecuperables, en consonancia absoluta con los medios técnicos que se encontraban a su disposición (...) permanecerán abiertos al desconocimiento y a reconstrucciones apasionadas de la recepción posterior.

(Steiner: 2001, 254-255)

Pero, para nosotros y respecto a la cuestión que aquí examinamos, lo fundamental, lo que determina esencialmente la *estética* de Gadamer y la ubica dentro del contexto romántico, aunque entendido, desde luego, en sentido amplio, es la consideración del re-conocimiento como esencia del arte, en cuanto lenguaje simbólico

⁴²⁸ Véase, por ejemplo, Bordieu, 1995: 452 y ss. La respuesta de Gadamer a estas objeciones puede verse en Gadamer, 2000: 225-241. Resulta también interesante, con relación a su idea de verdad, el concepto de “anticipo de compleción” expuesto en este mismo volumen (Gadamer, 2000: 67-68). Un breve análisis del concepto de verdad en la poesía moderna puede verse en Talens, 2005: 137-140.

del re-conocimiento⁴²⁹. En efecto, como dice Vattimo, la asociación entre símbolo, reconocimiento y arte es característica de las estéticas que mantienen un sentido tradicional de verdad –tan reprochado a Gadamer–, en cuanto que se trata de reconocer una verdad que ya era conocida por otra vía, o, por lo que a la forma se refiere, en cuanto una estructura bella produce placer como tal porque *reconocemos* que es como debía ser⁴³⁰.

La verdad de la poesía en el pensamiento gadameriano se establece desde un doble eje: en un primer momento la verdad del poema obedece a la autorreferencialidad del lenguaje poético⁴³¹. En efecto, “la palabra poética cumple simultáneamente lo que dice, realiza lo enunciado cumpliéndose en ello” (Cuesta Abad, 1999: 163)⁴³². Pero, en un segundo momento, Gadamer, mediante un arriesgado quiasmo, señala el poema “es la existencia de lo que declara porque esto no es sino la lingüisticidad de la existencia, la condición ontológica suprema precomprendida en y por el lenguaje” (Cuesta Abad, 1999: 164)⁴³³.

Toda esta concepción de la verdad se aleja un tanto del planteamiento heideggeriano en el que la verdad, a través del concepto de tierra, es no sólo una fuente de nuevas interpretaciones –cuestión que Gadamer admite sin reservas⁴³⁴–, sino que también es algo que siempre se sustrae y reserva, sin que por ello ceda en su apertura al mundo, en un determinado horizonte⁴³⁵. El horizonte gadameriano tiene un sentido distinto al propuesto por Heidegger. En efecto, como señala Cuesta Abad, la concepción gadameriana de la verdad en el discurso poético, suprime el factor de “lejanía” que en Heidegger se presentaba indisociablemente asociado a su contrario, la “cercanía”, quedándose con ésta última⁴³⁶. De esta forma, cuando se afirma que Gadamer ha “urbanizado” el pensamiento heideggeriano, cabe entender esta afirmación en su sentido

⁴²⁹ Cf. Gadamer, 1996a: 245.

⁴³⁰ Vattimo, 1993: 127.

⁴³¹ “Un texto es poético cuando no admite en absoluto esa relación con la realidad o cuando, a lo sumo, lo admite en un sentido secundario” (Gadamer, 1998a: 95).

⁴³² Nótese que la verdad del lenguaje poético de Gadamer, en el que ésta resulta de la ejecución de la palabra del poema, no puede, en ningún caso, confundirse con la idea de la palabra eficaz propia del pensamiento mágico y resucitada en algún caso por algunas teorías simbolistas recientes de resonancias místicas, porque la ejecución de la palabra poética, como el propio Gadamer advierte, se limita al propio poema y adquiere su eficacia precisamente de esta limitación.

⁴³³ Véase Gadamer, 1998a: 96-97.

⁴³⁴ “Mi tesis es que la interpretación está esencial e inseparablemente unida al texto poético precisamente porque el texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos” (Gadamer, 1998a: 100).

⁴³⁵ *Op. cit.*, p. 132.

⁴³⁶ Cf. Cuesta Abad, 1999: 166-170.

literal en cuanto a que la dimensión hogareña –que estaba en la idea de lo poético de Heidegger- se sobrepone a la también heideggeriana idea de inhospitalidad.

En una línea gadameriana de urbanización del pensamiento de Heidegger, se ubica el texto “Símbolos del alma”⁴³⁷ de Emilio Lledó. El estudio del símbolo se sostiene sobre dos textos concretos: el aristotélico *De la interpretación* 1, 16a, y el platónico *Banquete* 191 c-d. El pasaje de Aristóteles dice: “Hay en la voz símbolos de lo que siente el alma, y a lo que vemos escrito llega también lo que transmite la voz”⁴³⁸. El texto de Platón se refiere al mito del Andrógino relatado por Aristófanes en el citado diálogo. A partir de estos pasajes, Emilio Lledó traza una reflexión sobre el símbolo en una doble dirección: una dirección de carácter lingüístico que se desarrolla en el ámbito de la naturaleza del lenguaje en su aspecto afectivo –*Pathémata*-, indisolublemente unido a su aspecto noémático. En esta comprensión del símbolo, Lledó inserta su conocida comprensión de la *philia*, en cuanto que el lenguaje simbólico en el texto de Aristóteles compete a los afectos. La segunda esfera de reflexión se despliega en el ámbito de la antropología: el hombre como ser simbólico, partido, como el andrógino del mito platónico. Ambas reflexiones se entrelazan en la elaboración de un discurso que entiende el “estado de caída” heideggeriano no como una realidad esencial del ser humano, sino como una amenaza constante históricamente encarnada en una serie de peligros concretos y que en nuestra época adquiere una materialidad determinada que el autor denuncia en estas páginas⁴³⁹. Lledó recupera la idea heideggeriana del lenguaje como “casa del ser”⁴⁴⁰ y, junto con ella, la necesidad hermenéutica gadameriana de evitar el anquilosamiento del lenguaje y, particularmente, el texto escrito, mediante la devolución de la palabra al habla: “Ese mundo de los libros, dormido en el silencio de las bibliotecas, está ahí para ser abierto” (Lledó, 2005: 103).

La actividad de “abrir” los libros, de recuperarlos para “el habla” es, para el autor de *La memoria del Logos*, una actividad simbólica que afecta a nuestra condición de seres partidos, simbólicos, y que, por otra parte, adquiere una irrenunciable dimensión ética por cuanto resulta esencial en la lucha contra la amenaza de la Caída:

⁴³⁷ Lledó, 2005: 93-114.

⁴³⁸ Reproducimos la traducción ofrecida por Lledó, *op. cit.*, pp. 100-101.

⁴³⁹ Cf. *ib.* p. 113. Esta actitud beligerante, alerta, que entiende el “estado de yecto” como amenaza que, en la sociedad actual, adquiere una faz y unos mecanismos concretos, es asumida por el autor como un férreo compromiso intelectual que recorre buena parte de *Elogio de la infelicidad*, libro al que pertenecen estas páginas que aquí glosamos.

En la escritura, se hace patente ese peculiar carácter del símbolo. Las palabras de los libros son mitades perdidas, signos flotantes de amistad, de amor, que espera la otra mitad que completa, en la conjunción y asimilación de las dos mitades, el prodigioso fenómeno de la interpretación.

(Lledó, 2005: 104)

Vattimo, por su parte, combate, también desde presupuestos heideggerianos, los métodos exegéticos que pretenden “explicar”, bajo la sombra hegeliana más o menos directa de la muerte del arte, la obra de arte desde modelos sociológicos o psicológicos⁴⁴¹, que consideran la obra una meta, un producto, y, por lo tanto, “un hecho del pasado” (Vattimo, 1993: 111). Esta crítica se extiende asimismo a la estilística, porque, “también aquí [la obra de arte] es una meta, un acontecimiento cuyos antecedentes deben ser descubiertos, no ya sus antecedentes histórico-sociales, económicos o psicológicos, sino técnico-lingüísticos” (Vattimo, 1993: 112). Por el contrario, Vattimo defiende la propuesta heideggeriana de la contrada, de “pertenencia del lector al mundo de la obra”: “La obra es un origen, ella funda un mundo, que lejos de ser un puro acontecimiento de la conciencia del lector, constituye un ámbito dentro del cual él mismo vive y se mueve” (Vattimo, 1993: 118). En este sentido, resulta interesante la valoración que Vattimo realiza de las estéticas expresionistas, en cuanto a la recuperación del alcance ontológico del arte: La indisociable unidad entre la renovación del arte y la de la vida y la sociedad; la cosmicidad no romántica de la poesía, que alude a la construcción de mundos⁴⁴² como labor del poeta frente a la expresión emocional, que había sido uno de los principales instrumentos de la desontologización de la poesía; la reivindicación del carácter profético del arte, recuperando el alcance ontológico al margen de la división idealista entre lo intuitivo y lo discursivo.

Lo que nos resulta interesante de este planteamiento, que trata de eludir todo el problema de la traducción hegeliana de la obra de arte, esto es, su alegorización, es que concluya apelando a la hermenéutica bíblica en cuanto que ésta no pretende apropiarse

⁴⁴⁰ “Porque la estructura mental que el lenguaje constituye no es, en ningún momento, un campo cerrado (...), sino un extenso territorio en el que se vive” (*ib.*, p. 103).

⁴⁴¹ En una línea similar, véase también Gadamer 1998a: 108.

⁴⁴² “Si el mundo, y aquí nos servimos todavía de los resultados de la analítica trascendental heideggeriana, no es sino un sistema de significados dentro del cual estamos siempre inmersos, la obra de arte funda un mundo en cuanto que funda un nuevo sistema de significados” (Vattimo, 1993: 80).

de su objeto sino que acepta moverse en su interior, dejándolo siempre trascender⁴⁴³. Vattimo llega a decir: “La crítica reductiva (...) es una eliminación arbitraria del sentido anagógico de la tabla de los cuatro sentidos teorizados por los Padres de la Iglesia y por los intérpretes medievales de la Escritura. El mismo sentido alegórico, separado del anagógico, es una referencia todavía intramundana.” (Vattimo, 1993: 122). Con “sentido alegórico”, Vattimo se está refiriendo aquí al sentido figural que interpreta los acontecimientos del Antiguo Testamento como prefiguraciones del Nuevo. En efecto, no deja de ser una interpretación intramundana en cuanto que explica determinados hechos históricos a la luz de otros.

Sin embargo, junto a esta lectura material de la alegoría figural, es necesario advertir –como ya hiciéramos en las páginas dedicadas a esta cuestión– que la exégesis figural no se entiende sino partiendo de la idea previa de una historia de la redención en sentido vertical, que escapa de los límites mundanos a los que Vattimo se refiere. Y, de hecho, es por causa de este plan divino de salvación por lo que, dentro de la hermenéutica medieval, tiene sentido la posibilidad de la interpretación figural. En consecuencia, no es sólo el sentido anagógico el que, dentro de los cuatro sentidos de la Escritura, en la exégesis medieval, puede considerarse extramundano. Además, Vattimo tampoco hace alusión a la estrecha vinculación de los cuatro sentidos en la interpretación de la Escritura, de tal modo que todos ellos constituyen un sentido único, superior, que se conforma con la suma de ellos.

No obstante, lo que finalmente nos interesa de la explicación de Vattimo es el planteamiento de la necesidad de escapar de la visión reductora que se ha podido ofrecer de la exégesis medieval que, no lo olvidemos, es, en el conjunto de los cuatro sentidos, alegórica. Nos interesa porque, más allá de las inquietudes de las primeras estéticas que consagraron la supremacía del símbolo como algo diferente y opuesto a la alegoría, y reconducidos, quizá, los intentos heideggerianos de escapar de la metafísica hacia terrenos más conocidos, la alegoría vuelve a aparecer, de un modo u otro, en el horizonte interpretativo reciente como posibilidad que merece ser revisada.

En páginas anteriores, y desde puntos de vista diferentes, veíamos como Paul de Man había también pensado la alegoría como expresión de la ironía inherente a la escritura. De esta forma, la alegoría exegética de la Escritura, o la alegoría irónica de la escritura confirman la vigencia de un método de interpretación, constantemente revitalizado a través de sus diversas formulaciones históricas, como instrumento

⁴⁴³ Cf. Vattimo, 1993: 83.

exegético de la visión metafísica, en el sentido más amplio e irreductible del término, del discurso.

Para Gadamer, la alegoría fue el núcleo de la interpretación en el mundo antiguo y en la Edad Media, pero, en su opinión, la hermenéutica ya no puede seguir el camino de la alegoría. “Para ello haría falta un lenguaje de la creación que hablara en nombre de Dios” (Gadamer, 2000: 113).

Ahora bien, qué ocurre entonces con la presencia de los prejuicios, reconocidos o no, en la interpretación posromántica. El propio Gadamer reconoce que la crítica a la ideología y el psicoanálisis, bajo sus presupuestos emancipatorios, y su consideración de estar científicamente fundados, parten de una serie de presupuestos, distintos de la precomprensión hermenéutica, que pueden recordar, en cierto modo, al proceder hermenéutico alegórico⁴⁴⁴.

En este sentido, y desde posiciones más radicales, Simpson ha afirmado que la interpretación alegórica pervive hoy día bajo las distintas tendencias interpretativas en las que el sentido que ilumina la interpretación es, en realidad, lo que previamente ilumina a ésta (Simpson, 2003: 218). Simpson, que, conforme a lo que aquí venimos defendiendo, vincula la alegoría a la metafísica⁴⁴⁵, afirma que ni el positivismo ni el análisis filológico son suficientes para acabar con la circularidad de la interpretación que implica incurrir en el alegorismo. La apelación a la intención del autor no elude el riesgo del alegorismo por cuanto incide en el presupuesto de que el texto dice una cosa pero significa otra.

Las tesis de Simpson parecen llevar a un callejón sin salida. Todos los planteamientos metodológicos terminan resultando alegóricos desde el momento en el que los prejuicios se proyectan sobre el texto forzando su sentido en una dirección predeterminada. El autor, no obstante, abre una posibilidad de escapar de este círculo vicioso mediante la apertura a una hermenéutica basada en la fe en las personas, de raíces éticas que respete la alteridad de los textos⁴⁴⁶.

A nuestro juicio, la propuesta de Simpson coincide sustancialmente con los planteamientos de la hermenéutica gadameriana en torno al diálogo y a la construcción dialógica de la palabra. De este modo, en el encuentro real entre el discurso y el intérprete puede darse la superación de las construcciones previas que determinan la

⁴⁴⁴ Véase Gadamer, 2000: 116-117.

⁴⁴⁵ *Op. cit.*, p. 219.

⁴⁴⁶ Simpson, 2003: 236.

interpretación alegórica. Es en este aspecto en lo que la hermenéutica excede siempre a la retórica, en que incluye siempre un encuentro con la palabra de otro que a su vez, se verbaliza⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ Gadamer, 2000: 117.

SEGUNDA PARTE

**EL PROBLEMA DE LA ALEGORÍA EN LA OBRA DE SAN
JUAN DE LA CRUZ**

INTRODUCCIÓN

Desde la publicación en 1924 de *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, obra fundamental -y en muchos aspectos fundacional- en la crítica sanjuanista, pocos han sido los estudiosos de la poesía del místico carmelita que no hayan abordado el problema de la naturaleza alegórica o simbólica de sus poemas, particularmente de sus tres poemas mayores. Esta discusión ha sobrepasado el ámbito estricto de la poesía de San Juan, obligando a la crítica a proponer un modo distinto de afrontar la difícil relación entre la obra poética y la obra doctrinal en prosa, que se presenta bien como comentario, verso a verso, de los poemas –*Noche oscura*, *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*-, bien como tratado de mística guiado muy libremente por los versos del poema –*Subida al Monte Carmelo*-.

Los argumentos expuestos por Jean Baruzi han sido debatidos por los estudios posteriores y, en mayor medida, aceptados y desarrollados desde muy diversos puntos de vista. Todos estos trabajos constituyen un *corpus* extenso y complejo, que, sin embargo, parece lejos de cerrar un campo de investigación que en ocasiones se antoja inagotable. Así parecen reconocerlo Paola Elia y María Jesús Mancho en su edición del *Cántico espiritual y poesía completa*: “El avance en este terreno [el simbólico] es sólido, aunque todavía queden muchas parcelas por explorar” (Juan de la Cruz, 2002: XCVI).

Nuestro trabajo pretende aproximarse a esta cuestión desde una perspectiva hermenéutica. Desde este punto de vista, la obra de San Juan de la Cruz presenta, junto con la complejidad propia de los poemas, una dificultad añadida: la ausencia, o, al menos, la indeterminación, de una tradición con la que establecer el diálogo que constituye el eje fundamental de la metodología gadameriana. Cuando hablamos de la ausencia de una tradición en la que pueda insertarse el problema en torno al carácter alegórico o simbólico de los poemas sanjuanistas, con la que establecer el diálogo que debe desplegar este trabajo, no queremos decir, desde luego, que no existan, para lo que se consideran símbolos o alegorías sanjuanistas, unas fuentes, o incluso una tradición de fuentes. Tales fuentes, literarias, místicas y filosóficas, han sido estudiadas y valoradas con precisión por la crítica más rigurosa. De ellas habremos de dar cuenta en estas

páginas. En este terreno, Dámaso Alonso detectó la presencia en la poesía de San Juan, de tres corrientes de influencia: la tradición bíblica, la poesía culta italianizante y la poesía popular y los cancioneros. Por su parte, Elia y Mancho, en el prólogo de la edición citada, afirman, respecto de la prosa: “San Juan continúa la tradición exegética medieval que, de los cuatro sentidos tradicionales combinados (...), primaba la tendencia alegorista y acomodaticia” (Juan de la Cruz, 2002: XL). En este trabajo revisaremos el alcance de estas influencias en atención al sentido de los poemas. Este sentido viene condicionado por una serie de circunstancias heterogéneas que condicionan la (pre) comprensión y valoración de estas fuentes.

Federico Ruiz, desde la precomprensión anteriormente aludida, ha cifrado las fuentes más próximas a Juan de la Cruz en los siguientes grupos: el pensamiento tomista y la Escolástica, en cuanto a las estructuras y esquemas de pensamiento; el agustinismo y el neoplatonismo en determinados aspectos de la vida mística; los místicos del Norte en lo relativo a las imágenes, etapas y experiencias de la vida mística; la mística española en cuanto a los problemas, temas y lenguaje; la poesía contemporánea, en lo referente a la sensibilidad, expresiones y símbolos -nótese que aquí, “símbolo” está entendido como metáfora, sin el componente trascendente como instrumento del lenguaje sagrado que Ruiz defiende en otras ocasiones-; y, por último, algunos elementos islámicos a nivel de mera conjetura defendida por otros estudiosos de la que Ruiz se hace eco (Ruiz, 1986: 47).

Pero las fuentes –y sus *ecos*-, al menos en la cuestión que aquí se estudia, no constituyen por sí mismas una tradición. La triple determinación de las corrientes –muy distantes entre sí- bíblica, italianizante y popular de los poemas, no revela una tradición determinada, y menos respecto de la naturaleza alegórica o simbólica de los poemas sino que, más bien, y dentro de los márgenes de la estilística de posguerra, pone de relieve la presencia de una serie de influencias que intervienen en los poemas de muy distintas maneras y en un grado de relieve muy diverso⁴⁴⁸.

La indudable tendencia alegorista de los comentarios sanjuanistas, en los que la Escritura se pone al servicio de la construcción de su particular doctrina mística, apunta claramente hacia una práctica antigua de la exégesis bíblica que, como se ha estudiado

⁴⁴⁸ En este sentido, Federico Ruiz se muestra tajante: “Las fuentes culturales, literarias o doctrinales esclarecen todo pero, en concreto y en definitiva, no explican nada en la obra sanjuanista. Tienen que pasar por la inspiración bíblica, la experiencia y la reflexión personales, y ser verificadas en la observación de su entorno. Pasar del paralelismo con una fuente cultural a deducir idéntico significado en

en la primera parte de este trabajo, no ha permanecido inmutable desde sus orígenes hasta el último tercio del siglo XVI cuando Juan de la Cruz compone sus poemas y comentarios.

Por otra parte, la consideración de las fuentes citada más arriba no se ocupa ni de la polémica sobre la naturaleza simbólica o alegórica de los poemas, ni de la relación de éstos con los comentarios –más allá de la extensión a los propios poemas de la observada acomodación de sentido de la Escritura a la formulación de una cierta doctrina mística-. Tampoco atiende a la dimensión de comentario, recreación, traducción o interpretación que los poemas *La noche* y, sobre todo, el *Cántico*, tienen respecto del Cantar de los cantares, conectada con la búsqueda de la profunda raíz de sentido del epitalamio bíblico apuntada por la exégesis alegórica cristiana desde Orígenes hasta la fecha de su composición. Esto quiere decir que si los comentarios, respecto de los poemas y de la Escritura, pueden resultar, en algunos aspectos, propios del alegorismo medievalizante; el *Cántico* y *La noche*, desde este punto de vista exegético, constituyen, por una parte, una original síntesis, y, por otra, un paso adelante –que en su radical apuesta acaso resulta agotado en sí mismo-, en la lectura mística del Cantar de los cantares dentro de la tradición cristiana alegórica.

El trabajo de Armando Pego Puigbó, *El Renacimiento espiritual* (Pego Puigbó, 2004), abre, en un contexto más amplio –y, desde luego, ajeno a la cuestión del simbolismo y la alegoría-, una nueva perspectiva en el estudio de la literatura espiritual del siglo XVI y plantea la posibilidad del estudio de estos textos espirituales en el marco de una tradición religiosa determinada. El libro de Pego atiende a la vinculación de estas obras a una tradición de raíces medievales que se conjuga con las novedades aportadas por el Humanismo. Pero, además, plantea el problema de afrontar estos textos como obras literarias, no teológicas, por lo que en su opinión la ubicación de estos textos en una tradición teológica concreta, a cuya luz se desvanecen muchas de sus oscuridades, debe equilibrarse irremediabilmente con su dimensión literaria⁴⁴⁹. De este modo, Pego

el texto sanjuanista implica un desconocimiento total del método y del texto sanjuanista” (Ruiz, 1990: 25).

⁴⁴⁹ Acaso sea la naturaleza literaria que Pego ve en los tratados oracionales del siglo XVI (véase entre otros pasajes, Pego Puigbó, 2004: 22), el punto de su argumentación que menos compartimos. Nos parece discutible que pueda considerarse *literatura* a estos textos, en el sentido en que pueden denominarse *El Decamerón* o las *Novelas ejemplares*. Ynduráin, usando de estos mismos ejemplos, advierte que aunque los humanistas no entendían la literatura en el sentido actual del término, esto no quiere decir que no hubiera literatura, puesto que había obras literarias que eran leídas como tales (Ynduráin, 1994: 408-413). En nuestra opinión, la dimensión de –relativa- verosimilitud y el carácter de entretenimiento con el que se recibían las obras literarias, difiere de la dimensión de *verdad* y la finalidad protréptica de los textos espirituales. Ahora bien, consideramos que la recepción actual de estas obras es, generalmente, bien

advierde, por una parte, que la atención filológica a los textos no debe perder de vista el mundo al que pertenecen y, por otra, que la labor hermenéutica debe evitar incurrir en anacronismos.

Es difícil hablar, en sentido estricto, de una tradición en la recepción de la obra de San Juan porque entre la composición de los poemas y su recepción *literaria*, median más de tres siglos⁴⁵⁰. Pese a que la inclusión de San Juan de la Cruz en el canon civil de los poetas españoles se produjo con la publicación de su obra en la Biblioteca de Autores Españoles, con un estudio de Pi y Margall, en 1856⁴⁵¹; no será hasta el discurso de entrada en la Real Academia de la Lengua de Menéndez Pelayo en 1881, y, de forma más determinante, hasta el citado estudio de Baruzi, cuando se inicie realmente una tradición de lectura literaria de la poesía sanjuanista⁴⁵². El tiempo transcurrido desde la redacción de los poemas hasta su recepción es tan amplio que rompe, a nuestro juicio, toda posibilidad de establecer un diálogo con una tradición entendida como *traditio*, esto es entrega ininterrumpida desde el inicio⁴⁵³. Los numerosos trabajos sobre la poesía

literaria, bien arqueológica, esto es, en cualquier caso, una recepción de naturaleza distinta de la que fue pensada en su origen por autores y destinatarios. En consecuencia, es necesario proyectar sobre ellas una lectura que atienda a esta circunstancia. Pego reconoce que, pese a los rasgos ficticios incorporados a muchas de estas obras, éstos no son recibidos como imaginarios, por lo que estos libros pertenecen al género de la dicción más que al de la ficción (Pego Puigbó, 2004: 98-99). Por otra parte, está de acuerdo en el hecho de que el valor de uso de estos textos radica en servir de método de oración (p. 100). Los argumentos expuestos por Pego a favor de la naturaleza literaria de los libros de oración se refieren más bien a sus mecanismos retóricos, tanto ornamentales como psicagógicos; y a su “valor de cambio”, determinado por su dimensión metatextual, en cuanto lecturas de otros textos, en las que se generan toda una serie de relación paratextuales e hipertextuales. En nuestra opinión, este proceder hermenéutico, en la composición de textos como comentarios de otros precedentes que sirven como modelo y objeto de digresión, en el que “cada texto glosa los anteriores, de modo que su singularidad proviene de una actividad mimética más que imitativa” (p. 100), no determina por sí la dimensión literaria de un texto en su contexto, es decir, frente a los lectores a los que va dirigido, si bien, permite el análisis literario -no teológico-, desde un punto de vista histórico.

⁴⁵⁰ Caso distinto es el de su recepción religiosa. Si bien en el ámbito restringido del Carmelo, la poesía sanjuanista tuvo una amplia y bien acogida difusión, como ponen de relieve las numerosas copias manuscritas puestas en circulación desde finales del siglo XVI. Además, como señala Elia, las variantes y modificaciones de los manuscritos demuestran el grado de apropiación de estas canciones por sus primeros receptores, así como el alto grado de adaptación a sus particulares situaciones vitales (Elia, 1991: 7-9).

⁴⁵¹ Cf. Soria Olmedo, 1991: 44-45.

⁴⁵² Para ver la recepción de la obra sanjuanista en el periodo comprendido entre su elaboración y el discurso de Menéndez Pelayo, véase el reciente estudio de Mialdea Baena, *La recepción de la obra literaria de San Juan de la Cruz en España (siglos XVII, XVIII y XIX)* (Mialdea, 2004). En este trabajo, Mialdea afirma: “Se podrían señalar dos momentos fundamentales en los que cambia por completo el paradigma de su comprensión (...): en Francia a finales del siglo XIX y principio del XX con el movimiento simbolista en lo que se refiere a la literatura de creación, y los escritos de Jean Baruzi, en lo que representa a la literatura crítica; y en España, algo más tarde, con el grupo literario que se forma en torno a 1927 y con Jorge Guillén a la cabeza del discurso teórico crítico (sin olvidar la ayuda en los primeros momentos de Menéndez Pelayo a finales del siglo XIX)” (*op. cit.*, p. 20). Sobre la primera recepción de Juan de la Cruz, pueden verse también las notas apuntadas por Cristóbal Cuevas (Cuevas, 1993a: 50).

⁴⁵³ Cf. *supra*. capítulo XVI.

de San Juan publicados a lo largo de los últimos cien años constituyen, por sí mismos, una valiosa tradición de lectura, pero ésta no puede ser análoga a la tradición en el sentido en que cabe hablar respecto de la obra de otros poetas y prosistas del Siglo de Oro, cuya obra fue leída y apreciada en vida, o a los pocos años de fallecer⁴⁵⁴.

El vacío de una tradición continuada de lectura desde la época de su escritura ha facilitado, en ocasiones, una lectura ahistórica de los textos sanjuanistas, no sólo en el ámbito –moderno- de la estética, sino también en algunos aspectos filosóficos y doctrinales, atraídos desde el presente con una fuerza que los descontextualiza en un grado tal vez superior al de cualquier otro poeta de su época. De este modo, se han ofrecido lecturas doctrinales que hacen de Juan de la Cruz un moralista católico en el sentido más ortodoxo del término⁴⁵⁵, un preexistencialista en la línea de Kierkegaard⁴⁵⁶, un filósofo de la fenomenología⁴⁵⁷ o un existencialista heideggeriano del periodo de *Ser y tiempo*⁴⁵⁸. En todos estos casos, las aportaciones, luminosas y de valor unas veces, sugerentes otras, no deben ocultar el hecho de que, como ocurría en el caso de la poesía, se corre el peligro de convertir, en el mejor de los casos, la fuente en precedente⁴⁵⁹; en el peor, de violentar, mediante estos mecanismos de actualización, la integridad del

⁴⁵⁴ En realidad, como observa Haro Iglesias, el problema reside en que la obra de San Juan no podía ser entendida, en su época y en los siglos inmediatos, como verdadera literatura: “los versos, porque pasaron por el tiempo como simples cantos devocionales para consumo de frailes y monjas; y la prosa, porque prácticamente hasta nuestros días no se ha estudiado en su dimensión estética” (Haro Iglesias, 2003: 229). A nuestro juicio, la clave del problema de la recepción de los poemas sanjuanistas, en el tema que nos ocupa, reside precisamente en la *dimensión estética* aludida por Haro Iglesias, un modo de aproximación a los poemas, distinto de la poética y la retórica, inédito en el siglo XVI y en los siglos de silencio crítico –ya este mismo término resulta perturbador al hablar de estos poemas- que le siguieron. Por otra parte, la observación de Haro Iglesias nos aboca a un debate que escapa a los presupuestos de este trabajo: la discusión sobre el concepto de literatura y su historicidad.

⁴⁵⁵ Véase, por ejemplo Torres Marcos, 1989: un volumen que “explica” de forma reducida y simplificada el pensamiento sanjuanista, a través de sentencias agrupadas en secciones temáticas. También es revelador de la absorción ortodoxa, con claras resonancias políticas, de la mística sanjuanista, en el difícil tiempo de posguerra, el artículo de J. Corts Grau en *Escorial*: “El misticismo no es anarquía espiritual, versión religiosa del individualismo, camino aventurero que se abren ciertas almas vagabundas, sino disciplina” (1942: 189).

⁴⁵⁶ Rollán, 1991.

⁴⁵⁷ De la Cruz, 1966 y 1967; Sánchez de Murillo, 1990.

⁴⁵⁸ Bien buscando un esquema de aproximación entre la mística del carmelita y la angustia heideggeriana (Ballester, 1977), o bien marcando algunas distancias, desde ciertas similitudes, respecto del concepto de “ser para la muerte” del pensador alemán (Pikaza, 1992: 179-180).

⁴⁵⁹ Con respecto a la proximidad al pensamiento de Heidegger, ya se ha analizado en la primera parte de este trabajo la influencia de San Agustín en su filosofía y la importancia que, en opinión de autores como Gadamer o Steiner, tuvo la escolástica -y el pensamiento católico en general- en el discurrir de su filosofía. Sobre la “nada” heideggeriana, tan tentadoramente cercana a la “nada” sanjuanista”, bien está recordar el juicio -sin duda puramente impresionista- que, a este propósito emitió Cioran: “¡Qué voluptuosidad sienten esos “filósofos” que se relamen con la *Nada!* Conviene decir que los preparó para ello la mística española; en cuanto a la terminología del autor de *Sein und Zeit*, no debe de repelernos, pues se parece a la de la escolástica, que debiera practicar en sus colegios católicos” (Cioran, 2000: 188).

sentido del texto original⁴⁶⁰. En definitiva, con frecuencia la interpretación no sólo pasa de lo que el texto dice o el autor quiere decir a lo que la obra puede decir, que en una buena aplicación de la estética de la recepción sería admisible⁴⁶¹; sino a lo que ni la obra pudo decir, ni el autor pudo sospechar.

San Juan de la Cruz se presenta como un poeta insólito, extrañamente moderno, no sólo por méritos propios, sino también porque los primeros lectores que se enfrentaron a su poesía debieron interpretarla sin los prejuicios –en el uso favorable que Gadamer hace del término– que debieran haber ido acumulándose a lo largo de unos trescientos años de lectura y que, sin embargo, se presentaban ante la crítica como un vacío insondable. Por este motivo pensamos que, ante la imposibilidad de reconstruir una historia que no fue, es necesario dialogar con esta *joven* tradición crítica, desde la conciencia del vacío antes señalado, atendiendo al particular momento histórico en que esta tradición se constituye y a los prejuicios que, inevitablemente, aporta a su recepción.

La recuperación de San Juan por parte de los simbolistas franceses no deja de estar teñida de cierta ambigüedad: ¿Es la poesía de San Juan de la Cruz un precedente de la poesía simbolista, o una fuente de la que bebe el simbolismo directamente⁴⁶², o bien, hay que considerar a San Juan como un poeta simbolista en el sentido más contemporáneo del término⁴⁶³? Fuente, precedente o, directamente, poesía

⁴⁶⁰ Domingo Ynduráin alertaba de las lecturas de la obra sanjuanista interesadas desde el punto de vista ideológico y de la pugna existente entre las perspectivas literarias y teológicas (Ynduráin, 1990: 14). Pero con estas perspectivas consciente o inconscientemente interesadas, debemos ocuparnos –este es, al menos en parte, el propósito de este trabajo– de las perspectivas *kantianamente desinteresadas*, estéticas, en cuyo horizonte se debate la naturaleza alegórica o simbólica de la poesía de San Juan.

⁴⁶¹ Véase la reflexión sobre la aplicación de la estética de la recepción a la poesía de San Juan por parte de Carmen Bobes (Bobes, 1986: 18).

⁴⁶² Esta es la teoría defendida por Juan Ramón Jiménez quien detecta la influencia del místico español en la poesía simbolista francesa a través de la traducción del monje de Solesmes (Jiménez, 1962: 51), si bien, mucho antes a sus conferencias sobre el Modernismo, en el prólogo a *La copa del rey de Thule*, de F. Villaespesa, considera a San Juan como un simbolista, en un sentido amplio y menos matizado (cf. Soria Olmedo, 1991: 47). Sobre la influencia de San Juan de la Cruz en el simbolismo francés, véase García de la Concha, 2004: 15. Véase también Díez de Revenga, 2003: 48-49.

⁴⁶³ Así lo considera Bousoño, para quien la proximidad de San Juan a los simbolistas viene determinada por el irracionalismo y por la consecución de “ciertos hallazgos técnicos que son exactamente *los mismos* que se utilizaron en la poesía europea sólo a partir de Baudelaire” (Bousoño, 1979: 67). En este mismo artículo, Bousoño, después de estudiar el concepto de símbolo y los tipos de imágenes, concluye afirmando: “San Juan de la Cruz es, rigurosamente, un poeta *contemporáneo*” (*op. cit.*, p. 54). Para una crítica a Bousoño en los términos aquí señalados, véase el prólogo de Raquel Asún a su edición de la obra de San Juan de la Cruz (Juan de la Cruz, 1986: XIV). Más radical, José Ángel Valente afirma que Juan de la Cruz es “el tipo de poeta de la modernidad que en otras tradiciones pueden representar Novalis, Hölderlin o Leopardi” (Juan de la Cruz, 1991: XVIII). Por el contrario, en 1951, Max Milner, pese a seguir en parte los presupuestos ahistóricos de Baruzi, había llamado la atención sobre la necesidad de ubicar a San Juan de la Cruz en su contexto histórico, aún a costa de perder este *aura* de poeta moderno: “Replacée dans la flore religieuse et mystique qui se développa en Espagne pendant le XVI^e siècle, la

contemporánea, la poesía de San Juan de la Cruz parece encontrar más fácil acomodo en el seno de la modernidad poética, que la ha recibido *ex nihilo*, que en el Siglo de Oro, momento histórico al que por su origen pertenece.

En la primera parte de nuestro trabajo hemos realizado un recorrido a través de la historia de la alegoría, desde sus orígenes en la Grecia del siglo VI a. C., hasta su ocaso en la Edad Media⁴⁶⁴. A esta investigación se ha añadido un extenso capítulo sobre la alegoría y el simbolismo en la estética moderna, desde Baumgarten y Kant hasta autores más recientes. Se ha tratado en esas páginas de precisar, siquiera de forma general, las directrices básicas de una tradición hermenéutica y retórica. Nuestro trabajo ha relacionado esta tradición con el origen y el desarrollo de la metafísica. En los capítulos de esta primera parte, se ha investigado la evolución del pensamiento metafísico occidental y, paralelamente, se han puesto de relieve los lazos que la vinculan a la alegoría, como instrumento de todo punto necesario en su devenir histórico⁴⁶⁵. La mística, unida de forma muy particular a la alegoría y a la metafísica – más allá de los puntuales enfrentamientos entre místicos y escolásticos cristianos desde el siglo XIV- ha estado también presente en estas páginas.

En consecuencia, al estudiar el problema de la alegoría y el simbolismo en la poesía de San Juan de la Cruz, debemos indagar en esta tradición alegórica en la que se insertan, con sus notables particularidades, los poemas sanjuanistas⁴⁶⁶. A nuestro juicio,

poésie de Saint Jean de la Croix nous semblera peut-être moins originale, et moins proche de certaines tentatives modernes, auxquelles on s'est plu à la comparer" (Milner, 1951: 39).

⁴⁶⁴ Posteriormente, no sólo la Iglesia continuó con su tradición exegética alegórica, sino que también los humanistas aceptaron, en términos generales, la exégesis alegórica y el uso alegórico de la mitología (Ynduráin, 1994: 315 y, especialmente, 414-426). López Pinciano, contemporáneo de Juan de la Cruz, hace una valoración muy limitada de la alegoría –definida como “junta de metáforas”- desde el punto de vista poético: “Alegoría segunda y principal es dicha la significación producida de otra cosa, la cual es secreta y escondida al vulgo, y manifiesta sólo a los hombres doctos; desta manera tabularon los filósofos antiguos (...). Así es menester hacer una distinción desta manera: que el poeta que guarda la imitación y verosimilitud, guarda más la perfección poética; y el que, dejando ésta, va tras la alegoría, guarda más la filosófica doctrina; y así digo de Homero y de los demás, que, si alguna vez por la alegoría dejaron la imitación, lo hicieron como filósofos y no como poetas” (López Pinciano, 1953: II, 95). Ahora bien, cuando se le pregunta por el poeta que guardara la imitación y, al mismo tiempo, procurara la alegoría, [Hugo] responde: “Esa sería miel sobre hojuelas, y en eso está el primor de todo y la perfección de la arte”. Esta alegoría que guarda la similitud puede considerarse como un precedente difuso del símbolo estético, pero en el ámbito exclusivamente de la poética, esto es, sin el soporte filosófico crítico que sostiene a aquel. Sobre la exégesis bíblica en el Humanismo y el desarrollo de la crítica filológica escrituraria, puede verse Hölz, 1996.

⁴⁶⁵ Como dice Agustín Domingo Moratalla en el prólogo a su edición de *El problema de la conciencia histórica*, al estudiar la metodología hermenéutica de Gadamer, mediante el principio hermenéutico de la efectividad de la conciencia histórica “es preciso actualizar la cadena de determinaciones históricas de un concepto, problema, idea o narración de acontecimientos con el fin de hacernos cargo de la realidad que con él se está encarnando” (Gadamer, 2001a: 24).

⁴⁶⁶ La aproximación hermenéutica de este trabajo exige, lógicamente, la determinación de la tradición en la que se constituye el pensamiento y la obra de San Juan de la Cruz. En este sentido y en referencia a la

la tradición alegórica de la metafísica occidental constituye el horizonte en el que se justifica la alegoría sanjuanista, dentro del conjunto más restringido de la tradición mística cristiana occidental. Por tanto, el sentido, frecuentemente tan oscuro, de sus poemas debe ser investigado en este contexto, sin por ello, descuidar la atención a los elementos novedosos, las rupturas -a veces notables- y las influencias de origen y alcance diversos. Con este mismo impulso, debemos afrontar el problema de los comentarios en prosa y su relación con los poemas sanjuanistas. A menudo, la crítica ha censurado el alegorismo de la prosa sanjuanista y ha mostrado su descontento ante explicaciones doctrinalmente tediosas y literariamente decepcionantes. Seguidamente, esta crítica descontenta ha buscado, bien en tradiciones alejadas -la mística islámica, la poesía pagana, el pitagorismo neoplatónico-, bien en conceptos románticos, reelaborados por el neokantismo, como el símbolo, la manera de sobrepasar el disgusto, o la abierta incomodidad producidos por las explicaciones alegóricas y por la carga doctrinal cristiana de la prosa de Juan de la Cruz. Pero rara vez la crítica ha examinado detenidamente las razones de este malestar ante la alegoría, y, en consecuencia, la profundidad de una tradición alegórica doblemente compleja -metafísica en su vertiente exterior y mística cristiana en su interior- en la que Juan de la Cruz como persona, por sus circunstancias históricas y, desde luego, como autor de una obra expresamente religiosa en sus comentarios y evidentemente alegórica⁴⁶⁷ en sus poemas, no puede dejar de pertenecer.

El estudio de la alegoría en la obra sanjuanista no pretende, en ningún caso, ser una mera aplicación de las conclusiones obtenidas en la primera parte de este trabajo, como si se tratara de la encarnación en un caso particular de una regla general. No puede haber tal cosa desde los planteamientos que aquí presentamos. Por el contrario, se trata, más bien, de examinar cómo la tradición alegórica de la metafísica se despliega en la obra del carmelita, como caso único y original -no resultado de la aplicación de una fórmula, sino enriquecedor de la misma-, y, en consecuencia, eslabón esencial de esta tradición en la mística española del siglo XVI.

hermenéutica sagrada, Antón Pacheco ha afirmado: “Para la hermenéutica es imprescindible la categoría de tradición (...), esto es, una comunidad que mantiene vivo el Libro, que lo traslada y comunica añadiendo (la tradición misma es su proceso interpretativo) su propia fenomenización del sentido rescatado, mantenido y actualizado. La tradición es ya interpretación” (Antón Pacheco, 2003: 35-36).

⁴⁶⁷ En capítulos ulteriores ofreceremos los argumentos que, a nuestro juicio, avalan ésta y otras afirmaciones hechas en estas páginas.

I. La alegoría y el símbolo en la crítica sanjuanista (aproximación sistematizadora al estado de la cuestión)

La revisión que se ofrece en estas páginas de los estudios realizados en torno a la naturaleza alegórica o simbólica de los poemas sanjuanistas parte de las conclusiones establecidas en la primera parte de este trabajo dedicado a la historia de la alegoría. No sólo la obra de San Juan de la Cruz puede ser analizada dentro de la tradición de la alegoría como instrumento esencial de la metafísica, sino que, a nuestro juicio, el debate crítico sobre esta cuestión se inserta también y necesariamente dentro de esta tradición, en particular, en el momento de la crisis de la metafísica, a finales del siglo XIX y comienzos del XX⁴⁶⁸.

La irrupción de la estética, a finales del siglo XVIII trajo consigo -en un movimiento que no es ajeno a la “superación de la metafísica”- la aparición del símbolo como figura opuesta a la alegoría. El símbolo representaba una forma de conocimiento distinto al conocimiento racional y desarrollaba un lenguaje ajeno a la representación conceptual⁴⁶⁹. Estas cuestiones han sido estudiadas detenidamente en el capítulo “La alegoría y la estética moderna” con el que se cerraba nuestra primera parte. Pero es necesario subrayar aquí que el ámbito estético en el que se mueve el símbolo en la consideración de las estéticas románticas y, posteriormente, en el terreno de la poesía simbolista y del pensamiento neokantiano es sustancialmente distinto de la *tierra* en la que se edifica la poesía y la obra mística sanjuanista. Por esta razón, el estudio conforme a los parámetros de la estética y la metafísica modernas de la poesía de San Juan de la Cruz exige ser sometido, a su vez, a un examen cuidadoso en lo que se refiere

⁴⁶⁸ Se trata de un periodo ubicado dentro de la época de la “superación de la metafísica” que discurre en la “era de la técnica”. Nietzsche es, de acuerdo con la lectura heideggeriana de su obra –formulada, en realidad, como una respuesta al nacionalsocialismo (Heidegger, 1996a: 64)-, el que, al invertir la filosofía platónica, encarna el pensamiento de la “superación de la metafísica”, que no supone desde luego su final, sino el último momento de su historia (Heidegger, 2001a: 51-73).

⁴⁶⁹ En el siglo XVI se formula, dentro del campo de la emblemática, la primera teoría de la imagen simbólica, con la pretensión de establecer un puente entre la literatura y el arte. En 1531, dice Fernández de la Flor, aparece la obra canónica del género, *Emblematum liber* de Andrea Alciato, que, en España, edita el Brocense en 1573 (Fernández de la Flor, 1995: 31, 50-51). El emblema en la concepción de Alciato, puede, en un ejercicio de visión retrospectiva, recordar al símbolo romántico, *sinnbild*, en el que imagen y significación se funden de forma indisoluble. Pero esta semejanza sólo puede proponerse en términos estructurales, teniendo siempre en cuenta la diversa naturaleza de uno y otro. En la literatura espiritual del Siglo de Oro, y, en concreto, en la obra de San Juan de la Cruz, como señala Fernández de la Flor (1995: 233-253), se puede hablar de emblemática en el caso del dibujo del “Monte de perfección” realizado el propio carmelita (Juan de la Cruz, 2000: 43-44). En la edición príncipe de 1618 se incluyó un emblema del “Monte” dibujado por Diego de Astor (Juan de la Cruz, 2000: 149).

a las discontinuidades y vacíos existentes entre sus criterios metodológicos y el *objeto* – la poesía de Juan de la Cruz- de sus esfuerzos. Con esta intención –y desde las perspectivas abiertas en la primera parte de nuestro trabajo- abordamos el estudio de los principales trabajos críticos que conforman la columna vertebral del debate respecto a la naturaleza simbólica o alegórica de la obra poética del místico carmelita.

Aunque Jean Baruzi sea el introductor de la discusión sobre la naturaleza alegórica o simbólica de los poemas de San Juan de la Cruz, es necesario comenzar este capítulo dedicado a la revisión del estado de la cuestión con el discurso de entrada en la Real Academia de la Lengua de Marcelino Menéndez Pelayo y la correspondiente contestación de Juan Valera⁴⁷⁰. En las páginas, tantas veces citadas, en las que se ocupa de San Juan de la Cruz, Menéndez Pelayo proyecta sobre la poesía del carmelita la inefabilidad y la trascendencia propias de la experiencia mística, e inicia con ello la corriente de ruptura de la distinción entre experiencia y escritura a partir de dicha experiencia:

Pero hay aún una poesía más angélica, celestial y divina, que ya no parece de este mundo, ni es posible medirla con criterios literarios (...). Confieso que me infunden religioso terror al tocarlas. Por allí ha pasado el espíritu de Dios, hermoseándolo y santificándolo todo (...) tal que no es lícito dudar que el Espíritu Santo regía y gobernaba la pluma del escritor.

(Menéndez Pelayo, 1881: 45-49)

De este modo, el crítico español adelanta lo que después, con Baruzi, emergerá con mucha mayor claridad, aunque con un alcance distinto: la proyección de la experiencia mística sobre los versos y con ello la aplicación a los poemas de los rasgos tradicionalmente atribuidos a dicha experiencia. En Baruzi, como se verá seguidamente, la indagación tendrá una dirección opuesta: la penetración en la experiencia a través de la obra. Pero ambas aproximaciones, tan diferentes una de otra., son posibles porque parten de un sustrato común: la confianza en la posibilidad de convertir el arte en *expresión* de la vida del hombre⁴⁷¹. Esta posibilidad, nacida con la estética a finales del siglo XVIII, adquirirá su madurez con el concepto de vivencia de Dilthey y el desarrollo del pensamiento neokantiano, que se irá formulando desde el último tercio del siglo

⁴⁷⁰ En este capítulo nos ocuparemos de la discusión en términos generales, esto es, de lo que, respecto de la alegoría y el símbolo, se ha dicho de los poemas sanjuanistas, dejando para capítulos ulteriores el estudio de la exégesis de imágenes, símbolos y alegorías contenidos en estos poemas.

⁴⁷¹ *supra*. capítulo XXI & 4.

XIX. El mecanismo que dará cuerpo y articulará esta posibilidad será el concepto de símbolo, derivado de las ideas de Goethe, Kant, Schelling y Hegel. En efecto, es el símbolo el que articula la *con-fusión* entre la experiencia y la expresión de la experiencia que, en el momento que nos ocupa, se proyecta sobre la recepción de un San Juan de la Cruz ajeno, hasta entonces, a la exégesis no religiosa.

Cuando Menéndez Pelayo se refiere a los mecanismos retóricos de construcción de los poemas sanjuanistas, habla de metáforas, velos, prefiguraciones –al referirse al Cantar de los cantares- y alegorías, sin mencionar, pese a su conocimiento de la polémica en la estética romántica entre símbolo y alegoría, una posible dimensión simbólica⁴⁷². Sin embargo, aunque Menéndez Pelayo no hable de símbolos, son los criterios estéticos relativos a la operatividad simbólica los que, a nuestro juicio, permiten esta proyección de la experiencia mística sobre los poemas en los términos que hemos referido.

La inefabilidad de la experiencia mística desplazada a la poesía de Juan de la Cruz en virtud del mecanismo simbólico, produce en el discurso de Menéndez Pelayo otra consecuencia que también persistirá, con sus variantes, en los estudios sanjuanistas determinados por la crítica estilística: el silencio del crítico ante el límite que supone el “misterio de la mística”⁴⁷³.

Mucho se han matizado y aun corregido las palabras de Menéndez Pelayo. Pero, aunque estudios posteriores han revelado que sí es posible medir la obra de Juan de la Cruz con criterios literarios, es necesario reconocer que sólo en contadas ocasiones – más adelante se estudiarán las más relevantes- la crítica ha logrado liberarse de la dimensión trascendente que Menéndez Pelayo reconoce tanto en los poemas como en la experiencia que los sustenta y, en consecuencia, del silencio crítico que se deriva de ella.

La contestación de Valera al discurso de Menéndez Pelayo es también de interés para el examen de la cuestión que nos ocupa. Juan Valera profundiza en el sentido alegórico de los poemas, remitiendo su interpretación a los comentarios en prosa del poeta⁴⁷⁴. Ahora bien, a continuación, y al igual que hace Menéndez Pelayo, identifica

⁴⁷² *Op. cit.*, p. 47.

⁴⁷³ Cf. Chicharro, 2005: 292. Antonio Chicharro se remite en esta página a los trabajos de Zorita y Vázquez Medel. De éste último, extrae la cita siguiente: “Arrastrados por la dimensión de lo inefable e irrepetible en la obra literaria, Amado y Dámaso Alonso nos condujeron a ese límite en el que a la crítica sólo le cabe el silencio”.

⁴⁷⁴ “Pero bajo la corteza de esta linda alegoría, donde pone el poeta todas las galas de la poesía oriental, y hermosos cuadros y pinturas de la vida campestre, hay un profundísimo sentido, que el Santo desentraña

experiencia, poesía y comprensión de ésta, bajo el signo de lo misterioso: “A fin de entenderlo bien es menester haberlo sentido y experimentado” (p. 104). A estas dos apreciaciones de la poesía del místico -la relativa a su naturaleza alegórica y la que establece un estrecho nexo entre experiencia mística, poesía e interpretación- se une, en la contestación de Valera, un tercer aspecto que será estudiado con detenimiento en páginas ulteriores: la aproximación de la mística a la poesía en general, en concreto, a la poesía romántica alemana. Ciertamente, Valera, estableciendo con claridad el carácter de fuente de la mística respecto de la poesía y la filosofía romántica alemana, no dejaba de señalar las diferencias entre una y otra. Pero sus observaciones, con la irónica alusión a “los poetas españoles contemporáneos”, revelaban ya el camino por el que la poesía sanjuanista habría de ir pasando de fuente a precedente, hasta hacerse coetánea de estos poetas modernos, mediante la identificación –ya intuida por Valera- entre la poesía mística y un cierto misticismo poético derivado de la contemplación estética:

Entre tanto, el misticismo íntimo hubo de refugiarse en Alemania, donde desde la Edad Media con tanto fruto se había cultivado. Allí aparece de nuevo, en medio del sensualismo del siglo XVIII, en un maravilloso poeta, en Novalis (...). Algo de este misticismo heterodoxo ha penetrado en España con las doctrinas de Schelling, Hegel y Krause, y fácil nos sería hacer patentes sus huellas en nuestros poetas contemporáneos, si no temiésemos, o bien ofender su modestia, o bien enojarlos, porque creyesen que los acusamos de heterodoxia, cuando tal vez alguno esté presente⁴⁷⁵.

Pocos años después, el ensayo *El misticismo en la poesía* de Domínguez Berruete, evidenciaba, ya desde su título, la transición del concepto casi religioso de “poesía mística” al puramente estético de “misticismo poético”. El trabajo de Domínguez Berruete está próximo al discurso de Menéndez Pelayo, al que cita, reconociendo también que la poesía de San Juan “no parece de este mundo”. Asimismo, Domínguez Berruete vincula de modo indisociable la experiencia mística con el

y explica con elocuencia inimitable en los tres divinos comentarios (...)” (p. 104). Más adelante, Valera expone el triple sentido alegórico del Cantar de los cantares (p. 108): literal, profético –unión de Cristo y su Iglesia- y místico –unión de Dios y el alma-. Nótese cómo Valera reduce los cuatro sentidos de la alegoría medieval a tres, excluyendo el sentido tropológico, y entendiendo el sentido tipológico o estrictamente alegórico en un nivel poético y no puramente figural, como ya se hiciera en el siglo XIII – véase la primera parte de este trabajo, en especial el capítulo XIX, dedicado a los cuatro sentidos de la Escritura en la Edad Media-, mientras que el sentido anagógico o místico se entiende en su dimensión individual, unión de Dios con el alma. En ciertos comentaristas medievales este sentido, tal y como lo explica Valera, había tenido un sentido moral, esto es, tropológico, al reservar la anagogía a la unión de Dios con la Jerusalén celeste al final de los tiempos.

poema⁴⁷⁶, dentro del ámbito de lo misterioso, y continúa hablando de “espléndido estilo alegórico” aceptando las explicaciones de los comentarios en prosa de San Juan⁴⁷⁷.

San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística es, sin duda, la obra que no sólo introduce la polémica entre símbolo y alegoría en los estudios sanjuanistas, sino que también es el texto que fija los conceptos –siempre tan ambiguos- de símbolo y alegoría respecto de la poesía del carmelita. Como veremos en este capítulo, la mayor parte de los estudios realizados sobre esta cuestión, aceptan las tesis de Baruzi, las desarrollan o se apartan de ellas en alguna de sus conclusiones, sin rechazar ni discutir en lo esencial sus puntos de partida⁴⁷⁸:

La distinción entre ambos tipos de recursos [símbolo y alegoría]: el carácter irracional y unitario del símbolo, que no traduce una experiencia sino que supone una intuición globalizadora de la existencia, una visión del mundo de carácter sintético y artístico, ha configurado la base de las posteriores revisiones de los poemas sanjuanistas. (...) La caracterización de la alegoría y su ubicación preferente en la prosa sanjuanista, la relación entre la experiencia y la doctrina –con la polémica superioridad de la primera-, la existente entre poesía y prosa, la inefabilidad de la vivencia mística, la estética en los místicos, el problema de las fuentes, etc, son cuestiones presentadas con gran rigor a la vez que con fuerte empatismo⁴⁷⁹.

Antes de examinar las afirmaciones de Baruzi, es necesario detenerse en el origen de sus planteamientos y en la finalidad de su investigación. El enfoque de Baruzi no es literario. En puridad, ni siquiera es estético –en el sentido estrictamente kantiano del término-, aunque se sirva de la estética para elaborar sus reflexiones. El crítico francés se preocupa por determinar la naturaleza de la experiencia real del carmelita a partir de su obra, especialmente en su dimensión lírica⁴⁸⁰. Pero esta empresa sólo puede abordarse desde una concepción determinada de la “experiencia” y de la capacidad expresiva de la poesía que no es posible fuera del momento histórico en que se realiza. La mística cristiana, como se ha estudiado en la primera parte de este trabajo, no es

⁴⁷⁵ *Ib.*, p. 115.

⁴⁷⁶ Domínguez Berruete, 1897: 12.

⁴⁷⁷ *Op. cit.*, p. 39.

⁴⁷⁸ Martín Portales afirma, con carácter general, que la obra de Baruzi se considera fundamental y, al mismo tiempo, superada (Martín Portales, 1993: 119). Si esta afirmación es válida respecto del conjunto de la obra baruziana, con relación al problema de la alegoría y el simbolismo, el trabajo del francés continúa siendo de ineludible referencia, a salvo, al menos en apariencia, de las críticas que han suscitado otras de sus aportaciones.

⁴⁷⁹ Cf. “Prólogo” de P. Elia y M. J. Mancho a su edición del *Cántico espiritual y poesía completa* de San Juan de la Cruz (Juan de la Cruz, 2002: CIX).

necesariamente experiencial⁴⁸¹, ni el concepto de experiencia desarrollado en el seno de la tradición mística cristiana es el mismo que Baruzi emplea en su trabajo.

En efecto, sólo a partir de Dilthey y su concepto de vivencia, la vida se hace objeto de interpretación; la vivencia estética se erige, entonces, en el paradigma del concepto de vivencia. Sólo entonces puede entenderse plenamente la obra de arte como representación simbólica de la vida y, en consecuencia, sólo el arte vivencial como arte auténtico⁴⁸². Ésta es la experiencia que Baruzi busca en su aproximación simbólica a la obra de San Juan de la Cruz.

El neokantismo despliega junto con la idea de símbolo todo un *sistema* simbólico de conocimiento. El sistema de conocimiento simbólico hunde sus raíces en la revolución metafísica kantiana, en el ámbito de la reflexión crítica en torno a la relación entre lo general y lo particular. Frente a la metafísica especulativa prehegeliana que consideraba que lo general *generaba* lo particular en la naturaleza, el modo de pensamiento derivado de la crítica kantiana y del idealismo especulativo de Hegel se dirige a la naturaleza y deja que la respuesta se despliegue a través de la experiencia. Richard Rorty ha señalado que, aunque ambas teorías usan la imagen del espejo de la naturaleza, en la concepción hilemórfica del conocimiento, éste no es la posesión de representaciones exactas de un objeto sino más bien el modo por el que el sujeto se hace idéntico al objeto. El entendimiento no es concebido como un espejo examinado por un “ojo interior”. En cambio, en el cartesianismo y en el dualismo contemporáneo -aquel que cartesianamente distingue entre la mente y el cuerpo, como *res extensa*- el entendimiento examina, con “el Ojo interior” las entidades que tienen como modelo a las imágenes de la retina: lo que hay en la mente son representaciones que son exploradas con el ánimo de encontrar alguna señal que sea testimonio de su fidelidad para con lo representado (Rorty, 2001: 50-51).

⁴⁸⁰ Cf. Martín Portales, 1993: 125.

⁴⁸¹ Ciertamente, como se estudió en la primera parte de nuestro trabajo, la mística cristiana occidental, desde San Agustín, ha tenido, frente al cristianismo oriental, un fuerte componente experiencial y psicológico. Este carácter se agudiza durante la Edad Media, en místicos como San Bernardo y, más adelante, en los movimientos espirituales del siglo XIV y XV. En el siglo XV, Gerson vincula decisivamente mística y experiencia con su definición de la primera: *cognitio Dei experimentalis*. Éste es el concepto que pasa a los místicos españoles. Así se encuentra en Teresa de Jesús, quien en el *Libro de la vida*, incide en los aspectos psicológicos de la experiencia mística: “Suspende el alma de suerte que toda parecía estar fuera de sí; ama la voluntad, la memoria me parece está casi perdida, el entendimiento no discurre, a mi parecer, mas no se pierde; mas, como digo, no obra, sino está como espantado de lo mucho que entiende, porque quiere Dios entienda que de aquello que Su Majestad le representa ninguna cosa entiende (Teresa de Jesús, 1999: 131).

⁴⁸² *supra*. capítulo XXI & 5.

El símbolo es, como decimos, la respuesta al problema que, desde finales del siglo XVIII, resulta de la imprecisión surgida en la relación entre lo general y lo particular. El símbolo, frente a la alegoría, encarna, en los dominios de la estética, la respuesta a la concepción kantiana, porque, prescindiendo de toda conceptualización, pasa del fenómeno particular a la idea, y de ahí a la imagen. Así, en sentido inverso, es posible desandar el camino desde la imagen poética simbólica a la correspondiente experiencia del fenómeno; y de ahí, a la aprehensión de lo general en lo particular. Pero, consecuencia de la cohesión simbólica entre experiencia e imagen, el símbolo no puede ser traducido al lenguaje conceptual; como dice Kant en el parágrafo 59 de su *Crítica del juicio*, “excita una multitud de sensaciones y representaciones adyacentes para las cuales no se encuentra expresión alguna”⁴⁸³. Y, con relación a la alegoría, dice Baruzi: “cada vez que se elabora un paralelismo entre un sistema de imágenes y unos pensamientos abstractos formulados o virtuales, estamos ante una alegoría. (...) La alegoría no emana de la actividad estética en estado puro” (1991: 337). El símbolo, en cambio, sí es un objeto de contemplación estética pura. En consecuencia, no puede ser traducido porque no se da una comparación entre un mundo de imágenes y un mundo de ideas: el símbolo se adhiere directamente a la experiencia, no es la “figura” de esa experiencia.

En el capítulo XXI de nuestra primera parte, se ha estudiado la evolución desde el concepto de “conocimiento oscuro” hasta el conocimiento simbólico; desde Baumgarten –y más atrás, Leibniz-, Kant y Schelling hasta Cassirer, Sperber, y Todorov. En estas páginas se advertía de la profunda vinculación de este concepto con el origen de la estética como disciplina que, en la construcción baumgarteniana, se dirigía precisamente a la indagación en el conocimiento sensible referido a un dominio distinto del determinado bajo el conocimiento conceptual; Kant, posteriormente, había expresado la oposición entre lo simbólico y lo esquemático, dentro de los márgenes de la intuición; Schelling, continuando la evolución de este conocimiento intuitivo, dio un paso fundamental al equiparar la intuición intelectual con la intuición estética, de tal modo que el arte pasaba a ser considerado el órgano único, verdadero y eterno de la filosofía. El neokantismo, con su orientación epistemológica, y su preocupación por la teoría del conocimiento, elaboró una paradójica filosofía del mito⁴⁸⁴ y de los fenómenos expresivos no científicos en la que el mito se caracterizaba por la formulación de una

⁴⁸³ Supra, capítulo XXI & 2.

⁴⁸⁴ Para las diferencias entre mito y símbolo en el pensamiento de Cassirer, véase capítulo XXI & 6.

particular totalidad espiritual –de nuevo se presenta el conflicto que domina toda la cuestión simbólica: la relación entre lo particular y lo general- y por la falta de diferenciación entre lo representado y la percepción real; más aún, se afirmaba la superioridad de la expresión de la percepción sobre la percepción misma. El componente fuertemente hegeliano del neokantismo se ponía de relieve en la valoración ontológica de la expresión. Este concepto de la expresión encarnaba, como señaló Gadamer, la tradición neoplatónica en el sistema hegeliano: “La “expresión” no es un adventicio aditamento emanado del arbitrio subjetivo, merced al cual se torna comunicable lo anteriormente imaginado, sino que es el venir-a-la existencia del espíritu mismo, su representación” (Gadamer, 2000a: 46-47).

El conocimiento oscuro de San Juan, en la concepción de Baruzi, se ubica en el seno de esta corriente estética y epistemológica, desplegada entre el crítico y el texto del *carmelita*, y en la que aquel encuentra su justificación. En este sentido, Baruzi justifica el desequilibrio existente entre la vivencia mística de Juan de la Cruz y la falta de unos conocimientos metafísicos y un aparato doctrinal adecuados a la expresión conceptual de estas vivencias. De este modo, al cerrarse la posibilidad de un desarrollo doctrinal o metafísico de su experiencia mística, San Juan de la Cruz debe necesariamente –en opinión de Baruzi- recurrir al símbolo⁴⁸⁵.

Baruzi infiere el simbolismo de San Juan del recurso a la conciliación de opuestos que recorre su obra, en contradicción con el pensamiento de Aristóteles⁴⁸⁶. El conocimiento oscuro que se articula a través de esta conciliación simbólica de opuestos encuentra en la *noche* su más lograda expresión. De este modo, Baruzi propone la *noche* como el símbolo decisivo de San Juan de la Cruz, valoración resultante de la aplicación metodológica de las coordenadas así expuestas: “La noche expresa simbólicamente un conocimiento esencialmente oscuro, y no esencialmente tenebroso⁴⁸⁷. Nos introduce gradualmente en nosotros mismos hasta esa “oscuridad, que es la espiritual desnudez de todas las cosas, así sensuales como espirituales”⁴⁸⁸ (Baruzi, 1991: 321).

⁴⁸⁵ Cf. Sánchez de Murillo, 1993: 17.

⁴⁸⁶ Cf. Baruzi, 1991: 315-316. Sobre esta cuestión, véase también Martín Portales, 1993: 126.

⁴⁸⁷ Sobre la lectura baruziana de la oposición entre “noche” y “tiniebla” en San Juan de la Cruz, cf. *ib.*, pp. 311-315.

⁴⁸⁸ *Subida*, 2, Introducción.

Baruzi consigue, de este modo, presentar un tema, el del conocimiento oscuro, que, partiendo de consideraciones estéticas –la expresión poética de la experiencia mística⁴⁸⁹–, avanza en el ámbito de la epistemología neokantiana de la época:

El simbolismo nocturno predispone para una *crítica del conocimiento místico*⁴⁹⁰ (...) Juan de la Cruz ofrece no sólo una doctrina, sino hasta un simbolismo poseedores de un aire idealista. (...) La noche recuerda menos a una cosa que a una función; resume un tránsito interior. Tránsito a través de las cosas, a través del lujo de las imágenes de las revelaciones y de las visiones en lo oscuro “de todas las aprehensiones distintas.

(Baruzi, 1991: 322)

El objeto de este conocimiento es “una intuición del mundo” (1991: 315). La comprensión simbólica que Baruzi hace del *tema de la noche* se despliega desde la formulación de una determinada experiencia descrita en términos psicológicos, y aun ontológicos, que recorre la obra del carmelita en su conjunto, hasta la síntesis de un determinado conocimiento intuitivo del universo que responde a la actividad de la “imaginación simbólica” (1991, 361): *la noche*, como experiencia particular que encarna una intuición general del universo⁴⁹¹.

Pero, con esto, Baruzi ha situado la obra de San Juan en un contexto extraño al momento metafísico en el que fue concebida: el de la problemática entre lo general y lo particular, propio del pensamiento crítico de finales del siglo XVIII, y opuesto a la filosofía especulativa imperante aún, si bien ya en crisis, en el siglo XVI⁴⁹². Debemos recordar que, tal como se ha expuesto anteriormente, no se trata de una cuestión filosófica secundaria respecto a la apreciación de la obra sanjuanista como simbólica.

⁴⁸⁹ Baruzi define la experiencia de la noche como “intensa purificación de los sentidos y del espíritu, terrible y amarga transmutación del ser” (*op. cit.*, p. 282).

⁴⁹⁰ El subrayado es nuestro.

⁴⁹¹ En la estética kantiana, la obra de arte es el espacio en el que el sentimiento del yo se revela, al mismo tiempo, como un sentimiento del universo (*supra*. capítulo XXI & 2).

⁴⁹² Así puede observarse en *La docta ignorancia* de Nicolás de Cusa (1984). En esta obra, Nicolás de Cusa estudia los mecanismos de las vías negativa y positiva en el conocimiento de Dios. Efectivamente, considera que dos contrarios no caben en el mismo sujeto y que la conciliación de contrarios que exige la teología se aparta del terreno de lo racional (pp. 29 y 75). Ahora bien, estos extremos no sitúan al Cusano en el mismo espacio en el que la estética ubica al simbolismo que después se refiere a Juan de la Cruz. Porque el simbolismo de Nicolás de Cusa, afecto al platonismo le hace afirmar: “Las cosas visibles son imágenes de las invisibles, y que nuestro Creador puede verse de modo cognoscible a través de las criaturas, casi como en un espejo o en un enigma (...). Las cosas espirituales pueden ser investigadas simbólicamente debido a la proporción que entre sí guardan todas las cosas” (p. 43), aun cuando la investigación simbólica exija trascender la simple similitud (p. 45). El carácter especular de este simbolismo y la presencia de Dios en todas las cosas (p. 102 y, especialmente, p. 139), descartan el

Por el contrario, se trata de la cuestión que da lugar y justifica la concepción de símbolo que Baruzi aplica a la obra de San Juan.

El conocimiento intuitivo, como hemos visto en la “tradición estética”, convierte al símbolo en un elemento intraducible al lenguaje conceptual:

Cualesquiera que sean los inaccesibles problemas del origen [de este simbolismo sanjuanista de la *noche*], ninguno de los simbolismos virtuales que distinguimos⁴⁹³ traduce en rigor, al menos en el estado de elaboración en que San Juan los deja, la relación entre nuestra conciencia y el mundo y entre nuestro yo superficial y nuestro yo profundo.

(Baruzi, 1991: 322)

Más adelante, pensando ya en la oposición estética entre símbolo y alegoría, afirma:

Para que se dé un símbolo auténtico no debe haber correspondencia exacta entre los diversos planos de la experiencia ni éstos pueden sustituirse indiferentemente uno por otro (...). El símbolo emana de una adhesión de nuestro ser a una forma de pensamiento que existe en sí misma (...). Existe una claridad inherente en el símbolo más logrado. Pero no se la distingue buscando en el símbolo una traducción más o menos hipotética de nuestra experiencia normal. Esa claridad se esconde en el interior de las propias imágenes, recogidas y expuestas ante nosotros como un absoluto, como un objeto de contemplación estética pura.

(Baruzi, 1991: 331)

La *noche* baruziana no se limita al poema de San Juan y sus comentarios, sino que recorre la obra completa del místico. En la construcción del símbolo de la *noche*, Baruzi se detiene con frecuencia en los aspectos de los comentarios que más se alejan, e incluso contradicen, del sentido literal de los versos –curiosamente, los elementos que hacen que Pacho haya considerado la *Subida* como una obra fallida⁴⁹⁴–.

Las conclusiones valorativas respecto de la noche revelan cómo Baruzi ha proyectado sobre los poemas de San Juan de la Cruz la metodología y el entramado conceptual del neokantismo, pese a la violencia que la adaptación a este modelo de pensamiento supone respecto de una obra compuesta en un momento metafísico

subjetivismo y rompen con la idea de separación abrupta entre lo particular y lo general sobre los que se asienta el simbolismo moderno.

⁴⁹³ Para la distinción entre simbolismo plenamente desarrollado y simbolismo virtual, cf. *op. cit.*, p. 321.

⁴⁹⁴ Cf. Pacho, 1991: 353.

diferente. Se trata, en definitiva, de un modelo determinado por el conflicto histórico posterior, desde el punto de vista filosófico, entre lo general y lo particular, así como por la crisis del pensamiento filosófico ante el progreso científico. De esta crisis derivan la concepción baruziana de símbolo, la intraducibilidad del mismo, consecuencia de su naturaleza no conceptual, y la vinculación indisoluble entre experiencia y símbolo (1991: 350).

El segundo punto de los cuatro que Baruzi ofrece como conclusiones de su análisis de símbolo de la *noche* nos parece, en realidad, de diferente naturaleza. En él, Baruzi afirma:

Para penetrar hasta el fondo en el poema de la “Noche oscura”, no es en absoluto indispensable conocer los modelos místicos que pudieron guiar a Juan de la Cruz. Cualesquiera hayan sido estos modelos, su posible influencia no estorba el desarrollo espontáneo de las imágenes.

(Baruzi, 1991: 350)

Este punto es, en realidad, conclusión de los otros tres, esto es, de la concepción ahistórica del símbolo baruziano, en la línea marcada por la estética desde su aparición como disciplina filosófica, agudizada por la epistemología neokantiana del momento. Así, Baruzi no sólo ajusta la obra sanjuanista al molde neokantiano del conocimiento simbólico, sino que rompe su relación inmediata con la tradición mística a la que pertenece. De este modo, afirma que el conocimiento de la tradición no sólo no es necesario, sino que no estorba esta estrecha y directa unión entre la experiencia del carmelita y la imagería simbólica de los poemas. Pero Baruzi prescinde no sólo de la presencia directa y reconocible de esta tradición en la obra de Juan de la Cruz, sino también del hecho incontestable de que tal experiencia mística, objeto último de su investigación, sólo es posible en el marco de la tradición mística cristiana occidental que hace de esta experiencia, en principio supranatural, un fenómeno histórica y culturalmente condicionado, en el que, en consecuencia, el conocimiento de esta tradición -de la que él prescinde o pretende prescindir-, es fundamental para entender no sólo la dimensión literaria de los poemas, sino los rasgos ontológicos y psicológicos objeto principal de su investigación.

Baruzi, no obstante, es consciente del problema, ya señalado, derivado de ajustar la obra de Juan de la Cruz a los moldes de la estética. Así, observa lo siguiente:

Un místico como Juan de la Cruz no puede anticipar una estética preparada por un idealismo que desconoce. Pero los límites de la razón discursiva no comportan los de una experiencia mística. Un escritor místico puede trascender en su sueño interior la filosofía en la que se encuadra, *sin por ello adelantarse para nada a las filosofías ulteriores*. (...) Juan de la Cruz, que no sólo se desliga del mundo, sino que cuando mira las cosas en su somera exterioridad las considera verdaderamente como una nada, no coincide en esto con el lirismo metafísico de Schopenhauer. Sin embargo, lo que el pensamiento sistemático desune puede quedar unido por la experiencia profunda. Kant no habría discutido el punto de vista de Meister Eckhart desde su sentimiento religioso, lo mismo que Juan de la Cruz con su sentimiento místico no es totalmente ajeno a la negación lírico-metafísica del mundo sensible.

(Baruzi, 1991: 323-324)

El crítico francés establece en este fragmento una distinción fundamental sobre la que elabora su perspectiva de la obra de San Juan. Baruzi comprende que el místico del siglo XVI no puede, obviamente, conocer los presupuestos de la estética idealista – que el propio Baruzi le ha aplicado a lo largo de buena parte de su estudio-, pero, en cambio, sostiene, Juan de la Cruz *sí puede*, en virtud de su *experiencia* mística intuitiva, establecer un lazo profundo, aunque no sistemático, con el pensamiento idealista posterior. Ahora bien, si es cierto que existen en el idealismo alemán algunas resonancias místicas, no es en virtud de los lazos creados a través de la profunda experiencia de los místicos, sino, como ya viera Valera, por la profunda influencia – muy evidente en Novalis y Swendeborg, entre otros- de éstos sobre aquel. En realidad, Baruzi no hace en este párrafo otra cosa que mostrar la coherencia de su metodología, en especial la ya aludida concepción de la experiencia y de los elementos constitutivos del llamado conocimiento simbólico, en este caso generado a través de la experiencia mística, como fenómeno que engendra la imagen simbólica⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ En un contexto muy alejado ideológicamente de San Juan de la Cruz, Giordano Bruno explicó la formación de las imágenes en el ámbito del pensamiento neoplatónico precrítico. Entre sus consideraciones, afirmaba que era a la fantasía a la que correspondía acoger, contener, componer y dividir las especies aportadas por los sentidos, pero que el vínculo de la fantasía era, por sí mismo, ligero a no ser que fuera reforzado por la facultad cogitativa (Bruno, 1997: 292, 296). De este modo, Bruno no distingue, como luego haría Baumgarten, la posibilidad de un conocimiento sensorial, sino que sentidos, fantasía y razón deben trabajar juntos, para la determinación de las *ideas*, para atisbar los lazos que vinculan unas cosas con otras, y la unidad en su sentido platónico: “Nosotros hemos especificado (...) todas las cosas que tienen naturaleza de materia primera o segunda, o próxima en el acto de la facultad inventiva o memorativa según la condición de la cosa significada adoptada, a fin de que todas las cosas salgan de todas las cosas, todas se designen con todas y en todas contemplemos todas las cosas; y para recogerlo en una sola palabra, a fin de que todas, por la aplicación, se comporten como la unidad, y la unidad, por la

En todo caso, la conjetura baruziana respecto de las intuiciones estéticas de San Juan de la Cruz, aboca al problema de la comprensión -en el sentido hermenéutico del término- histórica, surgida tras el hundimiento de los dogmas del empirismo, que en última instancia nos sitúa frente al problema de la referencia, con el enfrentamiento entre las posturas epistemológicas y hermenéuticas⁴⁹⁶.

Baruzi hace suya la valoración negativa de la alegoría –y por extensión de la *retórica*-, frente a la excelencia *estética* del símbolo, en consonancia con la visión de Kant, Goethe, Schelling y otros pensadores más cercanos como Bergson o Cassirer⁴⁹⁷. Baruzi no considera la alegoría sino como un elemento de *ornato* añadido al texto, pero nunca plenamente *in-corporado* a éste.

El juicio negativo respecto de la alegoría se proyecta sobre la lectura baruziana del *Cántico espiritual*: “Aunque el *Cántico* emana de una experiencia, su desarrollo interpone imágenes y modos del Cantar de los cantares” (1991: 355); en consecuencia, “es imposible verificar en el *Cántico*, lo que hay de experiencia y lo que hay de hieratismo bíblico” (1991: 356).

La crítica de Baruzi a las interposiciones de temas bíblicos en el *Cántico*⁴⁹⁸ no tiene su causa profunda en la relación alegórica entre el poema sanjuanista y el epitalamio bíblico, sino en lo que esta relación supone: el apartamiento de los principios hegelianos del sujeto absoluto que el neokantismo había añadido a sus postulados: “El *Cántico* revela la presencia de temas literarios interpuestos entre el poeta y el registro de sus estados interiores (...). La esposa ya no podrá encontrar en sí misma, en lo absoluto de su negación, como en alma en *La noche*, la pasión total y sin fondo” (Baruzi, 1991: 345-346).

Un poco más adelante, el crítico se pregunta: “¿Es también expresión de una experiencia esa carrera a través de las imágenes, o simplemente continúa el lenguaje del Cantar de los cantares?” (1991: 355). Baruzi matiza el alcance de su apreciación del alegorismo del *Cántico espiritual*. En primer lugar, afirma que el poema sanjuanista no es propiamente alegórico, sino simbólico-lírico empapado de alegorismo⁴⁹⁹. A San Juan de la Cruz, dice más adelante, “el lenguaje del *Cántico* no le resulta (...) ni simbólico ni

informabilidad, se comporte como todas las cosas” (p. 342). Se trata, como puede verse, de una relación “cosas / unidad”, diferente de la relación “particular / universal” que se encuentra en la base del símbolo estético.

⁴⁹⁶ Sobre esta cuestión, véase Rorty, 2001: 247 y 261 y ss.

⁴⁹⁷ “La alegoría [frente al símbolo] no emana de la actividad estética pura” (Baruzi, 1991: 337).

⁴⁹⁸ Baruzi llega a afirmar que todo el *Cántico* tiene su origen en el Cantar de los cantares, 3, 1-3 (1991: 347).

alegórico sino un desenfreno lírico” (1991: 362). Lo interesante de esta última apreciación es que, en ella, Baruzi opone dos términos que no son en sí contradictorios, ni comparten una naturaleza de tal manera que sea lícita una oposición entre ambos: por una parte, el alegorismo y el simbolismo –ahora unidos en uno de los términos de la comparación- y por otro “el desenfreno lírico”, sin que se explicite qué se entiende por tal y de qué modo opera en la oposición conceptual en la que se inserta.

Por otra parte, la comprensión conjunta de poemas y comentarios -el método seguido para el examen de la *noche*, y la determinación de ésta como símbolo esencial de San Juan- resulta confusa cuando procede a analizar la naturaleza del *Cántico*, porque contamina el poema de la dimensión didáctica del comentario –también presente, aunque no traído a colación en este sentido, en el caso de la *Noche*-, de tal modo que, en ocasiones, se hace difícil reconocer de qué está hablando, dado que salta de uno a otro sin transición alguna:

Todos esos hermosos vocablos, con su música que nos impregna [¿poema?], adquieren de repente significaciones a las que desde luego no estamos obligados a sujetarnos [¿comentario?], pero en las que no podemos dejar de ver un extraordinario empobrecimiento del poema.”

(Baruzi, 1991: 364)

La conclusión del fragmento citado es ambigua: ¿se refiere al poema o al comentario? ¿Por qué, si no estamos obligados a sujetarnos al comentario, suponen sus explicaciones un empobrecimiento del poema? ¿Por qué no ocurría esto con *La noche* y sus dos comentarios, especialmente con *La noche oscura*, más ligado al tenor literal del poema?

En todo caso, es interesante recordar que Baruzi, al afirmar que la *noche* es el símbolo fundamental de San Juan y renunciar a la exploración simbólica, en su concepción y valoración de lo simbólico, del *Cántico espiritual*, se aparta del rasgo más sobresaliente de la tradición mística occidental en su más próxima encarnación a Juan de la Cruz: las bodas espirituales entre Dios y el alma⁵⁰⁰. En cambio, Baruzi considera

⁴⁹⁹ Cf. 1991: 360.

⁵⁰⁰ Pocos años más tarde, T. S. Eliot incorpora a San Juan a su universo poético en términos similares: en 1930, alaba al poeta místico, pero se muestra reticente hacia el erotismo de su lenguaje; cuando posteriormente, Eliot introduce la doctrina de San Juan en su propia poesía, no lo hace a partir de la fundamental felicidad del goce místico ni de la sensualidad cósmica que, desde un punto de vista *estético* se infiere de los poemas, sino que desarrolla en su propia obra la faceta más ascética de Juan de la Cruz,

que el “matrimonio espiritual” es un pseudosímbolo⁵⁰¹, ajeno a la adhesión directa a la experiencia que el verdadero símbolo exige. Pese a la distancia teórica que separa al símbolo de la alegoría, Baruzi apunta la posibilidad de tipos intermedios⁵⁰².

De todo lo expuesto relativo a la aproximación baruziana a la cuestión del símbolo o la alegoría en la obra de San Juan de la Cruz, pueden extraerse las siguientes conclusiones:

1- La lectura de Baruzi se aleja del tono misterioso y terrible de Menéndez Pelayo, para desarrollar una interpretación filosófica, de inspiración bergsoniana, construida en torno al concepto de “conocimiento oscuro” y alineada “con la negación lírico-metafísica del mundo sensible promovido por el idealismo moderno” (Soria Olmedo, 1991: 49). El misterio y la infabilidad mística en la concepción de Menéndez Pelayo, Valera y Domínguez Berruete, se tiñe de psicologismo: “Los poemas, expresión de la experiencia, signo visible de la experiencia, al no ser siempre contemplados por alguien que mantiene un parejo tono psíquico, reducen las posibilidades de encontrar en los comentarios una traducción directa de la vida profunda”⁵⁰³. El problema que presenta el psicologismo baruziano al ser aplicado al examen del pensamiento sanjuanista deriva, básicamente, de la proyección de la concepción moderna del fenómeno religioso, fundado en la certeza individual de la fe, esto es, desarrollada en el ámbito de la autoconciencia, a la comprensión de la religión en el catolicismo del siglo XVI. En efecto, es posteriormente en el seno del protestantismo, junto a la evolución de la sociedad y la ciencia europea desde la Ilustración, lo que convierte la vida religiosa en una experiencia subjetiva del modo en que Baruzi la entiende respecto a Juan de la Cruz. De esta manera, podría pensar Baruzi, la obra de Juan de la Cruz revela, en virtud de la “mecánica” simbólica, la vivencia interior, subjetiva, de la religión, plasmada en su aspecto más radical en la experiencia mística. Sin embargo, la vida religiosa católica del siglo XVI, incluso en el ámbito de la oración mental, cuya cima es la contemplación, no se entiende como una experiencia subjetiva puramente sostenida por la fe. En este momento, la ciencia aún no ha planteado sus exigencias de certeza a la comprensión de la vida religiosa, ni ha introducido sus pretensiones de objetividad y subjetividad que

la vertiente de las negaciones radicales derivadas de la *Subida* y *La noche oscura del alma* (cf. Gibert, 1985, y Soria Olmedo, 1991: 50-51).

⁵⁰¹ *Ib.*, p. 335. En contra de esta posición, véase Sánchez de Murillo, 1990: 32 y ss.

⁵⁰² *Op. cit.*, pp. 338-341.

⁵⁰³ *Ib.* p. 365. Más adelante, dice Baruzi: “... llegamos hasta la imaginación, sobriamente moldeada a partir de la experiencia, que va dejando en los vocablos que escoge, sin añadidura de adorno, el acento de esa misma experiencia” (p. 370).

Baruzi parece tener tan presentes. Por el contrario, la vida de oración -en la que, no se olvide, se incluye el fenómeno místico- se desenvuelve en un ámbito comunitario, en el que la fe y la vida religiosa no se sostienen sólo en la conciencia individual, sino en la Doctrina cristiana, que orienta la lectura de la Escritura, y en la práctica sacramental que estructura, lejos de toda subjetividad, la vida religiosa⁵⁰⁴. Frente a la propuesta subjetivista de Baruzi, éste es el horizonte en el que Juan de la Cruz se ubica y en el que concibe y elabora su obra. El rechazo baruziano de los elementos histórico y, entre otros elementos, de las fuentes exegéticas cristianas encuentra en esta incompreensión de la vida religiosa del siglo XVI una de sus causas más profundas. En consecuencia, creemos que el concepto de símbolo baruziano, su idea de la experiencia mística y las expectativas de su investigación en el ámbito psicológico deben ser revisados a partir de los parámetros aquí señalados.

2- Por otra parte, se ha reprochado a Baruzi el que haya intentado aproximarse a Juan de la Cruz desde la filosofía, en concreto desde una metafísica neokantiana de tipo psicologista que minimiza el momento místico de la trascendencia⁵⁰⁵. Sin embargo, no se ha examinado suficientemente el peso que la aproximación neokantiana ha tenido en la concepción simbólica de la poesía de San Juan ni las interpretaciones construidas sobre dicha concepción simbólica. Así, muchos de los críticos de Baruzi aceptan sin objeción alguna, su concepción del símbolo y de la alegoría, sin detenerse en el hecho de que ésta sólo es posible desde la perspectiva filosófica que critican; porque la tentativa de Baruzi, esto es, la indagación de la experiencia a partir de la obra, sólo es posible desde la idea del símbolo anteriormente señalada.

3- El “arte auténtico” de los poemas de San Juan de la Cruz, revelado por vez primera con los instrumentos que brinda la estética -tras siglos de pasar inadvertido para los tratadistas de la poética y la retórica- tiene, desde los presupuestos con los que opera Baruzi, que ser forzosamente un trasunto inmediato de la experiencia del autor⁵⁰⁶,

⁵⁰⁴ Sobre la evolución de la comprensión de lo religioso en los términos que aquí consideramos, véase Gadamer, 1999: 58-59. En estas páginas, Gadamer observa con respecto a la vida sacramental que, aunque ésta también existe en el protestantismo, tiene en éste una naturaleza diferente, al sostenerse sobre la fe del predicador. En consecuencia, no es sino la extensión, en el terreno cultural, de la subjetividad en la vida religiosa así referida.

⁵⁰⁵ El propio Bergson subrayó que el esfuerzo de Baruzi se había quedado en la periferia de la mística sanjuanista (cf. Sánchez de Murillo, 1990: 17). Algunos estudiosos sanjuanistas, como J. L. Morales, han llevado a su extremo esta objeción a las tesis baruzianas -y de paso al trabajo de Dámaso Alonso- desde una perspectiva rigurosamente católica, que reclama la lectura alegórica -en el sentido indicado por los comentarios del carmelita- de los poemas: “no siendo católico [Baruzi] no se puede entender ni interpretar a un místico experimental, católico y santo” (Morales, 1971: 20).

⁵⁰⁶ En su clásico -y contestado- estudio *Función de la poesía y función de la crítica*, Eliot ya había precisado: “Si la poesía es una forma de “comunicación” lo que se comunica es el poema mismo y sólo

aunque para ello se consuma la identificación –ya intuida en las aproximaciones de Menéndez Pelayo, Valera y Domínguez Berruete- entre experiencia estética y experiencia mística:

Tal y como él [Juan de la Cruz] la concibe, la contemplación es esencialmente un conocimiento, un conocimiento general y oscuro. Por lo tanto no es descabellado acercarla a la contemplación estética, que, aunque no pueda ser calificada de oscura, en el sentido místico de la palabra, sí es, desde un decurso no completamente ajeno al místico, un conocimiento general.

(Baruzi, 1991: 577)

Así se invierte el camino de las influencias siquiera a nivel terminológico: de la *contemplación mística* del carmelita a la *contemplación estética* del intérprete; y, tras realizar este recorrido en sentido inverso, gracias a las posibilidades del símbolo, se concluirá más adelante con la identificación de la experiencia estética –sólo concebible en el periodo gadamerianamente denominado “siglo de Goethe”- con la experiencia mística, que, en el modo en que aparece en la obra de Juan de la Cruz, sólo podía haber sido posible en el siglo XVI⁵⁰⁷. Cuando afirmamos la ahistoricidad de la tesis de Baruzi,

incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él” (Eliot, 1968: 44). Más adelante, afirmaba: “Lo que el poeta experimenta no es la poesía, sino el material poético. Escribir un poema es una *experiencia* original, la lectura de ese poema por el autor u otra personal es cosa distinta” (p. 137). Ciertamente se puede reprochar al “close reading” de Eliot el prescindir de las circunstancias históricas y personales concurrentes en la elaboración del texto, y en la determinación de su sentido, frente a lo limitado de la determinación del significado. Pero sí debe considerarse que, como observa Gil de Biedma en el prólogo a su edición de la obra de Eliot, “la comunicación siempre es mediata (...), y lo comunicado es, ante todo, el signo afectivo que la realidad del poema confiere a las experiencias que lo integran, y que desprendidas de él carecerían de sentido” (p. 19). Esto no obstante, queda por ver hasta qué punto los poemas de Juan de la Cruz pueden enmarcarse, sin ulteriores matizaciones, dentro de “lo literario”. Por otra parte, la experiencia que se proyecta sobre la obra de Juan de la Cruz, no es únicamente la mística, en su sentido extático, sino la mucho más compleja experiencia de vida, incluyendo su formación, su proyecto ideológico y religioso, su actividad diaria, las circunstancias de época, etc. (cf. Ruiz, 1990: 22-23).

⁵⁰⁷ Lara Garrido, en notas a su edición de *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco* (vol. I), dedica un extenso y cuidadoso examen del paralelismo entre mística y poesía (Orozco, 1994: I, 310-342). En su estudio, menciona el poco eco que actualmente tiene la teoría de Underhill (1911) que identificaba plenamente poesía y mística, la apropiación de la mística por los románticos, y las más matizadas teorías posteriores que, desde Béguin, hablan de paralelismo entre mística y poesía. Milner, siguiendo a Baruzi, señala que aunque la experiencia mística es sustancialmente distinta a la experiencia que moviliza la creación poética, los mecanismos simbólicos de traducción de ambas experiencias son los mismos (Milner, 1951: 108). En nuestra opinión, se trata de dos realidades diversas, que se cruzan –si bien no necesariamente- en puntos distintos de su trayectoria histórica. Así, ni la experiencia mística es forzosamente poética –de hecho la mística en la patrística oriental, en místicos tan fundamentales como Orígenes, Gregorio de Nisa y Dionisio Areopagita, es teórica y no experiencial-, ni la experiencia de la poesía es necesariamente –y en sentido romántico- mística. No obstante, la existencia de una poesía mística puede converger, desde su recepción estética, con un cierto misticismo poético, derivado de la apropiación romántica de la mística en los términos agudamente observados por Lara Garrido en su

nos referimos no sólo al hecho de que Baruzi haya prescindido de los influjos culturales, espirituales y literarios que concurrían en la formación sanjuanista del símbolo de la *noche* como advierte Mancho Duque (Mancho, 1987: 126), sino que subrayamos que la propia idea de símbolo con la que opera el crítico francés pertenece a un mundo intelectual distinto al de Juan de la Cruz, y, en consecuencia, la aplicación acrítica de sus mecanismos hermenéuticos no puede producir sino una distorsión en la recepción de la obra del carmelita.

Krynen puso de relieve las diferencias entre la poesía sanjuanista y la poesía simbolista tanto en su causa final como en su concepción y empleo del lenguaje: “Mais Jean de la Croix n’est pas Baudelaire et loin de prétendre par la magie poétique s’élever à l’absolu, il n’use en poète des prestiges du langage que pour exprimer l’indicible sentiment de la transcendance de Dieu” (Krynen, 1990: 51).

3- Finalmente, nos parece oportuno esbozar una última reflexión sobre la pervivencia, más de ochenta años después de su formulación, de las tesis de Baruzi sobre esta cuestión. Con esta reflexión, recordamos lo ya expuesto en el capítulo XXI de nuestra primera parte⁵⁰⁸. La construcción metafísica que sostuvo la estética y el concepto de vivencia que fundamentaba, a su vez, la determinación de la experiencia estética moderna, han perdido su vigencia desde su formulación en el siglo XIX: la vivencia de la obra de arte, en su doble faceta de vivencia de la creación artística, y de vivencia de la contemplación estética de la obra es, a nuestro modo de ver, sólo una etapa, ya concluida, en la historia del arte. De este modo, la radical historicidad del concepto de vivencia, al que va indisolublemente unido el de símbolo –en cuanto se considera que la vivencia estética contiene siempre la experiencia de un todo infinito, en la que lo particular representa inmediatamente al todo- no afecta solamente a la difícil aplicación de los criterios del simbolismo estético a una obra concebida en una época anterior, como es el siglo XVI, o incluso, a un fenómeno tan particular como la mística carmelita de este siglo, sino que, además, cabe pensar que esta misma concepción del símbolo, y, en consecuencia, de la alegoría, ha perdido la base teórica sobre la que se sostenía.

Tras el trabajo de Baruzi se abrieron nuevas vías de lectura de la obra sanjuanista y se despertó un interés creciente por su obra. Por lo que al estudio del

estudio. En el punto siguiente de nuestro estudio de la recepción de la poesía sanjuanista estudiaremos más detenidamente esta cuestión.

⁵⁰⁸ *supra.* capítulo XXI & 5.

simbolismo y el alegorismo se refiere, las conclusiones de Baruzi tuvieron tanta fortuna que la crítica, desde entonces, no ha podido obviar el tratamiento de la cuestión en su aproximación a la poesía sanjuanista. El exceso crítico producido en este terreno ha motivado reacciones en contrario, como es el caso de Houot de Longchamp que ha criticado con agudeza los abusos en este campo de interpretación, al mismo tiempo que ha postulado la necesidad de determinar con claridad qué se entiende por símbolo⁵⁰⁹.

Casi todos los miembros de la Generación del 27 mostraron interés por Juan de la Cruz. Algunos -Alonso, Cernuda, Diego, Guillén, Salinas, Moreno Villa- dedicaron estudios a la vida y obra del místico carmelita, desde diversos puntos de vista; otros (García Lorca, Altolaguirre, Aleixandre) recibieron la influencia del poeta en su propia poesía. Servera Baño ha señalado cómo en todos estos casos -con la posible excepción de Dámaso Alonso- los del 27 tendieron a proyectar sobre Juan de la Cruz sus propias ideas sobre la poesía (Servera Baño, 1991: 33-34; Díez de Revenga, 2003: 47).

La celebración del cuarto centenario de su muerte tuvo una gran resonancia en España, con la aparición de nuevas ediciones, la publicación del número IX de *Escorial*⁵¹⁰ dedicado a su figura, la celebración de una serie de actos oficiales, la fundación de la revista *Monte Carmelo*, y, especialmente, el estudio de Dámaso Alonso *La poesía de San Juan de la Cruz (desde esta ladera)*⁵¹¹. También en el exilio, los intelectuales y críticos españoles se ocuparon de la obra de San Juan desde diversos puntos de vista⁵¹².

⁵⁰⁹Véase la nota de Lara Garrido en Orozco, 1994: I, 327. Como recuerdan Mancho y Elia, Hout de Longchamp advierte que “es secundario para la lectura simbólica que la existencia de todas esas cosas sea real o puramente imaginaria: escapan de todas maneras a la designación del mundo que habitamos (...). El germen de estos excesos está en Baruzi, quien se abre no a la mirada literaria sino a la psicológica, casi psicoanalítica (Juan de la Cruz, 2002: CXIII).

⁵¹⁰ Los artículos se ocupan de la métrica de la poesía sanjuanista (Gerardo Diego: 163-186); la personalidad y la concepción mística, desde un punto de vista ortodoxo y militante con puntuales ataques a Baruzi y una radicalización de los presupuestos de Menéndez Pelayo (Corts Grau: 187- 203: “Lo que ocurre es que estos versos angélicos han de meditarse de rodillas y no con la miope suficiencia del librepensador” –p. 199-; Ortega: 229-260); el estilo y las fuentes, en una línea que adelanta el inminente trabajo de Dámaso Alonso (Cossio: 205-228) y que avanza nuevas posibilidades de investigación filológica (Orozco: 315-336); y la relación con las artes (Sánchez Cantón: 301-314). El número se completa con un homenaje poético a cargo de Manuel Machado, Gerardo Diego, Adriano del Valle, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco, Alfonso Moreno, Luis Rosales; además se incluye un breve artículo del biógrafo de San Juan, Crisógono de Jesús sobre las relaciones entre la mística y la estética. Crisógono de Jesús critica a Baruzi y su predilección por la noche, cuando –en palabras del autor del artículo- lo fundamental es la luz, la belleza y el sentimiento estético del santo (pp. 362-364), incurriendo, a nuestro juicio, en una lectura ahistórica –por sus referencias a la estética- en los mismos términos que el francés; el artículo se completa con una nota sobre la situación de los estudios sanjuanistas en Francia. Finalmente se incluye una extensa reseña del libro de Dámaso Alonso a cargo de María Rosa Alonso.

⁵¹¹ Cf. Soria Olmedo, 1991: 57-60.

⁵¹² El interés por San Juan en su centenario tuvo especial importancia en México, donde se publicaron sus obras (Soria Olmedo, 1991: 55-56) y, entre otros actos de conmemoración, Eduardo Nicol realizó una

En el ámbito de los exiliados españoles, Luis Cernuda había dedicado unas páginas a San Juan un año antes del centenario. Cernuda se aparta de Baruzi y del predominio de la *noche* como síntesis suprema del pensamiento del místico de Fontiveros y reivindica la dimensión unitiva de sus versos. Al mismo tiempo, reconoce que la lectura profana de su poesía y prosa priva al lector de la poesía de San Juan de la Cruz “de su más alta calidad, ya que en ella se expresa el embeleso, el éxtasis del poeta al unirse en raptó de amor con la esencia divina” (Cernuda, 1965: 48). En el breve estudio de Cernuda se aprecia un esfuerzo por avanzar en una línea de lectura distinta de la propuesta por Baruzi. Las consideraciones idealistas⁵¹³ y neokantianas del francés ceden ante la concepción fenomenológica de la metáfora. En efecto, la idea de la metáfora sanjuanista de Cernuda es deudora del Juan Ramón Jiménez de *Eternidades* y el Ortega de la época que culmina en *La deshumanización del arte*⁵¹⁴. Así, al referirse al verso *Mi amado las montañas*, afirma: “señala el nombre mismo de las cosas como cristal transparente a través del cual admira la faz de su creador” (p. 49).

Pese a la desigual valoración posterior, el libro de Dámaso Alonso es sin duda el estudio sobre la obra sanjuanista más relevante de la época⁵¹⁵. La lectura estilística de Dámaso Alonso parte de una doble limitación: Dámaso Alonso, frente a Baruzi, prescinde de la construcción teológica y doctrinal de los comentarios y, haciéndose eco

aproximación filosófica en la que comparaba al carmelita con Descartes, en cuanto que ambos pretenden ir más allá del límite de la existencia humana. Vasconcelos, por su parte, reaccionó contra la lectura idealista de San Juan, a favor de una aproximación existencial; Moreno Villa ensayó una lectura freudiana, mientras que José Gaos, por una parte, y María Zambrano, por otro, se acercaron a San Juan desde sus particulares concepciones del *logos* poético. Zambrano desliga al carmelita de la esfera religiosa y literaria y lo lleva más allá del pensamiento moderno, en el contexto angustioso del exilio (cf. Palenzuela, 2003: 16-59).

⁵¹³ Hay una comparación -voluntariamente limitada- entre San Juan de la Cruz y Hölderlin (p. 50). Recordemos que Cernuda traduce por esas fechas una breve selección de poemas del poeta alemán que ve la luz en México a finales de 1942 (cf. Hölderlin, *Poemas*, versión y prólogo de Luis Cernuda, Sevilla, Renacimiento, 2002).

⁵¹⁴ “Este ejemplo del cristal puede ayudarnos a comprender intelectualmente lo que intuitivamente, con perfecta y sencilla evidencia, nos es dado en el arte, a saber: un objeto que reúne la doble condición de ser transparente y de lo que en él transparece no es otra cosa distinta que él mismo. Ahora bien: este objeto que se transparenta a sí mismo, el objeto estético, encuentra su forma elemental en la metáfora” (Ortega y Gasset, 1993: 152).

⁵¹⁵ Para Wahnón *La poesía de San Juan de la Cruz* representa el comienzo de “una involución teórica, en tanto se abandona esa vía de estudio más netamente formalista de la lengua poética y el “optimismo epistemológico” (Chicharro, 2005: 168). Otros, por el contrario, afirman la superioridad del trabajo sobre San Juan sobre los estudios gongorinos precisamente por “la actitud reverente de silencio, ante el misterio de la mística” (*op. cit.*, p. 292). En estas páginas hemos seguido la tercera edición de la obra (Madrid, Aguilar, 1958).

de terror sobrenatural que a Menéndez Pelayo le producían los versos⁵¹⁶, se ciñe a la lectura “desde esta ladera”, esto es, al examen estilístico de los poemas⁵¹⁷.

La concepción de la obra de San Juan escindida en dos laderas ha sido contestada expresa o tácitamente por un amplio sector de la crítica⁵¹⁸, pero es indudable que la orientación técnica del estudio de Dámaso Alonso “ha marcado la tendencia de las investigaciones de los últimos años” (Alonso Miguel, 1989: 137).

En la cuestión relativa a la naturaleza simbólica o alegórica de los poemas sanjuanistas, Dámaso Alonso parte de las propuestas de Baruzi, si bien introduce algunas modificaciones sustanciales. Más importante que el desarrollo de la categoría híbrida de la “alegoría simbólica” de la que seguidamente nos ocuparemos, nos parece el rebajamiento del contenido estético del símbolo baruziano de la *noche*. Dámaso define las *noches* del siguiente modo:

Son estados psicológicos por los que Dios encamina a las almas que dulce y, a la par, ásperamente lleva a la unión. Para llegar a la unión de semejanza es necesaria la negación en el hombre de lo desemejante. Son noches hondísimas de negación y esquivamiento de todo lo sensible y todo lo espiritual (noche del sentido, noche del espíritu), con la sola guía de la Fe, luz absoluta, total y por total y absoluta, equivalente para el entendimiento humano a la más profunda oscuridad.

(Alonso, 1958: 59)

Este texto muestra cómo Alonso si bien comparte con Baruzi una cierta orientación psicológica respecto de la naturaleza de la *noche* -a partir de lo que se lee en

⁵¹⁶ Alonso, 1958: 17-18.

⁵¹⁷ Claudio Guillén estudia la metodología de Dámaso Alonso desde la oposición de los términos *secreto* y *misterio*. El secreto se refiere a lo oculto o desconocido; el misterio alude a lo incognoscible. Para Dámaso la visión y la estructura del poema no son incognoscibles para la intuición totalizadora del lector o del crítico, pero resulta un misterio para el hombre de ciencia, por cuanto no existen leyes aplicables al poema, entidad única y no generalizable. Pero, en su unicidad última, la obra es siempre un misterio y un límite para la estilística, en el sentido matemático de la expresión, esto es, una meta a la que poder acercarse indefinidamente sin alcanzarla nunca. En cambio, el poema mismo no es un misterio, sino “una criatura nítida, exacta” (Guillén, 1989: 25-26).

⁵¹⁸ Véase Valente, 1995: 19-20, respecto de la separación del análisis de poemas y comentarios y la limitación a los aspectos formales. En otro sentido, respecto a la falta de explicación de los elementos internos del símbolo, Mancho, 1987: 130-131. Véase también Juan de la Cruz, 2002: CX. Con carácter general, las limitaciones metodológicas derivadas de la estilística han sido puestas de relieve por Claudio Guillén en un preciso artículo que repasa la crítica a la estilística desde diversos puntos de vista a cargo de críticos y teóricos como Barthes, de Man o Kristeva. Guillén, por su parte, advierte cómo todas estas objeciones coinciden en la no insularidad del texto literario, sin que este rasgo resulte incompatible con su originalidad. Desde el punto de vista hermenéutico, la crítica a la estilística radica en la idea de que “las palabras por sí solas no encierran el sentido comunicable: las palabras instituyen un proceso espiritual que, a partir de ellas, supera finalmente el medio lingüístico.” (Guillén, 1989: 90).

la prosa del místico, más que de lo se puede inferir de los poemas-, recupera la dimensión religiosa de los poemas, frente al ontologismo del francés. En consecuencia, entiende la *noche* en función de la unión mística, las “bodas espirituales”, que para Baruzi eran un pseudo-símbolo frente a la dimensión radicalmente experiencial y, por lo tanto, simbólica de la *noche*. No obstante, Alonso hace suya la comprensión baruziana del símbolo y se hace eco de sus palabras al advertir:

El símbolo (...) se origina por una intuición profunda que excluye la correspondencia exacta y paralela entre un mundo de realidades o conceptos y un mundo de imágenes⁵¹⁹, (...) el símbolo así considerado es una profunda sima de intuición estelar, vértice el más alto de la creación artística (...) no admite traducción⁵²⁰.

(Alonso, 1958: 160)

La consideración del *Cántico espiritual* es una plasmación de las posibilidades intermedias entre el símbolo y la alegoría que ya Baruzi contemplara en su estudio⁵²¹. La alegoría simbólica nace de la necesidad de elevar el valor *estético* del poema, toda vez que se ha afirmado el carácter funcional de la *noche* respecto de la unión mística. Para justificar esta figura híbrida, Dámaso Alonso da una serie de pasos que tienden a subrayar la proximidad argumental entre el poema *La noche oscura*, en sus tres primeras estrofas y el Cantar de los cantares. De esta forma, el crítico pone de relieve la presencia del epitalmio bíblico no sólo en el *Cántico espiritual* sino también en *La noche*, e incluso detecta algún eco en la *Llama* (1958: 118). Con ello, tiende un puente sobre el abismo que el estudioso francés había establecido entre el símbolo puro de la *noche*, arraigado en la experiencia del carmelita, y el pseudo-símbolo de las bodas espirituales, plagado de imágenes bíblicas interpuestas y continuador de una tradición milenaria en la literatura mística. Así, al hablar de *La noche*, Alonso señala lo siguiente:

Pero el efluvio del poema bíblico y su representación erótica están allí, y para mostrar a las claras esto que intuimos, han quedado (si bien trasplantadas a otras imágenes) como

⁵¹⁹ Ésta es la definición de la alegoría, en la que la cadena de términos reales es suplantada por la de los términos imaginarios (cf. Alonso, 1958: 148-149).

⁵²⁰ Sobre la naturaleza del significado en la consideración de Dámaso Alonso respecto de los poemas sanjuanistas, observa José María Bermejo: “el significado no es esencialmente un concepto; el significado es una intuición que produce una modificación inmediata, más o menos violenta, de algunas o de todas las vetas de nuestra psique” (Bermejo, 1973: 360).

resellando cada una de estas tres estrofas tres expresiones del Cantar de los cantares: los *cedros*, las *almenas*, y *entre azucenas*. *Cedros y almenas*, que van en dos versos sucesivos en la poesía del místico español (...), ocurren precisamente en un mismo versículo del poema hebraico. Y en éste, las expresiones “entre los lirios”, entre las azucenas, “cercado de lirios”, cercado de azucenas (...), constituyen casi un ritornelo.

(Alonso, 1958: 121)

Una vez que se ha expresado la conexión entre el Cantar y *La noche*, el crítico se ocupa del *Cántico* y ensaya, entonces, su concepción del alegorismo simbólico. Para Dámaso Alonso, en la alegoría simbólica, “los términos de lo pensado como real infinitamente exceden a los irreales” (1958: 149). La insalvable distancia entre el plano real, ubicado en el ámbito de lo inefable, y el plano imaginario, desplegado en el terreno retórico de las figuras, hacen de la alegoría simbólica, en opinión del crítico, un instrumento fundamental de la poesía religiosa, y, en concreto, de la producción poética de Juan de la Cruz, al mismo tiempo que la diferencian de la alegoría común. Pero su traducibilidad la separa del símbolo, como intuición profunda, original e intraducible⁵²².

Frente a Baruzi, Alonso calibra la fuerza del Cantar sobre los poemas sanjuanistas, preguntándose hasta qué punto la influencia bíblica “es invasora y excluyente, hasta qué punto limita la actividad lírica original, confinando al poeta en la imitación” (1958: 115). La respuesta del crítico se construye sobre la cuestión que más lo distancia del pensamiento baruziano: la trascendencia religiosa de estos poemas y la determinación de esta trascendencia en la unión mística: los rasgos psicológicos y existenciales de la experiencia de la *noche* quedan relativizados frente a la abisal experiencia unitiva, inefable en su sentido más riguroso:

San Juan de la Cruz se ve arrastrado a la imitación por la invencible inefabilidad de la cima del proceso místico: la unión. Hay como un esfuerzo no coronado para llegar a la descripción estricta de la unión de semejanza (...). No pudiendo expresar esto inefable se

⁵²¹ En realidad, como recuerda Pépin, Schelling había hablado ya de una figura –quizá aludiendo a la tipología bíblica- a medio camino entre el símbolo y la alegoría en la que el signo es a la vez distinto de la significación y está dotado de existencia histórica (Pépin, 1987: 261).

⁵²² Lara Garrido ha analizado esta figura híbrida señalando su dependencia de los planteamientos de Baruzi y su influencia en construcciones posteriores como la de E. Pacho. Tres son los elementos que, a juicio de Lara Garrido, concurren en el tipo propuesto por Dámaso Alonso: el uso de términos que manteniendo su significación real se emplean como base de estructuración literaria; la formación de cadenas de alegorías por medio de imágenes figuras y comparaciones, manteniendo el presupuesto anterior de su significación real; la presencia de un fondo simbólico procedente de la poesía pastoril y el *Cantar de los cantares* (Orozco, 1994: 329).

recurre a las imágenes de la alegoría amorosa y por eso se recurre al *Cantar* como expresión suprema del amor humano.

(Alonso, 1958: 115, 117)

Pero, en nuestra opinión, las diferencias entre Alonso y Baruzi, por lo que se refiere estrictamente a la consideración de la alegoría y el símbolo en la poesía de San Juan de la Cruz, son sólo de matiz, sin que éstas afecten a la concepción esencialmente experiencial –en sentido vivencial y estético antes señalado– del símbolo baruziano. Tal coincidencia radical se muestra en la lectura que Alonso realiza de la *Llama*, en la que afirma: “Aunque los comentarios no dejan de descubrir en ella pormenorizadas alegorías cae más netamente del lado de la creación simbólica” (p. 161). “El poema es siempre lo más cercano a la experiencia: la fuerza de esta poesía reside en que en ella adivinamos la cercanía más inmediata que nunca” (p. 165), frente a *La noche* que es, a su juicio, pero con argumentos baruzianos, una combinación entre la intuición simbólica y el ambiente alegórico del *Cantar de los cantares* (p. 167).

En 1959, bajo el título *Poesía y mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Emilio Orozco reúne una serie de trabajos dedicados a la poesía sanjuanista, escritos que suponen, a nuestro juicio, un importante giro a la concepción baruziana del símbolo y su apreciación en la obra del místico de Fontiveros. Es cierto que el planteamiento de Orozco, como señala Lara Garrido en su introducción a *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, “tiene el entronque directo con formulaciones esenciales de J. Baruzi. Tales son su análisis del símbolo y el enunciado de los símbolos centrales de San Juan de la Cruz; (...)” pero, como el propio Lara afirma a continuación:

El efecto de la sintonía múltiple con determinados supuestos y predicaciones baruzianas, de cierta recursividad en los ensayos de *Poesía y mística*, no viene a resultar el simple eco o apoyatura en una autorizada exégesis de la obra de San Juan de la Cruz. Una evidente afinidad de comprensión, con muy distintos objetivos, libera a la creación sanjuanista del sistema para atender a la primacía de la experiencia, al sustento vital de la expresión que sobrenada en la misma doctrina del místico y que se quintaesencia en el poema. El subrayado de lo experiencial avanza varios grados en la crítica de E. Orozco (...).⁵²³

⁵²³ Orozco Díaz, 1994: 27-28.

En varios lugares de los estudios de Orozco, se detecta la dificultad de compaginar la visión baruziana con un acercamiento menos *estético* y más cuidadoso con las particulares circunstancias históricas de San Juan de la Cruz. Así, por ejemplo, al considerar el paralelismo entre mística y poesía, Orozco observa lo siguiente:

Son dos experiencias de naturaleza distinta pero análogas como forma de conocimiento; dos formas de conocer por inclinación o connaturalización (...) que quedan sobre lo racional: una que trasciende la realidad sensible, alcanza el conocimiento directo de la esencia divina, otra que penetra en la realidad por intuición en visión sintética, descubriendo las ocultas y misteriosas relaciones de los seres entre sí.

(Orozco, 1994: I, 59)

El párrafo resulta paradójico. El paralelismo entre poesía y mística, basado en la analogía, resulta difuso cuando pretende explicarse. En efecto, no sólo poesía y mística son dos experiencias de naturaleza distinta, sino que, además, incorporan procesos diferentes: la trascendencia de lo sensible, en un caso, y la intuición en visión sintética⁵²⁴, en otro. No sólo eso; mística y poesía presentan fines diversos: el conocimiento directo de Dios, la primera, y las relaciones que vinculan a los seres entre sí, la segunda. Ambos discursos, el de la mística y el de la poesía, discurren en el párrafo de Orozco por caminos distintos. El primero se hace eco del concepto de experiencia mística que, desde la tradición medieval y, más atrás, desde las fuentes patrísticas, llega hasta los místicos españoles del siglo XVI. El segundo deriva de la concepción romántica de la poesía generada como discurso simbólico de lo sagrado, que, en la estética de Schelling obedece a la intuición intelectual, y que, de acuerdo con la teoría de las *correspondencias*, de estirpe neoplatónica y generalización baudelaireana, pone de relieve la secreta armonía del cosmos.

Orozco observa, finalmente, que el elemento común a la poesía y a la mística estriba en que ambas son formas de conocimiento no racional. Pero este argumento no resulta plenamente convincente por cuanto lo “racional” no se entiende del mismo modo –tampoco, desde luego, el conocimiento– en cada una de las épocas que Orozco une en su exposición. Lo racional en el caso de la mística del siglo XVI no está todavía tan estrechamente asociado a la lógica y a la matemática como en el modelo racionalista cartesiano del siglo siguiente. Lo racional no se opone entonces a lo irracional –como

⁵²⁴ Sobre el sentido de esta expresión y su alcance, *supra*. capítulo XXI & 1.

modernamente se entenderá al hablar del irracionalismo poético- sino a lo afectivo. Así Bernardino de Laredo se refiere a la mística como “un súbito levantamiento mental, en el cual el ánima por divino enseñamiento es alzada súbitamente a se ayuntar por puro amor, por vía de sola afectiva a su amantísimo Dios, sin que antevenga medio de algún pensamiento ni obra intelectual, o de entendimiento, ni razón natural” (Andrés, 1994: 17)⁵²⁵. El “no saber” de los místicos es un “no saber” consciente de su condición, en el que la reflexión juega un papel fundamental en la prevención del puro intimismo⁵²⁶. Así, Pacho ha recordado que siendo cierta la aconceptualización de la “inteligencia mística”, el proceso para llegar a ella es de índole afectiva, no intelectual. Además, Pacho añade: “El místico se sirve, en su vida normal, de las mismas ideas que el teólogo o el filósofo” (Pacho, 1990a: 81).

En todo caso, el conocimiento oscuro de San Juan no puede confundirse con el conocimiento oscuro que, a partir de los planteamientos epistemológicos de Leibniz y Wolf, se convierte en el objeto de la *Estética* de Baumgarten.

La introducción de la naturaleza como una coordenada nueva dentro de la comprensión baruziana del símbolo sanjuanista viene a determinar, en los estudios de Orozco, una posición más firme y cercana a los poemas que la dada por la interpretación ahistórica del estudioso francés o la propuesta de la alegoría simbólica de Dámaso Alonso⁵²⁷. Es interesante constatar cómo Orozco, al mismo tiempo que acepta el criterio de Baruzi a propósito de la concepción experiencial del símbolo, introduce una serie de

⁵²⁵ En esta cuestión, la teología mística se diferencia de la Escolástica, sin que, en opinión de M. Andrés, exista una oposición entre ellas que las haga irreconciliables, fuera de las posturas extremas de los alumbrados y de algunos escolásticos como Melchor Cano (Andrés, 1994: 37).

⁵²⁶ Véase la ya citada descripción teresiana de la experiencia mística (Teresa de Jesús, 1999: 131). San Juan de la Cruz explica en *Subida* 2, 9, 1 cómo el entendimiento debe vaciarse de todo y ponerse en la fe, “la cual es sola el próximo y proporcionado medio para que el alma se una con Dios”. Más adelante, el carmelita distingue entre noticias corporales y espirituales, dentro de las noticias sobrenaturales que puede recibir el entendimiento; y al hablar de las espirituales, dice que éstas pueden ser de dos maneras: distintas y particulares, las primeras, y otra confusa, oscura y general. “La inteligencia oscura y general está en una sola, que es la contemplación que se da en fe. En ésta habemos de poner el alma, encaminándola a ella” (*Subida* 2, 10, 4). En el capítulo 26 del libro II de la *Subida*, San Juan trata de estas oscuras noticias que se producen en el estado de unión. Sobre el concepto de “reflexión”, dice Andrés que se trata del “arte de llegar al punto más interior o sustancia del alma, de donde dimanan las potencias y la capacidad de proyectarlas hacia fuera o de recogerlas hacia dentro. La sustancia, o centro más profundo del alma, es a lo que más puede llegar su ser y virtud y la fuerza de su operación y movimiento” (Andrés, 1994: 28). Más adelante, Andrés habla de la “mística del recogimiento” para hacer referencia a la dimensión integral humana de la reflexión mística, en la que ésta no debe ser entendida en su aspecto puramente psicológico, sino que, por el contrario, debe entenderse como un viaje a las raíces del ser humano en toda su integridad (Andrés, 1994: 234, 237, 248 y referencia a *Subida* 3, 13, 4). Desde el punto de vista de la psicología, Carlos Domínguez sostiene que a pesar del peso de lo afectivo, el místico tiene “una fuente de iluminación interior que parece desvelarle con una particular clarividencia el sentido de la realidad (Domínguez Moreno, 1999: 12).

modificaciones que, en la práctica, convierten las conjeturas del crítico francés en conclusiones que se extienden más allá de sus propias posibilidades. De esta forma, para Orozco, es la naturaleza la que permite sostener la emoción de lo trascendente y lo real, de tal modo que “todo lo que se le ofrecía como término fijo o expresión hecha, haya sido recreado y vivificado en su propia experiencia” (Orozco, 1994: 83). Así, la valoración de la naturaleza, en los términos que seguidamente estudiaremos, permite a Orozco reconstruir un concepto mucho más amplio de experiencia, en el que la incorporación de elementos de procedencia literaria y bíblica no supone un obstáculo para la dimensión experiencial y simbólica del texto, sino un instrumento de vivificación de la experiencia vivida:

Baruzi hubo de plantearse la duda de si alguna de las imágenes que el poeta recogía del *Cantar de los cantares* no eran al mismo tiempo “des images retrouvées”, comprobadas, por decirlo así, traduciendo “une joie recomposée”. Terminaba afirmando que el santo poeta, por una síntesis poderosa, había sabido “fundir las imágenes que le legaba el lirismo bíblico, o que le proporcionaba una tradición hierática, con las que suscitaban en él un drama experimentado”. Para nosotros todas las imágenes y símbolos procedentes de dicho poema bíblico, han conservado en San Juan de la Cruz la vitalidad de lo creado (...). Su comprobación ante la naturaleza había sido experimentada y profundizada y, al mismo tiempo, se habían ligado en gran parte a experiencias interiores⁵²⁸.

(Orozco, 1994: 228)

La ampliación del concepto de símbolo a partir de una valoración más amplia de la experiencia en la que tienen cabida la recreación de las imágenes literarias y bíblicas, tiene como consecuencia el uso conjunto de los términos “símbolo” y “alegoría”, en un contexto que casi permite entender de forma indistinta “símbolo” o “alegoría”. El acercamiento que Orozco realiza en la práctica entre símbolo y alegoría no sería posible dentro de los parámetros estéticos baruzianos, porque aquí ya no se trata de la descripción de tipos intermedios, como es el caso de la alegoría simbólica de Dámaso

⁵²⁷ Etchegoyen, en sus estudios sobre Teresa de Jesús, ya había introducido el tema de la naturaleza como parámetro fundamental en la determinación simbólica de los estados místicos (Mancho, 1987: 127-128).

⁵²⁸ La identificación de la experiencia sanjuanista con el mundo del *Cantar de los cantares*, lleva a Orozco a señalar la coincidencia de algunos elementos paisajísticos del poema bíblico –las granadas, las almenas, el cedro– con el paisaje realmente vivido por Juan de la Cruz en Granada (*ib.*, p. 228). En sentido similar, véase Gallego Morell, 1993: 228.

Alonso, sino de la apertura a un uso prácticamente indiferenciado de uno y otro concepto⁵²⁹.

Al examinar la presencia de la naturaleza en la obra de San Juan de la Cruz, Orozco podría haber optado por un criterio *estético*, en aplicación de lo dispuesto -por ejemplo- en los parágrafos 42 y 44 de la *Crítica del juicio* en los que se establecía un puente para recuperar, en el mundo del pensamiento crítico, la significación estética y moral de la naturaleza. Sin embargo, Orozco elige situarse en el momento histórico *precrítico* y examinar la función simbólica de la naturaleza, no desde el ámbito estético de simbolización –con las características ya examinadas en estas páginas y, más ampliamente en el último capítulo de nuestra primera parte-, sino desde el pensamiento especulativo al que históricamente pertenece el místico, y dentro de la valoración que la literatura del Renacimiento hace del paisaje. Orozco distingue el tratamiento puramente humano que Garcilaso hace de la naturaleza, de aquel que aparece en la obra de los autores de la segunda generación renacentista, en particular, Fernando de Herrera, fray Luis de León y San Juan de la Cruz. A través de estos poetas, el paisaje experimenta un proceso de progresiva elevación y espiritualización, que en Herrera permanece aún dentro del ámbito de lo humano, en fray Luis se acentúa decisivamente y en San Juan experimentará una espiritualización plena:

Cuando el santo carmelita desciende del alto vuelo de su contemplación, cuando acaba de ver el resplandor de la misma Divinidad, y vuelve los ojos al suelo, verá en la Naturaleza precisamente a esa misma Divinidad. Nos deja la emoción de lo real, pero se ha perdido la pura materia, la oscuridad, la miseria; ha quedado el espíritu del mismo Amado. No sólo está Dios en las criaturas, como ve Fray Luis, sino que estas *criaturas son Dios*. (...) He aquí cómo todos los elementos de la Naturaleza se convierten en representaciones de un mundo espiritual trascendente. Ello es la base (...) de la complicada construcción de alegorías y símbolos que nos ofrecen sus versos.

(Orozco, 1994: 236-237)

La descripción de la divinización sanjuanista de la naturaleza realizada por Orozco coincide con la consideración del Libro de la Creación en el pensamiento teológico de San Buenaventura: la vía catafática asevera de tal modo la presencia inmanente de Dios en la criaturas que, al igual que ocurre con Juan de la Cruz, casi

⁵²⁹ Entre las numerosas páginas en las que Orozco agrupa ambos términos sin especificar ninguna

limita con el panteísmo. Así, Buenaventura en *El itinerario de la mente a Dios* afirma, en una línea similar a San Juan, que el hombre descubre las huellas divinas de Dios en la naturaleza como a través de un espejo⁵³⁰. Pero que, pese a ser éste el primer grado de contemplación espiritual, la lectura del Libro de la Creación resulta insuficiente por causa del pecado. Por eso Dios ha concedido al hombre otros dos libros: la Escritura y el Libro de la Vida, Cristo, como iluminación de los otros dos. Es, precisamente, el *Logos* el que restituye la capacidad de leer el Libro de la Creación⁵³¹. Los paralelismos entre la visión de la naturaleza en la obra de Buenaventura y la que se colige de la lectura de *Cántico espiritual* están en sintonía con el estudio de Orozco sobre la naturaleza en la poesía sanjuanista.

Pero lo que interesa señalar ahora, con relación a la concepción sanjuanista del símbolo en el trabajo de Orozco, es que la naturaleza, como elemento primordial en la construcción simbólica, es una naturaleza especular, que refleja los dones divinos conforme a la teoría medieval de la analogía: “He aquí el doble milagro de su poesía: nos atrae y exalta las bellezas de la Creación y a través de ellas nos descubre a la Divinidad. La Naturaleza y el Amado se han unido en su hermosura” (Orozco, 1994: 242). En efecto, la belleza, como ocurre en el pensamiento agustiniano y, más cercanamente, en la mística de San Buenaventura, es el punto de intersección entre la naturaleza como *vestigia Dei* y Dios mismo⁵³², esto es, en un sentido completamente distinto a la visión de la naturaleza que en el pensamiento crítico kantiano se vincula al símbolo⁵³³.

En consecuencia, pensamos que existe en Orozco, pese a su fidelidad formal a Baruzi, una aproximación a lo simbólico y lo alegórico más en consonancia con las circunstancias propias de la tradición alegórica cristiana en el siglo XVI que la construcción simbólica propuesta por el autor francés y Dámaso Alonso.

diferencia entre ambos, puede verse Orozco, 1994: 85, 87, 92.

⁵³⁰ La teoría de Buenaventura halla su raíz en la visión *amable* del mundo de San Agustín. El obispo de Hipona sostiene una concepción optimista del cosmos, cuya belleza es prueba inequívoca de la existencia de Dios. En consecuencia, para Agustín, el mundo es el modo más eficaz para la consecución, si bien de modo parcial, de la contemplación mística, sin perjuicio de la necesidad de profundizar en la vida interior donde verdaderamente se produce el encuentro con Dios. La teología catafática agustiniana presenta una serie de limitaciones para evitar el panteísmo y el antropomorfismo (*supra*. capítulo XVI).

⁵³¹ *Supra*. capítulo XX & 3.

⁵³² La visión alegórica de la naturaleza en el pensamiento medieval ha sido estudiada en el capítulo XVIII de nuestra primera parte.

⁵³³ El concepto de la naturaleza del místico también presenta diferencias, aunque éstas más de matiz, con las teorías neoplatónicas de la analogía del siglo XVI, más inclinadas hacia el panteísmo. Sobre esta cuestión, véase Foucault, 1966: 26-58.

Jorge Guillén introdujo en esta discusión una nueva perspectiva: la posibilidad de leer estos poemas prescindiendo del elemento místico, como poemas de amor humano: “Los poemas, si se los lee como poemas –y eso es lo que son- no significan más que amor, embriaguez de amor y sus términos se afirman sin cesar humanos” (Guillén, 1961). Guillén considera que el sentido místico no está en los poemas sino que San Juan lo desarrolla alegóricamente, “en una ruta paralela, sin poder cruzarse o rozarse, a los poemas”. La tesis defendida por Jorge Guillén invierte el proceso de construcción tradicional de la literatura mística por la que lo inefable de la experiencia desemboca en la necesidad de la expresión alegórica. Por el contrario, para Guillén, la dimensión mística discurre, en una vía alegórica, ajena a los poemas. Ahora bien, la exclusión de la naturaleza mística no priva a los poemas de una cierta inefabilidad nacida del carácter del sentimiento amoroso. De este modo, Guillén adapta las teorías baruzianas del símbolo y la alegoría a su lectura de la obra sanjuanista⁵³⁴. Ahora bien, para Guillén, el terreno en el que se desenvuelve el símbolo de la *noche* es de orden psicológico y es, por lo tanto, al psicólogo al que corresponde “explicar el argumento que concierne a la oscuridad de esa noche”. Guillén va más allá de Baruzi en su radicalización del sentido psicológico de los poemas, la separación estética entre símbolo y alegoría y la exclusión de ésta de toda vinculación a la poesía: “Atendamos, pues, en la lectura del poema, a sus únicos valores, los simbólicos, dentro de una atmósfera terrestre, sin pensar en las posibles alegorías conceptuales, por completo – o casi por completo- extrañas a la esfera poética”. Guillén da así un giro radical a la tendencia crítica a asociar mística y poesía que veníamos detectando en algunos de los autores anteriormente citados.

La decisión interpretativa de Guillén sorprende por varios motivos: en primer lugar porque supone prescindir de las circunstancias históricas que determinan el texto, entre las que se encuentra las noticias que se tienen sobre su autor. Todas las lecturas mal denominadas “humanas” que han sucedido a la de Guillén han partido de esta situación idealizada en la que se considera el texto en sí mismo, surgido de la nada, ajeno a todos estos elementos históricos necesarios para precisar el sentido de los poemas. En segundo lugar, la restricción de la alegoría al ámbito místico de los comentarios del autor, y, en consecuencia, el rechazo de todo valor estético de la

⁵³⁴ “Distinguiendo con mucha perspicacia las funciones del símbolo y la alegoría, Jean Baruzi ve entre los símbolos algunos íntimamente enlazados a la experiencia misma (...) Símbolos: únicos puntos de inmediata continuidad que unen la vida y el poema” (Guillén, 1961).

alegoría desconoce los movimientos a favor de la rehabilitación de la alegoría que, en el tiempo de la escritura de estas páginas, ya llevaban algún tiempo desarrollándose. Por último, también sorprende que hable de valores simbólicos como objeto de atención crítica, cuando anteriormente ha afirmado que el estudio del símbolo pertenece a la historia de la génesis del poema.

Desde el punto de vista práctico, estas dificultades cristalizan en su lectura de los versos iniciales del *Cántico espiritual*. Guillén advierte que el sentido alegórico de estos versos no es deducible sin los testimonios del autor. Y añade que el lector sólo se queda con su sentido simbólico amoroso. Pero, ¿qué puede entender el lector en estos versos que deba llamarse simbólico y no alegórico, en su sentido amplio y no necesariamente religioso? Guillén afirma que el lector interpreta ahí “la expresión de la situación dolorosa de la amante sin su amado”. Sin embargo esta interpretación no es sino una lectura literal y no simbólica del texto. El uso de la comparación –“como el ciervo huiste”- no deja siquiera espacio a la metáfora, fuera de la lexicalizada imagen de la “herida de amor”.

No obstante, Guillén reconoce en ocasiones que “la imagen del amor humano no resiste la violencia del amor oculto que la origina, y dentro del ámbito poético prorrumpen una novedad a una altitud que no es humana”. Otras veces, el sentido religioso inunda los versos y “bajo tanto peso alegórico, no hay duda, difícilmente subsiste la poesía”. Pero quizá lo más desconcertante de la lectura guilleniana de la poesía de San Juan es el comentario que hace del final del *Cántico*: “El enigma no se habrá descifrado mientras no se pidan esclarecimientos al único que posee la clave alegórica (...) Sin este contrapunto no se entenderá el desenlace del poema”. El final del *Cántico* parece evidenciar los límites de la lectura de Guillén, unos límites que ya han aflorado en la impermeabilidad de algunas liras a la lectura profana. Ésta sólo puede obtener resultados parciales, esbozar la interpretación de imágenes transparentes o lexicalizadas por la tradición poética de la época. Pero el sentido global del poema, no sólo el final, permanece impenetrable.

Hatzfeld, por su parte, afirma que la cercanía del símbolo en el lenguaje supone la proximidad del misterio teológico, mientras que la alegoría implica la lejanía del misterio, escamoteado en el juego retórico. De este modo “los símbolos interesan al teólogo que penetra gracias a ellos hasta la médula de los problemas; la alegorización, en cambio, interesa al devoto antiintelectualista, pues por medio de ella se siente estimulado a la piedad” (Hatzfeld, 1968: 273). Frente a Guillén, Hatzfeld se aproxima al

lenguaje de la mística sanjuanista desde un punto de vista teológico. En este sentido, sus criterios y conclusiones tienen que ser completamente distintas a las del autor de *Cántico*. Pero ambos coinciden en su rechazo de la alegoría y en su apreciación de la mayor capacidad del símbolo, estética en un caso; teológica, en el otro. Esta diferencia entre el símbolo y la alegoría sirve a Hatzfeld para establecer una línea divisoria entre la obra de Juan de la Cruz y la de Malón de Chiade. El centro de gravedad del razonamiento de Hatzfeld es la apertura al misterio. Pero, en nuestra opinión, esta apertura al misterio está formulada desde una comprensión moderna que pasa por el rechazo de la retórica, con la que se relaciona la alegoría, y opuesta a la sustancia simbólica (Hatzfeld, 1968: 285). Ciertamente, se puede encontrar un precedente remoto en esta asociación del símbolo al misterio sagrado, en la consideración del símbolo en la obra mística de Dionisio Areopagita⁵³⁵. Pero en la obra de éste, no se produce ni un descrédito de la retórica en los términos expuestos por Hatzfeld –que proceden del descrédito de la retórica del siglo XVIII- ni una oposición a la alegoría, que, en el terreno teológico, como medio de exégesis estaba vinculado al lenguaje sagrado, en su sentido más profundo. Por lo tanto, también en Hatzfeld pesan más las consideraciones *estéticas* acerca del símbolo y la alegoría, que el posible intento de recuperación de un lenguaje del misterio teológico de la mística patristica oriental.

Los estudios que posteriormente han abordado la cuestión de la naturaleza simbólica o alegórica de la obra sanjuanista se han orientado en alguna de las siguientes direcciones:

1. Estudios que han profundizado, desde diversas corrientes de pensamiento, en la vía abierta por Baruzi, relacionando la obra de San Juan con escuelas de pensamiento modernas, como el psicoanálisis, la fenomenología, o el existencialismo; o anteriores, especialmente, como ya hiciera Baruzi, el neoplatonismo plotiniano. En estos casos, el concepto de símbolo, enfrentado siempre a la acepción retórica y doctrinal de la alegoría, ha adoptado la significación que cada una de estas escuelas sostiene conforme a su idea del lenguaje.

2. Estudios que han profundizado en la identificación –también baruziana- o, al menos, en la correspondencia entre poesía y mística, extendiendo, en operación metonímica, ambos parámetros en distintas direcciones: la mística por su expresión poética; la poesía, por el misticismo poético de filiación romántica, apoyada en la idea

⁵³⁵ Véase, por ejemplo, el rechazo de Hatzfeld a la imaginación, en sintonía con las exigencias de la teología apofática en la doctrina sanjuanista (CF. Hatzfeld, 1968: 288).

neokantiana del conocimiento mítico, o simbólico, hasta el punto de hablarse de una “crítica de la razón mística”.

3. Estudios filológicos, en la línea apuntada por Dámaso Alonso y Guillén, que han ido acercando su concepción del símbolo a la de la metáfora, si bien, sosteniendo, en mayor o menor medida, algunos de los rasgos románticos del tipo, como su carácter inagotable, o su intraducibilidad, frente a la alegoría, ceñida a los comentarios y desplegada en la lectura religiosa de los poemas. Dentro de esta orientación filológica, aparecen trabajos que se limitan al “lado humano” de los poemas o que incluso defienden que no existe otra lectura, y otros que, sin renunciar al enfoque literario, buscan profundizar en los aspectos místicos de estos poemas como dimensión irrenunciable de los mismos.

4. Estudios de carácter religioso que, sirviéndose de los resultados de las escuelas anteriores, se esfuerzan por mantener a San Juan de la Cruz como un autor eminentemente religioso, dentro de una, más o menos laxa, ortodoxia católica.

A continuación, nos detendremos en los hitos más sobresalientes de estas corrientes, dentro del amplio panorama bibliográfico de los estudios sanjuanistas. Pero antes debemos advertir que estas corrientes se influyen recíprocamente, de tal forma que, probablemente, sería más exacto hablar no tanto de corrientes distintas cuando de enfoques en los que, sobre un fondo comúnmente aceptado, se destaca sobre los demás un determinado elemento que genera a su vez una perspectiva concreta. Así, el concepto de símbolo que propuso Baruzi, con la consiguiente oposición a la alegoría, está presente, al menos terminológicamente, en todos estos trabajos; los hallazgos retóricos y literarios de la estilística son también aprovechados por todos, aunque con distintas valoraciones; de la misma manera, los resultados de la investigación de fuentes, tanto en el ámbito de la poesía profana, como en el de procedencia escrituraria y doctrinal, también están presentes, de un modo u otro, en los estudios de todas las corrientes.

Pese a esta innegable -e inevitable- influencia recíproca, es sorprendente constatar la virulencia con la que, en no pocas ocasiones, los defensores de las distintas posibilidades de interpretación de la obra sanjuanista se enfrentan entre sí. Lejos del tono mesurado y desapasionado con el que se afronta el estudio de otros autores espirituales de la época, como fray Luis de León, fray Luis de Granada, o incluso, Teresa de Jesús, en el caso de Juan de la Cruz, observa Federico Ruiz: “Las posturas (...) asumen tonos comprometidos y pronunciamientos en una u otra dirección. Se le trata como a un autor agresivo y actual. Es una especie de animosidad estimulante que

se extiende a los varios sectores: teológico, literario, espiritual, histórico” (Ruiz, 1990: 19).

Veamos brevemente algunos de los hitos fundamentales de estas corrientes de investigación:

1. Los estudios que abordan la obra de Juan de la Cruz desde la filosofía han explorado distintos aspectos de su obra. La perspectiva baruziana, psicologista y defensora de una lectura plotiniana de la mística del carmelita, ha sido seguida por Aranguren⁵³⁶, Maio y, sobre todo, Bord quien analiza las similitudes entre el pensamiento plotiniano y la mística sanjuanista a través de la proximidad de diversas expresiones; de su teoría de los contrarios respecto de la naturaleza humana frente a la divina y la necesidad de, a través de la vía apofática, llegar a la unión por semejanza; y el empleo de imágenes similares: la mirada, la fuente, la música del silencio y, entre otras, el uso del amor humano como alegoría de la unión mística (Bord, 1996: 39-41)⁵³⁷. Aunque también se anotan una serie de diferencias: el cristocentrismo de Juan de la Cruz impensable en el modelo divino plotiniano; y, en general, la distancia abismal existente entre una mística natural y otra cristiana, pertenecientes a épocas históricas muy diferentes (Bord, 1996: 255-256).

La misma objeción puede hacerse al trabajo de Maio. Para éste, tanto en Plotino como en San Juan existe un recelo ante la materia que se fundamenta en la necesidad de negar el mundo ante la distancia irreductible entre Dios y las criaturas⁵³⁸. Maio no tiene en cuenta no sólo el ya aludido papel mediador de Cristo en virtud de su doble naturaleza, sino también las importantes diferencias existentes entre la materia increada neoplatónica, considerada como no-ser, y la naturaleza creada del cristianismo, espejo y huella de Dios, como se formula en el pensamiento agustiniano reflejado en la lira 5 del *Cántico espiritual*. Esto no quiere decir que la teología negativa neoplatónica no esté presente en la obra de San Juan, como evidencia su concepción de la *noche oscura*, sino que respecto de la valoración de la naturaleza, en sí misma y como reflejo de Dios, la postura neoplatónica no es reconciliable con la cristiana en muchos de sus términos⁵³⁹.

Georges Morel ha abordado la obra sanjuanista desde un punto de vista hegeliano, tratando de mostrar las concordancias entre la mística de Juan de la Cruz y el

⁵³⁶ El libro de Aranguren sigue con bastante fidelidad el trabajo de Baruzi. Para la cuestión del símbolo y la alegoría, véase Aranguren, 1973: 23-40.

⁵³⁷ El desarrollo de la alegoría y las imágenes alegóricas al servicio de la mística neoplatónica han sido estudiado en el capítulo XI de nuestra primera parte.

⁵³⁸ Cf. Alonso Miguel, 1989: 140-141.

pensamiento metafísico de Espinoza, Kant y Hegel: Morel identifica el concepto cristiano de amor con el movimiento dialéctico de la auto-revelación de lo Absoluto, de tal modo que la mística sanjuanista se convierte en un movimiento existencial⁵⁴⁰.

De los tres volúmenes de su extenso trabajo, el tercero está dedicado al estudio del símbolo en la obra de Juan de la Cruz. Morel, se separa de los planteamientos baruzianos, y acerca la dimensión esencialmente experiencial de la mística al pensamiento conceptual: amar es también pensar el amor. La experiencia se organiza en torno a determinados conceptos esenciales o categorías. Ahora bien, este discurso categorial puede presentarse de dos modos: de forma fenoménica, en la que se define progresivamente el camino hacia la radical puesta en cuestión de todo fenómeno; de forma mística, originada a partir de esta puesta en cuestión radical, en la que la mística no destruye el fenómeno sino que lo lleva a su cumplimiento (Morel, 1961: III, 29-30). De esta forma, frente a la lógica discursiva, descriptiva y discontinua, y el discurso mítico⁵⁴¹; el místico ha percibido la verdad de mito y, al mismo tiempo, la verdad del concepto, y no deja de trabajar en la reconciliación de lo racional y lo irracional, porque ha descubierto que el fundamento de la contingencia participa de uno y otro (Morel, 1961: III, 36).

Estas son las coordenadas en las que se asienta el concepto moreliano de símbolo, definido como la forma suprema del lenguaje, la lengua en su esencia universal y concreta. Ahora bien, Morel, consciente de la vaguedad del concepto de símbolo, intenta establecer unos límites más precisos: por una parte, descarta las teorías que defienden una concepción sensible y convencional del símbolo. El símbolo, por el contrario, hace desaparecer la arbitrariedad. Por otra parte, Morel critica la perspectiva de Höffding que había opuesto “símbolo” y “dogma”. Para Höffding, el dogma remite a la idea y el símbolo al sentimiento. Morel considera que el símbolo no se sitúa ni en el plano de la idea ni en el del sentimiento y afirma la necesidad de volver al origen del término, como signo de reconocimiento y fusión. La fusión a la que apela el símbolo moreliano, como forma plena del *logos*, se refiere al encuentro de lo Absoluto con lo contingente (Morel, 1961: III, 38-39). Experiencia y palabra se encuentran paradójicamente, como fusión de contrarios, en el símbolo; en cambio, la alegoría sólo reposa extrínsecamente en la experiencia.

⁵³⁹ *supra.* capítulos XI y XVI. Véase Bocos, 1991: 581.

⁵⁴⁰ Cf. Sánchez de Murillo, 1990: 18-20.

⁵⁴¹ Sobre el concepto de mito, cf. Morel, 1961: III, 35-36.

Pese a que el símbolo moreliano permite una elaboración teórica más compleja que la concepción puramente experiencial de Baruzi, al abordar el estudio concreto de la obra sanjuanista, Morel sigue a Baruzi y localiza la alegoría en el *Cántico espiritual*, debido a las imágenes bíblicas y mitológicas: Aminadab, las sirenas, las cuevas de leones... Morel tiene un concepto de alegoría referido a las imágenes aisladas, y no a la construcción textual del poema como totalidad. Por otra parte, Morel hereda el rechazo romántico de la alegoría como mecanismo menos poético que el símbolo, lo que repercute en la desigual valoración del *Cántico* frente a la *Noche* y la *Llama* (Morel, 1961: III, 45-46).

La naturaleza, al igual que ocurría en el trabajo de Orozco, se convierte para Morel en un medio simbólico de encuentro entre Dios y el hombre (1961: III, 47-50). Ahora bien, hay en la construcción de Morel un elemento fuertemente panteísta que ignora los aspectos del pensamiento sanjuanista menos reconciliables con su visión: la vía de las negaciones, que va más allá de la angustia existencial con la que identifica la *noche* (1961: III, 71) y, especialmente el cristocentrismo del pensamiento sanjuanista, en consonancia con la tradición mística medieval que ve a Cristo como un mediador, verdadero *símbolo* entre el alma y Dios, en un sentido ajeno, desde luego, a la concepción simbólica aportada por Morel. En efecto, no se trata sólo de que la relación entre lo Absoluto y lo contingente se oriente en un sentido distinto a la que se establece entre Dios y el alma, ni que la auto-revelación del Absoluto responda a unos presupuestos metafísicos distintos a los de la deificación del alma del místico, sino que la función de Cristo en este proceso de deificación, a través de su doble naturaleza, es, al igual que ocurría en la aproximación al pensamiento de Plotino, completamente irreconciliable con las tesis idealistas defendidas por Morel.

La lectura neokantiana de San Juan de la Cruz ha dado paso a nuevas posibilidades de interpretación desde distintas corrientes actuales de pensamiento. La filosofía heideggeriana es, probablemente, el pensamiento contemporáneo al que más se ha apelado en el estudio de la mística sanjuanista. Existen, ciertamente, diversos puntos de contacto entre ambos, pero esta proximidad, como ya se ha expuesto más arriba, es más bien debida a la influencia directa del pensamiento agustiniano y de la mística alemana medieval en el autor de *Ser y tiempo*. Así, pues, toda comparación que no parta de esta circunstancia o que, invirtiendo el orden de sucesión, pretenda aplicar el pensamiento heideggeriano a la iluminación de la mística sanjuanista, corre el peligro – a nuestro juicio- de incurrir en un círculo vicioso, en el que el efecto pretenda

convertirse en causa de su causa. Con esta prevención, es necesario señalar que la exploración de los paralelismos entre la obra de San Juan de la Cruz y el pensamiento heideggeriano, se ha realizado y dado sus frutos desde diversos puntos de vista. Algunos críticos, buscando un criterio sistematizador de la mística del carmelita, han desembocado en la propuesta de una razón mística (Flórez Flórez, 1989: 159-208). Esta razón mística se funda en una lectura actualizante, de raíz heideggeriana⁵⁴², de la concepción agustiniana del alma: “Siglos antes que muchas filosofías actuales, San Juan de la Cruz ha sabido captar y decir el ser como acontecer” (Flórez Flórez, 1989: 171). El autor opone la concepción de la interioridad agustiniana a la idea moderna y solipsista del yo. La razón mística pretende la aproximación de la filosofía a la mística. El símbolo es la pieza clave en este discurso filosófico: “La noticia mística se recibe al buscarla, es experiencial, y como tal, inefable y sólo puede comunicarse por símbolos o lenguaje poético” (Flórez Flórez, 1989: 198).

La dimensión onto-existencial de la mística sanjuanista ha sido también desarrollada desde esta perspectiva heideggeriana por Cerezo Galán: “La experiencia mística no es en modo alguno una evasión, sino una radicalización en su propio y único fundamento absoluto” (Cerezo Galán, 1993: 240). Cerezo Galán ve en la dialéctica “natural / sobrenatural” de la mística sanjuanista, no tanto una correlación de la metafísica platónica que opone sensible a inteligible, sino más bien un encubrimiento de la relación conceptual entre lo óntico y lo ontológico (1993, 245)⁵⁴³. Se trata, con esto, de definir el espíritu finito referido, por una parte, al mundo y, por otra, abierto a su fundamento absoluto. De este modo, Cerezo Galán sugiere que Juan de la Cruz ha descubierto el sobrenatural existencial: “la dimensión por la que el espíritu encarnado tiende espontánea e inmediatamente a habitar el mundo y constituirse en universo e el orden trascendental del ser, y en su fundamento” (1993: 245). Una vez determinado este existencial, añade: “Es verdad que esta apertura ontológica no equivale sin más a una experiencia de lo divino, pero es su receptáculo, y en cierto modo su condición, estructuralmente al menos, de posibilidad” (1993: 245). La terminología heideggeriana en la determinación del ámbito de posibilidad de la experiencia mística recuerda a la

⁵⁴² Cf. Flórez Flórez, 1989: 178. No obstante, el autor advierte que la expresión “razón mística se encuentra ya en Santo Tomás de Aquino (p. 196).

⁵⁴³ “La verdad ontológica y la verdad óntica guardan entre sí una relación original, correspondiente a la diferencia entre ser y ente. No se trata de dos reinos que simplemente queden uno junto a otro mediante ese “y”, sino que el problema es la específica unidad y la diferencia entre ambos en esa su co-pertenencia. (...) La trascendencia no es solamente la posibilidad interna de la verdad ontológica e indirectamente

definición agustiniana del hombre como “ser capaz de Dios”. Ahora bien, deja sin solución el problema derivado de las diferencias entre el ser y Dios, como ente supremo, en el pensamiento heideggeriano y la distinta concepción de la trascendencia que Heidegger sostiene frente al cristianismo.

El pensamiento existencialista también ha encontrado, por parte de algunos estudiosos, un cierto paralelismo con la doctrina mística de Juan de la Cruz. Así ocurre con Manuel Ballester, quien en *Juan de la Cruz: De la angustia al olvido* (Ballester, 1977), desarrolla a partir del análisis de la *noche* sanjuanista, desde diversos puntos de vista. Ballester estudia el sentido de las privaciones de las noches en la obra de San Juan y señala, respecto del apetito, que lo que la noche suprime es el objeto del deseo, no el deseo mismo (1977: 73). De este modo, el amor del místico ya ama antes de conocer, porque el objeto de dicho amor “se moldea en el perfil de la búsqueda (...) o en la forma de una nostalgia que persiste tras el encuentro, que lo anima y lo desborda” (1977: 80). Ballester da así su versión del “conocimiento de amor” de los místicos, solución del problema de la imposibilidad de amar lo que no sólo no se conoce sino que es esencialmente incognoscible. La negación del mundo obedece, en el libro de Ballester, a la necesidad de romper el límite de lo criado, para acceder, en el espacio de la interioridad, al absoluto (1977: 144). El absoluto ya interviene con anterioridad en cuanto condición de la intuición del límite como tal. En este terreno, Ballester analiza la aniquilación de las potencias restantes. La memoria se vuelve sobre sí mismo en el olvido, y aprehende su esencia (1977: 217); la voluntad se libera de los objetos y se vuelve sobre su raíz (1977: 242). Ballester pone el concepto neokantiano del símbolo, a partir de lo captado como mito, al servicio de esta concepción existencial de la obra de San Juan⁵⁴⁴.

En sentido similar, Rollán ha relacionado el concepto de angustia de Kierkegaard con algunos aspectos del pensamiento de Juan de la Cruz (Rollán, 1991). Rollán rechaza las explicaciones psicoanalíticas de la noche sanjuanista:

La Noche no es una experiencia de orden psicológico, por más que sea susceptible de comparación y análisis bajo este ángulo. Equiparar la Noche con el “inconsciente” o querer

también, por tanto, de la óptica, sino precisamente la condición de posibilidad de ese “y también”, es decir, de la conexión entre ambas” (Heidegger, 1999: 224).

⁵⁴⁴ Los símbolos “apuntan a una *idea* de modo tal que la actividad del juicio capta, en el elemento *visible* o *enunciado* y según la *forma*, la *idea* a que lo intuido analógicamente se refiere, sin poder directamente manifestarla o conformarla” (Ballester, 1977: 61). Para una lectura del *Cántico* bajo estos parámetros, véase Ballester, 1995.

comprenderla desde los episodios melancólicos o depresivos que la acompañan es reducir notablemente su carácter ontológico-existencial, como experiencia del límite del ser creatural.

(Rollán, 1991: 867)

Para Rollán, el corazón de la experiencia nocturna radica en la Ausencia: “La angustia está fuertemente determinada en dirección de la culpa que recibe como compañera el genio religioso vuelto del todo hacia Dios y profundamente imbuido de su finitud (1991: 869). No obstante, a diferencia de Kierkegaard, para quien el abismo de la culpa es insalvable, y el salto hacia Dios es un salto en el vacío, San Juan consigue superar la noche y convertir el salto en “vuelo de amor” (1991: 875). Para salvar la dificultad de proyectar un sentimiento tan netamente moderno como la angustia en el contexto de un autor religioso del siglo XVI, Rollán afirma lo siguiente: “Hay que señalar que, si bien la experiencia de la finitud aparece como peculiar de la idiosincrasia del hombre moderno secularizado, es, sin embargo, una vivencia hondamente religiosa, de la que están imbuidos ya los textos de la Escritura” (1991: 871).

Aunque la perspectiva de Federico Ruiz es fundamentalmente religiosa, también habla de “fenomenología profunda” al abordar la obra de San Juan de la Cruz. Así, explica las diferentes interpretaciones que San Juan ofrece de sus poemas con relación a la pluridimensionalidad de la aprehensión del fenómeno en la fenomenología⁵⁴⁵, ignorando tal vez la tradición hermenéutica bíblica que, desde los primeros esfuerzos de la patrística, presentaba esta apertura en la interpretación donde elaboraba un espacio, no siempre bien conciliado, entre la libertad interpretativa y la fuerza cohesiva impuesta por la doctrina⁵⁴⁶. Cuando abordemos la recepción de la poesía sanjuanista desde el punto de vista teológico, volveremos sobre el trabajo de Federico Ruiz Salvador. En este mismo ámbito de la “fenomenología profunda” se sitúa el trabajo de Sánchez de Murillo que, como ya se ha advertido, disuelve los límites entre mística y filosofía al estudiar el pensamiento sanjuanista.

Bernard Sesé sigue las ideas de Baruzi y habla de “sujeto místico” en relación a la experiencia mística vivida o deseada por el ser humano (1995: 82). El artículo de Sesé lleva la tendencia ahistórica en la interpretación de la obra de San Juan de la Cruz más allá de Baruzi. Así afronta el estudio de la experiencia mística como fenómeno de conciencia (1995: 83), reconducida a la metamorfosis del sujeto místico en el objeto

⁵⁴⁵ Cf. Sánchez de Murillo, 1990: 23.

⁵⁴⁶ *supra.* capítulo XVI.

místico (Dios). Sesé proyecta la relación “sujeto / objeto” sobre el fenómeno místico, prescindiendo no sólo del hecho de que tal relación en los términos por él planteados es más propia de la modernidad que de la época del carmelita, sino que la misma dinámica de la experiencia mística impide la posibilidad de ser reducida a tal categoría. De este modo, la naturaleza de “la noche pasiva” en la que Dios se porta hacia el espiritual y lo mueve en el proceso místico escapa al horizonte determinado por la relación “sujeto / objeto”⁵⁴⁷. Por otra parte, al prescindir de la tradición mística y de la vinculación de la obra sanjuanista al Cantar de los cantares, conforme a dicha tradición, o incluso al *Cancionero* castellano, ve en la salida de la amada y en el encuentro nocturno con el Amado, un acto de trasgresión social (1995: 88 y 91), en vez de la alusión al epitalamio escriturario o bien a un motivo frecuente en la poesía popular, presentes ambos en el horizonte lector de sus destinatarios inmediatos. Esto no obstante, Sesé no mantiene una lectura literal del texto, sino que, junto con esta interpretación literalista de *La Noche*, aventura una lectura cerradamente alegórica de algunos pasajes del *Cántico* (1995: 86-87).

Evangelista Vilanova (1995) distingue entre dos posibles lecturas de la obra sanjuanista: la lectura sistemática, predominante en la crítica española, y la simbólica, más abundante en la crítica francesa a partir de la influencia decisiva de Baruzi (p. 52). Vilanova advierte del abuso de la lectura “simbólica” de San Juan y del contrasentido derivado de

las imágenes y alegorías que maneja el psicólogo, el sociólogo, el representante de las ciencias humanas, (...) tentado de buscar en ellas la proyección de un estado mental anónimo, el desvelamiento de un universo de fantasmas particularmente interesantes en que el autor místico evolucionaría como revelador privilegiado de un lenguaje que no acabaría de dominar.

(Vilanova, 1995: 52)

A partir de esta advertencia, Vilanova se esfuerza por establecer un nexo entre el concepto de conocimiento simbólico de Wittgenstein y la tradición mística de la teología apofática. De este modo, propone una solución híbrida en la que el discurso simbólico del pseudo-Dionisio se inserta en un concepto de símbolo deudor de las estéticas románticas y los desarrollos epistemológicos de raíz experiencial –dimensión

⁵⁴⁷ Ofilada lo explica del siguiente modo: “El hombre no es sólo sujeto cognoscente con Dios como objeto cognoscitivo, sino que el hombre se hace objeto amoroso de Dios, que se deja conocer trascendiendo toda ciencia y su objetivación” (Ofilada, 2001: 185).

ausente del discurso de Areopagita, y, en general, del misticismo cristiano oriental- y formulación icónica, ubicado en el contexto de la tensión propia de la modernidad entre lo particular y lo universal (1995: 56). Ahora bien, el trabajo de Vilanova supone un avance notable frente la concepción baruziana del símbolo⁵⁴⁸, por varias razones: detecta con precisión la naturaleza dionisiana del símbolo como hiato entre la cosa-signo y la realidad-misterio (1995: 60); avala la necesidad de aceptar la conceptualidad de los símbolos (1995: 61), frente a las propuestas irracionalistas de diversa índole, y, con ello, recupera –citando a Chenu- la dimensión *teo-lógica* de este lenguaje (1995: 61).

La fable mystique, el libro clásico de Michel de Certeau (2002), es uno de los trabajos que más profundamente se han acercado a la mística del siglo XVI, y, en consecuencia –aunque con esta perspectiva general-, a San Juan de la Cruz, desde un punto de vista filosófico. En la primera parte de nuestro trabajo nos hemos ocupado de las tesis de Certeau, al examinar el paso de la mística medieval a la mística de los siglos XVI y XVII. Certeau advierte cómo la mística escapa de las coordenadas –el erotismo, el psicoanálisis⁵⁴⁹, la historiografía- que modernamente pretenden acotarla, y reubica el fenómeno místico en el seno de la tradición metafísica occidental, determinada bajo la nostalgia occidental de lo único (2002: 12). De este modo, Certeau apela, sin nombrarlo, al pensamiento platónico y a sus sucesivas encarnaciones y variantes a lo largo de la historia del pensamiento occidental⁵⁵⁰. Una vez acotado el territorio de su investigación, Certeau hace una lectura cronológica que arranca de la desmitificación religiosa generada en el occidente cristiano a partir del siglo XIII⁵⁵¹:

L'unique change de scène. Ce n'est plus Dieu, mais l'autre et, dans une littérature masculine, la femme. À la parole divine (qui avait aussi valeur et nature physiques) se substitue le corps aimé (qui n'est moins spirituel et symbolique, dans la pratique érotique). Mais le corps

⁵⁴⁸ Vilanova comienza este artículo admitiendo la posibilidad de las lecturas neorrománticas y psicologistas –entre otras opciones- de la obra de San Juan de la Cruz (1995: 46), sacando a la luz una de las claves del punto de vista baruziano y, con ello, su –limitada- perspectiva crítica.

⁵⁴⁹ No obstante, Certeau enumera una serie de paralelismo entre ambos. Pese a este paralelismo, Certeau concluye advirtiendo que no encuentra en la actualidad freudiana o lacaniana un cuerpo de conceptos aptos para rendir cuentas de un “objeto” pasado. En consecuencia, Certeau admite que ambos pueden captarse recíprocamente, pero sin olvidar las diferencias fundamentales (Certeau, 2002: 17-18).

⁵⁵⁰ Certeau critica los trabajos que contemplan el fenómeno místico desde un punto de vista ahistórico y hace una exposición de las condiciones sociales y culturales de los místicos en el contexto de la Europa de los siglos XVI y XVII (Certeau, 2002: 32-44).

⁵⁵¹ Este proceso, con su proyección en la doctrina mística y en la exégesis alegórica de los textos bíblicos, se ha estudiado en la primera parte de nuestro trabajo, *supra*. capítulo XX & 3.

adoré échappe autan le Dieu qui s'efface. Il hante l'écriture : elle chante la perte sans pouvoir l'accepter ; en cela même, elle est érotique.

(Certeau, 2002: 13)

De este modo, Certeau hace una aproximación más precisa a su objeto: la tradición metafísica, como nostalgia de lo uno, en el espacio de la mística medieval, en la que esta nostalgia se encarna en la escritura y acepta desplegarse en la construcción de un discurso alegórico de carácter erótico.

Certeau describe cómo los místicos abandonaron el horizonte medieval y avanzaron hacia la modernidad a través de la constitución de la mística en ciencia experimental⁵⁵², que introduce, a su modo una serie de problemas nuevos: la cuestión del sujeto, las estrategias de la interlocución, una nueva “patología” de los cuerpos y las sociedades, una concepción de la historicidad fundada en el instante presente, una nueva teoría de la ausencia, del deseo, etc., de tal modo que todos estos elementos constituyen un entramado coherente, que, sin embargo, se coloca en un campo en el que todo es epistemológicamente extraño e inestable (2002: 15)⁵⁵³: la mística como ciencia pudo determinar sus procedimientos, pero fue incapaz de determinar su objeto. Tal indeterminación aceleró su disgregación a finales del siglo XVII (2002: 105).

La paradoja de la mística como ciencia estriba, a nuestro juicio, no tanto en la indeterminación de su objeto como en su esencial incalculabilidad. Cuando en el siglo XVII la revolución cartesiana proponga como modelo metodológico las matemáticas e introduzca como parámetro del conocimiento la calculabilidad del objeto –previamente determinado como tal, desde un sujeto-, la mística no podrá seguir postulándose como ciencia. Sólo el idealismo, a través de las inquietudes teológicas de Schelling o Hegel, entre otros, podrá, a lo sumo, introducir algunos de los presupuestos de la mística en el contexto diverso de sus sistemas de pensamiento.

La mística no sólo fracasa como ciencia sino que en el siglo siguiente se convierte en el paradigma de lo no científico, casi de lo mágico. Su modo de

⁵⁵² Certeau desarrolla ideas que ya estaban presentes en la defensa del discurso místico realizado por Diego de Jesús en la edición de las *Obras* de San Juan de la Cruz de 1618. Diego de Jesús apuntaba que la mística era una facultad o ciencia, y que, en consecuencia, debía tener sus nombres, términos y frases particulares. Esta necesidad “científica” hace apropiada la inclusión de barbarismos, la impropiedad y el uso “de un gran lujo de retórica”, especialmente el recurso al oxímoron, cuestión que será también estudiada detenidamente por Certeau.

⁵⁵³ Para los elementos que concurren en la mística como ciencia y la separación de la Escolástica, cf. Certeau, 2002: 145-148.

conocimiento no racional pasa a ser considerado irracional, en los términos anteriormente expuestos.

Ahora bien, la imposibilidad de la mística como ciencia, trajo, con el desarrollo epistemológico del neokantismo, por una parte, y del psicoanálisis, por otra, la transformación de la mística en objeto de la ciencia, *indecible* en cuanto *incalculable*, pero, en cualquier caso, explicable dentro de los límites metodológicos científicos, lo que resulta distinto de la indecibilidad con la que se entendía desde el punto de vista original dependiente de la teología negativa.

Concluimos este recorrido por algunas de las aproximaciones a la obra de Juan de la Cruz desde la filosofía reconociendo que la metodología de las ciencias humanas no puede arrojar luz suficiente sobre la mística si no tiene en cuenta su fundamento histórico. En este sentido, pensamos con Zolla que “para entender el misticismo es preciso, (...) reconstruir (...) el estado del que nacía todo misticismo, es decir, el mundo anterior a la revolución científica” (Zolla, 2000: 25).

2. Las lecturas de la obra de San Juan de la Cruz que aproximan la poesía mística del carmelita a un cierto misticismo poético parten de una concepción del símbolo similar a la del símbolo romántico. En esta ocasión, el símbolo se pone al servicio de una idea de la poesía como discurso de lo sagrado. De este modo podría decirse que si las lecturas estudiadas anteriormente disolvían hegelianamente la poesía en filosofía; ahora se procede a la inversa, adoptando, en cierto modo, las ideas elaboradas originariamente por Schelling que proponen la disolución de la filosofía en poesía. Así, el pensamiento metafísico que sostiene la tradición mística cristiana y que avala la escritura sanjuanista queda supeditado a una concepción poética de la realidad y del lenguaje de vagas resonancias neoplatónicas. En estos casos, al igual que ocurría en algunos de los autores anteriormente citados, se establece una correspondencia directa entre experiencia y expresión, y se pone en relación con una visión mística de la realidad, que prescinde o relega a un segundo plano, las circunstancias históricas⁵⁵⁴ y las peculiaridades de la tradición mística cristiana⁵⁵⁵.

⁵⁵⁴ En el caso de la mística sanjuanista, la recuperación del neoplatonismo en el Renacimiento facilita, por metonimia, la transposición al místico carmelita de algunos rasgos de época, alejados, sin embargo, de la tradición en la que se inserta y del ámbito ideológico al que perteneció. Por otra parte, esta dimensión esotérica del Renacimiento, edificada a partir de figuras como Marsilio Ficino, o, más tarde, Giordano Bruno, debe ser reconsiderada. Así lo advierten Alcina y Rico, quienes, al abordar el panorama de los estudios sobre la época, precisan lo siguiente: “[Cierta tendencia de los estudios renacentistas ha servido para] primar algunos aspectos especialmente coloristas, pintorescos (neoplatonismo y filosofía oculta,

En este tipo de lecturas, lo inefable se separa de lo trascendente, en sentido teológico, y, adquiriendo una entidad propia, se convierte en la raíz misma del lenguaje:

No podemos presumir que la matriz verbal sea la única donde concebir la articulación y la conducta del intelecto. Hay modalidades de la realidad intelectual y sensual que no se fundamentan en el lenguaje, sino en otras fuerzas comunicativas, como la imagen o la nota musical. Y hay acciones del espíritu enraizadas en el silencio.

(Steiner, 1982: 34)

Con el reconocimiento de este silencio se activa un procedimiento metonímico que cambia la experiencia directa de Dios, que es inefable en la tradición teológica, por la experiencia, aislada de toda trascendencia religiosa, de lo inefable, como fundamento esencial de la experiencia mística:

Por no poder ir más lejos, porque el habla nos defrauda tan maravillosamente, experimentamos la certidumbre de un significado divino que nos supera y nos envuelve. Ese es el reconocimiento de la derrota dichosa que se expresa en los poemas de San Juan de la Cruz y en la tradición mística (...). Donde cesa la palabra del poeta comienza una gran luz.

(Steiner, 1982: 67)

Steiner invierte el orden de los factores de la experiencia mística⁵⁵⁶. Así, dice: “porque el habla defrauda (...), experimentamos la certidumbre de un significado divino”, cuando en la tradición mística, sucede más bien que, al experimentar la presencia divina, el místico enmudece. Igualmente puede apreciarse la inversión en la última –y poética- oración del párrafo citado: “Donde cesa la palabra del poeta comienza una gran luz”. A nuestro juicio, si se invirtieran los términos de esta frase, se recogería mejor lo que supone la experiencia mística, de acuerdo con su expresión doctrinal: “donde comienza una gran luz –la presencia divina-, cesa la palabra del poeta –místico-”. Pero esta cesación, en el caso de Juan de la Cruz, es sólo momentánea: el

magia y cábala, ciudad ideal y utopía, misterios órficos y teología poética...), que han inducido a no pocos lectores mal preparados a imaginar una suerte de “Renacimiento fantástico” (Alcina y Rico, 1991: 6).

⁵⁵⁵ En su tipología de la mística, Martín Velasco distingue entre la mística profana, que puede estar referida a la experiencia estética, la meditación filosófica, la contemplación de la naturaleza o las relaciones personales, y la mística religiosa, entre cuyas posibilidades se desarrolla la mística cristiana (Martín Velasco, 1994: 24).

⁵⁵⁶ Algo más matizada es la consideración de la creación poética sanjuanista en *Gramáticas de la creación* (Steiner, 2001: 245).

místico se revela en su lucha verbal con lo inefable divino⁵⁵⁷. Hay en la experiencia mística, en palabras de Eulogio Pacho, un impulso irrefrenable de ruptura, de comunicación: “El silencio es violado por el mero hecho de pronunciarse palabras de explicación y comunicación. Al místico se le sigue por lo que dice, no por lo que se calla” (Pacho, 1990a: 54). En el mismo sentido, observa Colin P. Thompson que la inefabilidad de lo experimentado lleva al místico a la paradoja de comunicar la imposibilidad de comunicar. Porque aunque la experiencia mística sanjuanista esté más allá del discurso,

It spills over into words which cannot explain or communicate the experience but only represent something of what has been felt there, secretly and obscurely. His poetry is therefore an overflow of this; of an experience itself paradoxical and also the begetter of paradox.

(Thompson, 1988, 474)

En suma, se podría afirmar que el misticismo poético, al contrario que la poesía mística, no considera que Dios sea inefable, sino que viene a considerar lo inefable como dios, si bien no en un sentido religioso.

Desde esta inversión, Steiner apunta un concepto de poesía que responde a estos parámetros:

Por tanto, lo que realmente importa en la poesía (...) es el vigor de esta energía desatada para liberarse de la referencia impuesta, prestada, gastada. Es el esfuerzo por traspasar lo indecible (...). Más allá de los imperativos necesarios de lo prosaico, *vía* las gradaciones de intensidad de la trasgresión, se encuentra el reino de lo *absoluto*. (...) En un gran poema lírico hay una amorosa hostilidad hacia el lenguaje. Más exactamente, el poeta busca traspasar las fronteras de su lenguaje (de todo lenguaje) para ser, de hecho, “el primero que haya irrumpido jamás en este mar de silencio”.

(Steiner, 2001: 194-195)

En el ámbito de la crítica hispana, acaso sean Octavio Paz y José Ángel Valente los que de forma más rigurosa han desarrollado esta asimilación de la poesía mística a la concepción mística moderna de la poesía. Aunque el poeta mexicano señala una serie de diferencias entre poesía y mística, éstas no hacen sino delimitar el terreno común en el

⁵⁵⁷ Recuérdese cómo la mística trinitaria de Ruysbroeck había concebido un Dios dinámico en cuyo interior, cuando el místico accede al silencio del Padre es movido hacia el Verbo del Hijo.

que ambas se ubican: “En tanto que el poeta tiende a la palabra, el místico tiende al silencio. La mística es inmersión en lo absoluto; la poesía es una expresión de lo absoluto o de la desgarrada tentativa de llegar a él” (Paz, 1971: 99). La cita se aproxima en su terminología los pasajes de Steiner anteriormente comentados: el absoluto, el silencio, como origen y fin común a la mística y a la poesía. Las diferencias aludidas desaparecen en cuanto la experiencia se convierte en expresión. En consecuencia, hablar de poesía mística resultaría redundante por cuanto toda poesía, así considerada, es mística.

Valente parte de los presupuestos neokantianos del conocimiento simbólico y, más remotamente, de la dimensión estética del conocimiento de Baumgarten⁵⁵⁸, para realizar una severa crítica de los estudios de Dámaso Alonso y Jorge Guillén. Valente acusa a Alonso no de “rendirse al misterio”, sino de separar lo que a su juicio es inseparable: la poesía de la experiencia mística; la poesía de los comentarios; las fuentes literarias de las doctrinales; de proponer, en suma, una lectura dualista; una crítica que se extiende también a Guillén (Valente, 1995: 19-20).

Valente, quizá confundiendo *eros* y *ágape* -o refundiéndolos de modo vagamente platónico, pero, desde luego, al margen de las consideraciones de la mística cristiana medieval al respecto-, apunta hacia un fondo de lo sacro al que pertenece lo religioso y lo erótico. De este modo, pasa de la tradición cristiana, a la que pertenecen la mística sanjuanista y el lenguaje alegórico o simbólico que utiliza en su obra, a una vaga esfera de lo sagrado de la que derivan el sentimiento religioso, en general, y la pulsión erótica (Valente, 1991: 50). Esto “sagrado” se erige en lo indecible, y así Valente afirma que la experiencia mística se aloja en el lenguaje forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal (1991: 86). Frente a esto, nos parecen pertinentes las palabras de Armando Pego, cuando afirma: “En cualquier caso, la inefabilidad de la experiencia mística no se debe tanto a las carencias del lenguaje cuanto a la dificultad de producir tal experiencia trascendente mediante las palabras” (Pego Puigbó, 2004: 162). A nuestro juicio, en la doctrina mística de San Juan de la Cruz, el poder de producir esta experiencia mediante las palabras sólo corresponde a Dios, quien lo ejerce a través de “las palabras sustanciales” (*Subida*, II, 31)⁵⁵⁹.

⁵⁵⁸ Véase Tesis V.

⁵⁵⁹ La posibilidad de “decir lo indecible”, de forma que la expresión de la experiencia mística pudiera reproducir dicha experiencia, alejaría al místico del ámbito cristiano en su sentido más amplio, y lo acercaría a los mecanismos de la teúrgia del neoplatonismo pagano. En el punto siguiente nos

En conclusión, puede afirmarse que este modo de acercarse a la poesía mística se sirve de las categorías y del método neokantiano en sus conceptos de símbolo y de conocimiento simbólico, pero en una perspectiva diferente que vincula lo indecible a una vaga idea de “lo sagrado” de carácter ahistórico⁵⁶⁰. Pero, pese a su capacidad de sugerencia, presenta un problema ineludible derivado, como ya se ha señalado, del hecho de que poesía y mística no son dos realidades que de suyo se copertenezcan. Por el contrario, es necesario subrayar que se trata de dos términos que en una dilatada evolución histórica han apuntado a realidades diversas que, circunstancialmente y en tiempos recientes, han podido entrar en contacto en aspectos muy determinados. Pero este contacto entre poesía y mística, por muy valiosos que sus logros puedan resultar desde distintos puntos de vista, sigue resultando accidental.

Distinta es la relación entre la mística y el lenguaje simbólico, entendido como expresión alegórica de realidades suprasensibles, que se despliega en el seno de la tradición metafísica occidental, tal como se ha estudiado en la primera parte de este trabajo. A esta tradición no es ajena la poesía. Es en este terreno donde, a nuestro juicio, cabe ubicar las relaciones contemporáneas entre mística y poesía.

3. Aún siguen siendo predominantes las tesis de Baruzi con relación a la dimensión simbólica de la obra sanjuanista en los estudios filológicos que se han ocupado la cuestión del símbolo y la alegoría en la obra de Juan de la Cruz⁵⁶¹. No obstante, es necesario reconocer las múltiples perspectivas introducidas por la crítica, un trabajo arduo y sostenido que ha ido iluminando aspectos fundamentales de la obra del místico carmelita respecto de las cuestiones aquí estudiadas. En el recorrido de las lecturas filológicas de la obra sanjuanista, se reconocen aproximaciones deudoras de los límites a la investigación apuntados por Menéndez Pelayo y Dámaso Alonso ante el “misterio” y “lo inefable” –si bien entendidos de muy diversos modos-, junto a las

detendremos en las consideraciones de Ruffinato sobre la inefabilidad, desde el punto de vista literario (Ruffinato, 1979).

⁵⁶⁰ Superado el modelo epistemológico neokantiano, la idea de experiencia artística ha sido también reconsiderada, desde distintos ámbitos, en términos más ordinarios, lejos de este carácter místico aquí señalado. Así, Dewey, afirmando la naturaleza experiencial del arte, propone, frente a la espiritualización del arte, el descubrimiento de la senda por la cual las obras artísticas idealizan cualidades o aspectos de la vida común (Dewey, 1949: 12).

⁵⁶¹ El artículo de Roger Duvivier “Noche oscura del alma”, incluido en el volumen dedicado al Renacimiento de la colección *Historia y crítica de la Literatura Española*, responde en la práctica totalidad de su desarrollo a los argumentos y conclusiones de Baruzi: “La *Noche oscura* traslada la experiencia mística a un movimiento que es la fuente y el regulador de las imágenes. La experiencia y el símbolo confluyen en lo que llamaremos, a falta de mejor expresión, el espacio interior” (Duvivier, 1980: 530).

lecturas que preferimos denominar literalistas -frente a la más común denominación de “humanas”⁵⁶²-, que siguen la estela del trabajo de Jorge Guillén, sin renunciar al psicologismo baruziano.

Bousoño hace una lectura más simbolista que simbólica de la poesía de San Juan en la que, por una parte, defiende, con carácter suprahistórico, la tendencia humana a la simbolización, en el sentido irracionalista del término⁵⁶³; y, por otra, a partir de la distinción entre la imagen tradicional y la imagen moderna baudelaireana, sitúa la poesía de San Juan de la Cruz dentro del ámbito de ésta última.

Desde el punto de vista lingüístico, los estudios de María Jesús Mancho han profundizado en el vocabulario sanjuanista en la determinación del símbolo de la noche (Mancho, 1982). Mancho parte de la dimensión cognoscitiva del símbolo, opuesta a los modos de conocimiento discursivo⁵⁶⁴. En el símbolo de la *noche*, Mancho detecta la confluencia de una tradición religiosa de raíces mítico-arquetípicas, de una serie de conocimientos literarios, populares y cultos, junto con la experiencia personal del autor, formando una síntesis original que constituye el símbolo máximo de la poesía sanjuanista (Mancho, 1982: 19, 25)⁵⁶⁵.

Ahora bien, esta vaguedad resultante de la combinación de los rasgos baruzianos, el pensamiento de Eliade, y las aportaciones estilísticas de Dámaso Alonso, observada en esta concepción del símbolo, da paso posteriormente, en el trabajo de Mancho, a un estudio detenido de la terminología que ilumina algunos de los mecanismos de construcción retórica de los poemas y la prosa de San Juan. Así, por ejemplo, para explicar el carácter ontológico del símbolo de la *noche* que Baruzi ya había apuntado, en lugar de recurrir a la argumentación neokantiana de Cassirer, Mancho funda su razonamiento en la retórica: “La utilización del término *oscuridad* responde a la ampliación desarrollada de una sinécdoque, de una dilatación semántica que conduce de una parte –la potencia visiva- al todo –la totalidad integral de la persona-” (1982: 49).

⁵⁶² En el capítulo siguiente analizaremos los presupuestos y los márgenes de actuación del literalismo con relación a la poesía, y a la obra global, de San Juan de la Cruz. En todo caso, hemos de adelantar que no cabe confundir “literalismo” con “inmanentismo”. La lectura literalista supera los límites de la estilística en su sentido más estricto, al considerar las circunstancias históricas, ideológicas, de género, etc., que dan lugar al texto (véase, en este sentido, las observaciones de Domingo Ynduráin en el estudio preliminar a su edición de la *Poesía* de San Juan de la Cruz, Juan de la Cruz, 1995: 30).

⁵⁶³ “La causa de este hecho, tan desconcertante, a primera vista, se debe a que el hombre, en situación de espontaneidad, “tiende a la simbolización”, pues tiende a vivir, no desde la razón, sino desde las emociones, y, por lo tanto, también desde las emociones simbólicas” (Bousoño, 1979: 68).

⁵⁶⁴ Cf. Mancho, 1982: 125.

⁵⁶⁵ Véase también Mancho, 1991.

Por otra parte, Mancho explica la prolongación de la *noche* en la *Llama*⁵⁶⁶, no con argumentos exclusivamente de índole psicológica o antropológica, sino a partir del análisis pormenorizado del vocabulario empleado por el carmelita en *Subida*:

El vocabulario luminoso positivo (...) ofrece una mayor frecuencia, no solamente en los últimos capítulos correspondientes a las fases inmediatas a la unión, sino también en el libro II de la *Subida al Monte Carmelo*, relativo a la noche de la fe, ya que tanto la actividad de la potencia intelectual como la de la primera virtud teologal, se designan metafóricamente mediante términos lumínicos. En realidad, todos los fenómenos cognoscitivos, de índole natural o sobrenatural, aparecen en San Juan bajo la cobertura de vocablos pertenecientes a este campo.

(Mancho, 1982: 115)

En ocasiones, parece que la concepción de símbolo que Mancho maneja en su tratamiento práctico de los textos sanjuanistas se acerca más a una suerte de metáfora polivalente que a la realización de un modo de conocer no conceptual⁵⁶⁷. En trabajos posteriores, Mancho ha ido profundizando en esta lectura léxico-semántica y retórica de la poesía de San Juan, en detrimento de la vía antropológica y arquetípica apuntada en sus inicios (Mancho, 1990).

La visión de Víctor García de la Concha, sin abandonar la base filológica, parece avanzar hacia posiciones hermenéuticas. Así, partidario de una lectura que sepa conjugar las “dos laderas”, García de la Concha estima necesario

hacer una lectura integradora de todos los elementos y, en primer lugar, de los elementos cifrados de los poemas (...). Los vocablos que san Juan usa en el *Cántico*, la *Noche oscura* o la *Llama* no son términos neutros sino términos marcados: por su propia tradición literaria, pero sobre todo por el uso concreto que de ellos hace san Juan, desgajándolos de ese contexto y aplicándolos a una función simbólica.

(García de la Concha, 2004: 245)

García de la Concha se sitúa, como lector, en una perspectiva que respeta los cauces de elaboración de la obra sanjuanista, en consideración a sus destinatarios inmediatos, frente a la postura de los críticos literalistas que, como se verá más abajo, adoptan, más o menos matizadamente, la perspectiva de un lector actual, atento

⁵⁶⁶ Sobre esta cuestión, véase el estudio léxico de la *Llama* de García Palacios (1991).

⁵⁶⁷ Cf. Mancho, 1982: 157.

especialmente a una serie de elementos retóricos y poéticos que sostienen el potencial *estético* de los poemas.

García de la Concha elabora su lectura desde estos presupuestos que determinan la oposición entre el símbolo y la alegoría en términos semejantes a los expuestos anteriormente en estas páginas. Así, los poemas son expresión de una vivencia (2004: 241) que el autor encuentra encarnada en la Biblia, sobre todo en el Cantar de los cantares (2004: 242). No obstante, es posible -afirma- reconocer una cierta estructura alegórica –si bien en una lectura reduccionista- en las dieciocho primeras estrofas del *Cántico*, aunque, desde el encuentro con el Esposo en las liras 12 a 16, “todo es desvarío” (2004: 243):

En su propia complejidad y magnitud el escenario sobrepasa cualquier posibilidad de referencia real; no es traducible; no es ya, por tanto, alegórico: la alegoría se convierte en un elemento funcional más, junto a otros, para construir un sentido superior que sobrepasa a cada uno de ellos o a cualquier serie de los mismos.

(García de la Concha, 2004: 244)

De esta afirmación, interesa subrayar cómo, en opinión de García de la Concha, la alegoría no desaparece realmente del *Cántico* sino que se subsume dentro de un discurso superior, el simbólico, como un elemento más de su estructura⁵⁶⁸. Este planteamiento supone, a nuestro juicio, una nueva posibilidad de interpretación de los poemas que, en la práctica, escapa de la polarización entre símbolo y alegoría resultante de las lecturas anteriores. Porque aquí no se trata tanto de la proposición de un tipo intermedio, la alegoría simbólica, sino de la alusión a un tipo mayor, el símbolo, que, al menos en este ámbito concreto de la exégesis sanjuanista, ya no se ubica en el terreno del conocimiento intuitivo en el que se había desarrollado en las estéticas románticas y neokantianas, sino que, se presenta como un mecanismo configurado a partir de determinados recursos retóricos entre los que destaca lo que estas estéticas habían presentado como su contrario: la alegoría. En consecuencia, se facilita la posibilidad de una lectura precisa de los textos, alejada, por un parte, de vagas exégesis de naturaleza

⁵⁶⁸ La comprensión de la alegoría como mecanismo que opera en el interior del entramado simbólico posibilita una lectura de los poemas que sin renunciar a la personificación, y alejándose de la tendencia solipsista de otras interpretaciones del símbolo, incide en su dimensión más universal. Así, García de la Concha identifica la amada, no con el alma, sino, en una perspectiva cristiana ajena al neoplatonismo, con la naturaleza humana en su integridad, comprendiendo todos los elementos de la Creación; el encuentro

psicologista poco apegadas a los versos del poeta carmelita, y, por otra, de la lectura inmanente estilística que entiende el texto como límite impermeable en el que encerrar la exégesis. En este sentido resulta interesante constatar cómo García de la Concha, aún admitiendo los parámetros simbólicos de Baruzi (2004: 248), se separa de Morel y de otros estudiosos del simbolismo sanjuanista, al afirmar que lo propio del carmelita no es el mito sino el *logos*. Y así, acierta al decir que precisamente por creer que lo suyo es el mito, abundan tantas lecturas alegorizantes del *Cántico* y la *Noche*, en clave erótica profana” (2004: 264).

Contra el análisis de García de la Concha se podría argumentar que una lectura erótica de estos poemas es, en puridad, literalista, porque afirmar el sentido erótico de la *Noche* y, parcialmente, el del *Cántico*, no parece sino admitir una lectura literal de los poemas. Sin embargo, a nuestro juicio, lo que García de la Concha hace en este punto es aplicar hasta sus últimas consecuencias el concepto retórico de alegoría, que es el mismo manejado por todos los detractores de la figura. En efecto, la alegoría como metáfora continuada, o como cadena de metáforas traducibles plano a plano, ubicada, sin otra posibilidad conforme a esta naturaleza, en el espacio del *ornatum*, es la figura que corresponde a la construcción de estos poemas si, suprimiendo toda dimensión mística, se contemplan como narraciones eróticas manieristas, sobrecargadas de imágenes delirantes y centrífugas. En el capítulo siguiente, al estudiar detenidamente los problemas de la lectura literalista y sus posibles ámbitos de comprensión de los textos, analizaremos esta cuestión que aquí tan sólo apuntamos. En cualquier caso, nos parece rigurosamente coherente calificar una lectura erótica profana de estos poemas como alegórica, en el sentido apuntado por García de la Concha, aun cuando, a simple vista, pueda parecer contradictorio.

Por el contrario, cuando el crítico señala que la teología mística en su versión filológica es el espacio del símbolo (2004: 280), está apelando, de una parte, a una tradición de escritura religiosa en la que confluye la exploración del no ser de Dios del pseudo-Dionisio⁵⁶⁹ con la necesidad -también presente en el Areopagita, pero

de los esposos es consumado en Cristo, conforme al cristocentrismo propio de la mística medieval desde el franciscanismo; la madre de la estrofa 28 alude a Eva, etc (2004: 244).

⁵⁶⁹ En nuestra opinión, tal como se expuso en el capítulo XI de la primera parte, esta corriente apofática se encuentra, más que en Platón, en la lectura neoplatónica de sus diálogos. La experiencia mística contada por San Juan –en palabras de García de la Concha- “como un retorno del alma y de todas las cosas de la creación hacia Dios mismo; y, al mismo tiempo, una penetración del alma deificada por parte de la Trinidad” (2004: 244) recuerda en su idea de retorno a Dios, por una parte, y por la referencia a la Creación por otra, a la cristianización dionisiana del pensamiento de Proclo, quien, a diferencia de Plotino, no manifestaba un rechazo tan extremo por el mundo material.

desplegada ahora en un contexto más amplio- de articular un lenguaje, en principio desarrollado en la exégesis *alegórica* de los textos sagrados, que atisbe en la profundidad abierta por la metafísica en la diferencia ontológica.

De este modo, se postula la superación de la escisión de la crítica en dos laderas a favor de la determinación de un espacio común, literario y espiritual, sobre el que el poema se asienta y en el que la actividad crítica debe confluír. García de la Concha propone una lectura de los poemas realizada desde el corpus íntegro sanjuanista, que incorpore los comentarios, al menos en lo que de vivencia comprenden, como sucede en la *Llama*: “Entonces, poema y comentario se fusionan para tejer un metatexto, una construcción superior de sentido. También ésa debe ser contemplada a la hora de una lectura integradora de los poemas básicos” (2004: 245)⁵⁷⁰.

A partir de las teorías de Urban y aceptando la noción baruziana del *symbole véritable*, José Lara Garrido propone el concepto de “símbolo complejo” en cuya estructura se distingue una parte de referencia sustitutiva y otra de referencia no expresada. Ambos principios se comprenden en el concepto de expansión por el que se desarrolla, mediante la adición de los referentes del símbolo comprimido, la referencia no expresada del símbolo (Lara Garrido, 1997: 310-312). En la aproximación al símbolo expandido es necesario determinar el mayor número de referentes supuestos posibles, incluyendo los que se ofrecen en los comentarios en prosa de autor (1997: 313), si bien éstos pueden, precisamente en virtud de la dimensión poética contagiada de los versos, ser causa de oscurecimientos parciales del sentido (Lara Garrido, 1995: 145). Esta apertura a los comentarios es acompañada del reconocimiento de la historicidad del símbolo. Asumida ésta, y en consecuencia volcado el estudio de los símbolos hacia la historia, Lara, citando a García de la Concha, alerta de los defectos en que han incurrido los estudios de fuentes (“la falacia genetista”) al limitar sus resultados cuando, pese a detectarse una coincidencia conceptual, no se halla una concreta coincidencia lexical (1995: 315).

Éste resulta un criterio imprescindible para diferenciar entre la determinación de la fuente de un texto y la ubicación del mismo en una tradición, en el sentido que advertíamos al comenzar estas páginas. Nuestro esfuerzo camina, en consecuencia, en esta dirección, con el objeto ya anunciado de precisar las líneas por las que el alegorismo sanjuanista discurre en el seno de la tradición alegórica a la que pertenece,

⁵⁷⁰ Para otra lectura del símbolo sanjuanista que combina el análisis lingüístico con la dimensión trascendente, véase Alvar, 1993.

esto es, la de la mística cristiana occidental. En este sentido, el análisis de los instrumentos retóricos y el valor literario de los poemas no puede desentenderse de este contexto. Sobre esta cuestión volveremos en páginas ulteriores.

Para Cristóbal Cuevas –defensor de una lectura en la que los valores literarios se conjugan con los religiosos-, Juan de la Cruz ensaya un género mixto, mezcla de glosa doctrinal, que acepta los parámetros de la hermenéutica bíblica, y del tratado (Cuevas, 1987: 27 y 41). En este artículo, Cuevas suele usar indistintamente los términos “símbolo” y “alegoría” (1987: 28, 29, 36). Si bien, en alguna ocasión, Cuevas asume el modelo retórico de alegoría, traducible plano a plano (1987: 37), en otras acepta la categoría de la alegoría simbólica de Dámaso Alonso (1987: 39) y relaciona el símbolo con los poemas⁵⁷¹ y la alegoría con los comentarios:

Así encontramos en estos libros una especie de movimiento pendular entre aproximación al misterio –a través del símbolo- y alejamiento del mismo –a través de la alegoría, que acerca, en cambio, al terreno didáctico-. Sólo en este sentido aceptaríamos el que la dialéctica de los “tratados” sanjuanistas se base en unidades estilísticas polarizadas por los términos “abstracto” (símbolo) / concreto (alegoría).

(Cuevas, 1987: 38)

Ahora bien, esta alusión al símbolo se ve matizada por una concepción retórica de la “estética sanjuanista” (Cuevas, 1992 y 1993: 18), esto es, por el abandono de hecho de la consideración ahistórica del símbolo. Cuevas desarrolla la idea de que la obra de San Juan puede encuadrarse en el seno de una retórica de los sentimientos que acerca su poesía a los parámetros de la oratoria religiosa. De este modo, San Juan no pretende formular conceptos cuyo alcance no puede precisar, sino compartir las emociones y sentimientos experimentados (1993: 23)⁵⁷². En este sentido, Cuevas afirma

⁵⁷¹ Cuevas distingue, acaso apelando a las ideas de Baruzi sobre el *Cántico*, que para San Juan, una cosa es el verso lírico de simple emoción mística y otra el poema que ha de servir de base a una explicación doctrinal (Cuevas, 1987: 32-33).

⁵⁷² En su artículo sobre los aspectos retóricos de la poesía de San Juan (Cuevas, 1992), el crítico hace un breve pero riguroso repaso de las figuras retóricas de los poemas sanjuanistas, y defiende la idea de que estos poemas se insertan en la dinámica de una retórica afectiva que busca ante todo *con-mover* a sus destinatarios hacia la vida mística. En este sentido, el despliegue de una retórica de los afectos puebla los poemas de figuras de índole variada, entre las que destaca la *sermocinatio*, a través de la que se articula el esquema dialogado del *Cántico* y mediante la cual se personifican diversos estados de ánimo (1992: 37-38). Ahora bien, hemos de recordar que este mecanismo de dramatización está en el origen de la alegoría desde el punto de vista retórico (*supra.* capítulo IX). En este artículo, alegoría y símbolo aparecen juntos, sin más especificaciones, en varias ocasiones (1992: 37, 39). La construcción retórica de la prosa de la

que “el *Cántico* nace con intención de conmover a los lectores partiendo de una intuición arrebatada –“inteligencia de amor”- (Cuevas, 1991: 471).

El camino abierto de este modo por Cuevas tiene un valor indudable al alejar la inefabilidad de la experiencia de los presupuestos constructivos de la poesía sanjuanista al tiempo que se separa de las líneas de consideración del símbolo como mecanismo de conocimiento no conceptual y vuelve a la retórica para explicar la naturaleza de los poemas sanjuanistas. Esto no debe entenderse en detrimento de la irrenunciable dimensión trascendente de la poesía mística (1993: 28). Pero, a nuestro juicio, la aceptación de la retórica como instrumento de alusión a la trascendencia incognoscible, frente a la naturaleza intuitiva y voluntariamente antirretórica del símbolo baruziano, reconduce, en la práctica, esta discusión sobre los poemas sanjuanistas hacia el terreno de alegoría⁵⁷³.

Dentro del ámbito de las lecturas literalistas, los estudios de Domingo Ynduráin tienen una especial importancia por el rigor de sus planteamientos, la solidez de su argumentación y el amplio campo que éstos abren a nuevas vías de investigación. Ynduráin comienza restringiendo el concepto de lo inefable respecto de los poemas sanjuanistas y separándolo de lo inefable teológico⁵⁷⁴. De este modo, advierte que la incompreensión racional de los poemas no implica su naturaleza mística (Juan de la Cruz, 1995: 25).

Una vez establecida esta premisa, Ynduráin aborda una empresa de difícil ejecución: abordar el análisis de los poemas sin apriorismos aunque atento a las circunstancias históricas e ideológicas que concurren en la elaboración de los textos (1995: 30)⁵⁷⁵. En el capítulo siguiente discutiremos la posibilidad o imposibilidad de esta tarea y su alcance. En todo caso, Ynduráin concluye, partiendo de las tesis de la estética de la recepción, que el sentido espiritual del *Cántico* depende del lector (Juan de la Cruz, 1995: 31), si bien, subraya el indudable sentido religioso que los poemas tienen para el autor y sus coetáneos (Juan de la Cruz, 2002: IX)⁵⁷⁶. Hay en esta conclusión una

Llama, y, parcialmente, la *Subida*, también han sido objeto de su atención crítica (Cuevas, 1991a: 23-25 y 1990: 93-109).

⁵⁷³ Cuevas apunta incluso la posibilidad de que en San Juan pueda existir la idea de figura en el sentido que Auerbach da al término (Cuevas, 1993: 27), es decir en el sentido alegórico cristiano, tal como se ha estudiado en la primera parte de este trabajo.

⁵⁷⁴ Incluso el alcance y la naturaleza de la experiencia mística no deben afectar al valor literario de los poemas. Son realidades distintas: “los resultados obtenidos no dependen de la verdad o falsedad de los contenidos iniciales” (Juan de la Cruz, 2002: XI).

⁵⁷⁵ En igual sentido, Ynduráin, 1991a: 20 y Juan de la Cruz, 2002: XI.

⁵⁷⁶ Nieto, como seguidamente se verá, irá más allá de Ynduráin, al afirmar que el poema de *La noche* es un poema de “amor humano”.

consideración del valor literario de los poemas que se formula como espacio abierto a cualquier tipo de lectura y en el que es posible la concurrencia desde cualquier óptica con la que pueda abordarse esta poesía:

Se trata de averiguar (...) cómo funciona la poesía sanjuanista para producir un efecto literario, tanto entre lectores de ideología coincidente como ajena (...) pues es precisamente ahí, en ese ámbito de coincidencia entre lectores de uno y otro signo, donde residen los valores *literarios* de esa poesía.⁵⁷⁷

En este espacio acotado de lo puramente literario, debemos preguntarnos qué papel deben jugar el símbolo y la alegoría, instrumentos, que tanto desde el punto de vista metafísico o teológico, como estético o psicológico escapan de los límites de lo literario para apuntar o bien a una realidad invisible, experimentada o no, o a un modo de conocer la realidad exterior o interior, ajeno al ámbito de la conceptualización. En el pormenorizado análisis del *Cántico*, Ynduráin observa que el procedimiento poético sanjuanista se desarrolla a partir de la combinación e integración de elementos heterogéneos, disparando la imaginación del lector en múltiples direcciones, dejándolo perplejo e indeciso sobre cuál es el criterio de lectura que deba seguir (Juan de la Cruz, 1995: 58). Éste es el concepto de símbolo que maneja Ynduráin:

San Juan tiene el sentido literario de elegir aquellos términos y planteamientos que funcionan con independencia de la fuente concreta: son símbolos. Y como tales funcionan en la cultura a la que su obra pertenece; se expanden en todas las direcciones, consueñan y provocan resonancias armónicas en muchas tradiciones al mismo tiempo. Es esto lo que crea la riqueza del *Cántico*.⁵⁷⁸

Para Ynduráin, la poesía de San Juan es simbolista; pero su concepto de símbolo no es el derivado de un modo de conocimiento intuitivo o de lenguaje con el que el poeta intenta acercarse a lo inefable. Por el contrario, el símbolo sanjuanista que Ynduráin propone es el resultado de una labor de síntesis de tradiciones de muy diversa índole que originan un mecanismo retórico polivalente que, precisamente, sobre esta polivalencia hace descansar su poder de emoción y evocación en el lector.

⁵⁷⁷ Juan de la Cruz, 1995: 32.

⁵⁷⁸ Juan de la Cruz, 1995: 90.

Carmen Bobes se ha situado en la perspectiva de la estética de la recepción para señalar que “la obra literaria se construye como un lenguaje no referencial (...) rompiendo todo vínculo con la realidad extralingüística” (Bobes, 1986: 16). En consecuencia, son el lector y su contexto los que determinan la interpretación de los textos. A partir del examen del sentido literal de los poemas, Bobes afirma que la interpretación que ofrecen los comentarios es simbólica, sin que por ello se contradiga el sentido literal (1986: 29-30), en una línea próxima al símbolo bisémico de Boussoñ.

José C. Nieto, al menos por lo que se refiere al poema *Noche oscura*, es acaso el representante más radical de la “lectura humana” de San Juan. En efecto, al estudiar el poema, critica las lecturas anteriores del poema que, aunque lo habían considerado un símbolo, lo habían analizado como alegoría⁵⁷⁹:

Lo chocante, lo paradójico de todo esto es el hecho de que, después de haber notado que dicho poema no es una alegoría sino un símbolo, sin embargo este reconocimiento crítico-hermenéutico no ha alterado absolutamente en nada la percepción y hermenéutica del poema. ¿Por qué todavía insiste Dámaso Alonso y todos los demás en tratarlo como una “alegoría” cuando se reconoce que no lo es?

(Nieto, 1988: 49)

Para Nieto, la explicación de esta contradicción está en relación con su lectura literalista del poema⁵⁸⁰. Una lectura simbólica del poema descartaría la dimensión mística del mismo. Éste es el error de Baruzi⁵⁸¹:

De acuerdo con Baruzi y seguido por otros críticos, Juan, en su poema de la *Noche oscura*, creó un “símbolo” místico universal como genial resultado de su intuición poética. O sea, Baruzi ve en la “noche poética” el símbolo universal del misticismo por excelencia. Por consiguiente, Baruzi, aunque no cree que el poema de la *Noche* es una alegoría, sin embargo al reconocer en la “noche poética una intuición simbólica de la mística universal” de hecho transforma el poema en una alegoría al “trasladar” la “noche” como vivencia poética del plano vital-experiencial y “obvio” al plano “simbólico-alegórico” de la mística.

⁵⁷⁹ Para esta crítica de la crítica, Nieto, 1988: 69 y ss.

⁵⁸⁰ En el capítulo siguiente estudiaremos detenidamente los argumentos de Nieto.

⁵⁸¹ Años antes, Ruffinato había realizado la misma crítica a Baruzi a propósito de la *Llama*: “Sostener – como sostiene Baruzi- que “la *Llama*, en sa signification essentielle, concerne l’exercice et, mieux encore, l’acte de l’état théopatique”, equivale a ofrecer una clave de lectura del texto análoga a la ofrecida por el autor en el Tratado, y sintéticamente, ya en el mismo título de la composición poética” (Ruffinato, 1979: 16).

(Nieto, 1988: 49)

En realidad, Nieto no hace sino llevar a sus últimas consecuencias las tesis de Baruzi, respecto de la vinculación del símbolo con la experiencia. Nieto abunda en el psicologismo presente en el autor francés y lo conduce a un punto extremo, de intenso sentir neorromántico, que contagia incluso su discurso crítico⁵⁸²: “El genio poético no es artificial, sino expresivo de vivencias experienciales en la vida misma o en la forma de ensueño o pensamiento, pero con las raíces hundidas en la vida misma como experiencia y creación de expresión poética” (1988: 48). En este sentido, la alegoría “sacrifica la vida vivida como vivencia primaria poética a la capacidad de traslación de conceptos de un plano “aparente” o literal a un plano más “profundo” o alegórico” (1988: 48).

La visión negativa de la alegoría, repite en el trabajo de Nieto los argumentos vistos en autores anteriores:

La vida es anterior a toda experiencia y toda experiencia es anterior a toda alegoría. La poesía brota de la experiencia de la vida y es también anterior a toda alegoría. La alegoría históricamente aparece después del mito, del símbolo y de la poesía. Y emerge en la conciencia como un método hermenéutico para “profundizar” el sentido literal gramático-histórico del texto religioso-poético.

(Nieto, 1988: 46)

La radical lectura de Nieto le obliga incluso a distanciarse del término “símbolo”, para aludir a la noche sanjuanista. De este modo, afirma que la noche no es un símbolo, o si lo es, lo es sólo por derivación: “No es un símbolo sino una realidad cósmica experimentada objetivamente en la autoconciencia humana individual” (1988: 57).

Elia ha llamado la atención sobre el privilegio que el símbolo ha recibido por parte de la crítica, si bien cita a Aldo Ruffinato al observar la vaguedad del concepto de símbolo y advierte que, para Ruffinato, el simbolismo de la poesía sanjuanista no emana del significado, sino del significante (Juan de la Cruz, 1991: 44).

El artículo “Los códigos del eros y del miedo en San Juan de la Cruz” (Ruffinato, 1979) es, en cierta medida, un precedente de las tesis literalistas de Nieto.

⁵⁸² Véase, por ejemplo, Nieto, 1988: 76.

Ruffinato comienza su estudio con una reflexión sobre la inefabilidad de la poesía sanjuanista. Su crítica de la crítica se dirige contra aquellos estudiosos que desde Menéndez Pelayo y, después, Dámaso Alonso, han elevado a lugar común el límite interpretativo de la inefabilidad de los poemas sanjuanistas (1979: 2). Ruffinato precisa que la consideración crítica de esta inefabilidad se edifica sobre dos motivos: la personalidad del autor en su doble condición de místico y santo; y, con carácter general, la intangibilidad propia del fenómeno poético (1979: 3). A esta concepción de la poesía nos hemos referido más arriba. Ruffinato afronta la cuestión señalando que esta misma crítica defiende la inefabilidad sólo en el sentido “sobrenatural”, pero no en el sentido “material” de los poemas, en el que han realizado una rigurosa labor de análisis e interpretación. Así pues, “el topos crítico de lo inefable” no afecta ni a la estructura del texto, ni a otras que puedan constituir su fondo. En consecuencia, la inefabilidad pasa a ser, en la práctica, un lugar común de carácter ornamental. Ahora bien, el crítico distingue esta actitud de la crítica de la adoptada por el propio Juan de la Cruz como comentarista descodificador de sus propios textos (1979: 4), en el que no interviene el esfuerzo por construir un modelo científico de su propio modelo artístico, sino que, por el contrario, y de forma inconsciente, elige construir un modelo artístico de su propio modelo artístico, en el que la inefabilidad no funciona como lugar común, sino que es consecuencia lógica de las peculiaridades de su propio modelo cognoscitivo. De este modo, la descodificación alegórica se elabora a partir de una clave de lectura de un código simbólico marcado por lo inefable (1979: 7-8).

A nuestro juicio, el cuidadoso trabajo de Ruffinato al estudiar los mecanismos simbólicos de los poemas y los alegóricos de los comentarios invierte las expectativas que, en la tradición cristiana hermenéutica y retórica, se abren ante la alegoría como figura retórica y como mecanismo de exégesis alegórica. La primera, adoptada por Agustín de las retóricas latinas, se configura como una metáfora continuada; la segunda, heredera de una tradición hermenéutica emanada de la interpretación de los textos homéricos en las escuelas estoicas y neoplatónicas, se había convertido a lo largo de la tradición patristica y medieval, en un complejo e inagotable medio de interpretación y recreación de textos a través de complejos mecanismos exegeticos. Cuando Ruffinato habla de los comentarios de San Juan afirmando que son alegóricos, está atribuyendo a éstos los modos de funcionamiento y los límites de la descodificación de la alegoría como figura retórica, ciertamente reduccionistas, especialmente cuando se trata de textos tan abiertos como los poemas sanjuanistas. Sin embargo, cuando habla de la

dimensión simbólica de los poemas, se está refiriendo no sólo a las posibilidades del símbolo como medio de conocimiento intuitivo de las estéticas modernas, sino también a las soluciones que la alegoría como método exegético había ido proponiendo a los problemas de la interpretación escrituraria, incluida la consideración y el alcance de la inefabilidad.

4. El interés por el San Juan de la Cruz místico y teólogo se ha proyectado no sólo sobre sus obras en prosa sino también sobre sus poemas. El fundamento de la lectura teológica de los poemas se basa en la necesidad de asumir la integración de los poemas en el entorno cultural y vital del autor. En este sentido, Pacho no considera lícito el proceder hermenéutico que aísla la visión del poema de las preocupaciones del autor (Pacho, 1993: 86). Desde este punto de partida, se ha subrayado la importancia decisiva que la Biblia y su exégesis alegórica elaborada por la tradición cristiana desde la patristica, a través del cauce de la *lectio*, tiene en la obra sanjuanista frente a la presencia de otras fuentes (O'Reilly, 1991: 25 y ss.). Su interpretación poética del Cantar de los cantares ha sido objeto de los estudios teológicos en diversas ocasiones⁵⁸³. Las relaciones de San Juan de la Cruz con los místicos alemanes⁵⁸⁴, la teología negativa sanjuanista⁵⁸⁵, la presencia de los sentidos de la exégesis bíblica medieval en sus comentarios en prosa⁵⁸⁶ han atraído la atención de los investigadores desde el punto de vista de la teología.

Resulta interesante constatar, desde un punto de vista teórico, cómo el concepto moderno de símbolo, nacido a partir de la estética, y desarrollado por el neokantismo y el psicoanálisis, ha sustituido, en muchos autores religiosos, al símbolo dionisiano y a la tradición de la exégesis alegórica. De este modo, estudiosos como Santiago Guerra o Martín Velasco conjugan la dimensión sagrada del símbolo con las aportaciones de autores tan diversos como Freud, Cassirer, Jung o Eliade (Guerra, 1985; Martín Velasco, 1988). La tesis de Guerra se fundamenta en una idea del símbolo tomado como lenguaje universal primigenio y olvidado por el desarrollo científico y el positivismo (Guerra, 1985, 9-10). El símbolo como síntesis de dos realidades constituye una realidad nueva y distinta, intermedia y mediadora entre las dos realidades que en ella

⁵⁸³ Cf. Vilnet, 1949; Pelletier, 1989: 376; Matter, 1990: 178 y ss; Contreras Molina, 1993; O'Reilly, 1995; Thompson, 1991: 10-11 y 2002: 153 y ss.

⁵⁸⁴ Cf. Orcibal, 1987; Sanchis Alventosa, 1946; Blumrich, 1990; Martín, 1988 y 1990.

⁵⁸⁵ Cf. Williams, 2002; Louth, 1981: 181 y ss; Disandro, 1993.

⁵⁸⁶ Cf. Pacho, 1995: 209; O'Reilly, 1995: 271-280; Thompson, 2002: 235.

confluyen. De este modo, “el mundo como símbolo es el fruto de la unión de lo visible y lo invisible, de la esfera divina y de la esfera humana, de lo celeste y lo terrestre” (1985, 14).

Martín Velasco afirma, con Cassirer, que el hombre vive en un universo simbólico constituido por el lenguaje, la religión, el mito y el arte (Martín Velasco, 1988: 33). Para Martín Velasco, el proceso de simbolización corresponde a un distanciamiento de la realidad material que transforma los objetos de las sensaciones en realidades inteligibles (1988: 34).

Se trata, en ambos casos, de formulaciones estéticas en las que confluyen el subjetivismo postcrítico y la teoría del conocimiento sensible como modo de conocimiento ajeno al conocimiento conceptual. Pero debe notarse que mientras que Guerra admite la dimensión teológica trascendente del símbolo, Martín Velasco se mueve en el terreno de la revelación de la realidad, más allá del fenómeno.

La crítica sanjuanista desde el punto de vista teológico se despliega en la zona delimitada entre ambos planteamientos: el concepto de símbolo del pseudo Dionisio y la herencia de la exégesis alegórica patrística medieval, por una parte; y las modernas y heterogéneas teorías del símbolo, por otra. Se advierte una tensión entre el esfuerzo por rescatar la tradiciones alegórica y mística de la teología cristiana⁵⁸⁷, y la aceptación, en mayor o menor medida, de las ideas estéticas, existenciales y psicoanalíticas respecto del símbolo⁵⁸⁸.

El estudio de Federico Ruiz (Ruiz, 1985) sobre el símbolo de la *noche*, nos parece de sumo interés por varios motivos. En primer lugar -y no es una cuestión menor- por razones terminológicas. Federico Ruiz elude hablar de alegoría, incluso cuando, como se verá seguidamente, acepta las explicaciones de los comentarios en prosa, tradicionalmente consideradas alegóricas. En segundo lugar, porque su trabajo resulta muy preciso al explicar la doble naturaleza del símbolo, por un lado vertida hacia el misterio divino, y, por otra, como forma de la realidad, resonancia del

⁵⁸⁷ En algunos casos, como ocurre con Melquíades Andrés, el símbolo se desprovee de cualquier dimensión psicológica o mística, para pasar a ser una “metáfora que expresa literariamente, de modo sugerente, algún tema de especial relieve” (Andrés, 1994: 91). En contra, la opinión de Vilnet, que advierte de las diferencias entre la metáfora literaria y el uso de la metáfora por parte de los místicos: aunque ambas –dice- se fundan en la analogía, la segunda se refiere a las realidades espirituales (Vilnet, 1949: 165). En este caso, aunque Vilnet aunque orienta la cuestión desde el punto de vista teológico, no recoge la semejanza desemejante de la teología negativa, piedra de toque del simbolismo dionisiano.

⁵⁸⁸ Véase, por ejemplo, Ofilada, 2002 o, dentro del psicoanálisis, Domínguez, 1999. Para un sentido psicologista más general, en un intento de “actualizar” el pensamiento sanjuanista, Urbina, 1982.

acontecimiento espiritual y de su manifestación en el mundo sensible (1985, 79)⁵⁸⁹. En otro trabajo, Ruiz refuerza este concepto trascendente del símbolo, más allá de la función ornamental atribuida a la alegoría por sus detractores:

La expresión simbólica no viene a repetir lo mismo en lenguaje figurado, sino a desvelar otros aspectos de la realidad viva, que el lenguaje conceptual no sugiere (...), dar a entender que las realidades divinas y humanas del misterio, más que objetos de conocimiento, son vida palpitante, sabrosa y nutritiva.

(Ruiz, 1986: 225)

De este modo, Ruiz se aparta del componente puramente psicológico del símbolo baruziano, aunque comparte la dimensión experiencial y la naturaleza no conceptual del símbolo en la obra del francés, en favor de una comprensión que reclama la decisiva participación de la trascendencia divina descartando, en consecuencia, la tendencia solipsista, incorporada, desde distintas vías, al símbolo moderno. En tercer lugar, Ruiz se muestra taxativo al señalar la ineludible necesidad de analizar el símbolo sanjuanista desde un punto de vista teológico, que vaya más allá del enfoque literario, en correspondencia con las intenciones y exigencias del autor (1985: 80). Por otra parte, Federico Ruiz delimita el ámbito de la palabra mística frente a la experiencia de lo inefable, en la línea que, citando a Pego, hemos apuntado más arriba. De este modo, se aparta de cualquier veleidad teúrgica que el lenguaje simbólico pudiera sugerir, al afirmar: “No está de más recordar, frente a quienes absolutizan el símbolo, que éste no se identifica con la experiencia mística ni goza de poderes mágicos para trasvasarlos al lector” (1985: 80-81).

Pese a que sus ideas son parcialmente deudoras de Baruzi y Bousoño, Ruiz considera que el símbolo no es un recurso estético sino una expresión mística (1985: 93). De aquí procede la valoración que Ruiz realiza de la obra en prosa de San Juan, que resulta contraria, en muchos de sus conclusiones, a la opinión crítica predominante. Por

⁵⁸⁹ La misma definición es repetida en Ruiz, 1986: 224. “El secreto de la fecundidad de sus símbolos poéticos es que ha llegado, en la visión ontológica más honda del ser de las cosas, a descubrir las misteriosas analogías que ligan los seres del universos material con los seres del universo espiritual. La razón de todas estas analogías, sutilmente sentidas por el alma vibrante de santo, está en el centro del ser: en Dios” (Ruiz, 1985: 92). Nótese cómo Ruiz dota a su noción de símbolo de una dimensión metafísica irrenunciable al advertir que no sólo descubre las “correspondencias” entre los elementos del mundo material, sino las de éstos con los del mundo espiritual. Además, sitúa a Dios como piedra angular de este proceso. Como veremos en estas páginas, se trata más bien de una “resurrección” de la alegoría mística (que incorpora en los términos vistos en Tesis III, la noción dionisiana de símbolo), más que de un símbolo en el sentido moderno del término.

una parte, Ruiz llama la atención sobre el hecho incontestable de que Juan de la Cruz es antes teólogo por formación que místico por la experiencia o poeta por la escritura (1985: 99)⁵⁹⁰. De este hecho, cabe inferir que la formación teológica del carmelita opera sobre la reconstrucción poética de su experiencia mística, de tal modo que no resulte lícito sostener una rigurosa separación entre el momento de la poesía y el de la formulación doctrinal⁵⁹¹. La explicación de los comentarios cobra, por tanto, un valor más intenso al par que se estrecha su relación con los poemas.

Las observaciones realizadas por Ruiz sobre la naturaleza del símbolo sanjuanista, la aceptación de las explicaciones de los comentarios, la consideración de la formación teológica y su actuación sobre la elaboración poética escapan de la concepción del símbolo defendida por Baruzi y la crítica literaria más extendida, y abocan a la alegoría como expresión metafísica de lo inefable, más allá de la consideración negativa de ésta como figura retórica conceptual de devaluada fuerza estética.

En otras ocasiones, el enfoque teológico ha apelado a la fenomenología husserliana para establecer una serie de contactos entre el pensador alemán y el místico carmelita. A nuestro juicio, tales operaciones, pese a lo sugerente de sus planteamientos y lo atractivo de algunos de sus resultados, se ubican siempre en una zona imprecisa, a caballo entre dos mundos, determinados por la distancia abismal -en todos los sentidos- que los separa. De este modo, el minucioso trabajo de Bernardo María de la Cruz parte de la asunción, como un hecho, de que “la significación profunda de la “noche oscura” sanjuanista se reduce: a la ruptura despiadada con un “yo” psicológico de formalidad eidética naturalizante, y la revelación en la conciencia de la verdad de la cosa en sí contenida en el “fenómeno” (De la Cruz, 1966: 63-64). Pero, para ello, el autor tiene que aceptar también las severas restricciones impuestas a una aproximación basada en el “método descriptivo” ante un diálogo determinado primariamente por la filosofía husserliana, que acarrearía serios peligros como, por ejemplo, “la inevitable imposición de categorías lógicas ajenas al genuino pensamiento del Santo” (1966: 64).

Colin P. Thompson, por su parte, ha relacionado la teoría del símbolo sanjuanista con la mística apofática dionisiana (Thompson, 1993: 109). Pero también ha mostrado la capacidad sintética -afirmativa y negativa- de la metáfora sanjuanista. Así, el

⁵⁹⁰ Para la formación teológica de Juan de la Cruz, véase Crisógono de Jesús, 1964: 48-67.

⁵⁹¹ Véase lo expuesto sobre el concepto de experiencia en la mística de San Bernardo, *supra*. capítulo XX & 2.

crítico al hablar del fundamento de la metáfora en Juan de la Cruz, invoca oportunamente un sermón de fray Luis de León en el que se afirma lo siguiente:

El lenguaje metafórico sólo es posible porque en el universo que Dios ha creado cada cosa se relaciona con otra mediante un nexo originario común, que es Dios mismo. La metáfora es la expresión literaria de la naturaleza de la creación, ya que por ella una cosa puede describirse en términos de otra porque ambas se originan en Dios. De ello se deduce que el lenguaje metafórico participa en cierto sentido del lenguaje de la revelación.

(Thompson, 1993a: 83)

La cita es interesante porque muestra en fray Luis el peso de una tradición muy elaborada y densa en matices, a veces contradictorios, que es asumida plenamente por la literatura espiritual española del siglo XVI. De este modo, fray Luis explica la metáfora en términos que casi recuerdan al leve panteísmo de Eckhart, situados en el marco de la reflexión de la teología negativa; Sin embargo, este uso es justificado por su participación en el lenguaje de la revelación, esto es, conforme a los parámetros determinados para la alegoría desde los Padres alejandrinos⁵⁹². Explicación y justificación de la metáfora, desde discursos diferentes e incluso opuestos en su origen, se complementan en las concepciones luisiana y sanjuanista.

En consecuencia, Thompson se ubica en el ámbito delimitado por la tradición mística cristiana para, desde ésta, estudiar las variantes introducidas por los planteamientos sanjuanistas. Por lo que a la formación de la simbología del carmelita se refiere, Thompson insiste en su naturaleza sintética: “Las imágenes y símbolos que utiliza, pues, no suelen tener una única fuente fácil de localizar, sino que están formados de muchos elementos diversos de diversas fuentes con las que San Juan se ha encontrado y que han comenzado ya a fundirse en su imaginación” (Thompson, 1985: 121). Al afrontar el debate más amplio entre el símbolo y la alegoría, Thompson, reconociendo quizá que no existe una frontera precisa entre ambos conceptos, acepta la consideración retórica de la alegoría, traducible plano a plano, frente a la vida propia del símbolo con diversos significados y niveles de comprensión (Thompson, 1985: 136).

⁵⁹² Thompson alude a la vía catafática al afirmar: “Metáforas, en otras palabras, es el libro de la creación en forma lingüística” (*op. cit.*, p. 83). Más adelante, en otro trabajo, Thompson abundará en estas ideas al señalar cómo fray Luis elabora su teoría del nombre desde posiciones más realistas que nominalistas considerando que cada palabra participa de la realidad espiritual que simboliza. El hombre, como microcosmos contine dentro de sí todas las cosas creadas gracias a los nombres que tienen (Thompson, 1996: 549, 551).

II. Literalismo y exégesis alegórica. El problema de los comentarios en prosa

En nuestro examen de la interpretación literalista de la poesía de Juan de la Cruz -nos referimos aquí a los tres poemas mayores- debemos comenzar abordando una serie de cuestiones previas. La atención a estas cuestiones tiene como finalidad la preparación del horizonte de estudio que pretendemos desarrollar. Es necesario determinar qué entendemos por literalismo y cómo se actualiza este concepto en la poesía de San Juan de la Cruz, aspecto éste último ya enunciado en el capítulo anterior. Una vez abordadas estas dos cuestiones, y fijado el ámbito de nuestro trabajo, será necesario pasar a examinar los argumentos aportados por la crítica literalista y, lógicamente, las objeciones presentadas por los partidarios de la exégesis alegórica.

Consideramos, con fray Luis de León, que el sentido literal no sólo abarca el significado de las palabras, sino también el sentido metafórico inmediato de los poemas⁵⁹³. Con esto introducimos ya una distinción que será una de las líneas fundamentales de nuestro trabajo. En efecto, pensamos que, puesto que cabe diferenciar un sentido figurado inmediato y otro mediato, cabe también, en consecuencia, proponer un concepto de alegoría que no resulte de la mera traducción de metáforas plano a plano. De este modo, nos parece que es preciso distinguir entre un sentido literal erótico resultante de una primera traducción plano a plano de las imágenes que pueblan los versos sanjuanista, y un sentido ulterior, alegórico en clave mística, que se construye, simultáneamente, a partir de las imágenes directas de los poemas y de una nueva interpretación de ese sentido figurado erótico resultante de la traducción de las metáforas.

En algunos casos, como se irá viendo, no es posible realizar la primera traslación -de la metáfora individualmente considerada al sentido erótico inmediato-, pero siempre resulta posible dar una articulación de sentido místico -aunque a veces con un enorme grado de imprecisión- de estas figuras particulares en relación con el conjunto del poema -y aun de la obra- de San Juan de la Cruz. Este segundo sentido que así se

⁵⁹³ Véase Morón Arroyo, 1996: 308. Fray Luis -dice Ciriaco Morón- sólo acepta el sentido místico cuando el Nuevo Testamento relaciona con Cristo un texto del Viejo, y esa relación no podría inferirse del significado normal de las palabras relacionadas (*op. cit.*, p. 312).

configura no es, en nuestra opinión, de naturaleza simbólica, en la acepción que hemos venido señalando, sino que es el resultado de la confluencia de otros factores que iremos estudiando en estas páginas.

Consideramos sentido literal aquel que apela a una lectura erótica de los poemas en su conjunto. Por el contrario, entendemos por lectura alegórica aquella que interpreta los poemas conforme al sentido místico anteriormente referido. Este sentido se origina en la confluencia del *eros*, o amor humano, y el *ágape*, o amor divino⁵⁹⁴. La presencia del *ágape* reorienta la innegable dimensión erótica de los poemas en una dirección distinta que ya no se deduce de la traducción de las imágenes metafóricas, sino que se infiere del conjunto de los poemas. Lo que se trata de dilucidar aquí es si el *ágape* está realmente presente en los poemas sanjuanistas, o si éstos son exclusivamente eróticos, como apoyaría la crítica literalista, conforme a los planteamientos que venimos exponiendo.

Cuando se habla de la interpretación literalista de los poemas de San Juan de la Cruz, cabe entender o bien que los poemas *pueden* ser leídos como poemas de “amor humano”, esto es, prescindiendo de la dimensión mística, o bien que se trata efectivamente de poemas de “amor humano”. Esta diferencia, que respetaremos en atención a una exposición ordenada de la cuestión, desaparece si se examina desde el punto de vista propuesto en nuestra investigación, esto es, si se observa la presencia o no del binomio *eros / ágape* en la poesía sanjuanista (García de la Concha, 2004: 236).

La crítica que defiende la legitimidad de una lectura literalista en los términos que se expusieron en el capítulo anterior al ocuparnos de la interpretación de Jorge Guillén y Domingo Ynduráin se fundamenta, por una parte, en la separación –desde diversos argumentos- de los poemas respecto de la explicación que el autor ofrece en los comentarios y, por otra, en la lectura “sin apriorismos” de los poemas⁵⁹⁵. Con estas dos condiciones, Domingo Ynduráin considera que al estudiar los poemas desde el punto de vista literario, “cabe discutir si el sentido (objetivo) de la poesía de San Juan obliga –o no obliga- a aceptar su significado religioso” (Juan de la Cruz, 1995: 26).

⁵⁹⁴ Para el origen y significación de estos conceptos, *supra.* capítulos XIV y XV. Orígenes ya advirtió de las dificultades de deslindar ambos términos puesto que se sirven del mismo lenguaje. Sobre sus diferencias en la Edad Media, *supra.* capítulo XX. Modernamente, algunos estudiosos como Nygren, desde los presupuestos teológicos del luteranismo, han defendido la separación radical de ambos conceptos y el rechazo del *eros*. Frente a éste, Rousselot, en el ámbito del catolicismo, particularmente del pensamiento tomista, ha defendido la integración de ambos en el ideal cristiano (Rousselot, 2004: 17).

⁵⁹⁵ En este sentido, y respecto a la *Noche*, véase López-Baralt, 1998: 148. Sobre las posibilidades y limitaciones de la interpretación sin apriorismos véase el capítulo XVI de nuestra primera parte.

Varias son las cuestiones que se presentan en este terreno. En primer lugar, la observación de Ynduráin tal vez debiera plantearse, más ajustadamente, al revés, esto es, preguntándose si el *significado* objetivo de los poemas obliga a aceptar el *sentido* religioso. De esta cuestión se deriva otra que nos parece fundamental en el análisis de la lectura literaria de los poemas propuesta por Ynduráin: la lectura objetiva resultante de la aplicación a los poemas del concepto y métodos de la ciencia literaria. No se trata, como advierte el crítico y como se estudió en el capítulo anterior, de hacer una lectura inmanente del texto (Juan de la Cruz, 1995, 30), sino de realizar una comprensión literaria de los poemas y de sus condicionantes históricos, ideológicos e, incluso teológicos. Ahora bien, es necesario advertir que el resultado de las operaciones exegéticas que tienen por objeto la puesta en práctica de los mecanismos que la literatura como disciplina humanística dispone para el análisis de los textos, tiene que ser forzosamente un resultado literario⁵⁹⁶. Pero la corrección de la aplicación de la metodología, el rigor del crítico o el valor indiscutible de los resultados no arroja luz sobre el sentido del texto –el poema- sino en cuanto texto literario. Por eso, no puede decirse que la conclusión de esta lectura sea la afirmación del carácter literario de los poemas y, en consecuencia, su legitimidad, porque se está proponiendo como conclusión de la interpretación lo que en realidad es su condición metodológica de posibilidad.

En segundo lugar, el mismo Ynduráin reconoce, en su estudio preliminar para la edición de Elía y Mancho del *Cántico espiritual y las poesías completas* de San Juan de la Cruz, que “es indudable que una lectura profana deja sin resolver el sentido de ciertos versos o estrofas” (Juan de la Cruz, 2002: XII). La observación matiza, en nuestra opinión, las ideas desarrolladas en el prólogo de su edición de la poesía sanjuanista (Juan de la Cruz, 1995), por más que el crítico añada a continuación que tampoco es posible realizar una lectura profana de las *Sonatas* de Valle-Inclán, porque resulta indudable que la dimensión religiosa de los poemas de Juan de la Cruz es absolutamente diferente al tratamiento de lo religioso en las obras de Valle. En consonancia con lo así expuesto, Ynduráin también presenta ahora una valoración distinta de los comentarios del místico: “De cualquier forma (...), se hace inevitable desde nuestra perspectiva ver lo que los comentarios enseñan sobre las poesías a las que se refieren, la imbricación y la incidencia de ellos” (Juan de la Cruz, 2002: XV). Esto no obstante, Ynduráin sigue

⁵⁹⁶ Ynduráin advierte de la conveniencia de atender a la metodología filológica para evitar el solipsismo (1991a: 20).

sosteniendo el sentido humano de los poemas en sí mismos (Juan de la Cruz, 2002: XVII).

Dentro del grupo de los críticos que afirman que los poemas sanjuanistas son poemas exclusivamente eróticos, puede situarse a Willis Barstone, quien, en su lectura de la *Llama*, no duda en identificar, por ejemplo, el fuego con el pene y “las profundas cavernas del sentido” con la vagina (Barstone, 1972-73: 256, 259). Esta lectura para la que el texto es suficiente y para la que, por lo tanto, “the use of any external apparatus to blind us from the literal text is an error” (p. 255), admite, no obstante el funcionamiento del poema en dos niveles, el humano y el divino (p. 260), no sin advertir que este reconocimiento no se desarrolla sobre la interpretación, casi siempre unilateral, de las metáforas en el plano sexual.

La lectura de Barstone resulta ser paradójica e involuntariamente alegórica – aunque obviamente no en el sentido místico- por cuanto proyecta sobre el poema una interpretación forzada, ajena al contexto en el que el poema es escrito, y decididamente arbitraria en la traducción de las metáforas que, incluso fuera del ámbito místico, esto es, con relación a la poesía de la época, pueden admitir sentidos más ajustados a su sentido literal que el que Barstone propone⁵⁹⁷. La exégesis de Barstone ha invertido, al modo nietzscheano, los parámetros de la alegoría mística de tal modo que en su lectura el poema pasa de un sentido místico elaborado a partir de unas imágenes eróticas, a un sentido erótico formulado a partir de una serie de imágenes de procedencia mística. Porque, en efecto, pensamos que puede, más ajustadamente, sostenerse la vinculación de las imágenes eróticas de la *Llama* al concepto de “caridad violenta” de Ricardo de San Víctor, según el cual el alma arde y se duele de la herida de amor divino; o incluso, a la mística de San Bernardo, quien afirma que el éxtasis produce en el alma la inmersión en el fuego divino; o, defender, en todo caso, que las imágenes se remiten, en mayor o menor grado, a la Biblia⁵⁹⁸. Sobre estas cuestiones habremos de volver en páginas ulteriores.

José C. Nieto ha estudiado el poema de la *Noche oscura* desde una perspectiva literalista que niega el sentido místico del poema (Nieto, 1988: 38). El crítico retoma la hipótesis de Guillén según la cual, un lector que desconociera al autor y que no hubiera sido advertido del sentido místico de los poemas, lo entendería como un poema

⁵⁹⁷ Para las diferencias entre la experiencia mística y la erótica, tal como la presenta a veces el psicoanálisis, véase Bataille, 1988: 312 y ss, y Zolla, 2000: 24.

⁵⁹⁸ Sobre la procedencia bíblica de las imágenes de la *Llama*, véase Egan, 1991: 507-521.

simplemente erótico (1988: 43). Nieto reprocha a la crítica el haber confundido el poema con los comentarios⁵⁹⁹ y presenta una serie de argumentos para apoyar su lectura erótica de la *Noche*. En primer lugar, señala que San Juan no llama “alma” a la amada en el poema, aunque sí lo haga después en el comentario. De esta circunstancia, Nieto infiere que el poeta distingue entre ambas, amada y alma, frente a la identificación sostenida mayoritariamente por la crítica. Para Nieto, éste es un argumento contrario al sentido alegórico místico del poema.

En segundo lugar, Nieto advierte que, en el poema, la amada “desciende” por la secreta escala. Si se tratara de un poema místico, dice el crítico, la escala no sería descendente, sino ascendente. Por lo tanto, la escala descendente invierte el simbolismo místico (1988: 45), reforzando la argumentación a favor de la lectura literalista.

En tercer lugar, Nieto subraya la horizontalidad dominante en la última lira del poema. En su opinión, este rasgo contradice también la posible lectura mística. Más adelante, Nieto se pregunta por qué San Juan no comentó la imagen “mi pecho florido”. El crítico insinúa que la causa pudiera encontrarse en el inequívoco erotismo de la imagen (1988: 69).

Finalmente, señala: “Si este poema tiene su gran valor estético-poético es porque esta arraigado en la vida misma (...) y no porque sea una pálida y arbitraria alegoría místico-teológica” (1988: 46). Y así concluye, afirmando que la *Noche* es un episodio de amor furtivo entre dos amantes: “El agente activo del poema no es el varón sino la hembra que se presenta en forma decisiva de agresividad masculina. Se perfila un personaje casi andrógino que tiene pocos paralelos en la literatura amorosa” (1988: 52).

A estos argumentos se pueden presentar algunas objeciones. En primer lugar, es cierto que la amada no se identifica con el alma en el poema. Tampoco ocurre así en la *Llama*, donde la voz poética habla de su alma, y, en consecuencia, se distingue de ella. En el *Cántico* parece más clara la asociación de la amada con el alma, pero no deben olvidarse las oscuridades derivadas de la pluralidad de voces y perspectivas, la introducción junto a los elementos bíblicos de otros de procedencia diversa o, entre otros problemas, la vaguedad -a veces absoluta- en el uso de los deícticos. Debe tenerse en cuenta que el Cantar de los cantares -con el que la *Noche* guarda una estrecha

⁵⁹⁹ Para Nieto esta confusión no es involuntaria. Así, cuando se pregunta por el motivo de la lectura místico-alegórica del poema por parte de la crítica, afirma lo siguiente: “La respuesta tal vez sea que si no se tratase como alegoría uno tendría que enfrentarse con una serie de problemas de otra índole que conmovieran los cimientos tradicionales en que está fundada toda la hermenéutica juancruciana” (Nieto, 1988: 49).

relación de filiación- no menciona tampoco a Dios o al alma en ninguna ocasión⁶⁰⁰. García de la Concha, en respuesta a Nieto, ha relacionado la doble articulación del poema en torno a “la secreta vía” y la “luz que guía en la noche” con el sentido místico ya fijado en el poema “[Entréme donde no supe]” para estas expresiones (García de la Concha, 2004: 236).

Además debemos señalar, aunque esta observación tenga sólo un carácter indiciario, que Nieto en su argumentación no considera que el título original del poema no es *La noche oscura*, sino *Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual*⁶⁰¹.

Por otra parte, el hecho de que la escala sea descendente no es contrario a la dimensión mística del poema, sino que encuentra en la tradición mística a la que el carmelita pertenece algunos precedentes directos. Un denso examen teológico de las fuentes de la escala sanjuanista, sus grados y significación, puede verse en el estudio que P. de Surgy dedicó a la cuestión (De Surgy, 1951). Pero también es posible encontrar en de los autores místicos directamente evocados en la obra de San Juan de la Cruz algún precedente del sentido descendente de la escala mística. Es necesario recordar el carácter interiorizante que la mística cristiana occidental ha mantenido, con sus lógicas variantes, desde San Agustín⁶⁰². En esta línea, que entiende la contemplación no sólo como un ascenso a los cielos, sino también como un descenso a lo más profundo e interior del alma, se ubica la doctrina mística de San Buenaventura, referente ineludible de la mística cristiana posterior⁶⁰³. Así ocurre en el *Tercer Abecedario espiritual* de Osuna, quien al preguntarse qué es mejor: entrar dentro de sí o subir sobre sí⁶⁰⁴, concluye, siguiendo a Ricardo de San Víctor, que “el entrar el hombre en sí es principio del subir sobre sí” (Osuna, 1972: 331).

⁶⁰⁰ Ciertamente podría objetarse a este argumento que el Cantar de los cantares es en efecto un poema de “amor humano”. Pero debe tenerse en cuenta que Juan de la Cruz no lee el epitalamio de forma exenta, sino en el contexto de una exégesis cristiana que lo interpreta alegóricamente desde los Padres de la escuela de Alejandría, en una tradición que se prolonga durante toda la Edad Media y moderna (cf. *supra*. capítulos XIV y XX de la primera parte). En esta cuestión nos detendremos en el capítulo siguiente.

⁶⁰¹ Esta objeción es alegada por Carmen Bobes a la lectura literalista de Guillén y Aranguren (Bobes, 1986: 24).

⁶⁰² Cf. *supra*. capítulo XVI..

⁶⁰³ En el capítulo IV, 4, del *Itinerario de la mente a Dios*, Buenaventura habla, en efecto, de una escala ascendente para subir a Dios, pero también habla de la necesidad de penetrar en lo más profundo del alma, y, además, de un descenso de la comunicación divina en la contemplación, a través de la escala.

⁶⁰⁴ Cf. *Tercer Abecedario*, 9, VII.

Juan de la Cruz habla expresamente de descenso como interiorización de la experiencia espiritual en el comentario de la lira 40 del *Cántico espiritual* (CB), cuando, al glosar el verso “a vista de las aguas descendía”, afirma lo siguiente:

Y dice aquí el alma que descendían (las potencias corporales), y no dice que iban no otro vocablo, para dar a entender que en esta comunicación de la parte sensitiva a la espiritual, cuando se gusta la dicha bebida de las aguas espirituales, bajan de sus operaciones naturales, cesando de ellas, al recogimiento espiritual.

(*Cántico espiritual* B, 40, 6)

Pero en el poema de la *Noche* San Juan explica el descenso de la escala en un sentido algo distinto al apuntado por San Buenaventura. En principio, comparte con el autor del *Itinerario de la mente a Dios*, y, en general, con la tradición mística, la denominación de “escala” procedente de la escala de Jacob del Génesis (*Noche Oscura*, 2, 18, 4). En segundo lugar, dice que la escala se desciende por cuanto los pasos que el alma debe subir los debe también bajar, puesto que las comunicaciones de Dios la ensalzan y la humillan a un tiempo⁶⁰⁵, una idea ya expuesta en el Sermón 74 de San Bernardo⁶⁰⁶. No obstante, debemos considerar que, aunque la explicación es distinta a la ofrecida por Buenaventura, ambos están glosando la misma etapa de la contemplación: la comunicación de los bienes de Dios al místico, la etapa que el carmelita denomina “noche pasiva”, de la que da cuenta en el comentario de *La noche oscura*. El sentido aquí propuesto es aducido también por Osuna en el capítulo III del tratado 19 de su *Tercer Abecedario* -“De cómo creciendo hemos de decrecer”- (Osuna, 1972: 542-545).

Podrá decirse, sin embargo, que puesto que esta explicación no la ofrece el poema sino el comentario, estamos rompiendo con el supuesto del que parte José C. Nieto en su análisis: el estudio del poema en sí mismo. Siendo esto cierto, es necesario recordar que la objeción de Nieto al sentido místico del poema se refería, en este punto, a la incompatibilidad de un descenso de la escala, como aparece en el poema, con la naturaleza esencialmente ascendente de la contemplación mística. Lo que hemos pretendido exponer aquí es que la mística cristiana ofrece, dentro de su compleja

⁶⁰⁵ *Noche oscura*, 2, 18, 2. La misma idea se expresa en [Tras de un amoroso lance]: “Cuanto más alto llegaba / de este lance tan subido, / tanto más bajo y rendido / y abatido me hallaba” (Juan de la Cruz, 2002a: 98).

⁶⁰⁶ *Supra*. capítulo XX & 2.

codificación doctrinal, posibilidades de subsanación de esta incompatibilidad que deben ser tenidas en cuenta en la lectura literal del poema.

La horizontalidad predominante sobre todo al final del poema no nos parece, frente a Nieto, contraria al sentido místico, especialmente si consideramos que la amada descansa en los brazos del amado, esto es, el alma en Dios, según la transposición mística del poema⁶⁰⁷. Aunque esta lira no es comentada por el carmelita, en *Subida 2*, 14, 11, Juan de la Cruz cita el *Cantar de los cantares* (6, 11) para hacer referencia al sueño y olvido de la Esposa, como exposición alegórica del no saber de la contemplación. La imagen se explica más por extenso en otras zonas de la obra sanjuanista. Así, con referencia al amor de Cristo a la creación, como su esposa, se expresa en el [Romance sobre el evangelio “In principio erat Verbum” acerca de la Santísima Trinidad]: “Reclinarla he yo en mi brazo, / y en tu amor se abrasaría, / y con eterno deleite / tu bondad sublimaría” (Juan de la Cruz, 2002a: 87).

Ciertamente Juan de la Cruz no glosa la metáfora “pecho florido”, pero no parece que esto se deba al erotismo de la imagen, sino más bien al hecho de que el autor interrumpió por dos veces –en *La noche oscura* y en *Subida al Monte Carmelo*– la elaboración de su comentario al finalizar la glosa de las dos primera estrofas, y la imagen aducida por Nieto pertenece al primer verso de la sexta lira. Varias han sido las causas que la crítica ha propuesto para justificar esta interrupción, pero, desde luego, ninguna se refiere al erotismo de ésta u otras imágenes⁶⁰⁸. En todo caso, la imagen estaba ya en cierto modo adelantada por Osuna. En efecto, cuando el franciscano, al hablar del recogimiento –*Tercer Abecedario*, 4, V–, habla de la purificación del corazón, dice de éste que es “cama florida” de Dios (Osuna, 1972: 212). Resulta evidente el paralelismo funcional y metafórico entre el corazón, “cama florida” de Dios, de Osuna y el “pecho florido” sobre el que duerme el amado de la *Noche*.

Por último, debemos recordar que la descripción del amor furtivo, en la naturaleza bajo la iniciativa la mujer, no es tan insólito ni transgresor en la literatura amorosa de la época⁶⁰⁹ como afirma Nieto.

En el artículo “El proceso poético de la *Llama de amor viva*” (Nieto, 1992), José C. Nieto analiza las particularidades de este poema frente al resto de la poesía de Juan

⁶⁰⁷ La exégesis alegórica cristiana del *Cantar de los cantares* ha desarrollado una extensa interpretación mística de este momento “horizontal” en el que la amada queda dormida en los brazos del Amado. Sobre esta cuestión, véase Gregorio de Nisa, 1993: 167-168.

⁶⁰⁸ Véanse las explicaciones de Pacho, en Juan de la Cruz, 2000: 532.

de la Cruz. El crítico anota el superior grado de abstracción y de interiorización de la *Llama* respecto de los otros poemas sanjuanistas, particularmente del *Cántico* cuyos temas e imágenes sufren un agudo proceso de depuración e interiorización (1992: 126). En este caso, Nieto reconoce que el sentido teológico del poema resulta innegable. Ahora bien, lo que, en su opinión, resulta cuestionable es que tal sentido se refiera a la experiencia de la unión mística. Para Nieto esta identificación no se colige de la interpretación del poema, sino de la proyección sobre éste de lo afirmado por el autor en su comentario. Nieto fundamenta su lectura en los siguientes argumentos: el poema no utiliza el vocablo “unión” o cualquiera de sus derivados cuando se refiere al “alma” o a su “más profundo centro”; en el poema, la iluminación no da paso al proceso de unión:

La jaculatoria, la antítesis, la herida, el cauterio, son primariamente símbolos e imágenes del patetismo del dolor físico o psíquico⁶¹⁰, pero no de una experiencia mística que trasciende toda experiencia sensorial en una metaexperiencia de la mística de unión, donde los sentidos son trascendidos por una experiencia que no se realiza en ellos mismos sino en la unión del alma en experiencia trascendente. Nótese que el alma es *herida* en su “más profundo centro” o fondo del alma, pero esta herida, en cuanto experienciada, separa y no une al alma con Dios.

(Nieto, 1992: 127-128)

La exposición y las conclusiones de Nieto así referidas son consecuencia de la interpretación literalista de las imágenes que prescinde de los mecanismos de traducción de la experiencia mística en expresión poética, conforme a unas pautas determinadas por la mística precedente, que constituyen la base teológica y la imaginería alegórica de San Juan de la Cruz. Así, aunque como dice Nieto las imágenes de dolor físico no se correspondan con la experiencia no sensorial de la experiencia de Dios, debemos recordar que estas imágenes no son sino una traducción de una experiencia esencialmente intraducible y no una descripción detallada y realista de la misma. En este sentido, Juan de la Cruz no hace sino acudir a un mecanismo retórico, el oxímoron, que desde el pseudo Dionisio y su teoría del símbolo desemejante había sido empleado por la teología cristiana para describir la experiencia mística⁶¹¹. El Areopagita afirmaba

⁶⁰⁹ Véase, por ejemplo, las coplas 65 y 74, incluidas en el *Cancionero tradicional* editado por José María Alín (Alín, 1991: 114-115 y 119-120).

⁶¹⁰ La descripción de dolor sirve a Nieto para señalar que en el poema, San Juan se refiere al “proceso ascético de la vía negativa; del dolor y sufrimiento de la carne y del alma” (Nieto, 1992: 128).

⁶¹¹ Recordamos, no obstante, que el concepto de experiencia mística no ha sido constante a lo largo de su historia. Para su evolución, nos remitimos al capítulo XX de nuestra primera parte. Para el pseudo

que lo externo de los signos carecía de valor en sí mismo; éstos –y en concreto el fuego que, para Dionisio, es símbolo idóneo de Dios⁶¹²- sólo debían atenderse en cuanto expresión de lo inefable. Por eso, no nos parece aceptable la consideración de que la fisicidad y la sensorialidad de las imágenes de la *Llama* sean una prueba de que ésta no hace referencia a la unión mística, por cuanto, precisamente por su inefabilidad, se entiende necesario el recurso a imágenes de este tipo para expresar lo que, en sí mismo, resulta inexpresable, cuestión que nosotros hemos estudiado en nuestra primera parte dentro de las coordenadas de la historia de la alegoría y su vinculación a la metafísica⁶¹³. Por otro lado, tanto el fuego como la descripción alegórica de la unión mística en términos simultáneamente dolorosos y placenteros gozan de una consolidada tradición –aludida en este capítulo, y estudiada en la primera parte de nuestro trabajo– en la mística cristiana medieval. De este modo, creemos que el conocedor de esta tradición podrá entender con nitidez la referencia del poema, en su conjunto, a la unión mística a través de las imágenes utilizadas por San Juan de la Cruz⁶¹⁴. Más abajo estudiaremos detenidamente éstos y otros aspectos de la *Llama*.

Una cuestión distinta es la dificultad existente en la interpretación individual de estas figuras, en la determinación de su procedencia, y en el análisis de la interrelación de las imágenes entre sí en el poema. Del mismo modo, nos parece difícil asociar, como hace Nieto, el sentimiento de placer y dolor de las imágenes de la *Llama* a la etapa de las negaciones de la noche del místico, porque la descripción sanjuanista de la sequedad espiritual y del vacío sensorial y afectivo realizados en la *Subida* y en el comentario de *La noche oscura*⁶¹⁵, no resulta conciliable con las imágenes y el tono amoroso de la *Llama*, especialmente en su última estrofa. Antes, el verso “pues ya no eres esquiva”

Dionisio y su concepto de símbolo, *supra*. capítulo XV. Sobre el uso del oxímoron por los místicos, véase Certeau, 2002: 198-200.

⁶¹² La representación alegórica de Dios mediante el fuego pertenece a una tradición más antigua en la que confluyen las fuentes bíblicas y la literatura platónica (véase, por ejemplo, Numenio de Apamea, 1991: 142).

⁶¹³ En este sentido, dice fray Luis de León: “Esta manera de hablar, Luliano, adonde con semejanzas y figuras de cosas que conocemos y vemos y amamos, nos da Dios noticia de sus bienes (...) es muy útil y muy conveniente. Lo uno, porque todo nuestro conocimiento, assí como comienza de los sentidos, assí no conoce bien lo espiritual si no es por semejanza de lo sensible que conoce primero. Lo otro, porque la semejanza que ay de lo uno a lo otro, advertida y conocida, abiva el gusto de nuestro entendimiento naturalmente, que es inclinado a cotejar unas cosas con otras (...). Y lo tercero, porque de las cosas que sentimos, sabemos por experiencia lo gustoso y lo agradable que tienen, mas de las cosas del cielo no sabemos cuál sea ni cuánto su sabor y dulzura” (Luis de León, 1997: 334).

⁶¹⁴ Véase Morón Arroyo, 1991: 15.

⁶¹⁵ Las diferencias entre el dolor de la *Llama* y el de la purgación del sentido y del espíritu de la *Noche*, puede comprobarse, por ejemplo en el siguiente fragmente del comentario de *La noche*: “Padecen los espirituales grandes penas, no tanto por las sequedades que padecen, como por el recelo que tienen de que

puede ser interpretado de este modo, como de hecho hace el propio autor en su comentario⁶¹⁶.

Frente a los partidarios de la lectura exenta y literalista de los poemas, los defensores de la lectura mística y global de la obra sanjuanista han presentado diversos argumentos. De un modo taxativo, Morón Arroyo ha señalado, respecto del *Cántico espiritual*:

Quien afirma que el poema de San Juan de la Cruz [*Cántico espiritual*] se puede leer en un plano puramente erótico propone como lector ideal una persona carente de sensibilidad religiosa, ignorante del contexto histórico, ante un poema sin título, anónimo y sin fecha. Ese texto anónimo y sin título ya no sería el “*Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz” y ese lector no puede ser postulado como receptor del poema.

(Morón Arroyo, 1990: 11)

La crítica de Morón debe entenderse, a nuestro juicio, como reivindicación no del sujeto-autor histórico, Juan de la Cruz, con sus circunstancias biográficas particulares, sino, sobre todo, en el sentido de autor-función foucaultiano, esto es como caracterización “del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad”⁶¹⁷. No obstante, creemos que es preciso añadir una limitación más respecto del concepto de autor. Como señala Agamben, en su reflexión sobre las tesis de Foucault, en “El autor como gesto”:

“El autor señala también el límite más allá del cual ninguna interpretación puede avanzar. Donde la lectura del poeta se encuentra de algún modo con el lugar vacío de lo vivido, debe detenerse. Porque tan ilegítimo como el intento de construir la personalidad del autor a través de la obra es el de la voluntad de hacer de su gesto la cifra secreta de la lectura.”

(Agamben, 2005: 92)

En consecuencia, pensamos que esta limitación a la interpretación referida al “gesto”, debe impulsar una exégesis que tienda a la investigación de los códigos, de las circunstancias de todo orden vigentes en el momento de la escritura, de la tradición asumida por autor y lectores en el momento de la producción del texto.

van perdidos en el camino, pensando que se les ha acabado el bien espiritual y que los ha dejado Dios, pues no hallan arrimo ni gusto en cosa buena” (*Noche oscura*, 1, 1, 10, 1).

⁶¹⁶ Cf. *Llama*, 1, 4, 18.

Nieto se hizo eco del problema que suponía Juan de la Cruz, como sujeto histórico, en el artículo significativamente titulado “El bifrontismo juancruciano” (Nieto, 1991), en el que afirma lo siguiente:

Por otra parte, este fraile retrógrado en las formas ascéticas religiosas, nos sorprende totalmente cuando nos acercamos a una porción de su obra poética. La sorpresa se nos hace *más intensa* precisamente porque antes hemos explorado su otro aspecto más recesivo y retrógrado. Es en su obra poética, y en este orden: la *Noche oscura*, el *Cántico espiritual*, y la *Llama de amor viva*, que uno se da cuenta, si se acerca a ellas desembarazado de toda tradición hermenéutica basada en sus propios comentarios teológicos y perpetuada por una crítica literaria no lo suficientemente crítica en la mayoría de los casos, de una muy personal visión.

(Nieto, 1991: 6)

Pero el problema del bifrontismo sanjuanista -o juancruciano- en los términos así expuestos por Nieto, es producto, en primer lugar, de una proyección anacrónica de lo que por retrógrado o avanzado puede entenderse en el contexto de las reformas religiosas del siglo XVI -si bien consecuencia de movimientos reformistas que datan, al menos del siglo XIV-. En efecto, Juan de la Cruz, con su severo programa de reformas -severidad relativa en todo caso- y su ascetismo no es, a su modo, más retrógrado que Erasmo y los demás humanistas que trabajan por volver al -idealizado- cristianismo primitivo y a la autoridad de los Padres, frente a los excesos especulativos de los escolásticos. Por este motivo, no puede considerarse retrógrado a Juan de la Cruz. Por otra parte, cuando Nieto desecha, quizá ligeramente, la tradición hermenéutica de los comentarios del autor, rehúsa también explorar el ámbito en el que esta tradición se desarrolla, esto es la tradición mística en la que las imágenes más osadas de los poemas sanjuanistas, sin perder por ello un ápice de su originalidad, encuentran su natural ubicación.

Federico Ruiz ha criticado también la propuesta de lectura exenta de los poemas sanjuanistas. En este sentido, afirma que la libertad de interpretación de los poemas frente a los comentarios que el autor introduce en el prólogo del *Cántico*, no se refiere a posibles lecturas diversas del sentido espiritual que con carácter general se predica del poema. En segundo lugar, Ruiz subraya, como también ha reconocido el propio Ynduráin, que el estudio detenido de los versos y estrofas revela numerosos elementos

⁶¹⁷ Cf. Agamben, 2005, 79.

de ruptura con el plano “humano” que sacan a flote la dimensión mística del poema (Ruiz, 1985: 105). En tercer lugar, Ruiz distingue entre la posibilidad de una lectura exenta, producto de “los conocimientos, ignorancias, sintonías, predisposiciones, del lector” para lo que “basta que el `significante´ esté logrado y mantenga coherencia y continuidad en su propio plano”, y, la posibilidad de hablar de poema exento de forma objetiva, esto es, negando la significación religiosa y mística. En este caso, Ruiz señala que los condicionamientos particulares del lector deben ceder ante la realidad histórica de los poemas, atendiendo a la comprensión espontánea del ambiente en el que Juan de la Cruz los canta y divulga: “El poema es una obra escrita en un lenguaje configurado culturalmente en un ambiente religioso, en el que resultaba primario su significado espiritual. Y en ese ambiente concreto se presenta y funciona como poema religioso místico” (Ruiz, 1990: 32-33).

Por nuestra parte, consideramos que la lectura literalista de los poemas de Juan de la Cruz, desarrollada exclusivamente en el ámbito de lo erótico, y que prescinde de la referencia al *ágape*, como amor divino, resulta de una inversión de los mecanismos alegóricos dispuestos por el autor en la construcción de los poemas. En consecuencia, la lectura literalista deviene, paradójicamente, alegórica, por cuanto proyecta sobre los versos una interpretación ajena a los horizontes de creación del poeta y de expectativas de los destinatarios inmediatos de estas composiciones. De este modo, la interpretación literalista busca en el significado de la letra un sentido distinto, pretendidamente neutro que, sin embargo, no es el original, sino el recreado, siglos después, desde una ideología completamente distinta⁶¹⁸.

Ahora bien, el reconocimiento del sentido espiritual de los poemas en sí mismos, nos lleva a cuestionar el papel de los comentarios en prosa realizados por el propio autor. ¿Deben admitirse sus explicaciones o, por el contrario, deben considerarse una reelaboración doctrinal posterior carente del impulso místico –en cuanto libre y heterodoxo– de los poemas? ¿Son poemas y comentarios textos que puedan armonizarse dentro de una estructura de sentido mayor, o son piezas divergentes cuya yuxtaposición

⁶¹⁸ Vilnet ha apuntado agudamente que el sentido espiritual de Juan de la Cruz no se opone al sentido literal sino al sentido físico, a tenor de lo recogido en *Subida* III, 3, y *Noche*, II, 6 (Vilnet, 1949: 86). Esta oposición no debe entenderse, en ningún caso como exclusión. Como se ha visto en la primera parte de este trabajo, la exégesis alegórica cristiana, desde sus primeros tiempos, ha entendido que el sentido espiritual no puede construirse sino a partir de una cuidadosa comprensión del sentido literal. Contemporáneo de Juan de la Cruz, Luis de León, en su traducción literal del Cantar de los cantares, equivocadamente considerada, en su momento, como literalista, afirma: “Sin entender primero aquella corteza no se estima bien el sentido que allí pretende el Espíritu Santo (...) Hay que decir y declarar ansí carnalmente para entender los que se han de aplicar espiritualmente” (cf. Contreras Molina, 1993: 31).

opera en perjuicio de los poemas, empobreciéndolos, desde el punto de vista espiritual, y suprimiendo su fuerte expresividad lírica?

La crítica no se ha puesto de acuerdo sobre el valor que debe darse a los comentarios con relación a la interpretación de los poemas⁶¹⁹. Algunos autores los han rechazado en su conjunto o los han relegado a un lugar secundario frente a los poemas. Otros han prescindido de sus pormenorizadas explicaciones alegóricas pero han aceptado, como indispensable para interpretar los poemas, su no menos alegórico sentido místico general⁶²⁰.

El desinterés por los comentarios proviene, en parte, de su densa carga doctrinal y de la utilización de mecanismos de traducción alegórica que desgranar las imágenes poéticas “plano a plano”, cortando el vuelo de la imaginación de lector y del crítico modernos. Buena parte de la crítica coincide en señalar que la lectura de los poemas queda disminuida si se aceptan las explicaciones de los comentarios. De este modo, incluso los que los aceptan, dudan sobre cómo y hasta qué punto deben ser aceptados. Se discute, por tanto, sobre el modo en que deben ser leídos y, quizá haya que concluir con Marlay que, en referencia al comentario al *Cántico espiritual*, afirma que siendo indispensable para la comprensión del poema, no ofrece la clase de comprensión buscada por la crítica (Marlay, 1972: 363).

Se presenta de nuevo la cuestión de la naturaleza de estos poemas y las tensiones que se originan sobre su sentido cuando sobre ellos operan los mecanismos de análisis literario. En efecto, el problema que, a nuestro juicio, presentan los comentarios para buena parte de la crítica actual es que la interpretación que éstos dan a los poemas no es literaria, esto es, estética. El lector avezado en la análisis del símbolo propio de la poesía moderna no puede admitir la alegoría teológica como método de interpretación de los poemas sanjuanistas, que se ofrecen al lector actual cargados de imágenes extrañas y acompañados de una aura mística que, paradójicamente, en vez de contribuir a fijarlos a una tradición hasta cierto punto codificada, los ha ubicado en un espacio irracional dominado por la idea, como abstracción, de lo inefable. En este sentido, las glosas

⁶¹⁹ Sobre el carácter de los comentarios y sus diferencias, véase Pacho, 1991.

⁶²⁰ El trabajo de Armando Pego es revelador de los titubeos, casi de las contradicciones, de la crítica frente a los comentarios: si, poesía y prosa se diferencian en sus recursos expresivos y constructivos, moviéndose en distintos universos culturales (la tradición poética italianizante y el modelo de pensamiento escolástico), de tal manera que no puede verse en ellos el intento de trasladar un mismo contenido intelectual, “aún así la relación dialéctica entablada entre los poemas y la prosa resulta fundamental para comprender el proceso de escritura sanjuanista. La prosa no se limita a intentar traducir en categorías especulativas la experiencia mística descrita en los poemas. Estas categorías operan como el

sanjuanistas no pueden sino decepcionar. Y de esta decepción literaria se busca la escapatoria a través del “salvoconducto” que para la libertad de interpretación supone el prólogo del *Cántico espiritual*, o las soluciones literalistas, o la apelación al misterio como límite de la actividad crítica. Pero acaso sea necesario reconocer con Marlay, que el problema radica en que la explicación de los comentarios, siendo indispensable, no es literaria, no es lo que busca el crítico literario. Esto no implica que los comentarios no tengan interés desde el punto de vista retórico, o incluso poético, ni, desde luego, que se pueda prescindir de ellos en la comprensión de los poemas.

La tensión que, desde una óptica moderna, se establece entre la indeterminación de sentido de los poemas y la descodificación conceptual de los comentarios acaso tenga su origen en un concepto de la inefabilidad mística ajeno al contexto de elaboración de la obra sanjuanista⁶²¹. De esta cuestión ya nos hemos ocupado en páginas anteriores. Ahora debemos volver sobre ésta, con el objeto de acotar el sentido de las explicaciones dadas en los comentarios, esto es, con el objeto de determinar qué puede ser dicho a partir de la inefabilidad sustancial de la experiencia mística.

San Juan de la Cruz distingue dos modos de inefabilidad⁶²²: una inefabilidad absoluta en aquellos casos en los que es imposible dar con la expresión adecuada del fenómeno; y una inefabilidad relativa en los casos en los que se plantea la posibilidad de expresión, advirtiendo de la insuficiencia del lenguaje, la necesidad del favor divino para encontrar la expresión adecuada y su justificación por medio de símiles.

La inefabilidad mística, en opinión de Martín Velasco⁶²³, se concreta en tres aspectos: la inefabilidad emocional, la inefabilidad causal y la inefabilidad descriptiva.

La primera es común a todas las experiencias en las que intervienen las emociones. La experiencia mística comparte esta inefabilidad con la experiencia amorosa, de dolor o, incluso, con la experiencia estética. En el caso de la mística la inefabilidad se radicaliza por dos razones: la dificultad de encontrar otros individuos que participen de este tipo de experiencia y a los que se pueda remitir la propia; y, en segundo lugar, la profundidad de esta experiencia. Pero, en nuestra opinión, es necesario introducir una corrección en estas razones cuando se piensa en el ámbito carmelita, o en general, religioso, del siglo XVI en el que la experiencia mística no resulta un fenómeno

marco conceptual desde el que es posible dar el salto a un discurso poético lleno de valencias significativas y, sin embargo, coherentemente organizadas (Pego Puigbó, 2004: 147).

⁶²¹ Mialdea, por ejemplo, afirma que los poemas son inefables y que, en consecuencia, los comentarios son sólo una exégesis aproximada (Mialdea, 2004: 47).

⁶²² Seguimos a Farrés Buisán, 1990: 143-154.

tan extraordinario, sino que, como se verá en este mismo capítulo, se halla vinculado a determinadas prácticas de oración y meditación observadas generalmente aunque, obviamente, de muy diversas maneras, y con distintos niveles de profundidad. En todo caso, existe un lenguaje codificado que articula la expresión de esta experiencia de un modo alegórico a partir, sobre todo, de la lectura e interpretación del *Cantar de los cantares*. En la exposición de la relación entre la inefabilidad emocional y el uso particular y radicalmente complejo que San Juan hace de los códigos de expresión de la experiencia mística es, seguramente, donde la crítica encuentra más obstáculos para admitir las explicaciones de los comentarios.

La inefabilidad causal se refiere a la imposibilidad de explicar la razón de ser, el origen, la aparición y la forma de desarrollarse de la experiencia que describe. Existen, ciertamente, en los comentarios sanjuanistas, y en la tradición anterior, toda una serie de escalas, grados y fórmulas de ascensión hacia la contemplación mística que parecen invadir el terreno de esta inefabilidad. Pero debe tenerse en cuenta que toda esta sistematización doctrinal descriptiva no deja de comprender la contemplación como una gracia divina, de todo punto inexplicable. De esta manera, las clasificaciones de los comentarios no rompen con la gratuidad esencial de la experiencia mística, ni pretenden, en consecuencia, invadir el terreno de lo inefable de la poesía sanjuanista.

La inefabilidad descriptiva afecta a la imposibilidad de describir lo vivido. Esta dimensión de la inefabilidad mística es la que algunos hayan considerado la experiencia mística como algo irracional, no susceptible de análisis ni de interpretación. Sin embargo -dice Martín Velasco- los místicos han desarrollado una mística especulativa en la que reflexionan sobre su experiencia y establecen los grados y escalas antes referidos. Los comentarios sanjuanistas se despliegan en el horizonte de la mística especulativa y, con ello, abundan en el espacio determinado en los poemas y, a su vez, habilitan el sentido en el que éstos se ubican.

Por lo tanto, pensamos que, cuando se plantea la cuestión de los comentarios, debe tenerse en cuenta que se trata de un problema distinto que apela a la necesidad de valorar el ámbito en el que los comentarios se acercan a los poemas; un espacio delimitado por una perspectiva que no pretende ser de totalidad, sino que se sirve de una metodología codificada, apoyada en el conocimiento por parte de los destinatarios del sentido de las imágenes de los poemas, y de la tradición exegética edificada en torno a ellas, y que, en consecuencia, no pretende abarcar esta totalidad, sino, sobre ese fondo

⁶²³ Seguimos en esta exposición a Martín Velasco, 1994: 75 y ss.

ideológico, hermenéutico y doctrinal, avanzar en la construcción de un método⁶²⁴ de vida mística que gira en torno a la contemplación. En este sentido, las explicaciones que Juan de la Cruz ofrece de sus imágenes no pretenden, desde luego, agotar el sentido de las mismas, pero sí insertarse, con sus variantes, en la tradición de lectura mística de la Escritura, fundamentalmente el Cantar de los cantares.

Dice García de la Concha que los comentarios de San Juan autorizan la lectura alegórica, pero “lo alegórico, de raíz literaria o doctrinal, se convierte de este modo en un elemento más de la construcción formal simbólica” (García de la Concha, 2004: 289). Así, los comentarios pueden leerse también en clave simbólica: “Consiste en aplicar a los materiales que en ellos brinda el mismo método que él utiliza con los elementos alegóricos en las composiciones líricas para la construcción del símbolo.” (2004: 291-292). García de la Concha propone, de esta manera, la ligazón de poemas y comentarios en un espacio común superior, evidenciado especialmente en el comentario de la *Llama*: “la prosa se hace lírica y vuela por los mismos ámbitos del poema”⁶²⁵. En tal caso, ambos, poema y comentario, se fusionan formando una construcción superior de sentido (García de la Concha, 2004: 246).

También Molho ha señalado, con respecto al *Cántico*, la necesidad de descubrir la relación de complementariedad que une Canción y Declaración:

La Declaración en *prosa* y la Canción en *verso* no son sino dos momentos de un mismo objeto, que se interpenetran. La interpenetración es tal que no es posible determinar sino por hipótesis cuál precede y cuál sigue, con la eventualidad de que en sí y por lo común la Canción precede a la Declaración. Puede darse el orden contrario.

(Molho, 1992, 10)⁶²⁶

En nuestra teoría, expuesta en la primera parte de este trabajo, que desarrolla la esencial copertenencia de la metafísica y la alegoría, consideramos, con Clifford, que es

⁶²⁴ El sentido etimológico de “método” como camino o itinerario, tiene aquí un sentido contrario al que tendrá unos años después en el sistema cartesiano. Para Descartes el método es un modo de aprehensión de la realidad, de conocer. Para el místico es un modo de vida en el que el conocimiento no se fundamenta en el procedimiento calculador de la matemática ni en la separación “sujeto / objeto” que el cartesianismo propone.

⁶²⁵ Sobre esta cuestión véase además García de la Concha, 2004: 314 y ss.

⁶²⁶ Suscribimos la opinión de Molho respecto de la relación entre poema y declaración, en el *Cántico espiritual*. Esto no obstante, Molho expresa en su trabajo una serie de reticencias con relación a la autoría y valor de CB, su declaración y su autoría (Molho, 1992: 9-10) que no compartimos. Preferimos pensar, como hace un buen sector de la crítica, que CB es fruto, junto con la *Llama*, de la evolución intelectual de Juan de la Cruz y de su reflexión sobre la naturaleza de la experiencia mística.

el símbolo el que se incorpora, como instrumento privilegiado –sobre todo en la modernidad-, dentro de la alegoría, y no al contrario. Ciertamente alegoría y símbolo pertenecen a momentos distintos del pensamiento filosófico⁶²⁷. Pero, en nuestra opinión, ambos pueden reconducirse a una sola categoría –que nosotros hemos optado por llamar alegoría, por ser un término más amplio y asentado en la tradición hermenéutica y retórica- si se estudian desde su conexión esencial con la metafísica. Con esta salvedad, que se despliega en el ámbito terminológico, consideramos que la reflexión de García de la Concha define la relación entre poemas y comentarios, más allá de las interpretaciones que los han considerado o bien un aparato doctrinal impuesto, a posteriori, a los poemas, o una traducción alegórica estéril, arbitraria y, por tanto, prescindible de los mismos.

En todo caso, es necesario señalar el carácter insólito de estos comentarios por cuanto, como recuerda Emilio Lledó, constituyen un hecho casi excepcional en nuestra historia literaria, esto es, el caso de un autor que se somete al ejercicio hermenéutico de convertirse en lector e intérprete de sí mismo (Lledó, 1995: 99). Para Lledó, la existencia de los comentarios plantea un complejo problema de interpretación. La lectura que San Juan realiza de su propia obra poética “expresa, por un lado, ese mundo objetivado de los poemas y, por otro, un discurso que lo señala, lo explica al tiempo que, una vez más, lo constituye” (1995: 102). El texto en prosa se aparta del poema formando su propia realidad literaria, olvidando su carácter subsidiario del poema, de tal forma, que, por un lado, se ofrecen estos poemas misteriosos de apariencia amorosa y, por otro, encontramos la interpretación que realiza el propio autor.

Lledó advierte que la consideración de la naturaleza de estos poemas desde el punto de vista del autor resulta problemática. Aunque San Juan no otorga un carácter sagrado a sus versos, cree, sin embargo, que “estas canciones parecen escritas con algún fervor de amor de Dios”⁶²⁸. Esta confesión acerca del carácter de su propia obra lo pone, para Lledó, “al arrimo de una tradición religiosa en la que no cabe ya la libertad individual para dar sentido y garantizar el valor de la particular escritura” (1995: 109-110). Lledó relaciona esta idea con la teoría platónica del entusiasmo poético.

⁶²⁷ Nos referimos obviamente al concepto de símbolo impuesto por el pensamiento moderno, no al término y a la amplia gama de realidades a las que éste ha apelado desde la Antigüedad (cf. *supra*, capítulo XXI).

⁶²⁸ Dice Lledó a este respecto que “interpretar es clarificar, convertir la palabra aislada en el puro aire del “fervor de amor” que mora y gime en sí mismo, en un término que engarce con la tradición, con el espacio cultural desde el que esa palabra singular recoge ya otra voz que la de su limitada expresión y pueda dialogar con ella” (1995: 116-117).

San Juan de la Cruz confiesa en sus comentarios la imposibilidad de insertar sus poemas en un discurso puramente racional. Parece necesario situar esta dificultad dentro de una teoría interpretativa estrechamente relacionada con el contexto intelectual del poeta. En este punto de la reflexión, resulta pertinente traer a colación las tesis tomistas sobre la interpretación de textos.

El valor de esta breve reflexión sobre la teoría tomista de la interpretación radica en la posibilidad de esbozar una aproximación a las ideas que el propio Juan de la Cruz posee acerca de sus poemas y de la interpretación aportada en sus Declaraciones en prosa. Para el Aquinate, la interpretación de textos consiste en la averiguación de lo que el autor quiere decir. En el caso de los textos sagrados, al ser Dios el autor de los mismos, la interpretación tendrá siempre un carácter limitado, aproximado y provisional (Eco, 1999: 95-97). Por lo que a San Juan se refiere, desde una perspectiva tomista, el problema carece de solución mientras no quede determinada la naturaleza del texto. Si se considera una obra estrictamente humana, el comentario de San Juan se convierte en la única interpretación válida, aunque reconozca la imposibilidad de explicar muchas de sus oscuridades. Si, por el contrario, se considera que el texto está de algún modo inspirado, la interpretación se vuelve casi imposible, a menos que se considere -como se dice en el comentario de la *Llama*- que la interpretación también se produzca en estado de contemplación. La ambigüedad sanjuanista respecto a la naturaleza de sus poemas es la causa de la autolimitación del alcance interpretativo de los comentarios.

Lledó establece cierta analogía entre el sentir de fray Luis al traducir el *Cantar* y la labor exegética de San Juan (1995: 111). Esta analogía puede ser matizada con lo que acabamos de señalar respecto de los criterios tomistas de interpretación, debido a que el *Cantar* tiene la condición de libro revelado. No obstante esta distinción, es necesario señalar que Juan de la Cruz suele utilizar en sus comentarios el paradigma del comentario bíblico con sus diversos sentidos histórico, alegórico-espiritual, tropológico y anagógico (Pacho, 1995: 209), si bien de una forma que escapa a los parámetros de la exégesis medieval.

Otros críticos han profundizado en la relación de los comentarios con los poemas afirmando que aquéllos, lejos de aclarar el sentido de los versos, inducen oscurecimientos parciales que provienen de su naturaleza de textos poéticos contagiados de las recurrencias de los versos (Lara Garrido, 1995: 145). A veces, incluso, los comentarios contradicen no ya el tenor literal de los poemas sino su sentido global. Tal

es el caso de *La noche oscura*. La relación entre el poema y sus comentarios no puede ser más contradictoria. Así, dice Pikaza:

Es paradójico el hecho de que San Juan de la Cruz haya escrito un espléndido poema de amor titulado *Noche oscura* (...) y que luego, al comentarlo por dos veces (...), lo convierta y lo transforme en prosa teológica. Es evidente que al autor le importa sobre todo el gozo de la unión definitiva, allí donde se abrazan “amado con amada, / amada en el amado transformada”. Pero al llegar al comentario, renuncia a presentar el gozo y, sobrevolando el poema, se limita a exponer de una manera teórica la urgencia de las negaciones.

(Pikaza, 1992: 98)

En efecto, la brecha que se abre entre el poema *Noche oscura* y sus comentarios no puede ser más amplia, por cuanto ya no se trata de contraponer una lectura literalista a otra alegórico-mística, sino que es preciso reconocer que poema y comentarios arrojan, al menos en apariencia, lecturas espirituales contradictorias.

Por lo que al *Cántico* se refiere, la interacción entre poema y comentario ha sido estudiada por C. P. Thompson, quien pone de relieve que en el *Cántico B* existe un modelo en tres distancias, a modo de grados, respecto a los versos comentados (Lara Garrido, 1995: 146). Los comentarios a la *Noche* y a la *Llama* también oscilan entre estos supuestos:

1. Un grado de impulso lírico en el que poema y comentario se hallan muy próximos. Así lo pone de relieve Nadine Ly al decir que la contaminación de la emoción del poema a la prosa se manifiesta en el uso de la exclamación, la repetición de palabras, y la modificación de la morfología de los adverbios. A veces las metáforas se explican por medio de metáforas, abandonándose la evocación del elemento comparado. Para Nadine Ly los fragmentos de más intensa emoción son, sin embargo, aquéllos en los que se invoca la propia letra del poema, hasta convertirse en motivo de éxtasis verbal (Ly, 1995: 226-227)⁶²⁹. El texto se objetiva, se convierte en algo ajeno y, en cierto modo, extraño al mismo autor, que no duda en asombrarse, emocionarse o dudar ante su propia obra, ante unos problemas textuales que no acierta, con frecuencia, a explicar.

2. Un grado de función interpretativa que en ocasiones explica las imágenes y a veces las interpreta como parte de la vida espiritual. Dice Ly que la configuración de

las declaraciones si bien no “explica” *stricto sensu* las estructuras del discurso poético, al menos las “imita” en su hacer, comentándolas activa y literalmente al manifestar por ejemplo el trabajo etimológico o analógico (1995: 230). A veces, observa Ly, se introducen reflexiones metapoéticas de forma implícita. Así ocurre con el tratado referido a la *Llama de amor viva* en el que se encuentran comentarios sobre la métrica del poema⁶³⁰.

3. Un enfoque sistemático en el que el comentario va más allá del poema mostrando una independencia tal que podría haberse escrito al margen del mismo, ejemplo de lo cual es, como ya dijimos, el comentario a la *Noche Oscura. La Subida* es más un tratado de teología mística que un comentario al poema⁶³¹.

Pero, además, es importante recordar, como ya se ha advertido, que estos textos en prosa son susceptibles de ser objeto de interés literario por sí mismos. De este modo, Cristóbal Cuevas (Cuevas, 1991: 23-25) ha puesto de relieve el alto contenido retórico de los comentarios a *La Llama*, señalando el cuidado rítmico de esta prosa, su tono emotivo, ya comentado, su “consciente geometría verbal”, el clima de intensa emoción que transmite a través de sus aliteraciones, paranomasias, oxímoros, prosopopeyas y paradojas que la acercan de modo inevitable al cálido paroxismo de los versos a los que intenta glosar. En sentido contrario, Aurora Egido ha señalado: “La contradicción [del poema] con los comentarios es evidente, porque quien predica no opera con la imaginativa, opera; y quien dice no servirse de la memoria, recuerda” (Egido, 1995: 189). Sobre esta cuestión volveremos cuando nos detengamos en el análisis de la *Llama de amor viva*.

La conclusión que extraemos del análisis de la relación entre los comentarios y los poemas sanjuanistas, junto con el de las ideas aportadas por la investigación crítica anteriormente examinada, se despliega en un doble ámbito. Creemos, por una parte, que los comentarios tienen un valor secundario para el lector actual, incluso el lector cualificado, que lee los poemas como obras literarias en el sentido moderno de la

⁶²⁹ Véanse, en este sentido, las observaciones de Hatzfeld sobre el comentario de la *Llama* (Hatzfeld, 1968: 301, 302).

⁶³⁰ “La compostura de estas liras son como aquéllas que en Boscán están vueltas a lo divino, que dice: *La soledad siguiendo, / llorando mi fortuna, / me voy por los caminos que se ofrecen, etc.*, en las cuales hay seis pies, el cuarto suena con el primero, y el quinto con el segundo, y el sexto con el tercero.” (Ly, 1995: 233).

⁶³¹ En *El poeta y el místico*, Thompson clasifica las variantes exegéticas de los comentarios en tres grupos: la simple expansión del poema, en la que San Juan explica su contenido sin introducir nuevos elementos; la interpretación alegórica que expresa el significado oculto de los versos; y la exégesis escrituraria, en la que el interés exegético se desplaza desde los poemas a la Escritura (Thompson, 1985: 170-171).

expresión, aun cuando no desconozca e incluso admita el sentido místico de los mismos. El valor estético de los poemas, su denso aparato retórico, su conexión con las pautas poéticas de la época⁶³² y la fuerza expresiva de sus versos garantizan el éxito de la “lectura literaria”.

Ahora bien, por otra parte consideramos que la comprensión de los poemas como labor hermenéutica que busca el diálogo con la obra requiere, para que éste pueda desarrollarse, de la determinación de un espacio común; este terreno exige, de modo irrenunciable, la atención a los comentarios. Éstos, como se ha dicho más arriba, poco añaden al placer estético de los poemas, incluso probablemente supongan una coacción a la imaginación del lector, pero son imprescindibles en la actuación hermenéutica así apuntada.

Estas reflexiones sobre el valor de los comentarios nos devuelven a una cuestión que ya ha sido enunciada con anterioridad: la relación estructural de los poemas y los comentarios. El hecho de que los poemas admitan una lectura exenta y la circunstancia de que los comentarios fueran escritos con posterioridad a los poemas no deben hacernos pensar que el teólogo místico, que pacientemente expone su doctrina en los comentarios desarrollando un universo sistemático de conceptos y hechos propios dentro de su particular idea de la experiencia mística, fuera una persona sustancialmente distinta del poeta arrebatado de la *Llama* o el *Cántico*. Como ya se ha expuesto más arriba, en San Juan de la Cruz, el místico es, por formación, anterior al poeta y, por lo tanto, no puede afirmarse que ambas facetas -la teológica y la poética- discurrieran por caminos divergentes en la experiencia vital de Juan de la Cruz.

Por estas razones, consideramos que los tres poemas mayores y los comentarios que les siguen deben ser comprendidos como una obra unitaria, con una unidad de sentido y con una disposición interna que, siendo capaz de evolucionar en su pensamiento, mantiene una sólida cohesión entre cada una de sus partes y el todo⁶³³. Pero nuestra afirmación a favor del carácter unitario de la obra de San Juan de la Cruz, por lo que se refiere al conjunto formado por estos tres poemas y sus respectivas

⁶³² Cf. Sebold, 2003 : 191 y ss.

⁶³³ Sobre la conexión entre poemas y comentarios, Jean Vilnet ha escrito lo siguiente: “Ainsi le symbolisme, si vivace, s’allie sans transition aux plus rigoureux développements. Le lyrisme n’est qu’une écorce ; la leçon doctrinale profonde est toute la moelle. Trop souvent saint Jean de la Croix n’a été lu qu’en surface: la langue et l’image ont ébloui certains, déconcerté les autres. On n’a pas vu assez que le poète ardent caché un logicien rigoureux, mais sans prétention ; que les plus imagés de ses ouvrages sont sans mystère ni langage chiffré, chargés d’une doctrine simple, claire, mais d’une étrange profondeur.” (Vilnet, 1949: 57). Federico Ruiz, por su parte, propone una sugerente lectura circular: del poema al comentario y, desde éste, la vuelta de nuevo al poema (Ruiz, 1986: 40).

declaraciones, y bajo un enfoque hermenéutico, no debe entenderse en el sentido de que el poeta hubiera querido construir una alegoría deliberada, al modo de, por ejemplo, las alegorías medievales de Alain de Lille, en las que el comentario se inserta en la obra como un elemento traductor de las imágenes enigmáticas que abordan al protagonista del poema. García de la Concha ya ha advertido con claridad que la utilización sanjuanista de determinados símbolos en la composición de sus poemas intuye algunas de las explicaciones alegorizantes de los comentarios en prosa, aun cuando el planteamiento de la obra resulte distinto (García de la Concha, 2004: 96)⁶³⁴. La relación entre poemas y comentarios, en virtud de la cual se puede hablar, a nuestro juicio, de una estructura unitaria global, no es una relación de identidad, en todos o algunos de sus términos, o una relación orgánica en la que las partes se disponen atendiendo a distintas finalidades -por ejemplo, la recreación poética de la experiencia y la reflexión teológica sobre ésta- sino, como se ha dicho más arriba, una relación de copertenencia. Esta relación genera una tensión de fuerzas delimitadora del espacio de la actividad hermenéutica sobre el conjunto de la obra.

Las lecturas teológica y literaria pueden, obviamente, abordar poemas y comentarios separadamente. El análisis metodológico dará respectivamente el objeto teológico o literario que le es propio. Pero acaso se pierda con ello la complejidad de la disposición original de la obra -poemas y comentarios- como estructura superior y distinta de cada una de sus partes.

La naturaleza alegórica que esta estructura revela -que no plantea frente a lo que se ha entendido como simbólico sino una cuestión terminológica⁶³⁵- no afecta a una determinada explicación de los poemas, o incluso de determinadas estrofas, ni es más intenso -aunque quizá sí más evidente- en unos poemas que en otros, sino que se encuentra presente en la raíz misma de la obra mística sanjuanista y su sentido, entendidos en su doble pero indivisible dimensión poética y doctrinal. Se trata, a nuestro juicio, de una elaboración que emana de una idea metafísica del lenguaje que entiende la alegoría no como una mera figura retórica sino como expresión -indicación más bien-

⁶³⁴ Para un juicio similar, véase Thompson, 2002: 212.

⁶³⁵ Obviamente el lenguaje de los poemas es, en términos generales, distinto del desarrollado en los comentarios. Llamar a uno simbólico y a otro alegórico ha sido quizá necesario para señalar estas diferencias dentro de las categorías propuestas por la estética moderna. Pero, a nuestro juicio, la concepción unitaria de la obra sanjuanista requiere la determinación de un mecanismo retórico englobador que nosotros hemos ubicado dentro de la tradición metafísica de la alegoría.

necesaria de lo inefable, vinculada a una tradición de lectura de los textos bíblicos sobre la que se edifica una concepción trascendente de la existencia⁶³⁶.

Un buen ejemplo de esta copertenencia de poemas y comentarios, bajo el signo de la alegoría, entendida como instrumento de la metafísica y no como figura puramente ornamental, traducible plano a plano, puede verse en el comentario al verso “salí tras ti clamando y eras ido” del *Cántico espiritual*. Frente al ejercicio de traducción metafórica que el poeta ensaya en otras ocasiones⁶³⁷, en este caso propone la siguiente interpretación:

Y es de saber que este *salir* se entiende de dos maneras: la una, saliendo de todas las cosas, lo cual se hace por desprecio y aborrecimiento de ellas; la otra, saliendo de sí misma por olvido y descuido de sí, lo cual se hace por aborrecimiento santo de sí misma en amor de Dios; el cual de tal manera levanta el alma, que la hace salir de sí y de sus quicios y modos naturales, clamando por Dios.

(*Cántico A*, 1, 11)

El comentario alegórico resume y resuelve el escenario abierto por el poema en los versos anteriores. Pero San Juan no ha aclarado realmente las alusiones del poema, ciñéndose casi por completo al sentido literal: el término “salir” sigue significado “pasar de dentro a fuera”. Lo que ha hecho es describir el contexto, el mundo de la referencia que dota de sentido no a este “salir” del poema sino a los ausentes “dentro” y “fuera” que el verbo despliega con su sentido. En consecuencia, Juan de la Cruz explica pero no sustituye ni traduce el verso. La alegoría se activa a través de la referencia a la que apela el discurso en su totalidad.

Este mecanismo queda ya establecido en el comentario de la primera canción, cuando al hablar del primer verso “¿Dónde te escondiste Amado?”, el autor parafrasea el verso diciendo “Y es como si dijera: Verbo, Esposo mío, muéstrame el lugar do estás escondido?”. Esta paráfrasis ha introducido la identificación del amado con el Verbo, pero, a partir de esta asociación, San Juan de la Cruz abunda, por amplificación y ejemplificación, en este escondite del Amado. Toda esta cadena de razonamientos no desarrolla una interpretación alegórica en el sentido de traducción de metáforas

⁶³⁶ Sobre el modo de lectura de los comentarios en un sentido próximo al aquí desarrollado, véase Thompson, 2002: 212-215.

⁶³⁷ Véase por ejemplo el comentario a la Canción 2ª, en la que “pastores”, “majadas” y “otero”, son traducidos por “afectos”, “coros de ángeles” y “Dios” respectivamente.

continuadas, sino que lo que el místico carmelita hace es crear un contexto de alusiones bíblicas en las que inserta el sentido literal del verso que, de este modo, se entiende por sí mismo, sin más alteración que la identificación de la amada con el alma y el amado con Dios. Pero, el comentario se cierra con una conclusión que incurre en el terreno de la alegoría en su sentido anagógico:

De manera que el intento del alma en este presente verso no es pedir sólo la devoción afectiva y sensible, en que no hay certeza ni claridad de la posesión graciosa del Esposo en esta vida, sino también la presencia y clara visión de su esencia, con que desea estar certificada y satisfecha en la gloria.

(*Cántico A*, 1, 2)

Es oportuno insistir no sólo en el hecho, observado por Pacho, de que San Juan adopta el modelo de exégesis medieval de los cuatro sentidos de la Escritura⁶³⁸, sino que, además, desarrolla instrumentos propios de la exégesis alegórica, bien conocidos por la interpretación cristiana desde la patrística. Por ejemplo, pueden citarse las asociaciones de textos por enlaces que el lector moderno jamás reconocería como tales, considerando, por el contrario, estas asociaciones como puramente arbitrarias⁶³⁹. Pero la arbitrariedad que, a ojos del lector moderno, va unida a una valoración negativa y puramente voluntarista de la interpretación alegórica, concuerda, sin embargo, con el proceder de una tradición exegética que el carmelita observa como autoridad⁶⁴⁰. A veces, incluso, parece apelar a modelos alegóricos más antiguos, también prolongados en la tradición cristiana medieval. De este modo, pueden encontrarse algunos casos de alegoría psíquica, entendida en un sentido distinto del tropológico medieval⁶⁴¹,

En consecuencia, es necesario, a fin de determinar el funcionamiento y alcance de este mecanismo alegórico, examinar los textos de referencia y las premisas

⁶³⁸ Véase también, con respecto a *Subida*, las observaciones de Thompson (2002: 235 y ss.).

⁶³⁹ Véase Thompson, 2002: 153.

⁶⁴⁰ Véase Vilnet, 1949: 84.

⁶⁴¹ Véase, por ejemplo, el comentario al verso “Decilde que adolezco, peno y muero” del *Cántico A*, en el que San Juan de la Cruz afirma: “Tres maneras de necesidades representa aquí el alma en relación al entendimiento, voluntad y memoria”. En este caso, la alegoría psíquica relativa a las tres potencias del alma se reconduce hacia la alegoría teológica en el párrafo 8º. De forma análoga, al glosar la canción 3ª, y, en concreto, las referencias a “las fieras, fuertes y fronteras”, San Juan ofrece una explicación alegórica física, de carácter tripartito -no asimilable desde luego a la alegoría física de los estoicos- según la cual, las fieras se identifican con el mundo (párrafo 6º), y una alegoría psíquica de carácter espiritual, que se resuelve en alegoría teológica (párrafo 7º). Ciertamente el mundo se entiende aquí como enemigo del alma. La alegoría física es también detectable en el comentario a la canción 4ª. En este caso,

doctrinales sobre los que se elabora el discurso místico sanjuanista. Con este propósito, en el capítulo siguiente analizaremos la relación entre el Cantar de los cantares y los poemas de San Juan de la Cruz, atendiendo no tanto a la recreación de determinados pasajes o a la reproducción de ciertas expresiones, como a la proyección global del epitalamio pseudo-salomónico y la tradición exegética cristiana a él asociada sobre la elaboración alegórica de la poesía de San Juan de la Cruz.

En el estudio de la relación entre los poemas sanjuanistas y sus comentarios no hemos dejado de preguntar por la naturaleza de estos poemas y por la metodología que pueda resultar más pertinente en su interpretación. Nuestra indagación partía de un hecho indiscutible: el malestar de buena parte de la crítica literaria ante los comentarios y su negativa a aceptar -en mayor o menor medida- las claves que el autor propone para la interpretación de sus versos. Esta situación, esto es, el hecho de que la crítica desautorice el juicio que un autor emite sobre su propia poesía, no deja de ser insólita -aún más que lo que resultaba insólito para Lledó: el hecho de que el autor comente su propia obra-.

Este malestar crítico ante los comentarios sanjuanistas es el resultado -en nuestra opinión- de la concurrencia de una serie de causas de diversa naturaleza. Algunas, las referidas propiamente al contenido y estructura de los comentarios, con toda su carga alegórica y doctrinal, ya se han estudiado en este capítulo. Ahora debemos siquiera apuntar hacia los poemas, esto es, hacia “aquello” de los poemas que, puesto de relieve por los comentarios, produce el malestar de la crítica.

En capítulos posteriores estudiaremos minuciosamente la procedencia y sentido de las imágenes más importantes del *Cántico espiritual* y la *Llama de amor viva*. La *Noche oscura*, por la desnudez de sus versos y la literatura secundaria que como símbolo sanjuanista ha producido, requiere, a nuestro juicio, de un examen general, desde distintas perspectivas de las que venimos dando cuenta a lo largo de este trabajo.

Ahora, sin embargo, debemos preguntar por lo que los comentarios dicen globalmente de los poemas y por el modo en que esta revelación puede producir el señalado malestar de la crítica. Para ello debemos regresar, una vez más, a Baruzi, o, mejor dicho, a lo que Baruzi dejó pasar por alto. En efecto, ya se ha advertido más arriba que la orientación subjetivista que guiaba la interpretación de Baruzi desembocó en un concepto psicologista de la mística de Juan de la Cruz, más propio de la

la cercanía a la alegoría física estoica es quizá más estrecha, al relacionar “los bosques y espesuras” con los cuatro elementos.

concepción del fenómeno religioso moderno -y más aún de la comprensión de la vida religiosa derivada del protestantismo como autoconciencia-. También se recordó en esas páginas cómo, a diferencia de lo que sugiere el planteamiento baruziano, la vida religiosa en el catolicismo del siglo XVI -y más en el ámbito de una orden religiosa- apoyaba su construcción de la fe no sólo en la vida interior de la conciencia, sino en los sacramentos -como ritos “objetivos”- y en la Doctrina, que “hace” fe de un conjunto de cuestiones -desde la interpretación de la Escritura hasta la conducción de la vida diaria- y las universaliza, homogeneizando con ello la práctica religiosa de los creyentes.

En este sentido, la experiencia mística sanjuanista y su expresión no pueden concebirse, como hiciera Baruzi, de tal modo que no pueda existir una mediación de cualquier tipo entre ambas. Por el contrario debe entenderse que entre ellas existe la intermediación de una tradición doctrinal y expresiva que, lejos de ser una interposición entre la experiencia y su expresión, sirve de cauce tanto a la experiencia propiamente dicha como a la elaboración poética. De la proyección poética de esta tradición en los poemas nos ocuparemos en los capítulos siguientes. Aquí debemos hacer algunas precisiones sobre la experiencia mística sanjuanista. Nuestra intención no es, naturalmente, llevar la discusión al terreno teológico sino dilucidar qué aspectos de la concepción mística sanjuanista se proyectan sobre los poemas, afectan a su naturaleza y condicionan su lectura. Se trata, en todo caso, de elementos generalmente poco queridos por la crítica porque limitan o, al menos encauzan la libertad interpretativa y porque afectan a la propia consideración de los poemas como literatura -no como poesía-, pero que deben ser tenidos en cuenta en la comprensión de los poemas, precisamente porque éstos son entendidos como fenómeno literario. Es decir, el esfuerzo de comprensión de unos textos que son recibidos e incorporados a la lectura como literarios requiere la investigación de la naturaleza original -quizá- no literaria de éstos. Precisamente porque se ha perdido debe ser reflatada para iluminar el sentido literario con el que estos textos se acomodan y cobran vida en la lectura actual.

El elemento que debe tenerse fundamentalmente en cuenta es el hecho de que la experiencia mística para Juan de la Cruz -al igual que para los contemplativos de su época y de siglos pasados- no es una experiencia extraordinaria, del modo en que se entendió posteriormente, a partir del siglo XVII, esto es, en el sentido de experiencia acientífica. Tampoco es, en consecuencia, una experiencia “subjetiva”, de la conciencia, en la comprensión del término en la modernidad, ni, por lo tanto, en el sentido psicológico que refiere y desarrolla Baruzi. Por el contrario, en el siglo XVI, la

experiencia mística se entiende como un acontecimiento de la vida espiritual que corona un proceso de oración muy complejo, de dilatada elaboración y densa estructuración⁶⁴². Se trata del resultado de un “método”, ofrecido a unos receptores determinados que conocen las circunstancias en las que éste se desarrolla y que, en mayor o menor medida, se encuentran en el transcurrir de su propio camino, de su propio *methodos*. Los comentarios muestran precisamente cómo los poemas son expresión de la culminación del recorrido que ellos mismo anuncian y explican. En este sentido, puede considerarse que los comentarios *preceden* a los poemas, aunque sólo se justifican a partir de éstos.

La aceptación de este panorama introduce, como ya se ha advertido, la duda sobre el carácter literario de los poemas. La calidad poética y la perfección formal, métrica y retórica, de estas composiciones no implican necesariamente que su naturaleza sea literaria. Se plantea con esto un debate análogo al introducido por Aristóteles en su *Poética*:

Sólo que la gente, relacionando la creación poética con el metro, a unos los denomina poetas elegíacos y a otros poetas épicos, adjudicándoles el nombre de poetas no por la imitación sino indistintamente por el metro utilizado. Pues, efectivamente, cuando publican algún tema de medicina o de filosofía de la naturaleza en verso épico hexamétrico, así los suelen llamar. Sin embargo, nada tienen en común Homero y Empédocles, salvo el metro, por lo cual es justo llamar a aquél poeta y a éste más bien filósofo de la naturaleza que poeta.

(Aristóteles, *Poética*, 1447b)

Del mismo modo cabe cuestionarse la dimensión literaria de las formulaciones poéticas de Juan de la Cruz. De hecho sólo la “estética” pudo atraer plenamente para la literatura unos poemas que, a diferencia de lo que ocurrió con otros poetas religiosos del momento, no se entendieron como literatura ni por sus contemporáneos ni durante casi tres siglos. El hecho indiscutible de que estas obras se entiendan, por la más amplia mayoría de lectores actuales, como literarias, no debe impedir la pregunta por lo que fueron en su origen o por el modo cómo las entendió su autor, más allá de su voluntad poética formal. Esto es, resulta preciso diferenciar entre la voluntad de entretener e instruir de los escritores del siglo XVI así como de la exploración lírica de una

⁶⁴² San Buenaventura ya había afirmado que las almas sencillas que se ejercitan en el amor de Dios de forma intensa y continua llegan en la vida ordinaria a un grado elevado de purificación, iluminación y unión con Dios. Pese a ello reconoce que pocos son los que efectivamente culminan en este estado de perfección (Buenaventura, 1956: 51).

incipiente búsqueda de la subjetividad, dentro de un horizonte que no excluye la ironía, el juego o, más tarde, la persecución del mérito⁶⁴³, de los intereses que mueven a Juan de la Cruz a escribir sus poemas, intereses que se proyectan sobre el carácter final de éstos y su sentido. No debemos sustraer la discusión sobre la naturaleza de la obra sanjuanista del debate en torno a la literatura, no sólo de ficción en sentido estricto, que se desarrolla en este momento⁶⁴⁴.

La experiencia mística sanjuanista se enmarca dentro de la estructura de la oración mental que, desde la Devotio moderna, se había extendido con éxito en la práctica religiosa cristiana europea. En la España de la primera mitad del siglo XVI abundan los tratados de oración mental y los libros de espiritualidad, desde el *Ejercitatorio de la vida espiritual* de García de Cisneros, publicado en 1500⁶⁴⁵ hasta los *Abecedarios* de Osuna o la *Subida al Monte Sión* de Bernardino de Laredo.

La mística hispana del Recogimiento⁶⁴⁶ había concebido tres escalas en la oración de contemplación: la oración del propio conocimiento, siguiendo las directrices originariamente agustinianas -y desarrolladas, como se ha visto, por la mística medieval, particularmente por San Buenaventura- de la introspección; la oración del conocimiento de Cristo, especialmente de la pasión, que explora la vía abierta en la Edad Media por San Bernardo y los franciscanos; y, finalmente, la oración de unión o contemplación (Andrés, 1989: 30-37)⁶⁴⁷. El método de Ignacio de Loyola se dirigía, quizá en sentido opuesto al planteamiento de Juan de la Cruz, hacia la activación de la imaginación orientando la oración mental en la producción de imágenes y discursos (Pego Puigbó, 2004: 29).

Entre los carmelitas, la oración mental se incorporó, bajo la influencia de la Devotio moderna, a través del Beato Soreth. Posteriormente, Jerónimo Gracián propuso un método de oración mental dividido en siete partes. Este método se canoniza en el capítulo de 1590, mediante instrucción rubricada por el propio Juan de la Cruz.

En todos estos casos, la contemplación se entiende como “la forma más perfecta de plegaria y de vida de oración” (De Saint Joseph, 1983: 13). La intuición derivada de

⁶⁴³ Véase Navarrete, 1997: 60-100.

⁶⁴⁴ Véase, el tratamiento de esta cuestión que, a propósito de Cervantes, desarrolla Javier Blasco en Blasco, 2005: 38-42.

⁶⁴⁵ Se trataba, en realidad, de una recopilación de textos de la Devotio moderna, presentado como un manual completo de oración mental, centrado en la idea de la unión perfecta con Dios por la contemplación (cf. Deblaere, 1983: 124).

⁶⁴⁶ Para el concepto de “recogimiento” en Juan de la Cruz, véase Herráiz, 1990: 205-209 y Ruiz, 1986, 208.

⁶⁴⁷ Sobre las etapas de la escala espiritual a partir del siglo XII, cf. *supra*. capítulo XX & 2.

la contemplación que, según Santo Tomás, “es una mirada que, abarcando el todo, lo penetra”, no puede confundirse con el concepto moderno de intuición que se ha desarrollado en la estética moderna ni con el modelo propuesto por Bergson⁶⁴⁸. La experiencia mística responde al concepto pasivo de contemplación. Frente a la activa, la contemplación pasiva aporta un sentimiento mucho más intenso de la presencia de Dios en el alma, pero sin perder, por ello, su carácter oracional⁶⁴⁹. Las tres vías de la escala mística que, sobre todo desde San Buenaventura, eran aceptadas por los contemplativos cristianos requerían las mismas energías y compartían los mismos medios, que no eran otros sino los pasos establecidos para la oración: lectura, meditación, oración y contemplación. En cada una de las vías era necesario, por tanto, recorrer el mismo camino (Buenaventura, 1956: 36-38)⁶⁵⁰. En su *Tercer Abecedario*, Osuna se refiere a la contemplación, en el ámbito de la oración mental, con unos términos que adelantan ya el horizonte de la poesía sanjuanista:

[En la oración mental] se alza lo más alto de nuestra ánima más pura y afectuosamente a Dios con las olas de deseo y piadosa afección esforzada por el amor; el cual, mientras mayor es, tiene menos palabras y más comprensoras y que hacen más al caso, porque no dice el alma que así ora sino aquello de los Cánticos: Mi amado a mí y yo a mi amado.

(Osuna, 1972: 403-404)

Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVI la oración mental es vista con recelo; muchos de los libros de oración y de espiritualidad son incluidos en el Índice de 1559. No obstante, su influencia persiste y se acrecienta entre los contemplativos españoles. Juan de la Cruz no es ajeno a esta rica elaboración doctrinal ni a los mecanismos de la oración mental. La enorme dimensión contemplativa de Juan de la

⁶⁴⁸ *Op. cit.*, p. 14.

⁶⁴⁹ El concepto de “contemplación”, como ya se ha dicho anteriormente en estas páginas, no se despliega en el ámbito de lo “extraordinario” ni propiamente -aunque accidentalmente pueda concurrir- con el de lo visionario. La lectura de la mística que expone A. A. Parker en *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, al margen de la validez que tienen sus observaciones en el plano estrictamente literario, parte -a nuestro juicio, de forma equivocada- de un concepto de la contemplación excesivamente vinculado a lo alucinatorio (Parker, 1986: 94), omitiendo toda referencia a su dimensión oracional.

⁶⁵⁰ Es importante subrayar esta estructura común para las tres vías, frente a consideraciones recientes que han relacionado exclusivamente la vía purgativa con la meditación y la vía unitiva con la contemplación. De este modo, los principiantes no se distinguen de los perfectos por los medios que emplean sino por el modo, menos perfecto, por el que emplean los mismos medios y las mismas energías (Buenaventura, 1956: 37).

Cruz, en el sentido oracional -y no psicológico o subjetivista- del término no ofrece lugar a dudas en los comentarios⁶⁵¹.

Pero, ¿hasta qué punto los comentarios condicionan la naturaleza de los poemas? El propio Juan de la Cruz confiesa en éstos que son muchos los puntos de oración tratados en las Canciones (*Cántico A*, prólogo, 3), además de advertir expresamente que lo que el alma dice en ellas, lo dice “estando ya en la perfección, que es la unión de amor con Dios” (*Noche*, prólogo, 2). En este punto es oportuno recordar cómo la alegoría, al menos desde la Edad Media, conoce un uso mnemotécnico -fundamental en la *meditatio*- derivado tanto de su vertiente narrativa como de su sorprendente imaginaria. Ambos elementos son determinantes en la *Noche* y en el *Cántico*: el elemento narrativo y -especialmente en el *Cántico*- la profusión de imágenes extrañas. En ambos poemas se proyecta -mediante un complejo proceso de interiorización alegórica- la sombra del Cantar de los cantares, libro referencial de los místicos cristianos y modelo, según Osuna, del diálogo que se produce entre Dios y el espiritual en el estadio de la contemplación infusa. La *Llama*, poema que según su autor alude al momento más alto de la contemplación, prescinde de toda dimensión narrativa, pero no de una estructura igualmente sobrecargada de imágenes extrañas.

Pero la posibilidad de que Juan de la Cruz refiera los estados de contemplación mediante un texto poético-narrativo⁶⁵² recargado de imágenes delirantes parece contradecir la propia concepción sanjuanista de la contemplación. En efecto, Juan de la Cruz distingue la meditación de la contemplación recordando que el fin de ésta es sacar alguna noticia y amor de Dios mediante las imágenes y el discurso⁶⁵³. No obstante, no existe entre meditación y contemplación una separación radical como creyera ver Baruzi⁶⁵⁴, sino que habría que pensar, en una argumentación que recuerda las ideas de San Buenaventura sobre el itinerario místico, que “la contemplación cubre casi todo el camino espiritual en un crescendo homogéneo de los elementos que la integran y que, por lo demás, están en armonía con la vida y la oración que le preceden. Sólo cambian el modo y la intensidad” (Herráiz, 1990: 203).

⁶⁵¹ Sobre la dimensión contemplativa de Juan de la Cruz, véase De Saint Joseph, 1962.

⁶⁵² Resulta significativo que sólo la *Llama* tenga carácter enunciativo en sentido estricto, frente al desarrollo alegórico narrativo -si bien continuamente desbordado- de la *Noche* y el *Cántico*.

⁶⁵³ Cf. *Subida*, 2, 14, 1, 2; *Noche*, 1, 1, 1. Véase también Cuevas, 1993a: 89.

⁶⁵⁴ Cf. Pego Puigbó, 2004: 32-33.

De este modo, no nos parece temerario pensar que los tres poemas mayores sean reformulaciones poéticas de procesos muy intensos de oración mental⁶⁵⁵, con los fines protépticos, autoafirmativos y didácticos propios de estas composiciones. La relación de copertenencia existente entre los poemas y los comentarios pone de relieve la naturaleza oracional -y no *estética*- de aquellos. Algunos estudiosos como Cristóbal Cuevas y Domingo Ynduráin han aludido al carácter oracional de estos poemas en algunos de sus trabajos. Nuestro trabajo se confiesa particularmente deudor del artículo “Mi amado las montañas” de Domingo Ynduráin (Ynduráin, 1997) en el que el autor afirma que los poemas mayores pueden ser concebidos como oraciones de contemplación, al modo en que éstas eran entendidas por Hugo de San Víctor. De esta manera, los comentarios se ofrecen como tratados que explican el posible sentido doctrinal de la oración caracterizada por la incoherencia y el absurdo (1997, 179).

La obra de Juan de la Cruz -poesía y comentarios entendidos en sentido unitario- se aproxima -con todas las distancias y precauciones pertinentes- al carácter de los textos sagrados en la dimensión de “promesa” que Gadamer subraya respecto a la Escritura:

Como dice la hermenéutica, el texto tiene un *scopus*, un propósito, a la vista del cual debe ser entendido. Y, una vez más, se puede leer el mismo texto en un sentido literario, por ejemplo, atendiendo a los valores artísticos que dan a su exposición vida y color, atendiendo a su composición, a sus medios estilísticos sintácticos y semánticos (...). Y sin embargo, incluso un texto de esa clase, por ejemplo el “Cantar de los cantares” se encuentra en el contexto de la Sagrada Escritura, es decir, exige, ser comprendido como promesa. Ciertamente, aquí se trata del contexto, pero es de nuevo un dato textual puramente lingüístico el que presta a una canción el carácter de promesa.

(Gadamer, 1998a: 24-25)

En el caso de los poemas sanjuanistas, observamos un proceso similar: el discurso amoroso contiene en sí mismo, merced a su disposición alegórica, rasgos que apuntan a una lectura en una clave que excede de lo puramente amoroso⁶⁵⁶. Pero los

⁶⁵⁵ Sobre la contemplación, frente a la meditación, como oración en Juan de la Cruz, véase, por ejemplo, *Subida*, prologo, 6; 14, 1, y *Llama*, 3 31.

⁶⁵⁶ La elección de la égloga como género al que formalmente se circunscribe el *Cántico* está justificada por su vinculación al Cantar de los cantares, leído en este momento como égloga -véase la traducción y comentario de fray Luis de León-. Pero también es interesante recordar que, como señala Aurora Egido, la égloga goza de una fuerte dimensión alegórica en la poética del Siglo de Oro, en consideración de

comentarios revelan que la alegoría de los poemas no sólo se refiere a la experiencia mística del contemplativo que fue su autor, sino que existe en este conjunto poético una intencionalidad no literaria que se orienta hacia terrenos espirituales en los que Juan de la Cruz muestra, con finalidad didáctica y protéptica -bajo las que se esconde la misma promesa de redención de la Escritura-, la fruición divina de estos estados de contemplación.

Ahora bien, la revelación, no ya de un discurso alegórico, sino de una raíz no literaria del conjunto de la obra, incluidos por tanto los poemas, proyecta sobre éstos la duda de si los mecanismos aportados por la filología son suficientes para iluminar el sentido de los textos sanjuanistas. Respecto a la Escritura, Gadamer se mostraba rotundo: pese a lo fructífero que pueda resultar el análisis filológico, los textos demandan ser comprendidos como lo que son, esto es, como “promesa”. Sin embargo, como advertíamos más arriba, la analogía que podamos establecer entre los poemas de Juan de la Cruz y el Cantar de los cantares es forzosamente limitada. No se trata sólo de que el poema bíblico pertenezca a un canon de textos inspirados, circunstancia que no puede jamás concurrir en los poemas sanjuanistas. Creemos que la clave de esta divergencia está en la ausencia de una tradición consolidada de lectura de los poemas sanjuanistas en este sentido, frente a la aún reciente pero ya muy desarrollada tradición de lectura literaria. Aun admitida la naturaleza oracional en origen de los poemas, no se cuestiona la lectura *literaria* actual de éstos.

Hoy día no es admisible respecto a Juan de la Cruz, el juicio que hiciera Aristóteles sobre el poema de Parménides. En ambos casos, asistimos a formulaciones poéticas de cuestiones que escapan a los dominios de la poética: la experiencia mística entendida como culminación de la oración, y la elaboración del primer pensamiento (meta) físico; en ambos casos, los autores eligen el metro -la lira y el hexámetro- y un lenguaje críptico, formalmente inspirado en un momento de revelación mística, y poblado de alegorías, para la elaboración de sus textos. Sin embargo, nuestro juicio tiene que ser distinto al de Aristóteles: los poemas de Juan de la Cruz han evolucionado de modo distinto al fragmento conservado del poema de Parménides. Éste ha quedado fijado en el ámbito de la metafísica -aunque paradójicamente se trate de un mundo intelectual inexistente cuando fue compuesto-; aquellos, sin perder su aliento espiritual,

autores como Vives, Juan del Encina, e incluso antes, en la Italia del siglo XV. En el caso de Juan de la Cruz, advierte Egido, la égloga “quedaba trascendentalizada en su sentido anagógico” (Egido, 1985).

pertenecen irremisiblemente a la literatura, en virtud del modo de leer -y su evolución⁶⁵⁷- que los ha difundido como poemas propiamente dichos y no como formulaciones poéticas de experiencias religiosas.

Esta decisión tiene que ver con el cambio respecto del grupo humano que recibe los poemas. En este sentido resulta fundamental recordar el parágrafo 9 del prólogo de *Subida*:

Ni aun mi principal intento es hablar con todos, sino con algunas personas de nuestra sagrada Religión de los primitivos del Monte Carmelo, así frailes como monjas -por habérmelo ellos pedido a quien Dios hace merced de meter en la senda desde Monte-, los cuales, como ya están bien desnudos de las cosas temporales deste siglo, entenderán mejor la doctrina de la desnudez del espíritu.

Nada tiene que ver la actitud y los intereses frente al texto de los destinatarios originales de Juan de la Cruz con la que comparten los lectores contemporáneos de sus poemas, los cuales reclaman del texto, entendido ya como literario, un sentido distinto.

Es cierto que la literatura es concebida como un fenómeno histórico en cuya evolución, determinados discursos son considerados literarios en determinados momentos para dejar de serlo posteriormente, o, a la inversa, algunos discursos que no nacieron como literatura pasaron después a ser considerados como tales (Todorov, 2005: 36-37). Sin embargo, esta concepción histórica de la literatura no debe, en nuestra opinión, llevarnos a considerar estos cambios sino en el contexto de una tradición que debe ser comprendida en su devenir. Así, como se ha afirmado anteriormente, una concepción literaria profunda de estos textos, en consonancia con su indudable pertenencia al ámbito de la literatura en su acepción actual, sólo puede adquirir su verdadero valor como tal a partir de la comprensión de la diversidad de su origen y de la evolución que los conduce hasta el terreno de lo literario⁶⁵⁸.

⁶⁵⁷ Más arriba se ha anotado el concepto de literatura que, en palabras de Ynduráin, comparten los hombres del Renacimiento. Ahora, nos parece oportuno desplazar nuestra atención hacia el concepto de literatura moderno que lee por vez primera como tal la obra poética de Juan de la Cruz. Así, Todorov recuerda que el concepto de literatura, como lenguaje que se basta a sí mismo, nace a finales del siglo XVIII por oposición al lenguaje utilitario cuya justificación es exterior a sí mismo (Todorov, 2005: 12).

⁶⁵⁸ También los comentarios sanjuanistas pueden ser comprendidos hoy bajo la denominación de literatura a partir de la concepción de un cuarto género literario, o grupo de géneros, -sumado a los tradicionales poético-líricos, épico narrativos y dramáticos-, el género didáctico-ensayístico, que daría cabida “prácticamente a todas las manifestaciones de la prosa escrita no ficcional, aunque en ella no se denote siempre una voluntad artística bien definida” (García Berrio y Huerta Calvo, 1999: 147; para la inclusión de la prosa sanjuanista dentro de este género, bajo el subgénero de “glosa doctrinal”, *ib.*, p. 224).

No obstante, como se ha señalado más arriba, el -perdido- sentido oracional de los poemas sanjuanistas debe ser recuperado no en cuanto a su fondo doctrinal sino en cuanto clave de interpretación literaria de sus imágenes más oscuras. Es lícito pensar que si Juan de la Cruz pensaba en un público iniciado para sus obras debía haber manejado unas claves en la elaboración de sus imágenes que resultaran no sólo conocidas sino también aceptables por estos destinatarios. Estas claves no podían ser otras que las utilizadas por la tradición mística cristiana desde los Padres y los místicos medievales cuyos escritos corrían entonces por España hasta los autores espirituales contemporáneos, cuya mención, salvo algunos casos -Dionisio, Agustín, Tomás de Aquino y pocos más- no era recomendable en el clima de persecuciones religiosas de la segunda mitad del siglo XVI.

A esta tradición y al modo en que la alegoría se ha desarrollado hasta el momento en que Juan de la Cruz compone sus poemas habremos de dirigir nuestra investigación en el estudio concreto de los poemas sanjuanistas. No se trata de un trabajo de localización de fuentes -éste sólo tiene carácter preparatorio, en cuanto delimitador del material que debe ser examinado- sino de interpretación de los textos poéticos en el conjunto de la obra de Juan de la Cruz, a partir de sus imágenes concretas, pero sin perder de vista el sentido global de los textos a los que éstas pertenecen.

III. La proyección alegórica del *Cantar de los cantares* en la obra de San Juan de la Cruz

Dos son los problemas que, a nuestro juicio, se presentan al examinar la relación entre el *Cantar de los cantares* y los poemas mayores de San Juan de la Cruz -la relación con los comentarios, por su carácter expositivo no se ha entendido tan problemática-. Estos dos problemas se refieren, en primer lugar, a la consideración del poema bíblico como fuente de los poemas sanjuanistas; y, en segundo lugar, a la delimitación de lo que debe entenderse por *Cantar de los cantares*.

El primero de estos problemas plantea, a su vez, diversas cuestiones: ¿Cuáles son los poemas sanjuanistas que tienen el *Cantar* como fuente? ¿Qué pasajes del *Cantar* son los que sirven de fuente a Juan de la Cruz? ¿Cómo opera esta fuente y qué relación guarda en el complejo aparato de fuentes sanjuanistas?

Por lo que a las dos primeras cuestiones se refiere, los sucesivos estudios sobre la presencia del *Cantar* en la poesía de San Juan de la Cruz han revelado que no sólo el *Cántico* guarda una estrecha vinculación con aquel, sino que también la *Noche* y, en menor medida, la *Llama* tienen importantes puntos de contacto con el epitalamio bíblico.

En efecto, la *Noche oscura* tiene, entre otras fuentes⁶⁵⁹, un episodio del *Cantar de los Cantares*, circunstancia que quizá no ha sido puesta suficientemente de relieve, aún cuando autores como Domingo Yndurain hayan subrayado, sin aludir directamente al *Cantar*, que la relación entre el contenido de la *Noche* y el del *Cántico* (San Juan de la Cruz, 1995: 205).

Con más precisión, Francisco García Lorca se ha hecho eco de la presencia de esta fuente situando la inspiración de la *Noche* en el capítulo primero del *Cantar*, aunque él mismo advierte de la dificultad de esta filiación debido a las importantes diferencias entre este pasaje y el poema de San Juan⁶⁶⁰: en primer lugar, hay una transposición temporal entre ambos poemas. El texto del *Cantar* se desarrolla al mediodía frente a la

⁶⁵⁹ Las fuentes de la *Noche oscura* han sido estudiadas por Domingo Yndurain, quien cita, entre otras, la *Historia de Píramo y Tisbe*, la poesía de Garcilaso, *El Cortesano*, la obra de León Hebreo, etc. (San Juan de la Cruz, 1995: 205-218).

⁶⁶⁰ García Lorca menciona los versículos 6 y 7, pero posteriormente cita el 7 y el 8.

ambientación nocturna de la *Noche*; en segundo lugar, la ubicación del encuentro varía de uno a otro poema: en el *Cantar* se sitúa cerca de las cabañas de los pastores mientras que en el poema sanjuanista el “escenario” se hace más vago, indicando solamente que era “parte donde nadie parecía” (García Lorca, 1972, 103). La propuesta de García Lorca se basa en una similitud estilística indirecta: la proximidad de la expresión popular “que yo bien *me* sabía” a la traducción del versículo que hace Fray Luis de León: “si no *te* lo sabes”.

En todo caso, admitida esta conexión -aun cuando las pruebas aportadas han parecido insuficientes a la crítica sanjuanista-, bien pudiera haberse intercalado esta expresión en la *Noche*, guardando la anécdota del poema una procedencia distinta, más acorde con su contenido. En nuestra opinión, el poema de San Juan de la Cruz se aproxima más a otro fragmento del texto bíblico: el capítulo tercero del segundo poema del *Cantar* (Ct., 3, 1-4)⁶⁶¹, conectado también estrechamente con el *Cántico*, si bien la *Noche* recupera muchos de los motivos de este fragmento con más fidelidad al texto bíblico que éste: la salida furtiva de la casa familiar -que no aparecía en el texto señalado por García Lorca-, la noche como espacio de búsqueda y de encuentro, y finalmente la unión de los amantes. El texto bíblico, a diferencia del *Cántico*, incide en el paisaje nocturno de la ciudad en un tono realista, con la aparición de los centinelas, mientras que San Juan en la *Noche* hace hincapié en la soledad y abstracción nocturnas que presencia el encuentro de los amantes -aunque con la significativa aparición de la almena que localiza la acción en los arrabales de la ciudad amurallada-.

La filiación del *Cántico* respecto del *Cantar* es mucho más evidente. Imágenes, y pasajes enteros del poema bíblico se reproducen en el *Cántico*, que parece obedecer a una estructura similar. Thompson ha señalado que ambas obras, más que seguir un desarrollo progresivo lineal, se mueven en torno a un punto focal, la unión de los amantes, fluctuando constantemente entre la presencia y la ausencia del esposo (Thompson, 1985: 95-98). Nos remitimos a los trabajos de Francisco Contreras Molina, “El *Cantar* de los cantares y el *Cántico* espiritual” (Contreras Molina, 1993) y Colin Thompson, *El poeta y el místico* (Thompson, 1985: 94-98) para el análisis detallado de los paralelismos y correspondencias entre ambos poemas.

⁶⁶¹ “En mi lecho, de noche, busqué al que ama mi alma. Busquéle y no le hallé. Levantarme he agora buscaré por la ciudad; por los barrios y por las plazas, buscaré al que ama mi alma. (...)” (*Cantar de los cantares* en versión de fray Luis de León, 2001, 168 y ss.).

Para la procedencia bíblica de las imágenes de la *Llama*, puede verse el artículo de Egan “The biblical imagination of John of the Cross in *The living flame of love*” (Egan, 1991).

La tercera de las cuestiones planteadas, es decir, la relativa al modo en que opera la influencia del Cantar sobre los poemas sanjuanistas, presenta asimismo algunas dificultades importantes. Aunque la mayor parte de la crítica esta de acuerdo en que el Cantar es la fuente más importante del *Cántico*⁶⁶², no todos los que han estudiado la cuestión están de acuerdo en la explicación de la manera en que San Juan se acerca al texto bíblico ni de la naturaleza de las relaciones que entre ambas obras se establecen. Diego Sánchez se ha hecho eco de la libertad y creatividad con la que Juan de la Cruz aborda el poema bíblico tanto en sus poemas, sobre todo el *Cántico*, como en los comentarios: “No nos ofrece una traducción poética, ni un comentario bíblico en sentido estricto, ni una paráfrasis, sino que sin atenerse siquiera a la secuencia del texto, él organiza su poema y su comentario” (Diego Sánchez, 1990: 93).

Domingo Yndurain considera que entre ambos poemas se establece una relación dialéctica en la que hay que atender al proceso de selección y transformación que el *Cántico* hace sobre el Cantar. Para este autor, San Juan sólo conserva lo que coincide con las convenciones literarias renacentistas o tradicionales (San Juan de la Cruz, 1995: 31-32).

Colin P. Thompson, por su parte, estudia los paralelismos entre una y otra obra y, después de haber descartado una primera intuición de que el *Cántico* supone una continuación del Cantar, considera que San Juan de la Cruz habría escrito un Cantar “cristianizado”, alejado del aire hebreo del poema del Antiguo Testamento (Thompson, 1991: 10-11). Pese a las importantes observaciones que el autor realiza sobre estos poemas⁶⁶³ y la introducción de elementos culturales propios -aunque no necesariamente cristianos- ajenos al Cantar, no entendemos la necesidad de cristianizar un texto ya aprehendido, integrado e interpretado alegóricamente por la tradición exegética cristiana.

⁶⁶² Thompson se hace eco de los esfuerzos que ha costado que la crítica admita la Biblia como fuente principal de los poemas sanjuanistas: “Dámaso Alonso ha hecho todo lo posible por descubrir los puntos de contacto más sutiles existentes entre San Juan y Garcilaso, Sebastián de Córdoba o la poesía popular, pero ha evitado hacer lo mismo con el Cantar, aunque ello produce muchos más frutos. (...) Esta metodología no nos parece satisfactoria pues, al despreciar la principal fuente, corre el riesgo de atribuir a otras influencias pasajes del *Cántico* que se comprenden mejor si atribuimos su génesis al Cantar bíblico” (Thompson, 1985: 94). En términos semejantes se expresa O’Reilly (O’Reilly, 1991: 25 y ss).

⁶⁶³ También Domingo Yndurain se hace eco de esta cristianización al analizar algunas canciones, en particular la canción 18: “¡O, ninfas de Judea!...” (Juan de la Cruz, 1995: 111-117).

Mención aparte merece el aludido estudio de Francisco García Lorca. A pesar del indudable interés que este trabajo tiene con relación al tema que nos ocupa, hay que tener en cuenta que, aunque como el propio García Lorca dice el *Cántico* no es sino una libre paráfrasis del texto bíblico, el propósito de su trabajo es poner de relieve no la relación entre el *Cántico* y el Cantar sino entre éste y los comentarios de fray Luis a su propia traducción (García Lorca, 1972, 29).

Para nosotros, es importante encuadrar lo narrado en el *Cántico* dentro del sistema establecido por el Cantar, como texto de referencia, para después intentar señalar las similitudes y los alejamientos que el poema de San Juan plantea con relación al texto bíblico. Así, creemos que el *Cántico* no se propone una revisión, siquiera libre o cristianizada, del Cantar en el mismo orden que éste, ni tampoco estamos ante una continuación que retoma la situación descrita al final del Cantar.

Tampoco pensamos que pueda calificarse al *Cántico* como imitación del Cantar. El ideal imitativo renacentista, en los términos expuestos por Lázaro Carreter (1980), tanto en la imitación que toma como referente un solo modelo como en la compuesta que parte de varios modelos, no parece responder a la intención de San Juan respecto del poema escriturario. A nuestro juicio, el procedimiento imitativo renacentista puede encontrarse abundantemente en los poemas de Juan de la Cruz pero no en su relación con el Cantar de los cantares, sino en todas las referencias a Garcilaso, Sebastián de Córdoba y la poesía popular. En la incorporación de estas influencias, Juan de la Cruz sigue ciertamente el modelo imitativo de la abeja, que, libando de muchas y diferentes flores, elabora su propia miel, esto es, unos poemas propios y uniformes (Lázaro Carreter, 1980: 95).

Llegados a este punto, parece necesario diferenciar entre fuente y tradición. En el caso de la poesía de San Juan de la Cruz en la que tantas influencias, a tan distintos niveles, son detectables, éstas no pueden agruparse sin más por su origen, sin atender a su distinta naturaleza. En efecto, la ordenación de las influencias en tres grupos: las fuentes bíblicas, la poesía de Garcilaso -bien directamente, bien a través de la versión a lo divino de Sebastián de Córdoba-, y la poesía tradicional castellana, responde, sin duda, a la realidad, pero no da noticia exacta de la formación de los poemas a partir de estas influencias. Por eso, es oportuno diferenciar entre las meras fuentes, que intervienen en los poemas suministrando imágenes, articulando pasajes y ofreciendo diversas posibilidades métricas y retóricas; y aquellas otras influencias que no sólo operan de este modo, sino que, además, son apprehendidas en el seno de una tradición de

lectura, exégesis y escritura, a la que el poeta inequívocamente se vincula. Tal es el caso de las fuentes bíblicas y, en particular, del Cantar de los cantares.

La relación con el Cantar de los cantares es, por lo tanto, de diversa naturaleza a la del resto de las fuentes. En nuestra opinión la presencia del Cantar, inseparablemente unida a la tradición de exégesis mística que le acompaña en la tradición cristiana, opera en San Juan, como teólogo poeta, al modo de la *lectio* integrada en el proceso de oración, proyectada en la meditación -como recreación y vivencia de los textos escriturarios- y la oración propiamente dichas, proceso que debe culminar en la contemplación.

Por lo que se refiere al segundo problema planteado al comienzo de este capítulo, esto es, el que se interroga por la cuestión acerca de qué debemos entender por el Cantar de los cantares con relación a su presencia en la obra de Juan de la Cruz, Terence O'Reilly nos pone en la pista correcta al decir que, aunque la presencia del Cantar en el *Cántico* alcanza a aspectos técnicos como la sintaxis, vocabulario y estructura, hemos de considerar que esta aproximación es insuficiente. Así, dice O'Reilly, es necesario contemplar también la influencia que la exégesis medieval del poema bíblico tiene en la obra de San Juan y, en particular en sus connotaciones místicas. Esta presencia de la exégesis medieval no sólo se haría notar en los comentarios en prosa sino también en la propia composición del poema (O'Reilly, 1995: 271-280).

A nuestro juicio, resulta necesario tener en cuenta que para San Juan de la Cruz, el Cantar de los cantares no es un texto exento o ambiguo, sino la fuente de una rica tradición de comentarios y textos teológicos y poéticos a la que él se incorpora con su propia obra. Por esta razón, nos parece igualmente necesario, para la labor de determinación de las fuentes de la poesía del carmelita, atender tanto a las expresiones y situaciones del Cantar recreadas o citadas expresamente en los poemas sanjuanistas, como a lo que la tradición interpretativa cristiana ha deducido de éstas, no sólo durante la Edad Media, sino aún antes, especialmente en la exégesis alegórica de los Padres de la Iglesia. En particular, Juan de la Cruz adopta frente al poema bíblico una actitud exegetica mística que no puede entenderse sin la interpretación fundacional de Orígenes. El carmelita entiende que el Cantar es una alegoría, lo que implica no meramente una cuestión ornamental, sino una aplicación extrema, en cuanto a su significación, de las posibilidades del lenguaje humano, en una "abundancia de sentido" (*Cántico* B, prólogo, 1), inspirado por el Espíritu Santo, y que sólo es leído

legítimamente cuando se hace el clave espiritual, esto es, alegóricamente⁶⁶⁴. La construcción de este marco de lectura ilumina algunas de las zonas más oscuras de la poesía de Juan de la Cruz, cuya mera referencia al poema bíblico no resulta suficiente para su comprensión.

Lo que proponemos, en consecuencia, es la aplicación del procedimiento hermenéutico que entiende que entre el epitalamio bíblico, tal como aparece en la Escritura, y la poesía del místico carmelita no hay un vacío, sino una rica tradición de lectura que construye un Cantar sustancialmente distinto del que pudiera ser leído - también alegóricamente- en el seno de la literatura hebrea. Por este motivo, esto es, porque la tradición teológica ha incorporado plenamente el Cantar al canon de la Escritura y lo ha interpretado conforme a los parámetros de la doctrina cristiana, no podemos compartir las afirmaciones de la profesora López-Baralt respecto del carácter oriental de la poesía de Juan de la Cruz: “Lo que parecía incongruente en un poeta del siglo XVI, no lo era en absoluto en el contexto de poemas semíticos como el Cantar de cantares” (López-Baralt, 1998, 72). Por el contrario, consideramos con Vilnet que Juan de la Cruz entiende el Cantar de los cantares como una alegoría cristiana (Vilnet, 1949: 107) y, en consecuencia, hace suya la lectura alegórica mística que la Iglesia había venido dando del poema desde Orígenes hasta sus días⁶⁶⁵. En el próximo capítulo nos ocuparemos de estudiar el modo en que Juan de la Cruz encarna y -por ello- prolonga la tradición mística cristiana, en su aspecto doctrinal, prestando especial atención a la expresión alegórica del fenómeno místico puesto de relieve en sus poemas y comentarios. Por ahora debemos profundizar en la tradición de lectura alegórica del Cantar y la forma en que ésta es recibida y continuada por Juan de la Cruz.

En principio, es necesario recordar que los poemas y comentarios sanjuanistas no resultan extraños a la escritura religiosa en lengua vernácula que, desde finales de la Edad Media, venía sucediéndose en torno al Cantar de los cantares. En efecto, Matter ha advertido que los autores monásticos de esta época recurrieron al poema bíblico para buscar en él imágenes que sirvieran como figuras que portaran un significado

⁶⁶⁴ Cf. Diego Sánchez, 1990: 89-90.

⁶⁶⁵ En el mismo sentido, véase Contreras Molina, 1993: 29. Con un alcance distinto, Teresa de Jesús elabora sus pensamientos sobre el Cantar de los cantares entre 1566 y 1574. En ellos sólo se citan siete versículos -algunos de ellos presentes en la poesía de San Juan de la Cruz como las referencias a la interior bodega y a la imagen del manzano-. Teresa de Jesús realiza una lectura alegórico-mística en la que se detecta la influencia de Gregorio Magno, Osuna y Laredo, y, a través de ellos, de los místicos alemanes (Pelletier, 1989: 370-371). Fray Luis de León, no sólo en el prólogo de su traducción y comentario del Cantar, sino también en *De los nombres de Cristo*, defiende asimismo la lectura alegórica tradicional (Luis de León, 1997, 480 y ss).

inmediatamente reconocido por todos en virtud de una asentada y difundida tradición exegética. El uso en lengua vernácula del Cantar de los cantares se extendía en una triple dirección: los comentarios, los escritos devocionales y los textos poéticos, con una amplia gama de variantes. La *Subida*, observa Matter, mezcla estos tres tipos de aproximación al Cantar en lengua vernácula:

These treatises on the spiritual life by John of the Cross take one step back from the commentary tradition, basing themselves on a poetic adaptation of several verses rather than directly on the text itself. But the use of the Song of the songs here is still based on the ancient traditions of commentary, out of which discrete verses were plucked to act as tropes. It is the code of Song of the songs tropological exegesis, in fact, that supplies the meaning for the verses on which the elaborations are based

(Matter, 1990: 186)

Por lo que al *Cántico* se refiere, Juan de la Cruz evidencia una nueva interpretación del Cantar, que, según advierte Pelletier,

acomoda el paso de la metáfora -que es la ley del comentario- a la metonimia, en la que la lectura es un punto de partida del texto hacia otros textos que manifiestan así su capacidad de engendrar. Ni comentario, ni paráfrasis, el *Cántico* crea su propia voz, en un trabajo lingüístico que es una nueva y magistral prueba de la fecundidad del epitalamio bíblico.

(Pelletier, 1989: 376)

Lo sorprendente de San Juan de la Cruz consiste, a nuestro juicio, en la ya estudiada correlación de fuerzas entre los poemas y los comentarios. En esta tensión el carmelita intercala unos poemas propios en el tradicional mecanismo exegético consistente en comentar “la Biblia con la Biblia”, esto es la confrontación de pasajes oscuros de la Escritura con otros más claros para determinar su sentido⁶⁶⁶. De este modo, el poeta comenta su propia poesía que, por otra parte, es una recreación siquiera parcial del Cantar de los cantares -en la que se intercalan, además, citas de otros libros de la Escritura- y utiliza en su comentario pasajes bíblicos, de forma que, como ya hiciera Filón de Alejandría, convierte la Biblia en un texto de segundo grado al servicio

⁶⁶⁶ Este procedimiento exegético, propio de la interpretación alegórica patristica -aunque detectable ya en Filón de Alejandría- ha sido estudiado detenidamente en la primera parte de este trabajo. Fray Luis de León reflexiona sobre este proceder interpretativo en *De los nombres de Cristo* (Luis de León, 1997, 329).

interpretativo de su propia obra. Es en el *Cántico* donde se aprecia con más claridad este complejo juego de correspondencias, intertextualidades, creación poética y exégesis bíblica. De este modo, entendidas como una sola obra las dos versiones del poema, con sus comentarios, nos encontramos con una reconstrucción del Cantar de los cantares, con materiales propios o ajenos previamente reelaborados en una disposición original que unifica pasajes muy alejados en el texto bíblico y crea situaciones nuevas a partir de estos materiales, que se reconstruyen, a su vez, en otro poema, el *Cántico B*, cuyo orden distinto y con un comentario sustancialmente reformado, crea un nuevo texto, con un sentido diferente.

En este complejo entramado especular formado por el reflejo que el Cantar produce en el poema del *Cántico A* y, junto con éste, en el comentario, y la sucesión del reflejo en el *Cántico B*, Juan de la Cruz extiende a su obra la articulación natural de poema bíblico, esto es, la alegoría, e incluso, sugiere una conexión sustancial en cuanto que afirma la presencia de la inspiración divina en su obra. Con relación a la primera de estas circunstancias, la identificación de la naturaleza alegórica del Cantar con la del *Cántico*, San Juan afirma en el prólogo de éste lo siguiente:

[La inefabilidad de la experiencia de Dios] es la causa porque con figuras, comparaciones y semejanzas, antes rebosan algo de lo que sienten [las almas], y de la abundancia del espíritu vierten secretos misterios, que con razones lo declaran.

Las cuales semejanzas, no leídas con la sencillez del espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan, antes parecen dislates que dichos puestos en razón, según es de ver en los divinos Cantares de Salomón (...), donde no pudiendo el Espíritu Santo dar a entender la abundancia de su sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas.

(*Cántico A*, Prólogo, 1)

El texto asimila el lenguaje alegórico del *Cántico* al del Cantar en una doble dimensión: una primera, aparentemente ornamental, que remite al uso de determinadas figuras retóricas; y una segunda y más profunda, que apela al misterio inefable al que estas figuras se refieren⁶⁶⁷. La inefabilidad esencial del misterio, revelada y encubierta simultáneamente por las figuras, descubre el carácter no ornamental sino metafísicamente necesario de la expresión alegórica, en consonancia con lo que sobre el sentido del Cantar se ha venido observando en la exégesis alegórica cristiana.

En segundo lugar, la referencia a la inspiración divina, en el contexto de la contemplación mística, expuesta no sin un cierto grado de vaguedad⁶⁶⁸, permite también justificar el cauce de interpretación de los poemas sanjuanistas en el que la alegoría, como se ha visto anteriormente, no es concebida como una simple figura ornamental, sino, por el contrario, como un modo de acercarse al misterio de Dios y expresarlo conforme a los parámetros de la mística cristiana⁶⁶⁹.

Tres son los modos de relación del Cantar de los cantares con la obra sanjuanista. El primero se refiere a la composición de los poemas. A él, y a los distintos grados en los que se desarrolla, nos hemos referido más arriba. Los otros dos afectan a los comentarios. El primero alude a la existencia de una presencia general del Cantar en los dos comentarios a la *Noche* y en los del *Cántico*, que se refiere a la aplicación de la alegoría nupcial a la expresión de la experiencia mística. Esta elección no se limita a una mera identificación de la amada con el alma y del amado con Dios, sino que se despliega en una concepción del lenguaje y de sus códigos eróticos que los tres poemas exploran en sus distintas posibilidades. El segundo se refiere al mecanismo en virtud del cual el Cantar es citado en los comentarios en diversos pasajes, para servir de ejemplo, o, casi siempre, iluminar versos oscuros, de tal modo que el propio comentario genere un vínculo identificativo entre ambos poemas. En estos casos, San Juan de la Cruz establece este espacio común a través de la exégesis alegórica del versículo bíblico que cita.

La *Subida* es, acaso, el texto sanjuanista que menos cita al Cantar. Aunque desarrolla el tópico de la alegoría nupcial, las citas de pasajes concretos del poema bíblico no son tan abundantes como en el comentario de la *Noche*. Juan de la Cruz alude a Ct. 2, 47, relativo a la *cela vinaria* del Esposo⁶⁷⁰, donde se produce el ascenso hasta el séptimo grado de la contemplación de su caridad perfecta. Además cita los versículos

⁶⁶⁷ Como ejemplo, puede verse el párrafo 3º del comentario a la primera canción del *Cántico* A: “*Esto mismo* quiso decir la Esposa en los Cantares divinos (1, 6) (...)”. El subrayado es nuestro.

⁶⁶⁸ Cf. *Cántico* A, Prólogo, 2.

⁶⁶⁹ Juan de la Cruz, con esto, parece atender a las palabras de Luis de León quien en *De los nombres de Cristo*, ante la prohibición de traducir los libros de la Escritura apunta lo siguiente: “Como quiera que siempre aya sido provechoso y loable el escribir sanas doctrinas que despierten las almas o las encaminen a la virtud, en este tiempo es assí necesario, que a mi juicio todos los buenos ingenios en quien puso Dios partes y facultad para semejante negocio tienen obligación a ocuparse en él, componiendo en nuestra lengua, para el uso común de todos, algunas cosas que, o como nascidas de las sagradas letras, o como allegadas y conformes a ellas, suplan por ellas, quanto es posible, con el común menester de los hombres, y juntamente les quiten de las manos, sucediendo en su lugar dellos, los libros dañosos y de vanidad” (Luis de León, 1997: 144).

⁶⁷⁰ *Subida*, II, 11, 9.

Ct. 6, 11⁶⁷¹, para ilustrar el “no saber” místico; Ct. 5, 2⁶⁷², también relativo al conocimiento sobrenatural de la contemplación; Ct. 4, 12⁶⁷³ donde la expresión “Mi hermana es huerto cerrado”, interpretada místicamente como desprecio de las cosas terrenas, sirve, al igual que las citas anteriores, para enlazar el Cantar con el poema de la *Noche*, tan libremente glosado, y con su doctrina de contemplación así expuesta. La cita de Ct. 8, 6⁶⁷⁴ expresa la petición del Esposo de que todos los actos de amor de la Esposa sean para Él. En todos estos casos, como hemos advertido, el Cantar no se entiende como “un poema exento”, sino indisolublemente unido a un cuerpo doctrinal, místico, que lo conforma como alegoría y, en virtud del cual, se hace posible la asimilación a sus propios poemas. Esta asimilación se lleva a cabo a través de fórmulas que tienden a conectar su pensamiento con la cita bíblica como “de donde”, “que por eso”, “como si dijera”, y “tal dijo”.

Frente a la poca relevancia que el Cantar de los cantares directamente citado tiene en la *Subida*, el comentario de la *Noche* es no sólo mucho más prolijo en citas del Cantar, sino que, además, éstas tienen un papel más relevante en la argumentación teológica. En efecto, en este caso, junto con diversas citas que ejecutan funciones parecidas a las reseñadas en la *Subida*, Juan de la Cruz se basa en el Cantar para desarrollar la exposición de cinco de los diez grados de la escala de amor de la contemplación. En la *Noche*, además, las citas resultan más próximas al tenor de los versos comentados y más pertinentes, al menos bajo el punto de vista de la interpretación moderna, que en *Subida*⁶⁷⁵. Pero, al igual que en este comentario, San Juan no separa el Cantar de su interpretación alegórica mística, aunque en algunos casos -el de Aminadab, a partir de Ct. 6, 10, es acaso el más llamativo- la interpretación sanjuanista se distancie de la usualmente ofrecida por la tradición exegética.

El *Cántico* ofrece, frente a la *Noche* y sus dos comentarios, una diferencia cualitativa. Ya no se trata solamente de que el poema reproduzca el esquema de alegoría nupcial para exponer la experiencia mística, ni de que el comentario apele al Cantar para apoyar, en mayor o menor grado, el desarrollo doctrinal del autor; ahora, además, el mismo poema reproduce e incorpora imágenes y pasajes enteros del epitalamio salomónico. Pero, al igual que ocurre en el caso de los comentarios a la *Noche*, el

⁶⁷¹ *Subida*, II, 14, 11.

⁶⁷² *Subida*, II, 14, 11.

⁶⁷³ *Subida*, III, 3, 5.

⁶⁷⁴ *Subida*, III, 13, 5.

⁶⁷⁵ Véase *Noche oscura* canción 2ª, 2, 19-20.

Cantar es leído siempre como alegoría y los versículos citados son, en consecuencia, interpretados inmediatamente, de forma que se traza ese espacio común de carácter teológico místico, anteriormente referido, en el que puedan concurrir los versículos bíblicos y los versos sanjuanistas.

Alejada en una primera lectura literal de una inmediata vinculación con el Cantar, la *Llama* inicia su comentario con una referencia al alegorismo nupcial, en la que la cita del Cantar no tiene un valor explicativo o ejemplificativo como en los casos anteriores: “Sintiendo ya el alma toda inflamada en la divina unión, y ya su paladar todo bañado en gloria y amor, y que hasta lo íntimo de su sustancia está revertiendo no menos que ríos de gloria, abundante en deleites (Ct. 8, 5) (...)”⁶⁷⁶. El poeta parafrasea el Cantar para reforzar su discurso, generando en el lector avisado toda la serie de encadenamientos alegóricos que el poema bíblico conlleva. Pero este proceso está ausente del comentario; incluso en la primera redacción la referencia está omitida. Juan de la Cruz no necesita explicar el contexto místico nupcial en el que se ubica el poema en general, porque éste ya viene dado por su propia letra. Se limita a reforzar las asociaciones con el Cantar, parafraseándolo e incluyéndolo sin subrayado alguno - especialmente en la primera redacción en la que incluso se omite la referencia- en el texto de su comentario. De igual forma actúan las citas del Cantar en la segunda redacción de la *Llama*, 3, 3, 28: “Y si ella le envía a él sus amorosos deseos, que le son a él tan olorosos como *la virgúlica del humo que sale de las especias aromáticas de la mirra y del incienso* (Ct. 3, 6), él a ella le envía el olor de sus ungüentos, *con que la atrae y hace correr hacia él* (Ct. 1, 2-3)”. Como en el caso anterior, los fragmentos del *Cantar* se incorporan al cuerpo del texto sanjuanista no para ilustrar o argumentar lo que en él se dice sino, quizá en este caso, con una función ornamental.

En otras ocasiones, las citas del Cantar en la *Llama* poseen el mismo carácter argumentativo y ejemplificativo que hemos visto en los comentarios anteriores. En estos casos, al igual que ocurría en aquellos, Juan de la Cruz incorpora la lectura mística a la cita y se apoya en ella para construir el espacio común a su poema y al Cantar, de la forma expuesta anteriormente. En este sentido, el grado de pertinencia con el que se invoca la cita bíblica es variable: en algunas ocasiones se trata de una digresión alejada del verso comentado; en otras, sin embargo, la cita ilumina -sin salir del terreno

⁶⁷⁶ *Llama*, 1, 1.

alegórico siempre dificultoso para el lector actual- la imagen del poema. Este es el caso de Ct 8, 6, dos veces invocado⁶⁷⁷, para informar del sentido de “las lámpara del fuego”.

Por último, es necesario advertir que, aunque el Cantar es el libro bíblico más importante en la concepción de la poesía de Juan de la Cruz, por su dimensión poética y, sobre todo, por su tradición exegética mística, el carmelita apela en sus comentarios a la Biblia en su conjunto, pasando de unos libros a otros, asociando pasajes heterogéneos en virtud de la libertad que le concede la interpretación alegórica. García de la Concha advierte, respecto a la función de la Biblia en la obra de Juan de la Cruz, que ésta actúa no sólo como fuente sino como molde, como catalizador de lecturas (García de la Concha, 2004: 257).

Esta concepción, que no sería posible sin la soldadura que aporta la alegoría, se revela con nitidez en la interpretación del Libro de Job en el comentario a la *Noche oscura*⁶⁷⁸. En *Noche oscura*, 1, 1, 12, 3, al hablar “De los provechos que causa en el alma esta noche [la noche sensitiva, correspondiente al comentario de la primera lira del poema]”, Juan de la Cruz afirma lo siguiente:

Como también la disposición que dio Dios a Job para hablar con él, no fueron aquellos deleites y glorias que el mismo Job allí refiere que solía tener en su Dios (Jb. 1, 1-8), sino tenerle desnudo en el muladar, desamparado y aun perseguido de sus amigos, lleno de angustia y amargura, y sembrado de gusanos el suelo (29-30); y entonces de esta manera se preció *el que levanta al pobre del estiércol* (Sal. 112, 7), el altísimo Dios, de descender y hablar allí cara a cara con él, descubriéndole las altezas profundas, grandes, de su sabiduría, cual nunca antes había hecho en el tiempo de la prosperidad (Jb. 38-42).

El fragmento despliega una interpretación del Libro de Job que supone una comprensión unitaria de la Escritura, iluminando, a la vez, los fundamentos de su teología mística. Juan de la Cruz condensa el argumento del Libro de Job en tres momentos: el momento ausente de la prosperidad, y dos momentos simultáneos y, en apariencia, contrapuestos: la pena del desamparo y, al mismo tiempo, la comunicación de los bienes divinos a través de la palabra de Dios, que redescubre, que recrea, más bien, el mundo para él, de un modo nuevo y pleno, como nunca hubiera percibido en el

⁶⁷⁷ *Llama*, 3, 1, 5 y 2, 8.

⁶⁷⁸ Pacho afirma que en la obra de Juan de la Cruz se observan las principales tipologías de Job: “ejemplaridad de paciencia cristiana; persecución injusta del inocente; envidia e insidia del maligno. Junto a ellas aparecen otras mucho más originales; algunas, hasta desconcertantes” (Pacho, 1985a: 123).

momento primero de la prosperidad. Este resumen del Libro de Job, así expuesto, se ajusta al pensamiento del carmelita no sólo en la glosa puntual de la primera lira del poema *Noche oscura*, sino al cuerpo central de su concepción mística de la que derivan, del modo señalado más arriba, tanto los poemas como sus comentarios. Para Juan de la Cruz, dice Pacho, el *Libro de Job* es profético sobre todo en sentido místico, como figura paradigmática de la purificación pasiva (Pacho, 1985a: 126).

En efecto, el momento ausente de la prosperidad de Job remite a la prosperidad ausente de la que arranca el *Cántico* y, más vagamente la *Noche*. El estado de caída de Job nos sitúa en el desarrollo de la búsqueda representada en la primera mitad de estos poemas. La comunicación de los bienes divinos con la recreación del mundo de un modo trascendido, como ocurre en Job, tiene en los poemas un carácter distinto. En el *Cántico* puede relacionarse -de conformidad a la lectura del sentido de la naturaleza ofrecida por Emilio Orozco expuesta más arriba- con las liras 12 y 13: la enumeración de los bienes naturales que sucede a la aparición del Amado. Nótese que al describir este momento en su síntesis del Libro de Job, Juan de la Cruz recurre también al oxímoron: “las altezas profundas”.

En *La Noche*, la propia disposición del comentario la ubica en la primera lira, en concreto en los versos “¡Oh dichosa ventura! / Salí sin ser notada”. Frente al *Cántico*, la *Noche* anticipa algunos bienes de la presencia de Dios, al momento de la purgación y la sequedad del alma. Esta simultaneidad puntual de la *Noche* y algunos “reflejos” de la *Llama*⁶⁷⁹, por usar de la terminología sanjuanista, no es propiamente novedosa, sino que encuentra un precedente muy remoto, y, desde luego, en un sentido diferente, en el concepto de epéctasis de Gregorio de Nisa⁶⁸⁰. Sobre esta cuestión volveremos en el capítulo siguiente.

La interpretación que Juan de la Cruz hace del Libro de Job en este pasaje de la *Noche*⁶⁸¹ es más bien una síntesis del tenor literal del poema bíblico. La alegoría de naturaleza mística aparece en el momento en el que Juan de la Cruz lee en la intervención divina en el Libro de Job, la recreación del mundo en el alma del místico:

⁶⁷⁹ Al comentar el verso “con ansias en amores inflamada”, Juan de la Cruz expone más claramente esta cuestión: “Va teniendo ya este amor algo de unión con Dios, y así participa algo de sus propiedades, las cuales son más acciones de Dios que de la misma alma, las cuales se sujetan a ella pasivamente” (*Noche oscura*, 1, 2, 2, 11, 2). Obsérvese cómo es Dios el que actúa frente a la pasividad del alma, del mismo modo que se ha expuesto alegóricamente en la lectura sanjuanista del Libro de Job.

⁶⁸⁰ *Supra*. capítulo XV.

⁶⁸¹ Para una comprensión completa de *Job* en la obra sanjuanista, véase el citado trabajo de Pacho (1985a). En este trabajo, Pacho señala que otra de los elementos del libro del Antiguo Testamento

“descubriéndole las altezas profundas (...) cual nunca antes había hecho en el tiempo de la prosperidad”, entendido este descubrimiento como un bien de Dios recibido en la “noche del sentido”⁶⁸². Esta comprensión de Job enlaza, como hemos visto, el poema bíblico con los suyos, y, en consecuencia, con otros libros de la Biblia, no sólo los Salmos, citados expresamente, sino el Cantar de los cantares, columna vertebral de su discurso místico, tanto en prosa como en verso.

De este modo, Juan de la Cruz reúne en su obra lo que acaso sean los poemas más alejados de la Escritura: el Libro de Job y el Cantar de los cantares. Juan de la Cruz parece seguir en esta concepción de la Escritura a San Agustín y, en general, a los Padres de la Iglesia que defendieron en sentido unitario profético del Antiguo Testamento, más allá de la subdivisión, como técnica hermenéutica, de este sentido en cuatro, en la Edad Media. El carmelita identifica el sentido de la Biblia con la profecía, el anuncio de Cristo. García de la Concha ha advertido que San Juan de la Cruz parte sobre todo del Antiguo Testamento por analogía con la esperanza del pueblo elegido en su éxodo, o con la de tantas figuras individuales que sirven de molde a su experiencia (García de la Concha, 2004: 260). Esta visión responde a una concepción amplia de la lectura tipológica como fórmula esencial de la alegoría cristiana, historia de salvación, que se escinde, a su vez, en una profecía histórica, escatológica y mística, en cuanto que afecta a la vida de la Iglesia en general y del alma en particular⁶⁸³. El Cantar de los cantares anuncia y celebra el cumplimiento de esta profecía, resumiendo así, el sentido del Antiguo Testamento. La mística sanjuanista hereda esta comprensión de la Escritura y la lleva más allá en la exposición poética y doctrinal de su elaboración de la teología mística⁶⁸⁴.

rescatado por Juan de la Cruz es el demonio, con su presencia activa en el dolor del santo y sus continuas asechanzas. Sobre esta cuestión volveremos al hablar del *Cántico*.

⁶⁸² Una interpretación distinta, y no menos alegórica, del poema, que interpreta de modo diferente el discurso de Dios, puede verse en Steiner, 2001: 53-58. Steiner presenta aquí un Dios esteticista, orgulloso del mundo creado, que muestra, pero no entrega, las bellezas de la Creación.

⁶⁸³ Fray Luis de León recibe también esta tradición, como se evidencia en *De los nombres de Cristo*. Cuando estudia el nombre de “Esposo”, fray Luis habla del “ayuntamiento entre Cristo y la Iglesia y con cada una de las ánimas justas” (1997: 449, 480-481). Véase también el nombre “Amado” (1997: 587 y ss.). Incluso la noche, que, para Baruzi tenía un carácter netamente antropológico, tiene en fray Luis una dimensión histórica que se refiere a la humanidad antes de la llegada de Cristo. Fray Luis teje la lectura alegórica de la *noche*, siguiendo a Teodoreto, a partir de un texto de Isaías, que habla expresamente del alma individual, de claras reminiscencias sanjuanistas -“Mi alma te deseó en la noche” Isaías, XXVI, 8-9-: la noche se extiende desde el principio del mundo hasta que amaneció Cristo en él como luz: “Cuando a malas penas se divisava, llevava a sí los desseos, y su nombre, apenas oydo, y unos como rastros suyos impresos en la memoria encendían las almas” (Luis de León, 1997: 593).

⁶⁸⁴ Hatzfeld ha observado que Juan de la Cruz es uno de los últimos representantes de la generación española de escriturarios: “Se atreve a identificar todas sus experiencias místicas con ejemplos de la Biblia” (Hatzfeld, 1968, 303). Hatzfeld llega incluso a afirmar que Juan de la Cruz descubre un quinto

sentido místico individual en las Escrituras. En nuestra opinión, este sentido místico individual ya había sido ampliamente desarrollado en la mística cristiana desde Orígenes si bien Juan de la Cruz lo explora con una inusitada originalidad.

IV. La tradición mística y su expresión alegórica en la obra de San Juan de la Cruz

En páginas anteriores se ha afirmado que no es posible, desde una lectura hermenéutica que persiga la comprensión de los textos de Juan de la Cruz, la interpretación literalista de los poemas sanjuanistas, ni tampoco la lectura exenta de los poemas, por muy fructíferas y satisfactorias que puedan resultar desde el punto de vista literario, entendido éste como un proceder metodológico que escinde la “disciplina literaria” de otras posibilidades de acercamiento a los textos y que, en consecuencia, no puede dar como resultado sino un objeto absolutamente literario.

En el capítulo precedente se ha examinado cómo el Cantar de los cantares y su interpretación alegórica, entendidos ambos en sentido general, han servido de estructura a la obra sanjuanista: los poemas mayores y sus comentarios. Esta estructura era completada con elementos de diversa procedencia, particularmente de la poesía de Garcilaso y de la poesía tradicional castellana.

En este capítulo debemos abordar más detenidamente la tradición mística en la que Juan de la Cruz configura su doctrina. Lo que en estas páginas debe determinarse no es tanto la influencia o la cita puntual de un determinado teólogo o místico desde Dionisio Areopagita, o, más atrás, desde Plotino, hasta los inmediatos Bernardino de Laredo y Francisco de Osuna. Por el contrario, nos interesa indagar en el proceso de asimilación de fuentes realizado por una tradición milenaria que conserva, pero también, modifica a veces sustancialmente, el contenido de los textos transmitidos.

Al hablar de tradición milenaria debe tenerse en cuenta que no existe un concepto de mística universal ajeno a la historia, ni abstraído del sistema de pensamiento en el que se desarrolla (Martín Velasco, 1994: 20). Por este motivo, nos parece que tan importante es determinar los rasgos que aproximan las concepciones místicas de los teólogos pertenecientes a esta tradición a la obra de Juan de la Cruz como advertir los elementos que los separan. En este sentido, el trabajo de construcción de una tradición resulta inseparable del esfuerzo de destrucción no ya de aquello que impide remontarse a las fuentes originarias (Heidegger, 2002c: 51) sino también de todo elemento que tienda, sin más, a identificar la fuente con el cauce que ésta genera.

Consideramos, en definitiva, que, con frecuencia, no es tan importante el reconocimiento de una determinada cita o la apelación a una doctrina teológica concreta como el sentido que esta referencia despliega concretamente en el seno del pensamiento sanjuanista. Subrayar la presencia de elementos plotinianos o reconocer los pasajes de Dionisio o San Bernardo aludidos o reproducidos expresamente en los comentarios sanjuanistas es un trabajo valioso que, no obstante, no apura sus frutos si no se tiene en cuenta el sentido -y la distancia- que estos textos y autores tienen en el contexto general sanjuanista⁶⁸⁵.

Advertíamos que el Cantar no era por sí mismo una fuente de la poesía de San Juan, sino que había que entender, por una parte, el Cantar y la doctrina interpretativa cristiana que lo acompaña como un cuerpo unitario; por otra, la indisoluble unidad de sentido de la Escritura, resulta en su dimensión profética que se despliega como alegoría en diversos horizontes: el alma y la Iglesia; y en tiempos distintos: el tiempo histórico -sentido tipológico- de la venida de Cristo y el tiempo escatológico -sentido anagógico- de la segunda venida. Ahora debemos profundizar en el contenido no sólo de esta tradición de lectura mística, sino de la tradición mística misma en la que esta tradición interpretativa se inserta.

En la primera parte de este trabajo se ha tratado esta cuestión como un ejercicio de lectura circular que se mueve de la parte -la tradición interpretativa que lee en clave mística los textos de la Escritura- al todo -la teología mística como posibilidad de articulación teórica de una serie de experiencias de distinta naturaleza que afectan a lo más profundo del ser humano, tal como se constituye en la tradición occidental desde el neoplatonismo a la mística cristiana del siglo XVI-; y del todo a la parte: era necesario examinar cómo la lectura alegórica, la experiencia mística y la teología mística se interpenetraban y evolucionaban a lo largo de todos estos siglos. Ahora debemos, sin abandonar el panorama trazado en estas páginas, invertir el procedimiento, y buscar, desde la obra cerrada de Juan de la Cruz, la tradición precedente, el todo en el que ésta se integra como parte fundamental.

Resulta innecesario recordar que la tradición mística en la que se inserta Juan de la Cruz es la cristiana⁶⁸⁶. Se trata, en consecuencia, de una concepción religiosa concreta

⁶⁸⁵ Véase Lara Garrido, 1995: 315.

⁶⁸⁶ En este sentido enfatiza Ruiz: “Juan de la Cruz, en vida y pensamiento, es cristiano, católico, en plena conformidad con la Iglesia, carmelita contemplativo entusiasta de su vocación. La temática de sus escritos se refiere precisamente a ese ámbito de experiencia y pensamiento, y, por tanto, asume sus convicciones y actitudes vitales. Es decir, esos presupuestos impregnan íntimamente sus escritos” (Ruiz, 1990: 3536).

y bien estructurada que excluye tanto la mística profana, bien estética, bien filosófica, como la mística propia de otras religiones⁶⁸⁷. A partir de esta consideración, se establece una primera delimitación entre lo que propiamente determina la mística sanjuanista y la presencia de otros elementos secundarios o remotos, de carácter estético, religioso no cristiano o filosófico que efectivamente concurren en su obra.

Desde el punto de vista así acotado, consideramos que sólo puede hablarse de influencia neoplatónica en un sentido muy general. Melquíades Andrés ha sido uno de los estudiosos que más ha cuestionado esta huella del neoplatonismo en la mística española del siglo XVI. Frente a Erasmo, dice Andrés, la reforma española no admite el dualismo platónico alma-cuerpo, sino que sostiene una concepción integral del ser humano (Andrés, 1994: 284 y 327)⁶⁸⁸. En general, añade, los místicos españoles se expresan en términos aristotélicos (1994: 328). No obstante es justo reconocer que la mística occidental bebe en mayor o menor medida del pensamiento de Plotino⁶⁸⁹. Plotino es, en consecuencia, un ascendiente remoto de San Juan de la Cruz, aunque la mística de éste no puede calificarse como neoplatónica en sentido estricto.

A nuestro juicio, dos son los elementos fundamentales del lenguaje místico de Plotino que permanecen activos en el discurso sanjuanista: En primer lugar la concepción de la expresión mística como posibilidad de la irrupción del mundo en el discurso -que nace con Plotino- y su concepción de la alegoría: el carácter deíctico de sus imágenes apelan al silencio y a la contemplación⁶⁹⁰. En segundo lugar, la concepción plotiniana del lenguaje, alejada -a diferencia de lo que ocurrirá con Proclo- de las corrientes teúrgicas y de las teorías mágicas respecto del nombre, se acerca también al lenguaje místico de Juan de la Cruz, a diferencia de la concepción sostenida, por ejemplo, por Giordano Bruno. Las diferencias con León Hebreo y con su concepción del amor también son evidentes: la síntesis de Cábala y neoplatonismo del autor de los *Diálogos de amor* introduce una cosmología absolutamente diversa de la cosmología cristiana de Juan de la Cruz. De este modo, la simpatía universal, la idea de la materia, el orden cósmico concebido como matrimonio entre el cielo y la tierra, la idea platónica de retorno a la divinidad, incluso la necesidad del concurso de amor

⁶⁸⁷ Martín Velasco clasifica las místicas religiosas en dos grupos: el de Extremo Oriente -budismo, taoísmo e hinduismo-, impropriamente llamadas místicas; y el grupo de Oriente Medio -judaísmo, Islam y cristianismo- (Martín Velasco, 1994: 25).

⁶⁸⁸ Melquíades Andrés cita como fuente el Tratado I del *Tercer Abecedario* de Francisco de Osuna.

⁶⁸⁹ Ya había advertido Heidegger el origen griego -platónico- de la *fruitio Dei*, como concepto fundamental de la teología mística medieval (Heidegger, 2001: 174).

⁶⁹⁰ *Supra*. capítulo XI.

divino en el proceso de unión con la divinidad -pese a su cercanía al concepto agustiniano de gracia- se presentan como elementos de una concepción teológica diferente⁶⁹¹.

Junto a estos elementos, existen algunas aproximaciones que pueden llevar a confusión respecto de su grado de similitud. Así ocurre con la idea plotiniana de la contemplación en el centro del alma, como forma suprema de contemplación mística. La expresión “centro del alma” que aparece en el poema de la *Llama* tiene, sin duda, a Plotino como antecedente más antiguo, pero se inserta, como veremos seguidamente, en una concepción del alma totalmente diversa.

El reconocimiento de esta presencia inevitable de Plotino⁶⁹² no debe soslayar las abiertas diferencias existentes entre ambos místicos. La mística sanjuanista, en tanto que cristiana, posee una serie de rasgos que la hacen incompatible con el neoplatonismo de Plotino. En primer lugar, el sentimiento de la naturaleza en la poesía y en la doctrina teológica de Juan de la Cruz es irreconciliable con la hostilidad neoplatónica hacia el mundo material. En este sentido, el sentimiento de lo natural en Juan de la Cruz tiene su origen en la mística -en este aspecto poco platónica- de Agustín de Hipona. Para San Agustín, la bondad del universo queda garantizada por ser creación de Dios -en el pensamiento neoplatónico, la materia identificada por Plotino con el “no-ser”, no es, lógicamente, creada-. La belleza del cosmos, en consecuencia, no es engañosa, sino prueba inequívoca de la existencia de Dios.

Por otra parte, en la mística de Plotino, el alma es la tercera de las hipóstasis divinas, tras el Uno y el Logos. Dejando a un lado la imposible conciliación entre las tres hipóstasis del neoplatonismo y la Trinidad cristiana, pese a las vacilaciones que la patrística oriental experimentó respecto a esta cuestión⁶⁹³, debemos advertir que esta concepción del alma es incompatible con el concepto cristiano de libertad consolidado en Occidente a partir de Agustín. El libre albedrío responde a un concepto del alma creada⁶⁹⁴ que no se identifica con Dios, pese a que éste pueda residir en “su más

⁶⁹¹ Véase el prólogo de Andrés Soria Olmedo a los *Diálogos de amor* (León Hebreo, 2002: 9-36).

⁶⁹² Para las analogías -y algunas diferencias- entre Plotino y Juan de la Cruz, véase Baruzi, 1991: 638-642. Para las diferencias en el concepto de contemplación entre ambos, véase De Saint Joseph, 1962.

⁶⁹³ En la Edad Media, el problema no desaparece del todo sino que sobrevive en la identificación del Espíritu Santo con “el alma del mundo”, protagonista de múltiples alegorías medievales. Véase el capítulo XVIII de la primera parte de este trabajo.

⁶⁹⁴ El alma neoplatónica es increada, emanada de la divinidad. Para la defensa de la libertad por parte de los místicos españoles del siglo XVI, véase Andrés, 1994: 285-286.

profundo centro”⁶⁹⁵. El concepto del alma como un espacio de privacidad humana, distinta de Dios y, en consecuencia, sede de la libertad esencial del hombre, origina, en el desarrollo de la mística cristiana, una serie de vicisitudes, a las que es ajena la mística neoplatónica. Precisamente la noche pasiva del espíritu tiene, en cuanto a las purgaciones sufridas, su razón de ser en esta diferencia entre Dios y el alma:

Porque, aunque ellos [los que están en el Purgatorio a los que se comparan los contemplativos en este momento de la noche pasiva del espíritu] echan de ver que quieren bien a Dios, no les consuela esto; porque les parece que no les quiere Dios a ellos ni que de tal cosa son dignos; antes como se ven privados de él, puestos en sus miserias, paréceles que tienen muy bien en sí por qué ser aborrecidos y desechados de Dios con mucha razón para siempre⁶⁹⁶.

Pero, en sentido contrario, el movimiento del alma hacia Dios no está motivado por el deseo de retornar al Uno ante la extrañeza del mundo, sino también por el amor de Dios -*ágape*- y la condescendencia del Espíritu Santo. La noche pasiva, con los bienes recibidos por Dios, como se ha señalado más arriba, avala esta concepción de un Dios que interviene en el proceso místico de forma decisiva a través de la gracia, una actividad ajena por completo a la concepción del Uno plotiniano. Como ha estudiado Gaetano Chiappini, Juan de la Cruz realiza en la *Noche oscura*, un pormenorizado análisis de la voluntad divina, diferenciada nítidamente de la voluntad del contemplativo, y su intervención en la experiencia mística de la *noche* (Chiappini, 1991: 27-29).

Finalmente, la doctrina de la Encarnación y la mediación de Cristo rompen todo posible contacto entre la mística cristiana y el platonismo (Louth, 1981: 145)⁶⁹⁷.

La herencia patristica de Juan de la Cruz es, paradójicamente, tan innegable como imprecisa. La formación teológica del carmelita y las huellas bien definidas de la patristica en su escritura quedan contrarrestadas por las muy escasas citas patristicas que Juan de la Cruz aduce en sus textos y la ausencia de testimonios claros en esta materia (Diego Sánchez, 1990: 83). No obstante la falta de datos concretos, la influencia de las fuentes patristicas y, en general, de la tradición exegética y doctrinal cristiana en la obra

⁶⁹⁵ San Juan recoge la conocida cita agustiniana “Conózcame yo, Señor, a mí, y conocerte he a ti” en *Noche oscura*, 1, 1, 12, 5. Para la concepción del alma en Agustín, *supra*. capítulo XVI.

⁶⁹⁶ *Noche oscura*, 1, 2, 2, 7, 7.

⁶⁹⁷ Sobre las complejas relaciones entre platonismo y mística cristiana, véase Louth, 1981: 191-204. Una crítica contra la posible influencia del platonismo en la mística sanjuanista puede verse en Pikaza, 1992: 147-165.

sanjuanista es una realidad que va más allá de la mera conjetura. Más allá de la ya señalada formación teológica y de las alusiones, expresas o tácitas, a los escritos patrísticos, existe en Juan de la Cruz la misma actitud exegética frente a la Biblia - especialmente el Cantar de los cantares⁶⁹⁸-, recuperando el proceder alegórico de los Padres, si bien adaptado a su tiempo y a sus particulares necesidades expresivas.

La relación entre la mística sanjuanista y la tradición mística del cristianismo oriental es más compleja. En esta cuestión conviene diferenciar entre el contexto original en el que se elaboró el pensamiento místico de Gregorio de Nisa y Dionisio Areopagita, y la recepción occidental de sus obras, particularmente del segundo. En la primera parte de este trabajo se han estudiado ambas cuestiones. En este capítulo extenderemos nuestra reflexión hasta la obra de San Juan de la Cruz, desde un punto de vista general. En el capítulo siguiente analizaremos la posible presencia de algunas de las imágenes y alegorías de estos autores místicos en la poesía sanjuanista.

Hay en la mística de Juan de la Cruz una huella imprecisa de Gregorio de Nisa, cuyo alcance es difícil determinar⁶⁹⁹. La teología mística del Niseno no había tenido en la Edad Media occidental una difusión tan amplia y directa como la del Areopagita, y, sin embargo, en la obra de San Juan parecen detectarse rasgos profundos de su pensamiento teológico. El tono emotivo y cercano a la experiencia de Gregorio de Nisa -por momentos tan alejado de la dimensión teórica de la mística oriental incluida la de Dionisio- lo aproxima al lenguaje místico de San Juan de la Cruz. Esta concepción cercana del lenguaje místico y la similitud de las respectivas reflexiones, sobre la *tiniebla* en Gregorio de Nisa, y sobre la *noche* en Juan de la Cruz, han sido determinantes para que un teólogo tan riguroso como Jean Danielou haya vinculado, sin duda alguna, el pensamiento de uno y otro, en lo que a estos conceptos se refiere (Louth, 1981: 181)⁷⁰⁰.

Desde la primera recepción occidental de Dionisio Areopagita, se comprendió la necesidad de realizar un esfuerzo de adaptación del pensamiento cristiano oriental al modo occidental agustiniano. El trabajo de traducción y adaptación de Escoto Erigena

⁶⁹⁸ La influencia de la interpretación mística de Orígenes, fundamental en toda la exégesis cristiana posterior, es innegable en Juan de la Cruz, tanto en la elaboración de sus poemas como de sus comentarios (cf. Diego Sánchez, 1990: 91-92).

⁶⁹⁹ Algunos estudiosos como Herrera sostienen que, en vista de las similitudes, resulta muy posible que Juan de la Cruz conociera la obra del Niseno (cf. Herrera, 1967: 157). Otros críticos se muestran más reservados en cuanto al alcance efectivo de este conocimiento.

⁷⁰⁰ Hay, ciertamente, algunos textos de Juan de la Cruz que recuerdan el pensamiento místico del Niseno, incluido su concepto de epéctasis, aunque limitado al ámbito del conocimiento de Dios: "Porque es [el

en el siglo IX, en un primer momento, y de los teólogos del siglo XII, en la segunda recepción del místico sirio, fueron encaminados a favorecer la asimilación de esta mística de la oscuridad, de denso contenido teúrgico, derivado de Proclo, a los presupuestos afirmativos y luminosos de Agustín. Pero la conciliación entre la mística oriental de la oscuridad y la mística occidental de la luz no estuvo exenta de tensiones teológicas a menudo difíciles de superar.

Algunos estudiosos han afirmado que en la mística española del siglo XVI es posible diferenciar una tendencia jesuítica que recurre a la doctrina de Agustín y Gregorio Magno, y otra tendencia dionisiana, representada por Juan de la Cruz. La primera de estas corrientes sigue una línea psicologista y llega a Teresa de Jesús a través de Francisco de Osuna, Juan de Ávila y Bernardino de Laredo⁷⁰¹, entre otros. La segunda tendencia cristaliza la influencia de Dionisio desde la herencia de la tradición medieval a la que se suma, a partir de la segunda mitad del siglo, la obra del clérigo Segura y, sobre todo, fray Juan de los Ángeles -en el que también se acusa una huella profunda de Gregorio de Nisa- (Disandro, 1993: 156).

La comprensión de estas tendencias debe, a nuestro juicio, matizarse con las reservas que acabamos de apuntar. De este modo, creemos que la mística sanjuanista, en su conjunto, tiene tantos elementos agustinianos como dionisianos, si no más, aunque, ciertamente, acuse la presencia del Areopagita más intensamente que Teresa de Jesús⁷⁰².

La naturaleza agustiniana de la mística sanjuanista se evidencia incluso en su adaptación del “rayo de tiniebla” dionisiano⁷⁰³. Como señala Disandro, Juan de la Cruz utiliza esta expresión para referirse al itinerario del alma, que atraviesa la tiniebla. Por el contrario, Juan de los Ángeles, más cercano en este punto a Dionisio, “recupera el carácter óptico de la tiniebla como semántica de la deidad” (Disandro, 1993: 157).

entendimiento de la contemplación], en alguna manera, al modo de los que le ven en el cielo, donde los que más le conocen entienden más distintamente lo infinito que les queda por entender” (*Cántico B*, 7, 9).

⁷⁰¹ García de la Concha afirma que la influencia jesuítica, en lo que se refiere al uso de la imaginación, en Teresa de Jesús sólo alcanza a su primera etapa (2004: 99).

⁷⁰² Creemos que la presencia de la mística agustiniana en San Juan de la Cruz es más amplia y profunda de lo que el carmelita evidencia en sus citas del africano. Como ha observado Alberto de la Virgen del Carmen, siendo Agustín el autor cristiano más citado por Juan de la Cruz, estas citas “nunca llegan al fondo de los problemas sanjuanistas. Casi siempre aparecen en apoyo de las soluciones, que ya el Maestro ha dado a dichos problemas. Si no es que el propio Maestro las trae a colación para explicarlas y comentarlas a la luz de sus principios” (De la Virgen del Carmen, 1955: 184). Esto no obstante, la influencia de Agustín tiene su máximo campo de actuación como una de las fuentes constitutivas de la mística cristiana, desde su concepto de alma a la orientación vivencial de la experiencia mística. En este sentido, pensamos que las citas agustinianas presentes en la obra de Juan de la Cruz, escasas o superficiales, no son un indicio suficiente del enorme peso del pensamiento agustiniano en la tradición mística occidental a la que Juan de la Cruz pertenece.

Pero, en nuestra opinión, la diferencia sustancial entre Juan de la Cruz y Dionisio Areopagita radica en que el primero es -con matices- un místico de la luz y el segundo un místico de la oscuridad. Esta diferencia puede haber quedado eclipsada, en algunas ocasiones, en primer lugar porque, en la práctica -y Juan de la Cruz no es en esto una excepción-, la mística occidental, desde la primera recepción de la mística cristiano-oriental, se ha contaminado, en mayor o menor medida, de algunos de sus elementos más reconocibles. Así, Eulogio Pacho ha destacado que “las aportaciones más originales de San Juan radican en los encuentros y cruces que se producen entre los campos de la oscuridad y los de la luz” con el empeño en “la superación de la bipolaridad oscuridad-luz” (Pacho, 1990: 171). Esta superación se ha realizado mediante la incorporación de elementos de la mística de la oscuridad, particularmente del lenguaje oriental que desarrolla la vía apofática, al esquema general de la mística de la luz⁷⁰⁴. En segundo lugar, porque, como se ha visto en capítulos anteriores, el desarrollo de la alegoría de la *noche* en la obra sanjuanista ha prevalecido en buena parte de la recepción crítica de su obra.

Con el objeto de argumentar nuestra opinión respecto de la naturaleza de la mística sanjuanista, recordaremos algunos rasgos de la mística de la luz y de la mística de la oscuridad expuestos más ampliamente en la primera parte de nuestro trabajo.

La mística de la luz, cuyos máximos exponentes en la Antigüedad son Orígenes⁷⁰⁵ y San Agustín, considera que el alma, en virtud de la Encarnación de Cristo, puede acceder a la unión con Dios, si bien de un modo imperfecto. Esta imperfección no deriva de la lejanía o de la naturaleza divina, sino de la imperfección humana. En el ascenso del alma no se conoce la *tiniebla* ni la *noche oscura*, sino que el alma, pese al terrible esfuerzo de purificación va feliz y canta de la mano de su Creador que la lleva a la victoria a través de la gracia.

Por el contrario, la mística de la oscuridad, representada sobre todo por Gregorio de Nisa y Dionisio Areopagita, afirma que Dios es absolutamente incognoscible. El alma, pese a la purificación, no puede aprehender a Dios en su inmensidad. Dice Gregorio de Nisa: “El conocimiento religioso es luz al principio en quien lo recibe. Oscuridad y piedad son opuestas, pues la luz ahuyenta a las tinieblas. Pero cuanto más

⁷⁰³ La “tiniebla” es un concepto aportado por Gregorio de Nisa, aunque la expresión, derivada de éste, “rayo de tiniebla” de Dionisio haya tenido más fortuna en su difusión.

⁷⁰⁴ Sobre esta cuestión, véase García de la Concha, 2004: 281.

⁷⁰⁵ Puech ha relacionado la mística de Orígenes con la de San Juan, destacando cómo en ambos se describe la experiencia alterna de sequedad y exaltación en el matrimonio espiritual (Louth, 1981: 182).

progresa el espíritu, con aplicación siempre mayor y más perfecta, y a medida que se acerca a la contemplación, ve más claro que realmente la naturaleza divina es invisible”⁷⁰⁶. Como se ve, la oscuridad tiene dos significados en el pensamiento teológico del Niseno: en primer lugar es sinónimo de pecado, en el momento en que Dios se aparece como luz; en un segundo estadio de significación, la *tiniebla* encarna a Dios mismo en la última etapa de su conocimiento⁷⁰⁷. La clave de la experiencia de la *tiniebla* no es el conocimiento de Dios, ni siquiera entendido como conocimiento no conceptual, pues este conocimiento, desde la radicalidad teológica de Gregorio de Nisa, es imposible, sino el sentimiento de presencia de lo divino⁷⁰⁸. Este sentimiento de presencia de Dios es mínimo para el alma: cuando llega a esta cima, descubre que está tan infinitamente lejos de la perfección divina como al principio. La *tiniebla* designa, de este modo, el aspecto negativo de la vida mística. El aspecto positivo corresponde al plano de la unión y del amor. El concepto de *ágape*, es otra novedad del pensamiento místico de Gregorio frente a Orígenes - el alejandrino señalaba como cima de la vida mística la contemplación, la cual supera precisamente la homonimia entre el amor humano y el amor divino, *ágape*, - que cristaliza en el pensamiento místico cristiano (Danielou, 1944: 211).

San Juan de la Cruz elabora una mística de la luz en la que los obstáculos para acceder a la unión con Dios no proceden de su inaccesibilidad absoluta, sino de la imperfección del alma marcada por el pecado. En este sentido, nos parece determinante el siguiente pasaje del comentario de la *Noche oscura*:

Cuanto a lo primero [la mezcla de contrarios en el alma durante la noche del sentido, por la presencia simultánea de bienes y dolor], porque la luz y sabiduría de esta contemplación es muy clara y pura y el alma en que ella embiste está oscura e impura, de aquí es que pena mucho el alma recibéndola en sí, como cuando los ojos están de mal humor impuros y enfermos, del embestimiento de la clara luz reciben pena.

(*Noche oscura*, 1, 2, 2, 5, 5)

En el mismo sentido se expresa Juan de la Cruz en el comentario a la *Llama*, 1, 4, 22. En cambio, el comentario de los dos versos finales de la primera estrofa de la *Llama* -“Acaba ya si quieres / rompe la tela de este dulce encuentro”, alude a la

⁷⁰⁶ Gregorio de Nisa, 1993a: 104.

⁷⁰⁷ Véase Borrego, 1991: 402.

⁷⁰⁸ Véase Homilía XI del *Comentario al Cantar de los cantares*.

imperfección de la contemplación mística, incluso en sus grados más altos en los que el alma ya ha sido purgada, frente a la perfección de este encuentro en la muerte:

Sintiéndose, pues, el alma a la sazón de estos gloriosos encuentros tan al canto de salir a poseer acabada y perfectamente su reino, en las abundancias que se ve está enriquecida (porque aquí se conoce pura y rica y llena de virtudes y dispuesta para ello, porque en este estado deja Dios al alma ver su hermosura y fíale los dones y virtudes que le ha dado, porque todo se le vuelve en amor y alabanzas, sin toque de presunción ni vanidad, no habiendo ya levadura de imperfección que corrompa la masa) y como ve que no le falta más que romper esta flaca tela de vida natural en que se siente enredada, presa e impedida su libertad, *con deseo de verse desatada y verse con Cristo* (Fil. 1, 23), haciéndole lástima que una vida tan baja y flaca la impida otra tan alta y fuerte, pide que se rompa, diciendo: *Rompe la tela de este dulce encuentro.*

(*Llama de amor viva*, 1, 6, 31)⁷⁰⁹

En este texto se aprecia otro punto de contacto con la mística agustiniana que, a su vez, distancia a Juan de la Cruz de la teología mística siria, particularmente del pensamiento de Gregorio de Nisa. En efecto, la contemplación mística descrita en los comentarios de la *Llama* y el *Cántico B*, muestra un grado imperfecto de unión que no se cifra sólo en el carácter temporal de esta unión, y el consiguiente aplazamiento de la unión definitiva para después de la muerte, sino que afecta también a la intensidad de dicha unión. Como se ha estudiado en la primera parte de nuestro trabajo, la mística agustiniana reduce, frente a Plotino, los elementos salvíficos a favor de los meramente cognoscitivos, hasta el punto de que algunos estudiosos han hablado de éxtasis fallido, en referencia al concepto agustiniano de unión mística. Del mismo modo, la mística sanjuanista en su segunda etapa (*Llama*, *Cántico B*) recorta el alcance de la unión del alma con Dios en la contemplación de la vida terrena. Como ha notado Mc. Guinn, pese a su lenguaje oscuro e hiperbólico, Juan de la Cruz insiste en que la última unión con Dios, que puede iniciarse en vida y completarse en el cielo, no implica la fusión de sustancias, sino sólo la completa uniformidad de voluntades, a pesar de que el carmelita hace un gran uso del lenguaje de la deificación (*Cántico 12, 7*). En este aspecto, Juan de la Cruz se acerca a San Bernardo que insistía en la distinción absoluta entre el amante divino y el humano (Mc.Guinn, 1987: 22).

⁷⁰⁹ Véase también *Subida*, II, 5, 2.

A nuestro juicio, el elemento determinante que sitúa a Juan de la Cruz en el seno de la mística de la luz y que lo separa de los Padres sirios radica en que la *noche* sanjuanista es, como se ha visto, experiencia del pecado y de la impureza del alma. Para San Juan el alma se purifica en la *noche* (Louth, 1981: 185). Para los místicos de la oscuridad, por el contrario, en la *tiniebla* ya no hay pecado, porque para acceder a ésta debe haberse completado previamente la etapa de purificación. Esto no obstante, hemos creído ver una expresión inequívoca -aunque con carácter excepcional- de este concepto *sirio* de *tiniebla* en la quinta copla del poema [Entréme donde no supe]⁷¹⁰:

Cuanto más alto se sube
tanto menos se entendía,
que es la tenebrosa nube
que a la noche esclarecía;
por eso quien la sabía
queda siempre no sabiendo,
toda ciencia trascendiendo.

En estos versos, Juan de la Cruz no emplea la *tiniebla* como sinónimo de la *noche* en su sentido de purgación o incluso de vía apofática, sino que, partiendo del Éxodo se refiere al conocimiento oscuro de Dios de forma que recuerda poderosamente a Gregorio de Nisa.

Pero, en general, como se ha advertido más arriba, San Juan de la Cruz se sirve del lenguaje de la *tiniebla* de Dionisio para desarrollar su discurso relativo a la vía apofática. La inclusión de estos elementos dionisianos y la profunda reflexión sanjuanista en torno a la teología negativa no implican que la mística de Juan de la Cruz pueda considerarse como mística de la oscuridad. Incluso en esta incorporación del lenguaje del Areopagita, Juan de la Cruz se muestra ambiguo:

Mientras que (...) Dionisio niega que las afirmaciones y las negaciones, las meras palabras y las imágenes, puedan expresar nada en absoluto sobre Dios, San Juan, de modo paradójico, lo afirma y lo niega a la vez. Crea en su poesía configuraciones enteras de imágenes que conmueven al lector por su belleza. Aunque no son sino un “no sé qué”, un balbuceo de las glorias inexpresables de Dios, son ciertamente “algo” y no nada: ese “algo” que ha rebotado de su experiencia y que en sus comentarios intentará exponer.

⁷¹⁰ Juan de la Cruz, 2002a: 81.

(Thompson, 2002: 197-198)

Víctor García de la Concha ha profundizado en la construcción de este lenguaje ambiguo que caracteriza la poesía de Juan de la Cruz, y en su relación con la teología negativa dionisiana. Para García de la Concha, el carmelita aplica a las imágenes el principio de negación de forma más radical que Dionisio: “Cada imagen va perdiendo su autonomía y sus sustancia revierte hacia otra, es condicionada por otra o, en fin, se desplaza del contexto de su articulación lógica a una posición que en el orden racional comporta desatino” (García de la Concha, 2004: 282).

Louth ha señalado la influencia de la lectura medieval de Dionisio en Juan de la Cruz en cuanto a la consideración de la función del intelecto en la contemplación mística. Para Dionisio -dice Louth-, el alma en éxtasis trasciende y niega el intelecto, pero no porque éste no tenga en general ninguna utilidad, al contrario, el intelecto juega un papel fundamental en la purificación intelectual. La negación del intelecto en la contemplación se debe a que, en este estadio de la contemplación, ya ha dejado de prestar este servicio al alma. Los teólogos medievales no comprendieron esta función del intelecto y pasaron a considerar que el órgano místico del alma no era intelectual sino afectivo. Este error supuso, en la práctica, un cambio de rumbo importante respecto del pensamiento original de Dionisio, constituyendo la tradición que influye directamente en Juan de la Cruz (Louth, 1981: 183).

La caída de la importancia del intelecto frente a la nueva dimensión afectiva heredada de la mística medieval -especialmente de San Bernardo-, junto con la incorporación de los citados elementos de la mística de la oscuridad, produce una modificación importante de la naturaleza de la mística de la luz en su tratamiento sanjuanista. Ésta venía determinada desde Orígenes, primero, y San Agustín, después, por la preponderancia de los elementos cognitivos sobre los salvíficos: el fin de la contemplación era la iluminación y el conocimiento de Dios. Sin embargo, San Juan de la Cruz incide en la dimensión afectiva y viene a formular una doctrina mística en la que lo fundamental no es tanto el conocimiento de Dios como el reconocimiento de la necesidad que tenemos de él. Thompson ha afirmado que esto supone el paso de la mística de la luz a la mística del no saber (Thompson, 1993: 127-130).

Consideramos, con Thompson, que efectivamente existe en la construcción mística sanjuanista una disminución del componente intelectual, en la comprensión agustiniana del término, a favor de un vago “no saber”. Pero también pensamos que este

“no saber” más que romper con la mística de la luz, actualiza su componente intelectual en consonancia, no sólo con el mayor tono afectivo de la mística medieval, sino también con la reflexión sobre la dimensión intelectual del fenómeno místico que se genera en el siglo XV, y que ofrece, con Nicolás de Cusa, su mejor representación⁷¹¹. En efecto, el Cusano defiende la posibilidad de una visión intelectual, pero de carácter intuitivo⁷¹². Ahora bien, estas analogías sólo pueden proponerse desde la conciencia de sus límites. Así, pese a que el “no saber” puede considerarse en cierto modo un concepto de época⁷¹³, es preciso diferenciar entre la mística sanjuanista que gira en torno a la voluntad⁷¹⁴, y la mística intelectual de mayor contenido neoplatónico de Nicolás de Cusa⁷¹⁵. La reflexión poética sanjuanista respecto al “no saber” se desarrolla principalmente en el poema [Entréme donde no supe], en el que el “no saber” es concebido, no como la ausencia de sabiduría o la omisión de la actividad intelectual, sino como un saber definido esencialmente por su oposición al “saber” común:

Este saber no sabiendo
 es de tan alto poder,
 que los sabios arguyendo
 jamás le pueden vencer,
 a no entender entendiendo,
 toda ciencia trascendiendo.

Debe advertirse de nuevo que la concepción sanjuanista del “no saber” como una forma de conocimiento opuesta al saber común no puede ser asimilado a lo que en la estética moderna y en el pensamiento neokantiano se ha denominado forma de

⁷¹¹ Esto no obstante, Nicolás de Cusa acepta la teología negativa de Dionisio afirmando que “es tan necesaria a la de afirmación que sin ella no se le rendiría culto a Dios en cuanto Dios infinito, sino antes en cuanto criatura” (Nicolás de Cusa: 1984, 81). Véase también, sobre Dionisio Areopagita, Nicolás de Cusa, 1984: 58-59. Sobre la teología afirmativa, Nicolás de Cusa, 1984: 74 y ss.

⁷¹² Véase Cassirer, 1951: 22-29. El concepto de Nicolás de Cusa llega hasta Novalis, quien define el éxtasis como “fenómeno lumínico interior equivalente a una intuición intelectual” (Novalis, 2001: 186).

⁷¹³ Cuevas ha expuesto brevemente la evolución del “no saber”, como *topos* de la *docta ignorantia* -“los saberes amenazan el Saber, que, revelado por Dios desde el principio, no exige investigaciones sino contemplación. La ignorancia aparece así como forma superior de conocimiento (Cuevas, 1993a: 57-58)-, desde el Génesis, pasando por Romanos 12, 3 y la doctrina de San Agustín hasta el siglo XVI, en el ámbito carmelita, e incluso en Juan de Valdés (cf. Cuevas, 1993a: 57-59).

⁷¹⁴ Recuérdese lo afirmado anteriormente respecto al concepto sanjuanista de unión, incluso más allá de la muerte, como completa uniformidad de voluntades entre Dios y el místico

⁷¹⁵ Nicolás de Cusa es, en opinión de Cassirer, el primer pensador moderno por cuanto considera que el problema de la separación entre lo finito y lo infinito debe plantarse, en términos prekantianos, desde el punto de vista de las posibilidades del conocimiento humano. Cassirer destaca también cómo Nicolás de

conocimiento simbólico. En estos casos, el conocimiento simbólico procede bien del denominado conocimiento sensible, bien de la intuición, bien -en el caso del psicoanálisis- del subconsciente. El “no saber” de los místicos es, en su concepción de las cosas, un saber revelado, y su sustancia se determina frente a los otros saberes, precisamente, en esta circunstancia. La reconducción de esta circunstancia fundamental hacia criterios filosóficos o psicológicos altera las condiciones de posibilidad de este “no saber” como “saber otro”, y, con ello, sustrae la especificidad que sostiene su existencia.

La teología mística medieval tiene en San Juan de la Cruz una presencia activa y directa que se manifiesta no sólo en la construcción estrictamente doctrinal, sino también en la determinación de un lenguaje erótico que remite, en última instancia, a Ricardo de San Víctor y, más cercanamente, a Bernardo de Claraval y a los místicos alemanes. Ricardo de San Víctor es el padre del concepto de “caridad violenta”, un concepto ajeno al neoplatonismo y al mundo del Cantar de los cantares, que, sin embargo, está presente en la obra de Juan de la Cruz, siendo particularmente intenso en la *Llama de amor viva*, tanto en el poema como en el comentario⁷¹⁶.

Bernardo profundizará en este lenguaje erótico-místico en sus sermones sobre el Cantar, incorporando numerosos elementos de los Padres orientales, y reforzando, además, la dimensión experiencial de la teología mística. Otro rasgo de la mística de San Bernardo que llegará hasta Juan de la Cruz, a través, sobre todo, de la influencia franciscana, es el enriquecimiento de la idea agustiniana de la presencia de Dios en el alma, mediante la correspondiente interiorización de la humanidad y pasión de Cristo: La Encarnación es la mayor manifestación del amor divino y, en consecuencia, es la condición necesaria y determinante del *ágape*. El concepto de *exceso*, tomado por Bernardo de Máximo el confesor, y desarrollado en el Sermón 74 del Cantar a través de la imagen de la inmersión en el fuego divino, cuando el *Logos* invade el alma y despierta su centro revelando sus más secretas faltas, nos adelanta algunos de los rasgos -ya estudiados más arriba- de la noche del espíritu y la mística de la luz de Juan de la Cruz.

Cusa introduce una valoración de la experiencia como fuente de conocimiento auténtico, aunque no sea exacto ni límpido (Cassirer, 1951: 40).

⁷¹⁶ Sobre la mística de Ricardo de San Víctor y el concepto de “caridad violenta” y sus grados, véase el capítulo XX & 2 de nuestra primera parte. La introducción de Ricardo de San Víctor en España en el siglo XVI se debe fundamentalmente a Bernardino de Laredo. La primera edición de *Subida al Monte Sión* (1535) tiene a Ricardo de San Víctor como fuente principal. La edición de 1538 incorporará la

La mística del siglo XIII influye en Juan de la Cruz por el desarrollo de la afectividad, como puente entre la concepción física y la concepción extática del amor⁷¹⁷. En esta elaboración resulta fundamental la mística franciscana y las reflexiones tomistas sobre el amor. La reformulación de la teología negativa, junto con la terminología escolástico-teológica, por parte de Tomás de Aquino y el sentimiento directo de la naturaleza de los franciscanos serán también fundamentales en la construcción del pensamiento sanjuanista. Como mediador entre ambos horizontes teológicos, San Buenaventura ofrece una mística sintética que pasa a Juan de la Cruz en su equilibrio entre la teología afirmativa y negativa que tiende a evitar los riesgos de panteísmo en los que habían incurrido Guillermo de St. Thierry y el Maestro Eckhart. En la mística de San Buenaventura aparece un concepto de *noche oscura*, caliginosa e iluminada⁷¹⁸, que algunos han considerado como la fuente de la *noche* sanjuanista. Esto no obstante, existen importantes diferencias entre una *noche* y otra: para Buenaventura, la *noche* es “la cima, vértice o centro del espíritu”; para Juan de la Cruz, la *noche* es el sendero para llegar a la cima, no la cima misma (Rubí, 1951: 81-82).

La influencia de la mística alemana será decisiva en los contemplativos españoles del siglo XVI⁷¹⁹. El primero en ser conocido en España fue Suso, muy presente en *Subida al Monte Sión*, aunque pasado este primer momento quedara olvidado (Martín, 1990: 219). La obra de Herp *Directorio de contemplativos* fue publicada en España con el título de *Espejo de perfección* en 1551 y, aunque prohibida por la Inquisición, influyó en Bernardino de Laredo y de ahí pasó a Teresa de Jesús. En opinión de Martín, esta obra fue también conocida por Osuna, Luis de Granada, Juan de Ávila y, entre otros, Juan de la Cruz⁷²⁰. Ruysbroeck, citado por Osuna en su *Tercer Abecedario*, es un místico muy presente en el *Cántico* y la *Llama*, con sus *Bodas del alma*. Sus obras completas penetran en España en 1552⁷²¹. Acaso sea la mística de Ruysbroeck la fuente principal de la síntesis entre la mística de la luz y la de la

influencia de Herp y Balma, reforzando los aspectos afectivos del pensamiento teológico de Laredo frente a los rasgos intelectuales más aguzados en la mística del victorino (cf. Ricardo de San Víctor, 1979, 3).

⁷¹⁷ Sobre la afectividad sensible en Juan de la Cruz, cf. Mouroux, 1951-1952.

⁷¹⁸ Cf. *Breviloquium*, 5, 7.

⁷¹⁹ Véase el trabajo clásico de Jean Orcibal *San Juan de la Cruz y los místicos renano-flamencos* (Orcibal, 1987). Para un breve recuento de las obras espirituales germánicas difundidas en la España del XVI, véase Sanchís Alventosa, 1946: 109-112.

⁷²⁰ *Op. cit.*, pp. 220-221.

⁷²¹ *Ib.*, p. 222. Martín recuerda que es el primer autor en hablar de *toques* en el sentido que después empleará Juan de la Cruz en la *Llama*: “toque misterioso por el cual es engendrado el Hijo en la memoria suprema” (Sanchís Alventosa, 1946: 79). Para una discusión sobre el sentido del *toque* en Ruysbroeck y su relación con el *toque* sanjuanista, véase Sanchís Alventosa, 1946: 125D.

oscuridad que caracteriza el pensamiento teológico de Juan de la Cruz. En efecto, frente a Eckhart, Ruysbroeck defendió el carácter dinámico de Dios y negó que éste permaneciera retirado en la oscuridad. Como hemos señalado en páginas anteriores, para Ruysbroeck, el silencio de Dios está preñado del Verbo, y, así, cuando el místico alcanza “el silencio oscuro” del Padre, se mueve hacia la imagen perfecta del Hijo, como un paso de la oscuridad hacia la luz y hacia la multiplicidad de la Creación, que se muestra en su fundación divina⁷²². Esta concepción de la Trinidad y su relación con la Creación halla cierto paralelismo con el extenso “Romance sobre el evangelio “In principio erat Verbum” acerca de la Santísima Trinidad”. Además la idea de la naturaleza, revelada, según Ruysbroeck, en su carácter divino por la contemplación, coincide también con el concepto de la naturaleza que San Juan expresa en el *Cántico*. Por otra parte, mientras Eckhart concebía la unión mística como identidad de naturaleza, esto es, como un proceso de deificación casi panteísta, Ruysbroeck sostiene que la unión mística es unidad de personas, no de naturalezas. De este modo, está próximo a la idea sanjuanista de la unión con Dios como unión de voluntades.

Pero probablemente es Tauler el místico germánico más influyente en la obra de Juan de la Cruz. Una antología de sus *Instituciones* se publica en castellano en 1551, y es difundida por fray Luis de Granada y el obispo Carranza⁷²³. Discípulo de Eckhart, Tauler elabora una doctrina del fondo del alma que, de una parte, se aleja del lenguaje oscuro de su maestro, a favor de un discurso más cercano y piadoso; y, de otra, reelabora el concepto agustiniano de la inhabitación de Dios en el alma, introduciendo un elemento dinámico, determinado por la atracción divina formulada como fuego de amor. Pese a la multitud de fuentes que pueden aducirse, la *Llama* sanjuanista es deudora directa de este concepto.

⁷²² Véase el capítulo XX & 4 de nuestra primera parte. A nuestro juicio, la influencia de la mística trinitaria de Ruysbroeck, en la que el alma del contemplativo adapta la estructura trinitaria del Dios contemplado, alcanza, dentro de la obra sanjuanista, su más nítida expresión en *Llama de amor viva*, 2, 16-22, en la que también tiene una presencia fundamental el opúsculo *De beatitudine*. Como observa Díez de Santa Teresa, Juan de la Cruz, a menudo, se muestra ambiguo en la expresión de la fruición divina en la experiencia mística, por cuanto emplea el texto pseudo-tomista referido a los goces de la vida después de la muerte (Díez de Santa Teresa, 1962: 348). La segunda redacción del *Cántico*, especialmente el comentario de sus últimas estrofas, se aproxima más al sentido de *De beatitudine*. Dice Díez de Santa Teresa: “El opúsculo forzó al Doctor Místico a pensar en el cielo -cielo de verdad-, y a precisar por lo tanto la relación entre ambos estados de perfección (la tercera “tela del dulce encuentro”) y hasta el orden lógico entre los aspectos de la experiencia vital: visión, amor, fruición...” (1962: 351). Esta evolución en su pensamiento está también en el origen de la segunda redacción, poco antes de morir, del comentario de la *Llama* (Ruiz, 1962: 263).

⁷²³ *Ib.*, pp. 224-225.

La última gran influencia de la mística germánica en San Juan de la Cruz es Helwic Van Gelmar cuya obra *De beatitudine* o *De la vida del cielo* fue erróneamente atribuida a Tomás de Aquino a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI. Aunque en tiempos de Juan de la Cruz y en la edición de la *Suma Teológica* manejada por éste ya se daba cuenta de esta falsa atribución, el carmelita siguió atribuyéndosela al Aquinate en sus escritos. En capítulos precedentes hemos mencionado algunos de los elementos de *De Beatitudine* que han pasado a la obra de Juan de la Cruz⁷²⁴. Ahora nos hacemos eco de la edición de *De la vida del cielo* de Teodoro H. Martín (Martín, 1988) en la que se estudian detenidamente los puntos de influencia de Van Gelmar en la obra sanjuanista. Reviste especial interés la elaboración de un mística trinitaria -el amor con el que el Padre ama al Hijo es el Espíritu⁷²⁵-, de naturaleza más cognitiva que salvífica, conforme a la tradición agustiniana (Martín, 1988: 24-25) que emplea imágenes bien conocidas del lector de San Juan: la atracción de Dios en el fondo del alma como el imán atrae al hierro; la idea de Dios como fuente de la que fluyen todos los dones; la contemplación como olvido del mundo y abismo del no saber⁷²⁶; y, entre otras, la imagen del fuego en que se inflama el alma en sentido trinitario que recuerda al comentario de la segunda canción de la *Llama*.

Sanchís Alventosa ha señalado algunas diferencias importantes entre la mística germánica y la española del siglo XVI. De entre éstas, resulta pertinente recordar aquí la inferior presencia neoplatónica de la mística hispana frente a la alemana. Así, Sanchís Alventosa subraya que si el centro de las disquisiciones místicas alemanas es el Logos, como segunda hipóstasis trinitaria, y no como el Cristo histórico, los españoles prefieren, al modo franciscano, “la consideración del Verbo encarnado, de Cristo, modelo y guía del mortal”; por otra parte, “El pensamiento plotiniano de la emanación y retorno a la Divinidad está sustituido por un fuerte dualismo de Creador y criatura, y la asimilación, por amor, del alma de Cristo” (Sanchís Alventosa, 1946: 103).

La literatura espiritual española de finales del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI tuvo, lógicamente, una influencia decisiva en la obra de Juan de la Cruz. A comienzos del siglo XVI, la espiritualidad española evolucionó hacia una creciente

⁷²⁴ Cf. capítulo XX & 4.

⁷²⁵ La idea está también en el Romance sobre la Trinidad: “Como amado en el amante / uno en otro residía / y aqueste amor que los une / en lo mismo convenía / con el uno y con el otro / en igualdad y valía” (Juan de la Cruz, 2002a: 85).

⁷²⁶ Dice Van Gelmar: “El alma se siente tan amada por Dios que hace olvido de todas las criaturas. Su dicha aumenta cuando corresponde al amor de la Santísima Trinidad y se abisma por completo allí con todas sus potencias” (Martín, 1988: 34).

lectura y meditación de la Biblia, a partir de fuentes como la *Imitación de Cristo*, y las obras de Agustín, Gregorio, Bernardo, Buenaventura, Hugo de Balma, Gerson, Herp, y Dionisio Areopagita⁷²⁷.

El *Tercer Abecedario* de Francisco de Osuna es uno de los pilares básicos de la mística carmelitana⁷²⁸. Con Juan de la Cruz, Osuna comparte algunas posiciones doctrinales respecto de la contemplación, ciertas coincidencias en el léxico, los ejemplos y las comparaciones, si bien es difícil precisar si existe entre ambos una relación de dependencia, filiación, o sólo meras coincidencias (Osuna, 1972: 109).

Otro tanto puede decirse de la *Subida del Monte Sión* de Bernardino de Laredo. La obra se publicó anónimamente en Sevilla en 1535. En 1538 aparece una segunda edición que mejora ampliamente la de 1535⁷²⁹. La *Subida*, muy influida por Ricardo de San Víctor, Hugo de Balma y Herp, entre otros, influye a su vez decisivamente en Teresa de Jesús. Bernardino de Laredo adelanta un concepto de *noche* que presenta algunas similitudes, y también importantes diferencias con la *noche* sanjuanista:

Y por esto dice la autoridad: *Que se levante nuestro corazón de noche*, porque así como la noche quita de nuestra vista corporal todo lo que con la claridad podemos ver, bien así el muy súbito alzamiento de nuestra afectiva esconde de la vista intelectual todo lo que Dios crió, y quédase sólo en él.

(Laredo, 1998: 247)

Así considerada, la noche de Bernardino de Laredo se refiere, como ocurre con la noche sanjuanista, a la vía apofática. Sin embargo, Laredo no examina la sequedad y el horror que la vía negativa supone, ni explora el proceso de honda trasmutación que en ella experimenta el contemplativo, como sí hace Juan de la Cruz en sus comentarios, particularmente en *Subida*.

Finalmente, no queremos cerrar este capítulo dedicado al examen de la presencia de la tradición mística y la alegoría en Juan de la Cruz, sin hacer alusión a la posible utilización por parte del carmelita de la *Sylva allegoriarum*. Esta posibilidad ha sido abordada por estudiosos de la obra de San Juan como Lucinio Ruano o Gabriel Castro,

⁷²⁷ Véase el "Prólogo" de M. Andrés a su edición del *Tercer Abecedario espiritual* de Francisco de Osuna, (Osuna, 1972: 99).

⁷²⁸ Para su influencia en Teresa de Jesús, véase el citado prólogo (Osuna, 1972: 107-108).

⁷²⁹ Véase el prólogo de Teodoro H. Martín a su edición de la tercera parte de *Subida del Monte Sión* (Laredo, 1998: XXXIV y ss.).

cuyo estudio sobre la cuestión (Castro, 1985) seguiremos a continuación en nuestra exposición de esta posible fuente sanjuanista.

La *Sylva allegoriarum* es un repertorio de alegorías ordenado alfabéticamente, que recoge las interpretaciones alegóricas de la Escritura más conocidas de los Padres y los exégetas medievales. Obra del benedictino Jerónimo Lauretus⁷³⁰, fue publicada por vez primera en 1568, conociendo varias ediciones en los años siguientes.

Dos son los puntos de interés que nos ofrece la obra: el primero, y más evidente, por cuanto la *Sylva* ofrece en un cuerpo ordenado toda una serie de interpretaciones que, por el modo en que se presentan, no aparecen como producto de la hermenéutica bíblica acumulado durante siglos, sino como figuras retóricas avaladas por la autoridad de la Escritura, y dispuestas para ser utilizadas en la elaboración de discursos poéticos y doctrinales, con un sentido moldeable, a la vez opaco y transparente. En esto radica, a nuestro juicio, buena parte de la eficacia alegórica de Juan de la Cruz, esto es, en la extraordinaria capacidad para transformar materiales procedentes de la exégesis alegórica en mecanismos retóricos que construyen un lenguaje nuevo con el que elaborar su obra, tanto en verso como en prosa. Desde este punto de vista, la *Sylva allegoriarum* supone un eslabón probable entre la tradición de la interpretación alegórica y la obra de Juan de la Cruz.

El segundo punto de interés de la *Sylva* estriba en el concepto de alegoría que su autor expone en el *Additus in Sylvam*, breve justificación de la alegoría que antecede al libro. Fray Jerónimo distingue la alegoría de figuras cercanas como la metáfora, la parábola, la ironía o el enigma. Pero, a continuación, apunta un rasgo esencial de la alegoría: en ella son quebrantadas todas las reglas de la lógica, “incluida la de Aristóteles, que prudentemente exige que surja de la similitud entre dos cosas” (Castro, 1985: 472).

En nuestra opinión, esta concepción amplia de la alegoría, que se aparta de la lógica aristotélica -incluida la tantas veces argumentada imposibilidad de conciliar los opuestos en un mismo sujeto- y de su teoría de la metáfora, es distinta de la idea de alegoría más racionalista que racional que, a partir de la aparición de la estética, siempre se ha enfrentado a la categoría de símbolo. La alegoría de la *Sylva*, heredera de la tradición de la exégesis alegórica cristiana e incluso pagana, si no conocida por San Juan al menos contemporánea suya, viene a comprender en su significación lo que después se ha considerado símbolo. En este sentido, nos parece que la definición de fray

Jerónimo invita, en la línea defendida en páginas anteriores, a superar la distinción entre símbolo y alegoría con relación a la obra de Juan de la Cruz, en beneficio del concepto amplio de alegoría aquí expuesto.

⁷³⁰ Para una breve nota biográfica, véase Castro, 1985: 468-469.

V. Llama de amor viva

La *Llama de amor viva* es, desde el punto de vista espiritual, la obra cumbre de la mística sanjuanista⁷³¹. Despojado de todo elemento narrativo, descartada la presencia de personajes figurados -la amada y el amado-, como transposición del alma y Dios, desplegado en un tiempo suspendido entre la memoria y la esperanza, ubicado fuera de un espacio anímico convulsionado, el poema -y por extensión el comentario- se despliega a través de un lenguaje alienado, exclamativo, tejido de súplicas, invocaciones y exhortaciones⁷³², que se concreta en imágenes audaces y extrañas paradojas. La *Llama* enfrenta al lector con el límite de la inefabilidad de la experiencia mística, al que tanto nos hemos referido en estas páginas. A propósito de sus versos, dice Caravaggi: “representan la tentativa extrema de comunicar una experiencia cognoscitiva de la unión mística cuando los instrumentos del lenguaje ya no resultan eficaces” (Caravaggi, 1991: 10).

La opacidad del tenor literal de las estrofas, el sinsentido del conjunto de sus expresiones ha hecho sostener a la crítica más rigurosa que, con este poema, San Juan elabora un texto que se ubica decididamente en el terreno de lo simbólico. El examen del poema parece descartar cualquier posible conexión con un entramado lógico que avalara la presencia de la alegoría (García de la Concha, 2004: 303).

La *Llama*, en efecto, se sitúa, acaso más adecuadamente que ninguna obra mística cristiana, en el centro de la polémica sobre la naturaleza del lenguaje místico⁷³³. Es esta cuestión la primera que debemos explorar como paso previo a la formulación de una exposición del poema que tienda hacia el establecimiento de unos parámetros de lectura que favorezcan su comprensión. El establecimiento de estos parámetros lingüísticos, culturales y religiosos quizá permitan esbozar una lectura alegórica -entendida en el sentido amplio, no puramente retórico, que se propone en nuestro trabajo- que apunte hacia el sentido del poema. Con este objetivo, debemos comenzar haciendo una breve reflexión sobre el lenguaje místico y sus posibilidades cognitivas y expresivas.

⁷³¹ Para las circunstancias biográficas de San Juan de la Cruz en el periodo de composición, véase Pacho, 1985.

⁷³² Véase Vide, 1999: 197-200.

⁷³³ En la exposición de esta cuestión, sigo a Vide, 1999: 201-207.

Frente a los que, desde el neopositivismo, consideran, como Ayer, que la ausencia de significado literal hace ininteligibles los enunciados místicos; otros, como Mascal y Wilson, afirman que el hecho de que estos enunciados no sean verificables no implica que no ofrezcan un conocimiento acerca de la realidad ni que, en consecuencia, deban relegarse al ámbito del sinsentido. Wilson ha apuntado, a partir de la noción de “juegos del lenguaje” de Wittgenstein, que existe una serie de reglas particulares dentro del juego lingüístico de la palabra “Dios”, que permite que estos enunciados puedan ser verificados, si bien de forma limitada y confusa, por los creyentes de esa misma comunidad.

La semántica contemporánea (Hospers) prefiere hablar, más que de valor cognitivo, de función evocadora: “Evocar es traer al presente de la acción comunicativa aquello que se afirma. Con ello se intenta que el oyente haga algo (decidirse a entrar en el nuevo ámbito de sentido experimentado por aquel que realiza el acto lingüístico de evocar)” (Vide, 1999: 203).

Existe, por tanto, una dimensión asertiva directiva en el poema que no sólo afirma la verdad de lo que dice, pretendiendo suscitar en el oyente el deseo de participar de la experiencia mística, sino que, además, como subraya Ladrière, es posible hablar también de un rasgo autoimplicativo de este lenguaje, por el que el místico asume su propia experiencia, en lo que supone “prueba y purificación, transformación interior y apertura mayor al misterio para llegar a un encuentro unitivo con el Dios inefable” (Vide, 1999: 207).

De este modo, podemos afirmar que la *Llama* se extiende en tres direcciones: una dirección cognitiva en cuyo horizonte, el conocedor de la tradición mística cristiana puede deducir una serie de reglas de interpretación que avalen la determinación de un sentido alegórico para el poema; una dirección evocadora, que se orienta hacia la actuación persuasiva sobre el lector; y, por último, una dirección autoafirmativa en cuanto fijación de la experiencia vivida por el propio autor. En las páginas que siguen, desarrollaremos nuestra indagación en estas direcciones, pero antes debemos reflexionar brevemente sobre la naturaleza del poema.

Para examinar la naturaleza de la *Llama*, es necesario comenzar recordando las diferencias que la separan de los otros dos poemas mayores de Juan de la Cruz. Antes hemos aludido a ellas; ahora debemos analizar estas diferencias en el marco del concepto de oración del siglo XVI.

La *Llama* puede ser entendida como oración de contemplación⁷³⁴. No hay en el poema -frente a lo que ocurre en la *Noche* y el *Cántico*- ninguna pretensión de reelaborar pasajes escriturarios, sino, en todo caso, una apelación a determinadas imágenes de procedencia bíblica, yuxtapuestas en un texto nuevo y escindido de cualquier pretensión de reelaboración de la Escritura.

En este contexto oracional, se ubican la dirección evocadora, con su dimensión persuasiva, y la dirección autoimplicativa del poema. Al comienzo de estas páginas dedicadas al examen de la *Llama* como alegoría, decíamos que el poema se sitúa fuera del espacio anímico. Esta afirmación tal vez pueda sorprender tratándose de un poema que no contempla otro paisaje que el del alma. Pero, precisamente, el diálogo entre la voz poética que habla en primera persona y se dirige a un “tú divino” contempla el alma desde una exterioridad que permite desplazarla a la tercera persona, “mi alma”⁷³⁵. A nuestro juicio, la decisión sanjuanista por la que el poema que expresa la unión mística en su más alto grado de contemplación es, paradójicamente, el más externo respecto del alma que experimenta esta “transformación en Dios”⁷³⁶ es uno de los rasgos fundamentales y, al mismo tiempo, menos subrayados por la crítica de la *Llama de amor viva*.

La utilización de personajes alegóricos interpuestos en la *Noche* y el *Cántico*, generaba una inclusión del “yo poético” en el mundo del poema: la oscuridad espectral de la noche, el extenso y abigarrado cosmos del *Cántico*. En el primero de estos poemas, la voz predominante corresponde a la amada. Sólo en la lira quinta una voz, que bien puede seguir siendo la de la amada, canta en tercera persona la unión de los amantes, para retornar a la primera persona en las liras siguientes. La última lira cierra el poema y su mundo, sin que sea posible proponer una continuación. El mundo de la *Noche* es, mientras se enuncia, el único posible para la voz que canta en el poema, y cuando éste termina, el mundo y la voz concluyen simultáneamente.

El *Cántico* se diferencia de la *Noche* en el planteamiento de estos dos términos. En primer lugar, en el *Cántico*, la voz de la amada convive y dialoga con la del Amado y con la de un *coro* que informa, desde el interior del mismo universo poético, de la búsqueda y el encuentro de los amantes. En segundo lugar, el mundo poético del

⁷³⁴ Pacho recuerda que Juliana de la Madre de Dios, copista de la obra, afirma que las canciones de la *Llama* fueron compuestas “en la oración, año 1584” (Pacho, 1985: 118). Sobre esta cuestión, véase también Ruiz, 1962: 257.

⁷³⁵ Sobre esta cuestión se expresa en términos parecidos -aunque con distintas conclusiones- López Baralt (cf. López Baralt, 1998: 195).

Cántico no se cierre en la última lira del poema, ni las peripecias amorosas de los personajes concluyen en las “aguas” del último verso. El poema termina, ciertamente, pero no concluye: su mundo se prolonga indefinidamente más allá de él. Lo que se extiende en el silencio que adviene tras el final es el mismo mundo del poema: el mundo sobrecargado y, al mismo tiempo, extrañamente ligero que ha visto el encuentro de los amantes. Se trata, en ambos casos, de paisajes alegóricos, anímicos, en los que los personajes de la amada y el Amado hacen las veces del alma y de Dios, en virtud de una reformulación poderosamente original del Cantar de los cantares y de la tradición exegética y poética cristiana por él generada.

Sin embargo, nada de esto se encuentra en la *Llama*. Aquí no hay personajes interpuestos que se muevan en un mundo alegórico. El paisaje del alma apenas se intuye en las cavernas del sentido de la tercera estrofa. La voz poética no se ubica dentro de este espacio, sino que, por el contrario, este espacio, el centro del alma, le pertenece. Y no se dirige al Amado o a una personificación de Dios, sino al fuego; la llama que no ofrece rasgos humanos de ninguna clase. A diferencia de lo que ocurre en los otros dos poemas mayores, la voz que encarna el “yo poético” está, de algún modo, fuera de lo que ocurre en el poema.

Pero, además, si, por una parte -al igual que lo que ocurre en el *Cántico* y a diferencia de lo que hemos visto en la *Noche*-, se puede afirmar que “lo narrado” en el poema no concluye con éste, sino que se prolonga más allá del último verso, creemos también que, frente al *Cántico*, esta prolongación ya no tiene lugar en el mundo sostenido en el poema, sino en el que queda fuera, esto es, se extiende en aquel en el que habita la voz que clama en sus versos. Podría afirmarse que si la *Noche* ofrece un mundo cerrado, y el *Cántico* un mundo abierto; la *Llama* se abre no a otro espacio, sino a otro tiempo, al futuro, esencialmente futuro de la vida más allá de la muerte, al que se refiere al final de la primera canción: “acaba ya si quieres / rompe la tela de este dulce encuentro”⁷³⁷.

⁷³⁶ Cf. *Llama*, Prólogo, 3.

⁷³⁷ No compartimos la interpretación de Gimeno Casalduero que considera que la tela es efectivamente cortada al comienzo de la segunda estrofa del poema: “Rota esa leve tela, el fuego se precipita”. El autor hace una lectura neoplatónica del poema (Gimeno Casalduero, 1979: 179) que difícilmente encaja en los parámetros de la tradición mística del amor extático. Además, esta explicación resulta incompatible con el comentario del autor (*Llama*, 1, 36) que textualmente remite a la muerte el cumplimiento de este deseo de unión total. Gimeno Casalduero habla también de cumplimiento en muerte, pero como algo cumplido y expuesto en las estrofas siguientes del poema -lo que resulta difícil de sostener atendiendo al modo verbal indicativo de estas estrofas- y no esencialmente futuro como, para nosotros, se formula en el poema. En el sentido defendido en estas páginas se expresa López-Baralt (1998, 202). En la segunda redacción del *Cántico* este “futuro siempre futuro” está incluido en el mundo del poema.

Esta apertura al “futuro siempre futuro”, se produce desde un presente que tiene viva memoria del pasado, de las penalidades que han precedido a la unión: “pues ya no eres esquiva”. El verso remite a la *Noche*, al tiempo de las purgaciones en las que la llama se mostró “esquiva”. Como señala Mancho Duque, por “esquivo” hay que entender aquí no sólo “huidizo”, sino también, y sobre todo, “horrible”, “malo”, “doloroso” (Mancho, 1998: 355), en una concepción, que, a nuestro juicio, procede de los místicos alemanes.

Abordamos ahora los aspectos cognoscitivos del poema, de conformidad a las condiciones expuestas más arriba. Estas condiciones se basan en la existencia de un código compartido por una comunidad que pueda descifrar, si no completamente sí con carácter general, el sentido del poema. Como ha quedado señalado anteriormente, al analizar los elementos evocadores y autoafirmativos del poema, la *Llama* no puede considerarse un poema en el mismo sentido que la *Noche* o el *Cántico*. En la *Llama* no existen personajes alegóricos como la amada o el Amado que representen al alma y a Dios. Tampoco existe propiamente un espacio alegórico definido expresamente -el *Cántico*- o de forma tácita -la *Noche*-. El poeta se identifica con la voz poética que habla en el poema. En consecuencia, cuando afirmamos que la *Llama* es un poema alegórico estamos esbozando un concepto de alegoría más amplio que aquel, puramente retórico, que a veces se confunde con la personificación⁷³⁸.

La *Llama* es un poema alegórico por cuanto se sirve de un código lingüístico determinado para expresar una realidad esencialmente inefable como es la experiencia de la unión mística. El poeta recurre al viejo instrumento de la metafísica, la alegoría, para ir más allá de las posibilidades del lenguaje y de la realidad por éste delimitada. De este modo, San Juan de la Cruz, con voz original y personalísima, recurre al código místico del amor extático cuyos precedentes directos cabe encontrarlos en Ricardo de San Víctor y Bernardo de Claraval. Es en la concepción extática del amor dónde se ubican las claves fundamentales de interpretación de la *Llama*.

Como se ha estudiado en la primera parte de este trabajo⁷³⁹, frente a la concepción física del amor fundada sobre la necesaria inclinación de todos los seres de

⁷³⁸ Éste no es el caso, por supuesto, de estos dos poemas. El uso de la alegoría en la *Noche* y en el *Cántico* es mucho más complejo y afecta a un número mayor de procedimientos retóricos y hermenéuticos. Pero sí queremos significar que, entre estos elementos, la personificación aparece de forma constante, y a través de sus mecanismos, se despliegan las voces que dan vida interna a los poemas.

⁷³⁹ *Supra.* capítulo XX & 2.

la naturaleza a buscar su propio bien⁷⁴⁰, la concepción extática sostiene que el amor será más perfecto cuanto más arroje al sujeto fuera de sí mismo, a partir de una esencial dualidad de términos, resultado de una concepción personal del amor. Es Ricardo de San Víctor el que habla por vez primera de “caridad violenta” para referirse a la unión mística, en la que el alma arde y se duele de la herida de amor⁷⁴¹. La violencia es consecuencia de la salida de sí, al encuentro de sus apetitos, del modo en que los tiraniza, y, por parecer no quedar saciado sino con la aniquilación del sujeto que ama, por su absorción en el objeto amado.

Ciertamente, como recuerda Ynduráin, el tema de la “herida de amor” aparece ya en Ovidio (Juan de la Cruz, 1995: 219). Pero, en nuestra opinión, no puede sostenerse que exista una influencia directa de Ovidio en Juan de la Cruz, sino que, por el contrario, el trayecto desde la “herida de amor” en, al menos, la literatura latina clásica hasta Juan de la Cruz, pasa por una serie de etapas que modifican el sentido de la expresión y lo enriquecen con nuevos matices. La expresión adquiere una dimensión mística con Orígenes y Gregorio de Nisa⁷⁴². No obstante, será en el siglo XII, cuando asumirá el sentido que directamente pasa a Juan de la Cruz. En efecto, en el siglo XII, la difusión de las obras de Ovidio y la construcción de un nuevo lenguaje erótico en la poesía europea corren a la par de la elaboración de un nuevo discurso místico, que tiene en la concepción extática del amor, su expresión más radical. Ambas corrientes de poesía erótica, la profana y la religiosa, conviven y se contagian sus hallazgos a lo largo de la Edad Media.

Las características que Rousselot apunta respecto de la concepción extática del amor⁷⁴³ son claramente reconocibles en la *Llama*:

1. La dualidad del amante y del amado. Esta dualidad es mucho más perceptible en la *Llama* que en los otros dos poemas mayores, en lo que parece haberse impuesto, una concepción sintética entre la concepción física y la extática, acaso a partir de las teorías sobre la afectividad de Santo Tomás. En efecto en ambos poemas, la alegoría de los paisajes del alma en los que ésta misma buscaba a su amado, en clave agustiniana -en la que la salida es en realidad entrada en uno mismo-, permitía avalar una teoría en la que el amor se concibiera desde un punto de vista unitario, como

⁷⁴⁰ Para los defensores de esta teoría, existe una profunda y oculta identidad entre el amor a sí y el amor a Dios.

⁷⁴¹ Decíamos en el capítulo XX & 2 de la primera parte de este trabajo, que esta idea de la “caridad violenta” es extraña al mundo del Cantar de los cantares y al del neoplatonismo cristiano.

⁷⁴² *Supra*. capítulos XIV y XV.

búsqueda del propio bien. Tal vez los comentarios de estos poemas desdibujan un tanto esta concepción sintética a favor de la teoría extática. Ahora bien, en la *Llama*, la propia estructura del poema, en la que la voz poética se dirige a un tú, sin personajes interpuestos, y sobre todo, desde “fuera” del poema, en los términos examinados anteriormente, incide en este carácter dual, por una parte, y personal, por otro, propio del amor extático. La unión, en este sentido, es un proceso de confluencia de dos personas distintas, no un descubrimiento de la unidad de la creación en Dios como ocurría en la teoría física⁷⁴⁴. Incluso en la última estrofa, en la que parece que el afecto se impone a la violencia del comienzo, San Juan sigue manteniendo la presencia de las dos figuras, el “yo externo” y el “tu interno” que reside en el alma. La exposición trinitaria de la canción segunda coincide con la concepción extática del amor en Ruysbroeck, en la que, como se ha visto, la unión mística no es identidad de naturaleza sino unidad de personas⁷⁴⁵.

2. En la concepción extática, el amor es herida, desmayo, muerte, siempre deseables⁷⁴⁶. Como ha estudiado Chiappini, la declaración de la primera canción del poema pone de relieve esta semántica del deseo desde el inmediato y duplicado “ya” con el que se inicia (Chiappini, 1993). La audacia de la metafísica del amor extático, lleva incluso a sostener que Dios no es ajeno a la violencia del amor, que sufre sus heridas -idea ya presente en el *Cántico*-. La alegoría del fuego, de antiquísimo origen, tiene como precedente inmediato la mística de Tauler⁷⁴⁷. Las dos primeras estrofas del poema abundan en esta idea⁷⁴⁸. El oxímoron es el instrumento retórico elegido, avalado

⁷⁴³ Cf. Rousselot, 2004: 119-163.

⁷⁴⁴ En *Subida*, la descripción de la unión mística con Dios se hace en estos mismos términos de amor extático, diferenciándola claramente de la unión sustancial, correspondiente a la concepción física, de origen aristotélico, presente en todas las criaturas: “Esta manera de unión [la sustancial] siempre está hecha entre Dios y las criaturas todas, en la cual les está conservando el ser que tienen (...). Y así cuando hablamos de unión del alma con Dios, no hablamos de esta sustancial, que siempre está hecha, sino de la unión y transformación del alma con Dios, que no está siempre hecha, sino sólo cuando viene a haber semejanza de amor. Y, por tanto, ésta se llamará unión de semejanza (...) la cual es cuando las dos voluntades, conviene a saber, la del alma y la de Dios, están en uno conformes, no habiendo en la una cosa que repugne a la otra” (*Subida*, II, 5, 3). El subrayado es nuestro.

⁷⁴⁵ *Supra*. capítulo XX & 4.

⁷⁴⁶ Más arriba nos hemos referido al deseo de la muerte. Este deseo, avivado por la confianza en una unión más plena con Dios es, sin embargo, muy anterior a la configuración de la teoría extática del amor. Así, dejando a un lado su aparición en el neoplatonismo pagano, también es desarrollada por Gregorio de Nisa en sus Homilías 11 y 12 sobre el Cantar de los cantares (Gregorio de Nisa, 1993: 172, 186).

⁷⁴⁷ *Supra*. capítulo XX & 5. Véase también Laredo, 1998: 187-188.

⁷⁴⁸ Laredo adelanta algunas imágenes del amor extático sanjuanista al afirmar: “Pues como Dios es amor, cuando quiera que visita el alma que está de su amor llagada, y de llagas tan sensibles que, como es el sentimiento en lo interior y muy tierno de las entrañas, es necesario que cuantas veces la tal alma siente la visitación del amor que la llagó, tantas se alce el sentimiento en el talante y afectiva del alma enamorada, para se unir al amor que fue causa y es remedio de sus llagas” (Laredo, 1998: 188-189). Compárese este pasaje con la segunda estrofa de la *Llama de amor viva* y con las liras 9 y 31 de *Cántico B*. También se

por la tradición mística que hace de él la figura más recurrente en la expresión de la inefabilidad de la contemplación. Pero, a nuestro juicio, no cabe entender aquí el oxímoron en el modo en que lo hace Certeau, como mecanismo que crea un agujero en el lenguaje. Dice el autor de *La fable mystique*, que el oxímoron es un deíctico que, como los demostrativos, apunta lo que no dice, en este caso, una ausencia de correspondencia entre las palabras y las cosas⁷⁴⁹. Por el contrario, consideramos que el conocimiento de la tradición de la “caridad violenta”, de su contexto histórico y la observación de sus rasgos fundamentales cubren en buena medida el abismo al que se refiere Certeau⁷⁵⁰. De este modo, los dos primeros versos de la segunda estrofa, “¡Oh cauterio suave! / ¡Oh regalada llaga!” adquieren un sentido preciso para el conocedor del concepto extático del amor⁷⁵¹. Nos encontramos más bien -como ocurre en los casos de oxímoron del *Cántico*- ante aquella “tercera cosa” que Aristóteles en su *Física* inserta entre los principios opuestos, y que actúa como catalizador en virtud del cual un principio puede desarrollarse en su contrario⁷⁵². El oxímoron pone de relieve la lejanía entre los dos términos, pero también nos aproxima en su sentido heideggeriano, a esta lejanía más exactamente que cualquier otra cosa. Por eso, consideramos frente a López-Baralt, que la *Llama* no es un himno a la nada (López-Baralt, 1998: 196), sino a la plenitud mística de la unión con Dios, limitada en el presente, y plena en la muerte cuya llegada se insta vivamente, dentro de un código determinado por la concepción extática del amor. A nuestro juicio, estas dos estrofas iniciales expresan el movimiento del amor extático entendido, a la vez, como *eros* y *ágape*. Así, la primera estrofa es expresión de deseo: el apetito de Dios -encarnación del amor egoísta que persigue el propio bien- lleva a clamar por la muerte, para poder colmarse. La segunda estrofa, por el contrario, expresa el don de Dios, la gracia que se da en la contemplación mística, el *ágape*.

encuentra en Laredo una explicación aceptable de la extraña imagen del único ojo llagado de la lira 31 de CB (cf. Laredo, 1998: 193).

⁷⁴⁹ Cf. Certeau, 2002: 199.

⁷⁵⁰ E. Davis señala, respecto a las paradojas del *Cántico* cómo éstas no conducen al silencio, sino a la plenitud verbal y conceptual (Davis, 1993: 219). Thompson, por su parte, ha distinguido entre las paradojas verbales, fácilmente identificables en las palabras usadas, y las paradojas que pertenecen a las experiencias hacia las que esas palabras apuntan. Esta distinción, que se acerca a la diferencia entre *allegoria in verbis* y *allegoria in factis*, genera tres niveles de discurso místico en consideración a la paradoja: literario, experiencial y teológico, punto de contacto entre los dos anteriores, generado por la experiencia en sí misma (Thompson, 1985: 471).

⁷⁵¹ Osuna lo explica en términos cercanos: “Dice San Gregorio: el ánima que se junta al invisible esposo por amor, ninguna consolación recibe del presente siglo, mas de todas entrañas suspira a aquella que ama, hierve, tiene ansia, fatígase y hace vil la salud del cuerpo por estar traspasada con la llaga de amor” (Osuna, 1972: 385).

⁷⁵² *Física* 189b.

3. La irracionalidad del amor. Irracional quiere decir aquí poco racional, imprudente, precipitado, y desconocedor del orden natural esencial. En consecuencia, el amor extático es, hasta cierto punto, igualitario, o al menos, tiende a serlo⁷⁵³. Es posesivo y se entiende como disfrute de Dios. Acaso este disfrute de Dios se haga especialmente expreso en la última estrofa del poema, cuando el esquema del amor extático se suaviza al apartarse de los parámetros más duros de la caridad violenta, abriéndose hacia una concepción más reposada del amor.

Una vez delimitado el código que, a nuestro juicio, interpreta el sentido del poema⁷⁵⁴, debemos descender al estudio puntual de la que quizá sea la estrofa más opaca:

¡Oh lámparas de fuego,
 en cuyos resplandores
 las profundas cavernas del sentido,
 que estaba oscuro y ciego,
 con extraños primores
 calor y luz dan junto a su querido!

Esta estrofa es, en opinión de García de la Concha, la clave determinante del poema⁷⁵⁵. La sucesión de imágenes extrañas ha llamado la atención de la crítica sobre el sentido particular de cada una de ellas y el modo en que se articulan para producir el sentido general de la estrofa. Éste parece referirse indudablemente a los efectos de la

⁷⁵³ Díez de Santa Teresa ha señalado la influencia de *De Beatitudine* en la concepción igualitaria del amor expresada en la *Llama*, 3, 78 y, expresamente, en CB, 38, 3. Del mismo modo, en la Anotación para CB 28, Juan de la Cruz afirma lo siguiente: “la propiedad del amor es igualar al que ama con la cosa amada. De donde, porque el alma aquí tiene perfecto amor, por eso se llama esposa del Hijo de Dios, lo cual significa igualdad con él”. Véase también Laredo, 1998: 187 y ss.

⁷⁵⁴ Para el estudio del concepto de “centro del alma”, nos remitimos a nuestros capítulos dedicados a Plotino (*Enéada* III, 8, 9) y la mística agustiniana. Véase, igualmente, Pacho, 1995: 327. El concepto de *toque*, procedente de Ruysbroeck ha sido expuesto en páginas anteriores. También se ha señalado la presencia de la mística trinitaria de éste en el comentario de la canción 2ª (16-22). La “tela” del último verso de la primera canción no ofrece demasiada dificultad en su identificación con la vida cuyo fin anhela el místico para poder disfrutar plenamente de los dones divinos. Es ésta la interpretación de Ynduráin que cita además algunos ejemplos de poetas españoles contemporáneos -Garcilaso, Aldana, Baltasar Alcázar, etc.- donde la “tela” significa el lugar donde se poema la vida en juego (Juan de la Cruz, 1995: 211,212). Véase en Teresa de Jesús un empleo parecido de “tela” (*Libro de la vida*, XVIII, 11). Chiappini explica las connotaciones de “tela” en el poema sanjuanista, afirmando que “*tela* hace más claro y comprensible el grado de consistencia, el poco valor sustancial propio y analógico y emblemático de lo humano con respecto a lo inconmensurable divino” (Chiappini, 1993: 239-240). En consecuencia, no compartimos la interpretación que identifican “la tela” con el “himen”, explicación que carece de sentido en el contexto del poema, en la tradición mística y en la poesía del momento, donde esta significación sólo aparece en poemas burlescos (Ynduráin, 1995: 212).

⁷⁵⁵ Cf. García de la Concha, 2004: 303-304 y Mancho, 1998: 357.

unión mística en el alma. Pero este sentido general no informa, por sí mismo, del que cabe atribuir a cada una de imágenes que lo constituyen.

María Jesús Mancho ha realizado un breve resumen de las diversas interpretaciones de esta estrofa: García de la Concha ha relacionado sus imágenes con Efesios IV, 9-10 y con Orígenes, aludiendo a la Encarnación como descenso y entrada en las cavernas de la tierra. Para el crítico, la estrofa obedece a la idea del alma como templo de Dios, presente también en San Agustín y Hugo de San Víctor (Mancho, 1998: 357, 360); Asín y López-Baralt han afirmado el origen sufi de estas imágenes en las que se describe la fusión de altura y profundidad de las cavernas simbólicas, con su carácter infinito y concéntrico⁷⁵⁶; Hatzfeld ha relacionado la estrofa con los místicos alemanes⁷⁵⁷ y el Cantar de los cantares⁷⁵⁸; Ackerman, por su parte, afirma que las cavernas del sentido son las potencias del alma (Mancho, 1998: 359).

La estrofa se articula por medio de dos imágenes: “las lámparas de fuego y “las cavernas del sentido”. Ambas imágenes mantienen entre ellas una tensión dialéctica superada en el último verso: la luz y el calor de las lámparas y la oscuridad ciega de las cavernas se funden en el verso que cierra la estrofa. María Jesús Mancho ha estudiado este verso, analizando el valor significativo de “junto” en el poema. En su opinión, considerar que “junto” es equivalente de “al lado de” es el resultado de una lectura banal de la *Llama*, que desconoce la transformación íntima de la unión mística (Mancho, 1998: 361). En el comentario, recuerda Mancho, San Juan se refiere a la donación del alma, después de su transformación, de tal modo que las cavernas envían a Dios los resplandores recibidos, hechos también lámparas encendidas, dando al Amado la misma luz y calor que reciben (1998: 368). De acuerdo con el comentario del poeta, cabe entender, concluye Mancho -en sintonía con Cristóbal Cuevas y Víctor García de la Concha-, que “junto” debe entenderse con carácter adverbial, como “juntamente”: “a su querido dan juntamente luz y calor” (1998: 369, 370).

La imagen de “las lámparas de fuego” y sus resplandores es de dudosa procedencia. Algunos críticos, como Dámaso Alonso, han mencionado como fuente el Cantar de los cantares (8, 6); otros han hablado de la mística musulmana (López Baralt, 1980: 6, 7). El pasaje del Cantar es, ciertamente uno de los más citados por el carmelita

⁷⁵⁶ Cf. López-Baralt, 1980.

⁷⁵⁷ “Solamente el símil de Ruysbroeck de la luz reflejada por las rocas allanó el camino para que San Juan de la Cruz hallara la imagen adecuada de las cavernas reverberadas de la luz como símbolo del alma divinizada, que no puede menos de reflejar sobre el Amado la luz divina que de Él tiene recibida” (Hatzfeld, 1968: 298)

en sus comentarios⁷⁵⁹, incluido el que explica la canción 3ª de la *Llama*⁷⁶⁰, por lo que su presencia activa en la construcción de la imagen parece innegable.

Pero, como se ha dicho reiteradamente en estas páginas, el valor de fuente del Cantar de los cantares no lo comprende como un texto exento sino unido a una tradición exegética que ha extendido su sentido y cifrado sus imágenes en un código abierto elaborado para la expresión de la experiencia mística cristiana. No se trata tanto de localizar la procedencia de la imagen sanjuanista, sobre la que el propio poeta nos pone sobre aviso en su comentario, sino de perseguir la interpretación concreta del pasaje del Cantar que ha permitido a Juan de la Cruz construir su imagen e insertarla plenamente en el poema.

En consecuencia, nos interesa ahora indagar en los rasgos que acompañan a la imagen: las lámparas de fuego se encuentran en el interior de la caverna, a la que contagian de su luz y calor, con el sentido místico ya señalado: la expresión de la unión mística. En nuestra opinión, el precedente místico cristiano que enlaza más directamente las lámparas del Cantar con el sentido que poseen en la *Llama* se encuentra en el *Comentario al Cantar de los cantares* de Gregorio de Nisa⁷⁶¹. En su comentario, Gregorio de Nisa hace una lectura mística del poema -dependiente, al menos en parte, de la que Orígenes había hecho previamente- en la que despliega una serie de procedimientos interpretativos sumamente complejos que descomponen y recomponen el epitalamio bíblico desde diversos puntos de vista, con relación a las diversas etapas de la vida mística: la purificación, la ascensión y la unión. Cuando Gregorio de Nisa aborda la exposición del Cantar en lo que a la unión se refiere, enumera una serie de símbolos que obedecen a un doble movimiento: la inhabitación del Verbo en el alma y la entrada del alma en Dios. A este esquema pertenecen los símbolos de la cama, las entrañas, la bodega, el espejo, el agua, el árbol y la fruta, particularmente la granada y el fuego. Todos estos símbolos intervienen en el *Cántico espiritual* con un sentido idéntico o, al menos, muy próximo al determinado por Gregorio de Nisa⁷⁶².

⁷⁵⁸ Hatzfeld se refiere a Ct, II, 14 (1968: 294).

⁷⁵⁹ Véase Juan de la Cruz, 2002a: 1085.

⁷⁶⁰ Cf. *Llama*, 3, 5 y 8.

⁷⁶¹ Véase el capítulo XV de nuestra primera parte.

⁷⁶² Siempre deben tenerse en cuenta las diferencias, a veces insalvables, entre la mística de la oscuridad de Gregorio de Nisa, con el concepto de epéctasis y los elementos heredados del neoplatonismo, y la de Juan de la Cruz, que cuenta con otras influencias más directas, y, sobre todo, pertenece a un momento histórico muy diferente. Pero debemos reconocer que en cuanto al código alegórico que articula la disposición de las imágenes bíblicas en un orden y sentido determinados, las coincidencias son sorprendentes.

Sin embargo es en su *Vida de Moisés*, verdadero tratado doctrinal en el que se expone la mística del Niseno, donde el místico alude a las “lámparas de fuego”: “Si oyes hablar de lámparas que entroncadas en un solo candelero, se extienden en varios brazos difundiendo luz abundante por todos los costados, no te equivocas si reconoces en ellos los múltiples rayos del Espíritu que brillan en el tabernáculo” (Gregorio de Nisa, 1993a: 109). Gregorio de Nisa interpreta el pasaje del Éxodo en el que se refiere la construcción del tabernáculo (*Ex.* 25-27), y especialmente *Ex.* 25, 31-40, de conformidad con la tipología cristiana que considera el templo como tipo del alma⁷⁶³. Por otra parte, en la Homilía II del Cantar de los cantares, establece el paralelismo entre el epitalamio salomónico y la tienda del tabernáculo (Gregorio de Nisa, 1993: 32). De este modo, quedan entrelazados ambos pasajes: el del Cantar y el del Éxodo.

Lo que, a nuestro juicio, aproxima la lectura mística del candelabro del tabernáculo realizada por Gregorio de Nisa a “las lámparas de fuego” de la *Llama*, es, no sólo la coincidencia en el objeto, sino la identidad en la función. En nuestra opinión, el proceso de elaboración de la imagen podría reconstruirse del siguiente modo: las lámparas iluminan el tabernáculo; Gregorio de Nisa hace una transposición en clave mística del pasaje para afirmar que es la luz del Espíritu la que ilumina el alma del místico; Juan de la Cruz, por su parte, toma el pasaje del Éxodo, lo asocia con las lámparas del Cantar - asociación dada ya por el Niseno, en virtud a los mecanismos de la exégesis alegórica que permiten relacionar dos pasajes bíblicos muy alejados cuando una misma palabra aparece en ambos- y traspone a éste la interpretación alegórica de aquel hecha por San Gregorio y avalada por la tradición cristiana del alma como templo del Espíritu. Así el verso “con extraños primores” refuerza el sentido místico de la luz de las lámparas en virtud del sentido divino que el adjetivo “extraño” adquiere en determinados momentos de la obra sanjuanista. En este caso, como indica Mancho, “*Extraño* se aproxima, así, a “indescriptible”, “misterioso”, y, por lo mismo, cuando se intenta penetrar en los sentidos más elevados de estas vivencias, rozará los umbrales de lo inefable” (Mancho, 1991a: 31).

Esta explicación favorece también la comprensión de la siguiente imagen, “las cavernas del sentido”, por cuanto Juan de la Cruz, como veremos seguidamente, sigue

⁷⁶³ Cf. 1Cor. 3; 2Cor. 6, 16; Hb. 8; Ef. 2, 21-22.

en éste, como en otros pasajes de su obra, la interpretación de la experiencia mosaica de la caverna en el sentido elaborado por Gregorio de Nisa⁷⁶⁴.

Antes de examinar más despacio la vinculación entre ambas imágenes, recordaremos algunas de las interpretaciones que la crítica ha ofrecido de “las cavernas del sentido”.

Domingo Ynduráin ha relacionado la imagen con la caverna platónica (Ynduráin, 1995). Hatzfeld también identifica las cavernas con Platón (Hatzfeld, 1968: 303). En nuestra opinión la identificación de “las cavernas del sentido” con la caverna platónica, más allá de lo que de arquetípico pueda tener la imagen, no se ajusta bien a las necesidades de un poema como la *Llama*: la caverna de Platón representa el submundo del que uno llega a ser liberado y elevado a las alturas⁷⁶⁵. La caverna de Juan de la Cruz es el alma que se ilumina por la unión mística. El místico no sale de ella, ni, pese a su oscuridad antes de la contemplación, puede considerarse como un submundo. Tampoco la cueva de Porfirio, alegoría del cosmos, encaja con el pensamiento sanjuanista. A nuestro juicio, la exploración platónica ofrece la posibilidad de establecer algunas correspondencias, sugerentes en todo caso, con la imagen de “las cavernas del sentido”, a partir de los ecos de la mística platónica en la cristiana, pero no es ésta la tradición en la que debemos indagar para examinar el sentido de la imagen en la *Llama* y, más directamente, con relación a las “lámparas de fuego”, identificadas con el Espíritu de Dios que resplandece dentro del alma -templo o tabernáculo- como se ha visto anteriormente.

La expresión “cavernas del sentido” aparece por vez primera en la obra de Filón de Alejandría para designar la etapa de la vida mística marcada por el conocimiento de sí mismo⁷⁶⁶. Pero, quizá la explicación de la imagen de “las cavernas del sentido” al igual que la de “las subidas cavernas de la piedra” del *Cántico espiritual*, hay que buscarla en la lectura en clave mística de Éxodo 33, 18-23⁷⁶⁷. El encuentro de Moisés en

⁷⁶⁴ Cf. Ex. 33, 18-23; Gregorio de Nisa, 1993a: 121-122. La influencia de la interpretación mística de este pasaje del Éxodo en la obra de Juan de la Cruz es tal, que aparece citado hasta en 10 ocasiones (véase Juan de la Cruz, 2002a: 1081).

⁷⁶⁵ Cf. Blumenberg, 2004: 198-199.

⁷⁶⁶ *Supra*. capítulo XII.

⁷⁶⁷ En el comentario de este verso del *Cántico*, San Juan cita este pasaje (*Cántico A*, 36, 4). Pero, además, es citado hasta en diez ocasiones a lo largo de su obra (Juan de la Cruz, 2002a: 1081). Thompson ha comparado ambas imágenes y las ha propuesto como ejemplo de la diferencia existente entre símbolo y alegoría. De este modo, “las subidas cavernas de la piedra” sería una imagen misteriosa y, en consecuencia, simbólica; por el contrario, “las cavernas del sentido” de la *Llama*, al aludir a los sentidos, disiparía el misterio, convirtiéndose en una alegoría (Thompson, 1985: 138). En nuestra opinión, no hay tal diferencia, por cuanto el sentido que se menciona en la imagen tampoco es el sentido o los sentidos

la roca con Dios, en la que éste permite a Moisés que lo vea de espaldas, puesto que es imposible ver su rostro, se considera como el modelo de experiencia mística en la que el conocimiento completo de Dios permanece más allá de las posibilidades del ser humano. Gregorio de Nisa, en su *Vida de Moisés*, consolida esta doctrina y la hace ejemplar para sus sucesores, aún cuando las consecuencias, dentro de la mística de la oscuridad, que el Niseno deduce de esta alegoría se suavicen o incluso desaparezcan en algunos místicos de occidente. Osuna recoge esta alegoría, aun cuando no cita al Niseno, y la relaciona con otro pasaje bíblico que no debía pasar desapercibido a Juan de la Cruz, 1^{Reyes}, 19, 13, en el que Elías -mítico fundador del Carmelo, según la tradición medieval de la Orden- se cubre el rostro con el manto, a la salida de una gruta, ante la presencia de Dios (Osuna, 1972: 182)⁷⁶⁸.

Manuel Diego Sánchez ha señalado, respecto de las “subidas cavernas de la piedra” del *Cántico* que en la elaboración del comentario sanjuanista de esta imagen existe, además, una influencia de Orígenes en la introducción de la dimensión cristológica, ausente en el comentario del Niseno. Del alejandrino -y, anteriormente, de Pablo, a quien cita el carmelita en su comentario- procede la identificación de la humanidad de Cristo y el misterio de la Encarnación con la piedra⁷⁶⁹. Juan de la Cruz combina, por tanto, en la elaboración y exégesis de las “cavernas de la piedra” la alegoría de Pablo y Orígenes con la de Gregorio de Nisa (Diego Sánchez, 1990: 99-101).

Respecto al “sentido” al que pertenecen estas cavernas, oscuro y ciego al principio, y luminoso y cálido, después, San Juan de la Cruz afirma en el comentario que se “entiende aquí la virtud y fuerza que tiene la sustancia del alma para sentir y gozar los objetos de las potencias espirituales con que gusta la sabiduría y amor y comunicación de Dios” (*Llama*, 3, 69). La preocupación del carmelita por determinar la existencia en el alma de una facultad que posibilite la contemplación mística es el resultado de una larga tradición que arranca, al menos, de Plotino, en la que los místicos tanto paganos como cristianos han tratado de responder, desde sus particulares sistemas

según su significado literal; ambas imágenes responden a un mismo código y operan, en sus respectivos poemas, de modo semejante.

⁷⁶⁸ CF. *Tercer Abecedario*, 3, 2.

⁷⁶⁹ En el romance [Paráfrasis del Salmo 136 de la *Vulgata*], Juan de la Cruz realiza la misma asociación: “(...) porque en ti esperaba / a la piedra, que era Cristo, / por la cual yo te dejaba” (Juan de la Cruz, 2002a: 98). Véase también Castro, 1990: 172. Osuna también identifica a Cristo con la piedra en el capítulo III, del tratado 9 de su *Tercer Abecedario* (Osuna, 1972: 315). La imagen está también en Bernabé de Palma (Palma, 1998: 87).

epistemológicos, al problema que supone el conocimiento, por parte de la razón limitada, del ser -o el no ser- absolutamente ilimitado e incognoscible de Dios⁷⁷⁰.

Juan de la Cruz fusiona las lámparas del tabernáculo, como luz y calor del Espíritu, con la caverna de Moisés, en la que Dios se muestra y oculta al mismo tiempo⁷⁷¹. El contraste de ambos elementos, superado por la fuerza unitiva del amor extático, confluye en el último verso de la estrofa, como ha explicado Mancho Duque. La última estrofa, en un tono decididamente anticlimático, tiene un carácter casi reflexivo, recapitulador en la línea autoimplicativa señalada más arriba, frente al tono evocador y, en cierto modo, protéptico de las canciones anteriores.

⁷⁷⁰ Sobre el tratamiento de este sentido en Juan de la Cruz, véase De la Cruz, 1967: 185-186. Sobre los sentidos interiores en el pensamiento sanjuanista, véase Herrera, 1966.

⁷⁷¹ Véanse sus lecturas de este pasaje del Éxodo en los pasajes anteriormente citados.

VI. Cántico espiritual

La compleja red de problemas y dificultades que presenta el *Cántico espiritual* ha sido abordada por la crítica desde diversos puntos de vista. Lo accidentado de su redacción, la existencia de dos versiones de poema, lo insólito de sus imágenes, la perfección técnica de la composición, su disposición dispersa, la estructura dialogada, el tratamiento de las fuentes -especialmente el Cantar de los cantares-, y, entre otros aspectos, el inquietante final han sido objeto de numerosos estudios que han buscado, desde distintos presupuestos metodológicos, arrojar algo de luz sobre un poema que, en muchas de sus zonas, continúa siendo un misterio. La naturaleza alegórica o simbólica del poema ha sido también objeto de controversia, llegando incluso a proponerse una categoría híbrida -la alegoría simbólica- para definir mejor la estructura interna del poema.

En este capítulo nos acercaremos al *Cántico* no desde un punto de vista lineal, sino desde algunas de las distintas imágenes que lo conforman. Pretendemos examinar cada una de estas imágenes a partir de la relación que guardan con el sentido global del poema y con las otras partes del mismo: la serie a la que pertenecen y el espacio en el que están ubicadas; en consecuencia, a partir de sus relaciones de semejanza y de continuidad con el resto del poema.

En primer lugar es necesario delimitar el sentido global del poema, de conformidad a las interpretaciones realizadas por la crítica más rigurosa. Ya hemos señalado anteriormente cómo el modelo predominante de Juan de la Cruz es el Cantar de los cantares en su interpretación mística, conforme a la tradición exegética cristiana en la que él mismo se inserta con su obra. Ricardo Senabre ha puesto de relieve las difíciles condiciones de la elaboración de las primeras 31 estrofas, compuestas en la cárcel, probablemente sin poder ser escritas en este momento. La composición de memoria conllevaba la necesidad de recurrir a fórmulas recordables, muchas de ellas ya presentes en “la memoria poética del autor”, que apelaba tanto a los textos bíblicos como a la poesía de la época tanto la popular como la culta (Senabre, 1993).

De 1584 data el manuscrito de Sanlúcar que presenta un *Cántico* de 39 estrofas. De las seis nuevas estrofas, parece que las cinco últimas se escribieron entre 1582 y

1584, en una visita a Beas, estando San Juan ya en Granada⁷⁷². Quedan, en consecuencia, cuatro estrofas cuya composición resulta difícil de ubicar. Dejando a un lado la estrofa 11 de *Cántico B*, las otras tres (*Cántico A*, 32-34) parecen haber sido escritas en Baeza, en un periodo -entre 1579 y 1581- que, dice Pacho, está caracterizado por la obsesión por la soledad y el aislamiento⁷⁷³. Sin embargo, es de advertir, como subraya Colin Thompson, que la estrofa 32 es muy diferente de las dos restantes (Thompson, 1985: 54).

Respecto a la lira 11 de *Cántico B*, su autenticidad parece estar fuera de toda duda (Thompson, 1985: 55). El manuscrito de Jaén, que contiene un *Cántico* de 40 estrofas y un orden diferente al del manuscrito de Sanlúcar, con notables modificaciones en los comentarios, ha sido muy discutido por un sector de la crítica que ha dudado de su autenticidad⁷⁷⁴. Quizá los estudios de Eulogio Pacho, entre otros, hayan contribuido a despejar las dudas respecto a la autoría sanjuanista de este segundo *Cántico*. Pacho ha puesto de relieve cómo Juan de la Cruz varía los comentarios relativos a las cinco últimas estrofas del poema que pasan de referirse a la situación del alma en el estado de unión transformante en *Cántico A*, a hacer alusión a los gloria del alma que disfruta plenamente de Dios en la otra vida en *Cántico B* (Pacho, 1993: 65)⁷⁷⁵. Este cambio de criterio respecto a la naturaleza y limitaciones de la unión mística enlaza con la doctrina sobre la unión expuesta en los comentarios a la *Llama*, reflejada claramente en la primera estrofa de este poema:

Es inexplicable que quienes han insistido en la disonante interpretación entre CA y CB no se hayan parado a confrontar la nueva orientación del *Cántico* alargado con la de la *Llama*, siendo así que esta obra se presenta como prolongación del *Cántico* (...) y que coincide con la temática de las mencionadas estrofas, con las que empalma incluso poéticamente, como se ve en la canción 38 en “la llama que consume y no da pena”.

(Pacho, 1993: 76)

Los avatares de este proceso poético que comienza con las 31 estrofas iniciales, compuestas en la cárcel y -presumiblemente- de memoria, y concluye, muchos años

⁷⁷² Cf. Thompson, 1985: 52.

⁷⁷³ Cf. Juan de la Cruz, 1981: 45-47. Eulogio Pacho ha subrayado el carácter unitario de estas tres estrofas, señalando que constituyen un himno a la soledad y al silencio (Juan de la Cruz, 1981: 51).

⁷⁷⁴ Un resumen muy completo de la cuestión puede verse en el estudio preliminar de Lara Garrido a la edición facsímil del *Cántico B* (Juan de la Cruz, 1991, II: XXI-LXVI).

⁷⁷⁵ Véase, en este sentido, el estudio de Pacho sobre la lira 11 de CB (Pacho, 1995).

después, con el *Cántico B* de 40 estrofas, no han sido ajenos al carácter disperso de la obra que, como su modelo bíblico, carece de una estructura clara. La imprecisión del discurrir del poema ha suscitado diversas interpretaciones: Dámaso Alonso ha relacionado la estructura del poema con las etapas del itinerario místico; Marlay apunta que esta estructura concuerda con la disposición de *Cántico B*, pero que el *Cántico A* obedece a una estructura cuatripartita: búsqueda y descubrimiento (liras 1-12), encuentro (12-26), matrimonio (27-34) y disfrute del matrimonio (35-39) (Marlay, 1972: 364); Thompson ha hablado de desorganización; Bobes ha afirmado su carácter histórico, con escenas situadas en un orden temporal; López-Baralt considera que describe un camino constantemente repetido, y, por tanto anulado al modo de los poemas orientales (Juan de la Cruz, 2002: 419-421). García de la Concha habla de discontinuidad y, a partir del encuentro con el Amado, de desvarío, descartando, por empobrecedora, la lectura lineal incluso de las primeras estrofas (García de la Concha, 2004: 243).

En nuestra opinión, no es posible hablar de un camino repetido y anulado, al menos en la versión del *Cántico B*, donde las cinco últimas estrofas apuntan a una realidad ultraterrena situada en un plano ontológico distinto del resto. El carácter lineal temporal que Bobes apuntaba es también discutible, desde el momento en que las cinco últimas liras se refieren a un futuro que, desde la vida interna del poema, es necesariamente un “siempre futuro”⁷⁷⁶.

Por otra parte, como Aurora Egido ha señalado respecto de la primera lira, existe en el arranque del poema un contraste entre la ausencia del presente y la presencia del pasado por lo que, en su opinión, “el *Cántico* surge de un recuerdo que se convierte en añoranza y en pregunta” (Juan de la Cruz, 2002: 425). Precisamente, este mecanismo retórico por el que la ausencia inicial se proyecta en el poema impide también hablar de linealidad temporal, en cuanto que el pasado se presenta efectivamente no como un “ahora” ya superado, sino como “un pasado siempre pasado” que se actualiza así en el poema.

García de la Concha se ha referido, en un sentido distinto, a la discontinuidad espacio temporal del poema, del siguiente modo:

⁷⁷⁶ En este sentido coincide con la *Llama*, aunque a diferencia de éste, el “siempre futuro” del *Cántico* es prolongación del mundo del poema.

Mediante la inhibición de funciones de cada imagen, la general dislocación de su conjunto y la superación de las leyes de la coherencia lógica, queda trascendido el espacio real. Al mismo tiempo, la continua oscilación de referencias implícitas desata la imagen resultante de cualquier anclaje temporal y la proyecta sobre un espacio poético nuevo, en el que la condensación de sustancias imaginativas pugna con el principio de linealidad del discurso lingüístico.

(García de la Concha, 2004: 285)

Por tanto, debemos pensar que el tiempo del *Cántico* no es el tiempo lineal de la *Física* de Aristóteles, sino el tiempo interior del alma concebido por San Agustín:

Lo que ahora está claro y patente es que no existe ni el futuro ni el pasado, ni se puede decir con propiedad que hay tres tiempos: el pasado, el presente y el futuro. Quizá sería más exacto decir que los tres tiempos son: el presente de las cosas pasadas, el presente de las cosas presentes y el presente de las cosas futuras. Estas son tres cosas que hay dentro del alma y fuera de ella no las veo. El presente de las cosas pasadas es la memoria. El presente de las cosas presentes es la visión. Y el presente de las cosas futuras es la espera.

(*Confesiones*, XI, XX)

En definitiva, este modo extático y anímico de comprender el tiempo es el que, a nuestro juicio, determina la temporalidad no sucesiva del *Cántico espiritual*. El análisis del poema desarrollado en las siguientes páginas no puede prescindir de esta concepción del tiempo, tanto respecto del ya indicado “pasado siempre pasado” evocado en la primera lira del poema, como en lo que se refiere al “futuro siempre futuro” de las últimas cinco liras, extendido en el silencio al que aboca la estrofa final.

La discontinuidad del poema nos incita a buscar nuevos modos de abordar la cuestión de su dimensión alegórica o simbólica, ordenando sus imágenes -no lo que ellas representan- en series, desde un doble punto de vista: los nombres y sus funciones. La aplicación del primer punto de vista nos permite esbozar una clasificación en las siguientes series: animales, ambientales en sentido amplio -paisajísticas, vegetales, topográficas y meteorológicas-, mitológicas y bíblicas. En todos estos casos, la agrupación de los nombres por su significado no es sino un mero trabajo preparatorio que nada indica todavía del sentido que estos términos adquieren en el poema. La atención a las funciones permite proponer las series siguientes: una primera serie determinada por el eje formado por la ausencia, la búsqueda y la angustia; una segunda

que se caracteriza por el goce de los amantes y el anhelo de goces más profundos; una tercera en la que el poema se proyecta hacia la gloria por venir.

Ambas series, la serie de nombres y la serie de funciones se asocian, se separan y forman nuevas asociaciones, de tal modo que resulta imposible establecer una regla general de interpretación del poema en atención a éstas. La alteración de funciones modifica en ocasiones no sólo el sentido del nombre sino su orientación, pasando de tener un carácter positivo a otro negativo, o a la inversa⁷⁷⁷. El sentido del poema en su conjunto nace y se deshace con estos cruces siempre cambiantes de nombres y funciones.

Pero es necesario recordar que la ausencia de unas reglas predeterminadas que permitan descifrar el texto es propia de la metodología exegética alegórica cristiana que, en la lectura de la Biblia, ensaya métodos dispares, que resultan absurdos para el lector moderno.

Comenzaremos nuestro análisis con la serie de las imágenes de animales y sus funciones.

El poema se abre con el símil del Amado que huye como el ciervo, dejando, paradójicamente, herida a la amada. La estrofa es, en sí, una dislocación manierista de la imagen del ciervo herido, de gran peso en la tradición poética occidental⁷⁷⁸. Lo paradójico de la imagen la aboca al sinsentido: En el *Cántico*, la huida que genera la búsqueda no tiene a la herida por causa, sino por efecto no en el Amado que huye, sino en la amada⁷⁷⁹. Esta alteración lógica de la causa y el efecto es lo que ahora nos interesa.

La crítica ha reparado en lo extraño de la imagen. Así Ynduráin repasa los antecedentes de la imagen del ciervo y da cuenta de lo novedoso que resulta que sea el ciervo el que hiera (1995: 36-38). García de la Concha subraya cómo Juan de la Cruz descoyunta la imagen tradicional del ciervo herido (2004: 250). Ciertamente, lo esencial en esta primera lira estriba en esta dislocación de la tradición poética del ciervo herido, y, antes que esto, de las leyes de la lógica con la alteración de la correlación causa-efecto antes señalada.

⁷⁷⁷ Sobre la precaución que el lector debe tomar en su lectura del poema, dice Ynduráin: “Lo que en un lugar no sólo parecía, sino que era hermoso y positivo se convierte a la vuelta de la estrofa en algo amenazador” (Ynduráin, 1993: 38).

⁷⁷⁸ Una completa revisión de la interpretación de esta estrofa puede verse en Juan de la Cruz, 2002: 421-430.

⁷⁷⁹ El tema de “la herida de amor” en la tradición mística cristiana ya ha sido comentado abundantemente en este trabajo.

Pese a lo insólito de esta construcción, es posible encontrar un precedente que, desde el punto de vista de la interpretación alegórica de la Escritura, utiliza un procedimiento semejante. En efecto, en el método exegético de Gregorio de Nisa encontramos la aplicación del recurso mediante el cual la interpretación de un pasaje se realiza a partir de la simultaneidad de acciones contrarias. De este modo, un mismo movimiento, innombrable, es, a la vez y simultáneamente, la causa de dos efectos contrarios⁷⁸⁰. En el caso que nos ocupa, en la primera lira del *Cántico*, se produce una situación similar: un hecho innombrable - el que provoca la ausencia del Amado-invocado por la amada en el primer verso, se convierte en presencia simultánea de efectos contrarios en el doble movimiento del ciervo que huye y de la amada que queda herida.

Gregorio de Nisa traza una interesante y compleja alegoría a partir de la herida de amor que, conforme a lo señalado, trastoca las leyes de la alegoría por él mismo propuestas, mediante la alteración del sentido de la serie “flecha - herida - búsqueda”. En efecto, en el *Comentario al Cantar de los cantares*, el Niseno, a partir de la afirmación de la esposa del Cantar, “Estoy herida de amor”, sostiene, en primer lugar que Cristo es el arquero del amor (*ágape*) que hiere el alma. A continuación, dice “Con ella [la herida] viene la vida interior y por el orificio que ha hecho el dardo ha quedado puerta abierta para Dios” (Gregorio de Nisa, 1993: 77). Esta primera explicación corresponde al desarrollo común del tópico de la herida de amor. Pero, seguidamente, Gregorio de Nisa cambia el esquema de la alegoría, y afirma lo siguiente:

Él [Dios] puso la mano izquierda debajo de la cabeza [de la esposa] como si ésta fuese el dardo, mientras que con la derecha la abrazaba. Esta explicación de la ascensión del alma significa dos cosas: que uno mismo es el esposo y el arquero, y una misma es la esposa y la flecha. El Señor toma al alma en sus manos y la lanza al blanco. La lleva arriba para que participe de vida eterna, donde nada hay perecedero.

(Gregorio de Nisa, 1993: 77-78)

Así pues, en esta imagen, aunque no aparece el motivo del ciervo, Gregorio de Nisa modifica, sin transición posible, el sentido de la flecha y la herida, produciendo un efecto distorsionador semejante al elaborado por Juan de la Cruz en la lira inicial del *Cántico*. En efecto, en la alegoría de Gregorio de Nisa, Dios es el arquero que hiere de

⁷⁸⁰ Cf. Canévet, 1983: 340.

amor al alma; pero, después, el alma se transforma en la flecha que Dios lanza en búsqueda de sí mismo, hacia su salvación. En la primera estrofa del *Cántico* se produce una alteración similar del código alegórico heredado del tópico del “ciervo herido”. El amado es el ciervo que se aleja después de haber herido a la amada. Pero ésta no huye de su “cazador”, sino que sale en su busca. La amada se convierte en la flecha de su herida, y, como en la alegoría del Niseno, corre en busca de su Amado.

En consecuencia, San Juan de la Cruz ha tomado un procedimiento de exégesis alegórica escrituraria de suma complejidad y lo ha convertido en un mecanismo retórico no menos complejo con el que ha recreado, subvirtiéndola, una imagen tradicional de reminiscencias clásicas y bíblicas.

Como se está viendo, la imagen del ciervo unida a la función de la huida y búsqueda, desarrolla el tema de “la herida de amor”. Este ciclo se cierra con la reaparición del ciervo en la lira 13 del *Cántico B*, en la que el ciervo herido también regresa para reencontrarse con la amada. Cerrada la etapa de la herida de amor, el ciervo desaparece del poema. No obstante, existe un eco de la imagen del ciervo en el último verso de la lira 17 de CB. Hay una clara correspondencia entre esta estrofa y Cantar, 4, 16, pero Juan de la Cruz “traduce” *dilectus meus...qui pascitur inter lilia* por “Y pacerá el amado entre las flores”⁷⁸¹. Domingo Ynduráin ha advertido que lo extraño de la imagen puede interpretarse como expresión de la comunión, de la transformación de uno en otro por ingestión. También propone la posibilidad de que “pacer” se entienda como italianismo, con el sentido de “deleitarse” (Ynduráin, 1990: 38-41). Acaso pueda entenderse que existe en esta imagen un eco de la personificación del amado como ciervo y, quizá también, una leve conexión con la lira sexta de la *Noche oscura*, en la que el amado queda dormido en el “pecho florido” de la amada, con unas connotaciones eróticas -en sentido místico- cercanas a la presente estrofa del *Cántico*.

Ahora bien, es de notar que tanto los “ciervos” como “la herida” vuelven a hacer acto de presencia en el poema. En efecto, la enumeración de la lira 20 incluye los ciervos; y la lira 35, perteneciente, junto a las dos anteriores, a ese oscuro periodo de composición ya aludido, se cierra con los versos “a solas su querido, / también en soledad de amor herido”. Es evidente que los ciervos de la lira 20 y la herida de la lira 35 tienen un sentido diferente al señalado anteriormente. Los ciervos de la lira 20 son amenazadores, malignos. Juan de la Cruz recurre de nuevo, para componer su imagen, a un mecanismo exegético según el cual el mismo término puede tener un sentido positivo

o negativo. De este modo se hace patente que lo decisivo para el intérprete alegorista es el contexto, las funciones que representa y no su significado aislado. Juan de la Cruz, conocedor de esta tradición exegética no duda en usar, pero no como intérprete, sino como poeta, una misma imagen en sentidos opuestos.

La herida del amado en la lira 35 no guarda relación con la herida de ausencia del ciclo del “ciervo herido” que se extiende a lo largo de las trece primeras estrofas del poema, sino que tiene un sentido opuesto a ésta: la herida del amado de la lira 35 no está relacionada con el mal de ausencia. Por el contrario, obedece quizá a la versión más audaz -dentro de la obra sanjuanista- de la concepción extática del amor, en la que, en la persecución de un horizonte que iguale a los amantes, se llega a afirmar que también Dios sufre en el amor extático, no ya de ausencia, sino en el disfrute del mismo⁷⁸². Nos encontramos, en consecuencia, ante el concepto de “herida” de la *Llama*, aún cuando en ésta no se llega a expresar la idea del sufrimiento divino de amor con la claridad que aquí se hace.

Al ciclo de la “herida” y de la búsqueda, pertenece también “la paloma”. Se trata, asimismo, de una figura compleja cuyo sentido en la lira 13, cerrando el ciclo de la búsqueda, no guarda relación con la paloma y la tórtola de las liras 34 y 35. No obstante, hay en ambas una connotación de fidelidad amorosa que enlaza con el tratamiento de la paloma en la tradición literaria⁷⁸³. Marlay ha notado que “como la palabra “ciervo” en las liras 1 y 12 [*Cántico A*], “paloma” aparece primero en una forma aparentemente simple y después reaparece como un poderoso y condensado símbolo”. Para Marlay, los símbolos del ciervo, la paloma y la tórtola indican dolor que cambia en gozo (Marlay, 1972: 368-369)⁷⁸⁴.

Ahora bien, estas explicaciones responden a una lectura literal del poema, por cuanto resultan de aplicar al sentido general amoroso del *Cántico* las connotaciones poéticas tradicionales de la paloma, aunque se traslade posteriormente esta lectura a la clave mística. De esta manera, no se explica cómo es posible que en un poema que recrea el Cantar de los cantares, la paloma de la estrofa 34 del *Cántico B* sea la paloma que regresa al arca de Noé del Génesis, en un salto de lectura que no se comprende sino,

⁷⁸¹ Cf. Contreras Molina, 1993: 56-57.

⁷⁸² En este sentido, *Cántico B*, 36, 7.

⁷⁸³ Cf. Juan de la Cruz, 2002: 467-468. En estas páginas Paola Elia y María Jesús Mancho repasan los rasgos alegóricos de la paloma y la asocian al ciervo, como imágenes conductoras del poema.

⁷⁸⁴ Esta explicación no comprende, sin embargo, el carácter maligno del ciervo en la lira 20, ni la alegoría del Espíritu Santo reflejada en la paloma de la lira 34.

de nuevo, a través de la transformación de los mecanismos de la exégesis alegórica de la Escritura en recursos retóricos.

Además, esta explicación general deja inadvertida la posición estructural de la lira 13 de CB respecto al conjunto del poema, posición que no es indiferente a la aparición de la paloma en sus versos. En efecto, la metáfora de la paloma en esta lira, desde el simple punto de vista de la tradición poética, resulta poco más que una imagen ornamental por parte del poeta. Sin embargo, desde la tradición alegórica mística, la aparición de la paloma en este lugar está colmada de una significación que no debe pasar desapercibida.

La lira 13 de CB anuncia la efectiva aparición del Amado, después de que en la estrofa anterior la amada pidiera a la fuente que formara la imagen de los ojos de éste. Pero la aparición del Amado suscita en la amada una reacción paradójica -terror y, al mismo tiempo, atracción- que, entendida en su sentido literal erótico no puede producir sino perplejidad. Por el contrario, si se tiene en cuenta la dimensión mística del poema, la perplejidad desaparece por completo. La expresión de terror de la amada a ver los ojos del Amado⁷⁸⁵ responde un lugar común constante en la mística cristiana -nadie pueda ver, al menos en vida, el rostro de Dios-, desde el lejano Gregorio de Nisa hasta el casi coetáneo Francisco de Osuna⁷⁸⁶. La asociación de la imagen de la paloma que, pese al miedo, remonta el vuelo para ir al encuentro del amado, remite a la interpretación de Gerson cuando afirma que la paloma representa la confusión de miedo esperanza ante el encuentro del místico con Dios⁷⁸⁷. Osuna y Laredo, por su parte, también interpretan la imagen de la paloma como la expresión del deseo de la presencia del Dios (Osuna, 1972: 163 y 340; Laredo, 1998: 211-214).

En segundo lugar, es necesario detenerse en la vinculación -de momento por razones de mera continuidad- entre la imagen divina que se forma en la fuente, la paloma, y la aparición del amado, para seguidamente -liras 14 y 15 de CB- producirse el encuentro místico. Esta secuencia, con las imágenes a ella asociadas, lejos de ser el resultado de una disposición caprichosa o de un uso arbitrario de las metáforas, encuentra un claro precedente en la alegoría mística patrística.

Como resultado de una larga tradición que arranca de la cristianización de las alas del alma en el *Fedro* platónico, a través de su combinación con la paloma del

⁷⁸⁵ “¡Apártalos Amado, / que voy de vuelo!”

⁷⁸⁶ Cf. Osuna, 1972: 181.

⁷⁸⁷ *Supra*. capítulo XX & 5.

Cantar de los cantares y del Salmo LIV, 7, los Padres orientales establecieron un nexo entre la imagen del alma como espejo de la belleza divina -como en la lira 12 de CB- y la transformación del alma en paloma: el espejo de la naturaleza humana es bello en sí cuando en él se refleja la belleza divina⁷⁸⁸. De este modo, la imagen divina reflejada en el espejo del alma transforma a éste en paloma, en virtud de la gracia del Espíritu Santo. De la misma manera, en el *Cántico espiritual*, cuando el espejo del alma refleja la imagen del Amado, se transforma en paloma -lira 13- que conduce a la presencia de Dios -liras 13, 14, 15-.

Este paralelismo entre la alegoría de la paloma en la mística cristiana oriental de los primeros siglos y la significación de la paloma en la lira 13 del *Cántico espiritual*, no sólo en cuanto simple imagen afectiva, sino en atención, especialmente, al lugar que ocupa dentro de la dinámica mística del poema, no debe, sin embargo, extrapolarse más allá de las coincidencias aquí reseñadas. Muchas son las diferencias existentes en este punto entre la mística de los Padres orientales y la de San Juan de la Cruz como para poder extender al cuerpo doctrinal del carmelita las conclusiones que, respecto de “la paloma oriental”, Danielou expone en su artículo⁷⁸⁹.

Puede decirse, por lo tanto, que las significaciones que la tradición mística cristiana ha establecido respecto de la imagen de la paloma -esperanza, miedo, deseo, alma trasformada por el reflejo de la imagen divina- encuentran su correlato en la lira 13 del *Cántico B*, no sólo en lo que ésta aisladamente pudiera sugerir al lector, sino de un modo más preciso, por lo que revela su relación con la lira anterior -que no menciona a la paloma, pero informa de la acción transformante del reflejo divino- y la posterior -el encuentro efectivo con el Amado-. Tales aportaciones de sentido determinadas por una densa cadena de filiaciones hermenéuticas confieren a la imagen de la paloma una profundidad de sentido y funcionalidad en el conjunto del poema, que no podría darse desde una utilización convencional de la figura, desde los códigos de la poesía amorosa profana.

La lira 34 -que extiende su sentido a la siguiente- ofrece una recreación, sin conexión aparente con el poema, de Génesis 8, 10-11:

La blanca palomica

⁷⁸⁸ Para la alegoría de la paloma en la patristica oriental, seguimos a Danielou, 1955: 389-418.

⁷⁸⁹ Mencionaremos brevemente que en la concepción de “la imagen de Dios” en Juan de la Cruz, Cristo juega un papel esencial, algo hasta cierto punto incompatible con la mística oriental. Sobre esta cuestión habremos de volver más abajo cuando examinemos la lira 12 de CB.

al arca con el ramo se ha tornado,
 y ya la tortolica
 al socio deseado
 en las riberas verdes ha hallado.

En primer lugar, debe advertirse cómo San Juan de la Cruz invierte en esta lira el proceder habitual de la alegoría, en cuanto que utiliza el recuerdo del Génesis para comentar los hechos que suceden en el diálogo principal del *Cántico*. En efecto, tanto esta estrofa como la siguiente parecen abandonar la estructura dialogada del poema⁷⁹⁰, para introducir un narrador que reflexiona sobre las peripecias de los amantes y reflexiona sobre ellas, a partir de este pasaje del Génesis. Lo novedoso se encuentra, por tanto, en que el poeta sitúa una alegoría dentro de la alegoría general del poema, con la finalidad de explicarlo, pero introduciendo en realidad elementos nuevos que actúan como fuerza centrífuga respecto del “asunto” del poema. Decimos que esta decisión es novedosa porque la práctica habitual de la alegoría como género reclama, por el contrario, la presencia de comentarios no alegóricos que descifren con precisión los enigmas planteados por el propio poema⁷⁹¹.

Pero lo que queda sin explicar es el deslizamiento del marco referencial del Cantar de los cantares al episodio del arca de Noé del Génesis. Este salto, probablemente fruto de la meditación sobre las lecturas de la Escritura, no es, sin embargo, tan arbitrario como pudiera parecer. En efecto, como se ha estudiado en nuestra primera parte, la interpretación alegórica de la Biblia, pese a la distinción de diversos sentidos, termina relacionando unos libros con otros, vinculándolos conforme a

⁷⁹⁰ Pacho ha notado la difícil relación de la serie de tres estrofas a la que ésta pertenece con la estructura dialogada del *Cántico*. En su opinión, la dificultad proviene del oscuro origen de estas liras y de su incorporación al poema: “Parece un tanto arbitrario pensar que en la composición de cada grupo tuviese presente en el arranque lírico el término final de todo lo anterior, máxime si compuesto mucho tiempo antes, como las estrofas de Toledo. No es creíble que anduviese pensando si tenía que intervenir uno u otro interlocutor” (Juan de la Cruz, 1981: 55). Ly, por el contrario, considera que ésta, como el resto de las liras en las que interviene el Esposo, responde a “una estrategia de alejamiento y objetivación” que “metamorfosean las respuestas del Esposo en verdadero comentario del gemido del alma” (Ly, 1991: 18-19).

⁷⁹¹ El “Romance de los celos” de Cervantes es un caso paradigmático de lo que decimos. Siguiendo el esquema medieval de la “alegoría deliberada”, Cervantes describe en la primera parte del poema un paisaje enigmático, una cueva siniestra con una serie de atributos extraños. En la segunda parte, descubrimos que la descripción de la cueva no la hace el poeta, sino que la voz poética corresponde a un pastor que describe la escena a otro personaje, Lauso. Éste, como ocurre en las alegorías medievales (*supra*. capítulo XVII) descifra pormenorizadamente los enigmas descritos por el pastor. Sin embargo, es posible encontrar en la época otros ejemplos de alegoría invertida, en la que es la imagen la que comenta el poema no alegórico. Así ocurre en la canción de Fernando de Herrera [Voz de dolor y canto de gemido] en la que se canta el desastre del rey Don Sebastián de Portugal en África, para luego (versos 66-91) introducir una alegoría que informa sobre la causa moral del desastre, la soberbia desmedida del rey.

determinadas exigencias doctrinales. En el caso del Cantar de los cantares, la interpretación que ha prevalecido ha sido la mística bien en el sentido individual de las bodas espirituales del alma con Dios, bien en el sentido institucional de las nupcias entre la Iglesia y Dios -como antes lo había sido de las bodas entre Dios e Israel-⁷⁹². Pero existe también una interpretación sacramental que interpreta el Cantar como tipo del bautismo, al igual que lo había sido el relato del Génesis del arca de Noé -los tipos más claros del bautismo son el Diluvio y el paso del mar Rojo del Éxodo-. Así, la paloma es el núcleo central de una serie de interpretaciones alegóricas que se extienden como representación del bautismo desde la paloma del arca, hasta la del Cantar, como tipos de la paloma que aparece en el bautizo de Cristo.

Los mecanismos de la lectura alegórica en la que no sólo una misma palabra puede, según el contexto, cambiar de signo y pasar de ser positiva a ser negativa avalan también que, en sentido contrario, la misma palabra pueda vincular mediante la alegoría pasajes muy alejados, pertenecientes a libros diferentes. Este es el caso de la paloma, como figura alegórica⁷⁹³.

San Juan de la Cruz, como ya se ha dicho, invierte el proceder de la exégesis alegórica en varios sentidos. En primer lugar, porque utiliza un procedimiento interpretativo como mecanismo retórico; en segundo lugar, porque recurre a la alegoría como comentario del texto, en vez del -más lógico- proceder inverso; en tercer lugar, porque subvierte la tradición de la exégesis cristiana. De este modo, si la tradición patristica había leído el Cantar como alegoría del bautismo, San Juan condensa en una lira los motivos centrales que sostienen esta alegoría -la paloma y el arca- para comentar su *Cántico*, transposición a su vez del Cantar.

Así, lo que parece, en principio, una operación decididamente centrífuga se convierte en el resultado de la activación de una poderosa fuerza centrípeta: no es que la lira 34 del *Cántico B* actúe como una imagen alegórica, impersonal y con escasa vinculación con el texto; por el contrario, San Juan recoge la lectura alegórica sacramental del Cantar y la invierte, transformándola en comentario de su propio epitalamio. En consecuencia la serie alegórica tradicional que sitúa al bautismo como clave de la interpretación de dos libros distintos merced a la coincidencia de la paloma y

⁷⁹² Sólo la estrofa 23 de CB -asimismo una "lira del Esposo"- presenta por sí misma, sin recurrir al comentario, una naturaleza tipológica tan clara como ésta. El recuerdo de Eva, como tipo del alma en las bodas místicas, el manzano como tipo del árbol de la vida, a su vez, tipo de Cristo, el Amado, confieren a la estrofa una orientación alegórica insoslayable.

de un segundo elemento que se entiende común a ambos [Génesis (arca / paloma) ---- bautismo (batisterio / paloma -Espíritu-) ---- Cantar (huerto / paloma)] se invierte del siguiente modo: Cantar (huerto / paloma) ----- bodas espirituales (Dios / alma⁷⁹⁴) ---- Génesis (arca / paloma).

Por otra parte, el poema presenta un bestiario amenazante que acecha a la amada. Las fieras de la segunda lira condensan, en su significación general, la aparición de las raposas de la lira 16 y los animales conjurados de la lira 20 -citamos según CB-. Las funciones de estos animales varían según el momento de su aparición, en una escala gradual de creciente intensidad. Así, las fieras de la segunda lira no son temidas, porque el sentimiento que predomina es el de la angustia por la ausencia del amado y la ansiedad de su búsqueda: entre el “presente de pasado” de la ausencia y el “presente de futuro” de la esperanza, el “presente de presente” que representan las fieras apenas sí tiene cabida. Sin embargo, producido el encuentro -desaparecida la ausencia y cumplida la esperanza-, las fieras se vuelven amenazantes -así las raposas de la lira 16- y finalmente, se transforman en una presencia terrorífica, multiplicada, que debe ser conjurada, en la lira 20.

Esta creciente intensidad del sentimiento de amenaza, conforme la posesión del amado va siendo más estrecha, afecta también a los elementos paisajísticos del poema. Fue Orígenes el primer exegeta cristiano que interpretó el paisaje del Cantar alegóricamente, en especial los accidentes geográficos que implican las ideas de ascenso o descenso. Así, por ejemplo, el alejandrino señaló que el valle, frente a la montaña, era un lugar indigno, y que era el amor del Verbo el que le hacía descender en busca de la amada⁷⁹⁵.

En el tratamiento sanjuanista del paisaje en el *Cántico* encontramos igualmente la aplicación retórica de los mecanismos que la exégesis alegórica había elaborado durante siglos de tradición interpretativa. El paisaje aparece bien como distancia, bien como espacio del deleite -dividido a su vez en el *tiempo* de las nupcias y en el del matrimonio espiritual-, bien como tensión temporal hacía el futuro; los elementos geográficos, según el lugar que ocupan, se revisten de distintas connotaciones, a

⁷⁹³ La alegoría ya había sido recordada poco años antes por Osuna: “La paloma, que es el don del Espíritu Santo, viene al arca de tu corazón” (Osuna, 1972: 461).

⁷⁹⁴ Cf *Cántico* B, 34, 4.

⁷⁹⁵ Véase el capítulo XIV de la primera parte de este trabajo.

menudo opuestas⁷⁹⁶. Juan de la Cruz introduce la perspectiva en su paisaje, especialmente la aérea como señalara Dámaso Alonso; pero prescinde de cualquier rasgo de mensurabilidad⁷⁹⁷. El mundo del *Cántico* es un universo desbordado, de lejanías inalcanzables que, súbitamente, se precipitan sobre la amada; de horizontes cambiantes, en definitiva, que se resisten con fuerza insuperable a cualquier pretensión de planificación. No se trata de una proyección subjetiva del paisaje, porque ésta requeriría, a su vez, que éste fuera concebido como objeto. Nada nos parece más lejos de la intención de Juan de la Cruz: el paisaje del *Cántico* es el resultado de una meditación activa sobre la lectura del Cantar y sus diversas interpretaciones místicas, de tal modo que se configura, bajo la presencia activa de la Escritura como un espacio vivo y vivido por el místico⁷⁹⁸.

En páginas anteriores se ha recordado la interpretación de la naturaleza en la obra de Juan de la Cruz por parte de Emilio Orozco y la influencia de la tradición mística. Como casi todo lo que afecta a la poesía de San Juan de la Cruz, su visión de la naturaleza resulta problemática. Algunos autores como Cristóbal Cuevas ven a San Juan como un “entusiasta exegeta de la naturaleza” (Juan de la Cruz, 1995: 17). Otros, por el contrario, subrayan la ambivalencia de la poesía de San Juan respecto a la naturaleza. Domingo Yndurain observa que en todo el poema se mantiene una visión ambigua de la naturaleza, como imagen de Dios y como amenaza para la deseada “unión con el Esposo” (Juan de la Cruz, 1995: 123 y ss.). En una línea similar, pero quizá más negativa, afirma Aurora Egida: “la respuesta al silencio del amado no está en la naturaleza y aunque las criaturas delaten su presencia en ellas, la Esposa no encuentra el mensaje deseado sino un puro balbuceo que la anega en la muerte” (Egida, 1995: 188).

Ante un repertorio crítico tan diverso, es necesario proceder con cautela y distanciarse, siquiera por un momento, de la poesía sanjuanista para examinar su obra en conjunto. Es preciso detenerse en la aportación de la escolástica tomista a la prosa de San Juan. En los comentarios, la doctrina de Santo Tomás tiene indudablemente más peso que las ideas procedentes del neoplatonismo renacentista. La poesía se ubica, sin duda, en una posición más ambigua. Francisco García Lorca ha afirmado al respecto que la naturaleza presente en los versos del poeta es la propia del paisaje renacentista

⁷⁹⁶ Sobre este cambio de sentido de las palabras, con relación al tema de la “ocultación”, véase Thompson, 2002: 151.

⁷⁹⁷ Cf. Thompson, 2002: 157.

⁷⁹⁸ Véase García de la Cocha, 2004: 103.

configurado por Garcilaso; que pasa de éste a Fray Luis de León⁷⁹⁹ y de ambos a San Juan (García Lorca, 1972: 110). Pero también se aprecian una serie de diferencias:

Garcilaso está *dentro* de su paisaje, Fray Luis *entrevé* una ilimitada visión celeste hasta el dilatado confín que su poderosa visión alcanza. De aquí la tensión poética del maestro (...). El ámbito de Garcilaso tiene un límite voluntario, el de Fray Luis un límite necesario. Este límite es el que rompe San Juan en su poesía.

(García Lorca, 1972: 129)

San Juan, en palabras de García Lorca, entra en una “posesión única de la naturaleza” que se concreta en este “viaje de vuelta” al que se refiere Orozco, que trasciende la negatividad de su proceso inicial. De algún modo, San Juan va un poco más lejos en la paradoja que Claudio Guillén observaba en el descubrimiento estético del paisaje.

Guillén afirma que el paisaje para que sea paisaje deba estar descubierto por aquél que debe desaparecer de su descripción -“el paisaje es omisión y, a la vez, conquista del hombre- sino que, además, para que este paisaje sea tal paisaje requiere ser compartido con un tercero⁸⁰⁰. Efectivamente, ese tercero, en el texto literario en general, es siempre el lector, el receptor de ese goce estético que el paisaje suscita en el que lo observa y sin el cual éste permanece incompleto.

Pero si Claudio Guillén advierte que “el hombre busca a través del paisaje lo que no es”, podría decirse que San Juan invierte esta relación puesto que a través de *lo que no es*, descubre el paisaje⁸⁰¹.

El tomismo y su idea de la participación natural de lo divino conllevaban -en su prevención del panteísmo- la separación de Dios y la naturaleza y, en consecuencia, el nacimiento de un agudo sentimiento de separación de lo infinito. La separación de Dios y sus criaturas suscita el anhelo místico de la unión. Cuanto más agudamente se experimenta la necesidad de unión y más radicalmente se experimenta el éxtasis consecuencia de ésta, más ancha será la distancia que anteriormente debe ser recorrida. El mismo San Juan parece confirmar esta teoría al decir que “ninguna cosa criada ni

⁷⁹⁹ En su estudio sobre la visión luisiana de la naturaleza, Cristóbal Cuevas ha mostrado cómo fray Luis encuentra en la naturaleza “el eslabón que une al hombre con Dios” (Cuevas, 1996: 367).

⁸⁰⁰ Cf. Guillén, 1998: 98-176.

⁸⁰¹ La idea había sido expuesta, entre otros, por Bernardino de Laredo en el capítulo XXIII de la tercera parte de *Subida del Monte Sión*, titulado, expresivamente, “De la amorosa diferencia entre conocer a Dios por sus criaturas o a ellas poseerlas en él” (Laredo, 1998: 230-232).

pensada puede servir al entendimiento de propio medio para unirse con Dios”⁸⁰². Ysabel de Andía dice que aunque este párrafo niega que la semejanza entre Dios y las criaturas sea un medio proporcionado para la unión con Dios, esta negación no supone una negación de la analogía (Andía, 1993: 100). Sin embargo, es importante señalar que la analogía que el texto autoriza a admitir no es, en nuestra opinión, otra que la analogía tomista referida a las relaciones existentes entre las causas y efectos y, en modo alguno, el concepto de analogía neoplatónica, o incluso baudelaireana propio del simbolismo moderno.

La *Subida al monte Carmelo* resulta igualmente significativa:

Es (...) regla de filosofía que todos los medios han de ser proporcionados al fin. (...) En lo cual habemos de advertir que entre todas las criatura superiores ni inferiores, ninguna hay que próximamente junte con Dios ni tenga semejanza con su ser. Porque, aunque es verdad que todas ellas tienen, como dicen los teólogos, cierta relación a Dios y rastro de Dios –unas más y otras menos, según su más principal o menos principal ser- de Dios a ellas ningún respecto hay ni semejanza esencial, antes la distancia que hay entre su divino ser y el de ellas es infinita, y por eso es imposible que el entendimiento pueda dar en Dios por medio de las criaturas, ahora sean celestiales, ahora terrenas, por cuanto no hay proporción de semejanza.

(*Subida*, II, 8, 2-3)

Como consecuencia de esta distancia insuperable entre la naturaleza y Dios, el místico en el recorrido de la vía apofática debe aislarse de ella, desprenderse de todo lo que sea experimentable desde un punto de vista sensorial para, trascendiendo el mundo material, llegar al éxtasis místico de la contemplación. Tal es la idea que se desprende de las máximas de *Monte de perfección*, verdadero manual de teología negativa.

Orozco afirma que la necesidad expresiva lleva al místico a la contemplación de la naturaleza, aunque sólo sea para declarar su estado interior o fijar los símbolos y alegorías en que fijar su doctrina (Orozco, 1994: 85). De la afirmación de Orozco se desprende que la naturaleza actúa alegóricamente, como instrumento para expresar lo inexpresable. La naturaleza sirve para describir el estado interior del místico y así, más adelante, observará:

⁸⁰² *Subida*, II, 8, 1.

Este hábito de mirar la naturaleza en busca de motivos para sus pláticas y consideraciones espirituales, explica bien y fundamenta cómo la palabra, sin perder la emoción de la designación de lo real, alcanza el valor de alegoría y símbolo. (...) Consecuencia de esta constante posición es el hecho de que la Naturaleza, aunque gustada y observada detenidamente, sea vista siempre sólo por su lado trascendente y esencial.

(Orozco, 1994: 200)

Por una parte debemos determinar si esta naturaleza tiene en algún caso el valor de alegoría y, por otra, hay que ver si esta naturaleza es vista por su lado trascendente. Esta última tesis parece oponerse a este carácter “sublime” que habíamos atribuido al pensamiento teológico de San Juan del que se desprende que la naturaleza nunca es trascendente debido a que, en virtud de su mera participación de la esencia divina, no puede superar la distancia que la separa de ésta. Lo que hemos estudiado en la prosa de San Juan también puede verse en los versos de la canción séptima del *Cántico*: “y déjame muriendo / un no sé qué que quedan balbuciendo”.

Thompson afirma que la Naturaleza en la obra sanjuanista se presenta de tres maneras: conforme a la teología negativa -especialmente en la *Subida*-; de modo tradicional, en el sentido de la teología afirmativa, en la que la Naturaleza se presenta como “libro de la Creación”; y, por último, de forma mística -*Llama*, 4, 5-, en la que se invierte el proceso de conocer a Dios por las criaturas y se pasa a concebir el conocimiento de las criaturas por medio de Dios (Thompson, 1993a: 85-86). No obstante, como ya señalara Orozco, esta triple presencia de lo natural puede verse ya en el *Cántico*.

Domingo Yndurain al referirse a la canción sexta afirma lo siguiente: “El proceso ascensional a través de la Naturaleza ha llegado a un punto desde el cual se columbra el rastro de la belleza del amado; pero este camino no da más de sí; sitúa a la amada en el umbral del amor, pero no le permite pasar de ahí” (Juan de la Cruz, 1995: 55). Parece evidente que el *Cántico* niega el carácter trascendente de la naturaleza de acuerdo con la idea escolástica de participación y, anteriormente, con la distinción agustiniana entre *vestigia* e *imago Dei* (así el rastro al que se refiere Yndurain o las alusiones de la canción quinta).

Es en el centro del alma dónde el místico se encuentra con Dios. La imagen de Dios no es sólo, a diferencia del “reflejo”, aquello en lo que el hombre se asemeja a Dios, sino la conciencia efectiva que el sujeto adquiere de esta semejanza y el

movimiento que, trascendiendo esta conciencia, el místico se apoya en ella para alcanzar a Dios⁸⁰³. Sobre esta cuestión volveremos más abajo, al examinar la lira 12 de CB.

A continuación, debemos ocuparnos de los distintos elementos de este paisaje sanjuanista y su funcionamiento alegórico en el poema. Comenzaremos con los accidentes geográficos. Desde la primera lira hasta la estrofa 12 del CB, el paisaje con sus accidentes viene determinado por la función de recorrido: es una distancia que debe ser atravesada. Como tal, el carácter que predomina es el de la extensión. Así ocurre con el otero de la segunda lira, cuya lejanía queda enfatizada por el adverbio “allá”; lo mismo ocurre -pese a que la interpretación del comentario les confiera otra significación- con los montes y riberas de la lira tercera. Los verbos de movimiento “iré” y “pasaré” inciden en el carácter antes apuntado.

La naturaleza de la lira cuarta introduce el tema de las *vestigia Dei*. Éste modifica la dimensión de la naturaleza como distancia, para introducir la vía catafática: la naturaleza como huella de Dios⁸⁰⁴. Nótese que el término “flores” de la citada lira cambia su sentido, de negativo en la lira anterior, a positivo. Nos encontramos con la primera reversión de imágenes que Juan de la Cruz aplica al reino vegetal, en el mismo proceder que anteriormente hemos visto respecto del término “ciervo”, esto es, en la aplicación retórica de un procedimiento común de la exégesis alegórica. Del mismo modo, estas “flores”, huella del Amado, no tienen la misma significación de las “flores nupciales” de las liras 16, 17 y 18, asociadas a la significación del término “viña”⁸⁰⁵ en la lira 16, cuyo contenido erótico, si bien en sentido místico, es, a su vez, distinto, de las flores de la lira 30, como dones del matrimonio espiritual. En ambos casos, nos encontramos en el paisaje del deleite, frente al de la distancia, de las liras tercera y cuarta.

Este espacio del deleite situado en el huerto que se extiende desde la canción 16 hasta la 24 se desarrolla por medio de una estructura antitética en la que junto con el goce de las nupcias espirituales, se presentan una serie de amenazas inquietantes que perturban la paz de la amada, que finalmente logra quedarse dormida. En la estrofa 16, los versos inicial y el final -“cazadnos las raposas”, “y no parezca nadie en la montaña”-

⁸⁰³ Cf. Wilson, 2004: 217.

⁸⁰⁴ En este sentido se interpreta también la lira 16 de *Cántico A* (25 de CB). Véase también el *Comentario al Cantar de los cantares* de fray Luis (Luis de León, 2001: 133-134).

⁸⁰⁵ El huerto o la viña como alegorías del alma gozan de una extensa tradición en la mística cristiana. Osuna cita la autoridad de San Bernardo al recurrir a esta identificación (Osuna, 1972: 527).

encierran, con su tono de advertencia, tres versos que representan el encuentro de los amantes. Esta lira presenta una estructura similar a la lira 18 en la que las “ninfas de Judea” del primer verso y la amenaza que éstas representan, insinuada en el último verso -“y no queráis tocar nuestros umbrales”-, cumplen una función equivalente a los versos correspondientes de la 16.

La estrofa 17, en la que al cierzo inquietante del primer verso se opone el austro bienhechor, sigue también una estructura antitética. Igualmente, aunque con variantes, es posible hablar de antítesis en la oscura lira 19 y en las dos liras siguientes en las que el peligro se conjura para que “la esposa duerma más seguro”. En todos estos casos, Juan de la Cruz, emplea también un mecanismo exegético frecuente en la interpretación alegórica -la exposición por antítesis-, como recurso retórico.

El monte y la montaña son otros términos sujetos a variación en función del espacio en el que aparezcan. Los montes de la lira tercera se articulan en el sentido de la distancia que debe ser recorrida. El otero del que desciende el ciervo vulnerado, de la estrofa 13, cumple la función alegórica determinada por Orígenes: el descenso por amor -la herida del ciervo- y por condescendencia divina hacia el alma del místico. La montaña de la lira siguiente forma parte de esa naturaleza trasfigurada que se revela súbitamente en la contemplación mística, y, por tanto, no es ya el espacio del que el Amado desciende sino éste mismo en su universalidad⁸⁰⁶.

A estos tres sentidos cabe añadir uno más: el *locus amoenus* que la montaña representa en la lira 16. Éste tiene, como opuesto, el carácter amenazante y maligno que el monte presenta en la estrofa 20.

Aún queda un modo distinto de orientar el sentido alegórico del “monte”: el de las liras 36 y 37, en la descripción de un paisaje de futuro, de vida ultraterrena que, sin embargo se sirve de referentes precisos que disminuyen su opacidad⁸⁰⁷. Cuando la montaña no tiene el valor de espacio que recorrer o en el que permanecer, esto es, cuando lo que se enfatiza de ésta es, metonímicamente, su verticalidad, San Juan emplea la imagen del monte en un triple sentido familiar en la exégesis alegórica: como

⁸⁰⁶ Nos encontramos quizá ante una concreción del concepto tomista de contemplación como visión global del mundo en Dios.

⁸⁰⁷ Sobre “las subidas cavernas de la piedra” de la lira 37, véase lo dicho más arriba respecto de las “cavernas del sentido” de la *Llama*. “El monte o el collado do mana el agua pura” de la estrofa anterior está al servicio de la imagen de la fuente.

símbolo de Dios -lira 14-⁸⁰⁸, como símbolo del mal -lira 19 y 20-, quizá por la connotación de soberbia luciferina que tiene la altura⁸⁰⁹; o como lugar de revelación, con el modelo siempre presente de Moisés, al que se puede añadir el de Elías⁸¹⁰, en las liras 36 y 37.

Junto a la montaña, aparece el valle en la lira 14. Pero la estrofa anterior, de forma implícita, situaba ya a la amada en un valle al que desciende el ciervo. Ya hemos señalado el sentido que este descenso tiene en la literatura mística. El valle, por su parte, al que el ciervo desciende, después de que la amada se haya asomado a la fuente pidiendo ver los ojos del Amado aparece en similar situación en Ruysbroeck: “Cuando el justo mora en el fondo de su pobreza, contemplando en sí mismo su propia nada (...) entonces ahonda el valle de la humildad” (Zolla, 2000: 281). El efecto de este descenso de Dios en el valle del místico es descrito por Ruysbroeck con una alegoría en la que parece resonar la belleza del mundo sanjuanista: “Cuando el sol, desde el mediodía, arroja a plomo todos sus rayos dentro de un valle profundísimo, encajado entre dos gigantescas montañas, el valle recibe un esplendor, un ardor, una magnificencia, una fecundidad que la llama no iguala” (Zolla, 2000: 180)⁸¹¹.

Las liras 14 y 15 marcan, sin duda, el máximo momento climático del poema. La vertiginosa concatenación de nombres, la ausencia de cópula en el primer verso de la estrofa 14, los sintagmas inesperados: “los valles solitarios nemorosos”, “las ínsulas extrañas”, “la cena que recrea y enamora”; el uso del oxímoron en “la música callada / la soledad sonora” han causado la perplejidad de la crítica que ha estudiado estos versos desde diversos puntos de vista⁸¹².

Domingo Ynduráin ha denunciado por anacrónica la pretensión de relacionar estas liras con el irracionalismo poético contemporáneo: “Un autor del siglo XVI no puede organizar la lengua de esa manera porque no existen precedentes próximos ni remotos que avalen tal práctica, y porque no hay un fundamento teórico al que San Juan pueda recurrir y sobre el que pueda apoyar o justificar su creación” (Ynduráin, 1997: 168). Al descartar la falsa solución del irracionalismo, Ynduráin propone otras posibilidades teóricas y prácticas para explicar la construcción de estas liras. Ya se ha

⁸⁰⁸ Véase el comentario de fray Luis de León al nombre “Monte” (Luis de León, 1997: 242-264). Recuérdese la relación entre esta lira y la siguiente con la oración mental de contemplación según la doctrina de Hugo de San Víctor (Ynduráin, 1997).

⁸⁰⁹ Se trata de otra lectura alegórica de un mismo término en sentidos contrarios, como ya hemos visto en el caso del “ciervo”.

⁸¹⁰ Véase *1Reyes*, 18.

⁸¹¹ Más arriba hemos hecho referencia a la influencia de este pasaje en la *Llama*.

advertido más arriba la capital importancia que este artículo de Domingo Ynduráin ha tenido en la orientación de nuestra investigación. Aquí recordaremos cómo Ynduráin relaciona estos versos con la comprensión de la contemplación en el sistema de oración de Hugo de San Víctor, caracterizado por la incoherencia y el absurdo, elementos que, presentes en la formulación de estos versos, no cabe confundirlos con el irracionalismo poético del siglo XX.

Nos interesa detenernos ahora en el cambio de sentido del sintagma “las ínsulas extrañas”. Se trata del único sintagma alegórico que se repite en el poema, con un sentido distinto en cada una de sus apariciones. En efecto, en la enigmática lira 19 de CB (32 en CA), “las ínsulas extrañas” vuelven a aparecer con una función y un sentido diferente.

En el caso de la lira 14, “las ínsulas extrañas” es uno de los nombres que el alma da al Amado. En nuestra opinión, en este sintagma se produce una inversión funcional en la que es el sustantivo “ínsula” el que califica al adjetivo “extrañas”. El comentario de Juan de la Cruz, tras una breve referencia al sentido de las “ínsulas”, se extiende sobre la extrañeza diciendo que ésta está referida a Dios por dos motivos: andar retirado de la gente y porque es excelente y particular en sus hechos y obras⁸¹³. De este comentario, se infiere que lo que verdaderamente es atributo de Dios es la extrañeza no la insularidad. Así, el sustantivo “ínsulas” tiene por objeto extremar el sentido de “extrañas” en el contexto de esta lira, esto es, en su referencia a Dios. La descripción de las “ínsulas” remite al lector, como ha apuntado la crítica, al continente descubierto y aún prácticamente inexplorado:

Las ínsulas extrañas están ceñidas por el mar y allende de los mares, muy apartadas y ajenas de la comunicación de los hombres; y así, en ellas se crían y nacen cosas muy diferentes de las de por acá, de muy extrañas maneras y virtudes nunca vistas de los hombres, que hacen grande novedad y admiración a quien las ve.

Pero, inmediatamente el carmelita añade la clave de interpretación antes apuntada: “Y así, por las grandes y admirables novedades y noticias extrañas alejadas del conocimiento común que el alma ve en Dios, le llama “ínsulas extrañas”. De este modo, parece evidente que la posible alusión a las Indias no es sino un modo de resaltar

⁸¹² Véase el denso y completo resumen de Elia y Mancho en Juan de la Cruz, 2002: 471-488.

⁸¹³ *Cántico A*, 13-14, 8.

la inabarcable extrañeza de Dios. Así pues, “las ínsulas extrañas” apela a la vía catafática, a la tensión entre lo extraño y el mundo en el conocimiento de Dios. La vaga referencia el Nuevo Mundo -en el caso de que efectivamente se aluda a América en la lira⁸¹⁴- sólo tiene el valor alegórico instrumental que le confiere la vía afirmativa.

La estrofa 19 de CB introduce a la amada en un horizonte de indefinida inquietud: “más mira las compañas / de la que va por ínsulas extrañas”. Esta lira, de indecisa ubicación -pasa de ser la estrofa 32 en CA a la 19 en CB-, recibe en ambas redacciones la misma explicación:

De mi alma, que va a ti por extrañas noticias de ti, y por modos y vías extrañas, y ajenas de todos los sentidos y de el común conocimiento natural. Y así, es como si dijera: Pues va mi alma a ti por noticias extrañas y ajenas de los sentidos, comunícate tú a ella también tan interior y subidamente, que sea ajeno de todos ellos.

(*Cántico A*, 32, 7)

A nuestro juicio, la explicación que se ofrece en el comentario, aporta un sentido a “ínsulas extrañas” distinto, y aun opuesto, al de la lira 14 de CB. Puede resultar paradójica esta conclusión si se observa que Juan de la Cruz hace hincapié en ambas ocasiones en la cualidad de la extrañeza referida a Dios⁸¹⁵. Pero algo importante ha cambiado de una lira a otra. En la primera, como se ha visto, la extrañeza era un atributo de Dios. La descripción de las ínsulas lejanas no hacía sino ejemplificar, por reducción, la extrañeza inasible de Dios. En la lira 19 de CB, por el contrario, la extrañeza no es atributo de Dios sino de sus noticias. No existe, a diferencia del caso anterior, ejemplo posible de lo que se afirma, sino que sólo se advierte que Dios se comunica por noticias extrañas, ajenas a los sentidos. Éste, sin embargo, permanece distante, inasible.

Nos parece que, en este caso, la divinidad a la que se refiere la amada es un Dios sin atributos, accesible sólo a través de la vía apofática, más allá de los sentidos y del sentido. Acaso pueda relacionarse estos dos modos de entender las “ínsulas extrañas”, uno como atributo de Dios; otro como forma de contemplación apofática con la distinción, en el mismo sentido, hecha por San Bernardo en su Sermón 41 sobre el Cantar de los cantares.

⁸¹⁴ Cf. Juan de la Cruz, 2002: 477.

⁸¹⁵ Cf. Mancho, 1991a: 30-31. En este artículo Mancho estudia los diferentes matices que “extraño” adquiere en la obra sanjuanista: extranjero, ajeno, retirado, solitario, extraordinario, excelente -como ocurre con las “ínsulas extrañas”, en acepción que remite a Dios- o hermoso.

De este modo, San Juan sitúa a la amada vagando por un paisaje desconocido, sobredimensionado, y completamente distinto a la naturaleza familiar, *huella de Dios*, de las primeras estrofas, en la que era posible seguir la vía catafática. Desde luego, también resulta diferente, y aún opuesto, al “ameno huerto” de las liras precedentes y posteriores, según su ubicación en CB. En el *Cántico A*, aparece en la posición 32, como primera del cuerpo de tres liras al que, en atención al momento de composición, pertenece⁸¹⁶. En esta redacción es interesante observar el contraste entre esta naturaleza inquietante y agigantada⁸¹⁷ y la naturaleza familiar y recogida de la estrofa 34, que cierra la serie, situando a los amantes en la soledad del nido.

En la disposición de CB puede ser interesante relacionar la estrofa 19 con la lira precedente⁸¹⁸. Si los umbrales con los que ésta finaliza se entienden en sentido literal, como la entrada del huerto mencionado en la lira 17 y en el que se desarrolla el poema en la lira 22 y siguientes, el paisaje agreste y desconocido de la lira 19 carece de continuidad con relación al contexto en el que se inserta. Hay un salto inexplicable, una discontinuidad sin solución aparente, entre la posición de la lira y el pasaje en el que se sitúa. Esta discontinuidad puede ser explicada desde el punto de vista doctrinal como el “no camino” de la vía apofática.

Ahora bien, si se acepta esta lectura, cabe preguntarse cómo afecta esta quiebra de la continuidad a la estrofa precedente. En consecuencia, cabe volver a cuestionarse el sentido de “nuestros umbrales” de los que las “ninfas de Judea”, esto es, la parte inferior y carnal del alma⁸¹⁹, deben mantenerse alejadas. El autor explica en su comentario que se trata de los umbrales del alma que se abren en la contemplación⁸²⁰. A nuestro juicio, estos umbrales deben ser interpretados como el paso a la vía apofática: “nuestros umbrales” no es un sintagma que sitúe a la amada más allá de éstos, sino en el inicio, en el umbral, del camino por “las ínsulas extrañas”.

En la lira siguiente, habiendo cruzado los umbrales, la amada se encuentra en un paraje desconocido en el que ya no es posible un Dios con atributos, sino un Amado que

⁸¹⁶ No obstante, hay que señalar las diferencias entre esta lira y las otras dos. Éstas están escritas en tercera persona -son “liras del esposo”-, en forma alegórica -la primera, ya comentada, recurriendo incluso a la tipología del arca de Noé-. La lira que nos ocupa se dirige a un tú, de forma exhortativa, frente al carácter atemporal alegórico de la lira siguiente, y el tiempo de pasado de la última de la serie.

⁸¹⁷ Véase Pikaza, 1992: 288-290.

⁸¹⁸ “¡O ninfas de Judea!, / en tanto que en las flores y rosales / el ámbar perfumea / morá en los arrabales, / y no queráis tocar nuestros umbrales”.

⁸¹⁹ *Cántico B*, 18, 4.

⁸²⁰ *Cántico B*, 18, 8.

se comunica por extrañas noticias⁸²¹. Late en este salto desde los umbrales de la contemplación al paraje de las ínsulas extrañas -la contemplación en sí-, la diferencia establecida por Ruysbroeck entre el conocimiento de Dios por sus atributos, que supone la actividad de las potencias del alma, y el conocimiento pasivo de la esencia de Dios, sin intermediarios⁸²². Así, la explicación de Juan de la Cruz en su comentario restaura la continuidad del poema, al hacer aflorar el sentido místico al primer plano del poema.

El crítico moderno puede entender que la explicación sanjuanista es forzada, a posteriori, o ambas cosas a la vez⁸²³. Pero quizá a Juan de la Cruz, teólogo antes que poeta, lector familiarizado con la exégesis alegórica cristiana y con la tradición doctrinal mística, no debía parecerle este procedimiento de elaboración poética muy distante del modo en que había leído que se había compuesto la Biblia. El salto de un sentido a otro, bien del literal al tipológico, o de éste al tropológico o al anagógico, en un pasaje breve de la Escritura era un recurso constantemente utilizado por los exégetas alegóricos cristianos desde Clemente de Alejandría y Orígenes.

Por eso, la discontinuidad aparente entre el paisaje y el tono que se aprecia al pasar de una estrofa a otra, o, a veces, incluso en el interior de una misma lira, responden a un intento logrado de elaborar el poema con los instrumentos ofrecidos por la hermenéutica bíblica. Cuando se habla de lo arbitrario de las explicaciones del *Cántico* se olvida, con frecuencia, que en el terreno de la exégesis alegórica -que, como decimos, parecen estar presentes no sólo en el Juan de la Cruz comentarista sino también en el poeta- tales explicaciones forman parte de un reiterado modo de proceder que, ajeno a los mecanismos de lectura modernos, no se considera osado ni ilógico, sino plenamente responsable con el sentido oculto de un texto que debe hacerse florecer.

⁸²¹ La posibilidad de lectura alegórica que aquí ofrecemos y que parece corresponder con los propios comentarios del poeta, es también coincidente con el comentario de Gregorio de Nisa al *Cantar de los cantares* que sobre esta cuestión, afirma lo siguiente: “Si una persona como el gran Pablo, llevado hasta el tercer cielo, no entendió lo que veía, ¿por qué extrañarse de que nosotros no lo comprendamos fácilmente? ¿Qué idea tenemos de nosotros mismos cuando no hemos todavía franqueado los umbrales de la contemplación?” (Gregorio de Nisa, 1993: 82).

⁸²² En el comentario, Juan de la Cruz dice que el verso “Y mira con tu haz a las montañas” debe entenderse como el modo en que el alma conoce a Dios, no por la espalda, como Moisés, sino por su rostro, que embiste a las potencias que, como ocurre en el pensamiento de Ruysbroeck, permanecen pasivas ante la comunicación de Dios (CB, 19,4).

⁸²³ Pese a lo descabellado -dentro de los parámetros de la exégesis moderna- de la interpretación sanjuanista de su propio texto, la crítica moderna no ha sabido salvar las dificultades de esta lira y la discontinuidad que presenta respecto del conjunto en el que se ubica. Véase Juan de la Cruz, 2002: 534-536.

En definitiva, el ambiente de secreto de la estrofa 19 de CB⁸²⁴, la difícil conexión con las estrofas contiguas, la vaguedad del contexto y la indeterminación de la referencia de sus pronombres, contribuyen a construir una descripción, en forma de oración -no se olvide que la lira inequívocamente entraña una petición-, de la vía negativa, por medio de lo que acaso sean, junto con los finales, los versos más herméticos del poema.

La discontinuidad que hemos advertido entre las liras 18 y 19 es sólo un caso concreto de un modo general de escritura, que afecta a la entera construcción del poema, en el que la voz poética de la amada se desplaza desde el lugar en el que se encuentra, de conformidad a la progresión lógica del “relato”, a la posición física o espiritual en que se encuentra aquello que es objeto de enunciación. A menudo, las estrofas enlazan unas con otras en virtud de la fuerza extática del discurso de la amada que, por ejemplo, cuando dice “allí”, se sitúa efectivamente en el lugar indicado y, desde éste, su poder de enunciación la traslada a otro lugar o la devuelve al anterior por otro camino.

En nuestra opinión, la transición de la lira 12 a la 13 de CB, en la que el Amado aparece después de que la amada pidiera a la fuente que lo mostrara, responde más a este carácter extático de la voz poética, que al orden secuencial del discurso poético.

Del mismo modo, la progresión de la estrofa 25 a la 26, responde a este mismo mecanismo: la enunciación del “adobado vino” sitúa a la amada en la interior bodega”, aun cuando no exista continuidad lógica entre ambas liras.

Esta forma de proceder, habitual en la exégesis alegórica, desarrolla un poema en el que no es posible determinar una continuidad secuencial sino, y aun muy vagamente, temática. Por eso, resulta muy arriesgado hablar de “flash-back” respecto de determinadas estrofas, como si hubiera una disposición temporal que permitiera reconstruir una “historia”⁸²⁵. El proceso místico que está en el fondo y a veces, como se

⁸²⁴ Sobre la cuestión del silencio y el secreto en Juan de la Cruz, puede verse Egido, 1990: 76 y ss. También fray Luis de León, al comentar el nombre “Esposo” y los efectos de la unión mística, señala: “Del qual deleyte (...) será bien que digamos ahora lo que se pudiere dezir, aunque no sé si es de las cosas que no se han de dezir; a lo menos, cierto es que, como ello es y como passa, ninguno jamás lo supo ni pudo dezir. Y assí, sea ésta la primera prueba y el argumento primero de su no medida grandeza, que nunca cupo en lengua humana, y que el que más lo prueba lo calla más” (Luis de León, 1997: 464-465). Federico Ruiz ha señalado, al hablar de la *Llama*, que para Juan de la Cruz la contemplación, “más que ilustrar al hombre con algunas noticias concretas, le renueva desde dentro en su ser y en sus operaciones. Esta preferencia de san Juan de la Cruz por la eficacia oculta, con olvido del fenómeno (...) es uno de los rasgos conservados con mayor estima por la Escuela mística carmelitana” (Ruiz, 1962: 257).

⁸²⁵ En sentido contrario, Thompson ha propuesto un orden temporal en el que la lira 36 resulta el verdadero final del poema, “con su promesa de un futuro ascenso a las elevadas cavernas”. Juan de la Cruz, volvería entonces al recuerdo del pasado, cuando Aminadab no aparecía y la caballería a vista de las aguas descendía (Thompson, 1985: 1985: 130). En nuestra opinión, no es posible mantener esta

ha visto, en la superficie del *Cántico* y el -confuso- diálogo de los amantes son ciertamente progresivos, pero esta progresión no se desarrolla en el plano temporal de la sucesión, sino en el orden espiritual en el que no sólo es posible el regreso al punto de partida -frente al pasado irreversible en el orden temporal- sino que esta posibilidad afecta también y decisivamente a la concepción espacial y ordinal del poema.

El vino y, por extensión, la bodega son elementos del Cantar estrechamente vinculados a la vida sacramental cristiana, cuyo sentido no debiera, en principio ser problemático⁸²⁶. La lira 25 de CB, con la presencia en el tercer verso del “toque” ruysbroeckano no deja lugar a dudas sobre la interpretación del “adobado vino”⁸²⁷ del verso siguiente⁸²⁸. Como ha señalado la crítica en numerosas ocasiones, la “interior bodega” supone un punto máximo de recogimiento del matrimonio espiritual. El espacio ha ido paulatinamente cerrándose en las liras precedentes. Desde la espacialidad entendida como distancia de las primeras estrofas se pasó al delirio cósmico de las estrofas 14 y 15 de CB, en las que la aparición del amado anuló las distancias ofreciendo un universo simultáneo, que la amada ya no recorre sino en el que vaga confusamente -estrofa 19 CB-. Seguidamente, se ha pasado al “ameno huerto”, y este ámbito de privacidad en el que se produce el desposorio espiritual culmina en el espacio cerrado e íntimo de la bodega (liras 26 y 27 CB).

El carácter escatológico de las últimas cinco liras del *Cántico*⁸²⁹ plantea al intérprete unas exigencias de lectura -y ofrece también unas claves de significación- distintas de las requeridas anteriormente. En este sentido, creemos que no puede considerarse que “las subidas cavernas de la piedra” desarrollen una función análoga a la “interior bodega”, ni que “el mosto de granadas” desempeñe la misma función que el vino de las estrofas anteriores⁸³⁰. Se trata de un tiempo propio, no cronológica sino sustancialmente distinto al recreado en las estrofas anteriores. Dice Juan de la Cruz en su comentario que, en las liras 36 y 37 de *Cántico B*, se ha mostrado cómo el Esposo transformará a la amada en la hermosura de su sabiduría creada e increada, en la

disposición, no sólo porque el tiempo del *Cántico* no responde a los parámetros de la sucesión cronológica del tiempo ordinario, sino a los de la progresión espiritual del contemplativo, sino además, porque esta progresión es extática, de tal modo que el pasado es “siempre pasado” y el futuro “siempre futuro”. Los elementos escatológicos de la última lira del poema, como después se verá, impiden sostener que lo que aquí se dice haya sucedido con “anterioridad” a la lira 36.

⁸²⁶ Para el tratamiento sanjuanista de la *sobria ebrietas*, véase Diego Sánchez, 1990: 104-106.

⁸²⁷ Ruysbroeck habla, asimismo, del “vino eterno” (supra. capítulo XX & 4).

⁸²⁸ Véase Juan de la Cruz, 2002: 488-493.

⁸²⁹ Véase la anotación para la Canción 38 en *Cántico B*.

⁸³⁰ Véase, en sentido contrario, la interpretación de Ynduráin en Juan de la Cruz, 1995: 186. Para otras interpretaciones, véase Juan de la Cruz, 2002: 548-549.

hermosura de la unión con el Verbo con la humanidad, en que la conocerá ya así por la haz como por las espaldas (*Cántico B*, Anotación para la Canción 38). En esta declaración Juan de la Cruz se aparta definitivamente del pensamiento de Gregorio de Nisa, con el que, como se ha visto, mantenía bastantes puntos de contacto. En efecto, la unión del alma con Dios, después de la muerte, en los términos descritos por el carmelita, en los que ésta contemplará el rostro de Dios, es incompatible con el concepto de epéctasis del Niseno. Pese a ello, Juan de la Cruz mantiene en su canción 37 la imagen de la caverna, derivada, como se ha visto, de la interpretación alegórica del pasaje del Éxodo, en el que Moisés contempla la espalda de Dios. Juan de la Cruz, en una reelaboración manierista de la imagen bíblica -acaso no muy alejada, en su proceder, de las alteraciones del mito clásico que Góngora realiza por las mismas fechas⁸³¹-, trastoca el sentido de la alegoría de la caverna mosaica y señala que en estas subidas cavernas, el alma conocerá el rostro de Dios.

La granada es una imagen plurisignificativa arraigada en la tradición poética mítica y en la cristiana. Ya en el “Himno a Deméter” -*Himnos homéricos*-, al invocar a Perséfone, se alude a la granada como fruta nupcial que vincula al mundo de los muertos (*Himnos homéricos*, 2001: 46-47). De esta lejana fuente, persiste en el poema sanjuanista, la asociación de la granada al mundo de ultratumba, connotación que no poseen el vino ni “la interior bodega”. La interpretación pagana, también relacionada con la muerte, por la que las granadas surgen de la sangre de Dionisio, pasa al cristianismo de la mano de Clemente de Alejandría. Posteriormente, Gregorio de Nisa también se ocupa de la cuestión: la granada, para el Niseno, representa la vida cristiana, dura y áspera por fuera, pero que contiene el sabor de todos los frutos (Gregorio de Nisa, 1993: 153). Parece evidente que la interpretación de Gregorio de Nisa no encaja con el sentido escatológico de la lira 37⁸³². La granada sanjuanista, por el contrario, edifica su sentido sobre los rasgos ultraterrenos y nupciales de la tradición clásica cristianizada por la patrística.

⁸³¹ En su edición de las *Soledades*, R. Jammes observa cómo Góngora reelabora los episodios mitológicos de tal forma que, conservando el referente de modo que pueda seguir siendo reconocible, se indique o sugiera lo contrario. Así, surgen los Narcisos que persiguen ecos, las ninfas labradoras o las esfinges habladoras (Góngora, 1994: 137-140). Juan de la Cruz, naturalmente lejos de la ironía del cordobés, sigue, en nuestra opinión un proceder similar, al emplear en el *Cántico* la imagen de la caverna de la piedra, utilizada en la *Llana* en un sentido fiel a la exégesis mística tradicional, para decir lo contrario de lo que esta tradición ha afirmado.

⁸³² Sí puede encajar más con el sentido de la granada sanjuanista, la observación del Niseno, según la cual el granado produce toda clase de frutos, de los que se derivan diversas propiedades alegóricas (cf. Gregorio de Nisa 1993: 153).

La mitología es una fuente importante en la elaboración de las imágenes del *Cántico*. Los estudios sanjuanistas han abordado la influencia de la mitología en el *Cántico* desde tres puntos de vista de muy diversa intensidad. Un primer grupo de la crítica ha estudiado la aparición y el sentido de las referencias a Orfeo, las sirenas, “la dulce filomena”, o de sintagmas atrevidamente híbridos como “ninfas de Judea”. Junto a estas referencias expresas, un segundo grupo ha advertido que quizá la presencia de lo mitológico resulte más abundante de lo que estos rasgos revelan. Así, se ha apuntado también la posibilidad de que existan ciertas alusiones implícitas a relatos o personajes mitológicos en otras liras del poema. Finalmente, algunos estudiosos han defendido la concordancia -en mayor o menor medida- de la estructura del poema con la de algunos poemas grecolatinos clásicos.

En nuestra opinión, lo importante es examinar cómo estas influencias de la mitología -algunas innegables, otras más discutibles- afectan al sentido del texto en su totalidad. Es decir, debemos precisar si estas figuras mitológicas son utilizadas por Juan de la Cruz, como buen poeta manierista, a modo de “ornamento activo” del poema, o si, por el contrario, cabe pensar que existe en el poeta un pensamiento más cercano al mundo mítico a través de su reelaboración neoplatónica o neopitagórica -al modo en que pueden leerse determinadas recreaciones cristianizadas de imágenes pitagóricas o platónicas en Luis de León-, o, más aún, de la manera en que el mito influye en otros hombres del Renacimiento como Ficino o Bruno⁸³³.

Hemos denominado “ornamento activo” a la primera posibilidad de presencia de lo mitológico en Juan de la Cruz. Con esta expresión queremos hacer referencia al modo en que la mitología, en opinión de García Gual, está presente en la literatura renacentista. El mito en el Renacimiento tiene una dimensión lúdica, centrada en la imaginería mitológica, pero desinteresada por la exégesis del mito, orientada más bien hacia la expresión de un mundo distinto del medieval (García Gual, 1992: 182-184).

Ahora bien, la inclusión de estos elementos mitológicos en la literatura renacentista no es, sin más, una operación ubicada exclusivamente en el *ornatum*, sino que afecta decididamente a la *inventio*. De este modo, García Gual advierte que esta afinidad entre Renacimiento y mitología, lejos de ser un mero arcaísmo, se prolonga en un “mitologizar activo (...) para la recreación de nuevas historias y leyendas épicas y elegíacas” (García Gual, 1992: 186). Los dioses tienen una doble significación en esta

⁸³³ García Gual advierte que la interpretación alegórica de los mitos en términos neoplatónicos adquirió gran eco en Florencia a partir del siglo XV (García Gual, 1992: 194).

época: por una parte, reemplazan a las abstracciones medievales, volviendo inútiles las figuras alegóricas; por otra parte, son un elemento de poesía libre e independiente, una belleza que puede encontrarse en cualquier poema. La libertad con la que el Renacimiento abordó la mitología clásica favoreció una abundante creación de nuevas imágenes, como resultado de “un nuevo y pintoresco sincretismo que fusiona elementos paganos y cristianos” (García Gual, 1992: 189).

En este primer grupo de influencia mitológica en el *Cántico*, se encuentran las imágenes de las “ninfas de Judea” (lira 18)⁸³⁴, las alusiones a Orfeo y a las sirenas (lira 21), y la “dulce filomena” de la lira 39. La primera de éstas, el sorprendente sintagma “ninfas de Judea” responde a la tendencia, ya advertida anteriormente, de mezclar elementos cristianos y mitológicos en el Renacimiento. Aunque la imagen parece remitir tanto al Cantar como a Garcilaso y, en general, a los poetas profanos de la época, nos parece claro que el elemento mitológico cede, en cuanto a su sentido, ante la dimensión mística del poema, derivada de la tradición exegética del Cantar de los cantares. Así, las ninfas prestan al poema una imprevisible fuerza poética, por lo inesperado de su aparición y lo sorprendente de su ubicación, “ninfas de Judea”, con su remisión tácita, pero evidente, a las “hijas de Jerusalén” de epitalamio bíblico. Las ninfas no reemplazan a las “hijas” de Judea, sino que acentúan, en la línea de significación de la exégesis cristiana, el carácter negativo -en cuanto carnal- de éstas. En consecuencia, el elemento mitológico, más allá de su potencial expresivo, no introduce una nueva dimensión mitológica pagana en el poema, sino que, sin eliminar ni esconder el pasaje bíblico que está en la base de su enunciación, permite reformular, en una clave nueva para la literatura mística pero muy codificada en el Renacimiento, los rasgos negativos que la exégesis mística del *Cantar* había leído en las “hijas de Jerusalén”.

Las referencias a Orfeo y a las sirenas dentro del conjuro a los peligros que amenazan a la esposa, en la lira 21, tienen, a nuestro juicio, una vinculación más estrecha con la tradición mística. Aquí ya no se trata, como en el caso de las “ninfas de Judea” de un acto de radical innovación expresiva que mantiene y realza el sentido original, sino que, por el contrario, se trata de dos imágenes que, procedentes de la mitología, el alegorismo cristiano había codificado desde muchos siglos atrás.

Domingo Ynduráin estudió cómo San Juan utiliza las sirenas, seres generalmente malignos en la mitología y, más allá, en la Edad Media y el Renacimiento, en un sentido positivo. Ynduráin cita algunos textos clásicos -*Metamorfosis* V, 512-562;

Geórgicas IV, 1497-1498) que, no sólo presentan una lectura positiva de las sirenas, sino que, además, las vinculan a Orfeo (Macrobio), como ocurre en la lira sanjuanista (Ynduráin, 1993: 42-45). En realidad, la dualidad de las sirenas había comenzado ya con Homero que había recogido su doble naturaleza celestial -por la magia de su canto y la deliciosa muerte que causaban a los navegantes- e infernal⁸³⁵. Platón les había adjudicado el canto de las esferas -atribución de la que se hace eco Macrobio en *Sueño de Escipión* II, 3, 1- en *República* 617B⁸³⁶. El cristianismo primitivo encontró en la Biblia de los Setenta diversas alusiones a las sirenas⁸³⁷, siempre con carácter negativo. Acaso sea Clemente de Alejandría el primero que comienza a descubrir connotaciones positivas en las sirenas, al identificarlas con la sabiduría griega que es aprovechada por el cristiano que, como Ulises, sabe discernir lo provechoso y pasar de largo de sus peligros (Rahner, 2003: 333). No otra parece ser la actitud de Juan de la Cruz, desde este punto de vista cristiano, respecto de la mitología.

El Renacimiento, como advierte Ynduráin, identifica en ocasiones las sirenas con las musas o con otros seres mitológicos de funciones análogas. En Italia, esta visión de las sirenas parece generalmente difundida. Así lo revela la concepción positiva de las sirenas en los *intermezzi* de 1589⁸³⁸, en los que, a partir de las consideraciones de Platón, Giovanni de Bardi concibió el canto de las sirenas como uno de los sonidos que, junto con el de las parcas, mueve las ocho esferas del universo (Warburg, 2005: 297 y ss.).

Orfeo, por su parte, es una figura cristianizada ya en la iglesia primitiva, cuando se identificó con Cristo, “verdadero Orfeo que sacó a la humanidad de las profundidades del oscuro Hades como si fuese su prometida”, en una tradición alegórica que subsiste durante la Edad Media (Rahner, 2003: 84, 85). Clemente de Alejandría, dentro de esta interpretación cristológica, dice que el “canto nuevo” de Orfeo hace cambiar a los hombres que son como lobos y demás fieras⁸³⁹.

La alusión al ruiseñor, “la dulce filomena”, es otra muestra del lenguaje híbrido sanjuanista, deudor tanto de San Buenaventura -en realidad, del poema atribuido al

⁸³⁴ Citamos según el orden de *Cántico* B.

⁸³⁵ En el examen de la evolución del sentido positivo de las sirenas y de su cristianización en la exégesis alegórica seguimos a Rahner, 2003: 328 y ss.

⁸³⁶ Esta interpretación positiva se desarrolló posteriormente por el neopitagorismo. Plutarco y Filón de Alejandría conocen y aceptan esta lectura de las sirenas (cf. Buffière, 1973: 473-481).

⁸³⁷ Sobre las particularidades de esta introducción de las sirenas en el Antiguo Testamento, cf. Rahner, 2003: 330-331.

⁸³⁸ Para el contenido temático de los seis intermedios representados y su tratamiento alegórico de la mitológica, cf. Warburg, 2005: 294.

franciscano-, en lo místico, como de la poesía de Garcilaso en su recuperación de una imagen conocida y popularizada por la poesía profana⁸⁴⁰. Como ocurriera con “las ninfas de Judea”, San Juan de la Cruz se sirve de las connotaciones profanas de la imagen para subrayar sus elementos alegórico-místicos: el amor, la evocación de la naturaleza, el canto divino.

Junto con estas referencias mitológicas expresas, se han apuntado varias posibles alusiones tácitas a motivos mitológicos. Así, se ha sugerido que la lira 11 de CB, evocaría, como poema renacentista, una alusión al basilisco o a la Gorgona, personajes cuya mirada produce la muerte⁸⁴¹ o incluso que aquí Juan de la Cruz “roza la intuición universal del eros y el tánatos” (Juan de la Cruz, 2002: 453). Pero acaso sea necesario prescindir en la interpretación de esta lira de las referencias mitológicas, puesto que existe una lectura más próxima al sentido general del poema: la tradición mística, tantas veces recordada en este trabajo, que niega la posibilidad de contemplar en vida -o incluso a veces después de la muerte, como ocurre con el Niseno- el rostro de Dios.

García Gascón ha sugerido una lectura de la difícil lira 24 de CB⁸⁴², en la que propone sustituir “cuevas” por cueras⁸⁴³, dando como resultado el verso: “de cueras de leones enlazado” (García Gascón, 1983: 3-10). De este modo, la estrofa ganaría un sentido más accesible. Ésta tendría como fuente los versos 200-201 del Canto XXIII de la *Odisea*, en los que Ulises describe su lecho, también revestido de oro y *teñido* de rojo⁸⁴⁴. El problema fundamental que tiene esta interpretación se encuentra, como su mismo autor reconoce, en la propia Declaración sanjuanista, que mantiene “cuevas” y no “cueras”.

Por último, se ha defendido la existencia en el *Cántico* de una estructura mitológica más profunda y de mayor alcance que la mera recreación expresa o tácita de imágenes determinadas. Garrote Bernal apunta que Juan de la Cruz “construye ciertos fragmentos de sus *Canciones* como glosa del pasaje sobre Venus y Adonis de las *Metamorfosis*, siguiéndolo o modificándolo mediante los mecanismos de la omisión, la reducción, la sustitución y la amplificación” (Garrote Bernal, 2005: 37) para concluir

⁸³⁹ Clemente de Alejandría, 1994: 44.

⁸⁴⁰ Cf. Juan de la Cruz, 2002: 553-554 y 1995: 187-191.

⁸⁴¹ Cf. Juan de la Cruz, 1995: 76-77.

⁸⁴² “Nuestro lecho florido, / de cuevas de leones enlazado, / en púrpura tendido, / de amor edificado, / de mil escudos de oro coronado”.

⁸⁴³ Anteriormente Sánchez Cantón había propuesto la misma sustitución aunque sin relacionarla con la *Odisea* (cf. Juan de la Cruz, 2002: 485).

⁸⁴⁴ Ynduráin recuerda que la edición del *Cántico* de Bruselas de 1627 da “teñido” por “tendido” (Juan de la Cruz, 1995: 254, n. *).

sugiriendo -también por *amplificación*- la posible presencia de elementos órficos en el poema sanjuanista ((2005: 48)⁸⁴⁵.

Antes de analizar los argumentos presentado por Garrote Bernal, es necesario señalar que las concordancias entre la poesía ovidiana -y, en general, de los relatos mitológicos grecolatinos- y la teología mística sustentada en la interpretación alegórica del *Cantar* es un fenómeno que, como se ha estudiado en estas páginas⁸⁴⁶, data de los primeros tiempos de cristianismo, desarrollándose, sobre todo, con Clemente de Alejandría⁸⁴⁷. Orígenes, por su parte, había advertido, respecto de la poesía amorosa, que tanto el amor carnal como el amor divino compartían el mismo lenguaje, lo que hacía especialmente compleja la lectura del *Cantar*.

No debe olvidarse que las operaciones de absorción, reelaboración y rechazo de la poesía pagana por parte de los Padres de la Iglesia, en el ámbito de la descomposición del mundo clásico, tienen una naturaleza distinta a las polémicas surgidas a raíz del renacer del interés por Ovidio en el siglo XII, que corre paralelo a la creación de un nuevo lenguaje místico orientado hacia una mayor expresión alegórica de la afectividad erótica⁸⁴⁸. En el siglo XII los dioses de Ovidio no representan, en modo alguno, una amenaza para el cristianismo como lo prueba la enorme influencia ovidiana en este siglo y el siguiente, no sólo en la poesía amorosa, sino en la “alegoría deliberada”⁸⁴⁹ e incluso en la elaboración de un “Ovidio moralizado” muy popular durante el siglo siguiente⁸⁵⁰. El conflicto entre ambos lenguajes eróticos no se plantea en el ámbito teológico ni se despliega en torno al debate que, en la joven cultura cristiana de los primeros siglos, había tenido lugar respecto a la cultura clásica.

En consecuencia, consideramos que en la determinación del sentido que la posible presencia de estructuras o recreaciones de determinados pasajes de la literatura latina clásica en el *Cántico* no debe tampoco desconocerse su relación con esta tradición alegórica cristiana.

Cuando Garrote Bernal reformula los argumentos contra la dimensión mística del *Cántico*, en virtud de “la literalidad del texto” y se asombra de que aún hoy día

⁸⁴⁵ Davis ya había propuesto *Metamorfosis* IV, 93-94 como fuente para la *Noche* (cf. Davis, 1993: 206). Garrote Bernal recoge también en su trabajo esta posibilidad (2005: 29).

⁸⁴⁶ *Supra*. capítulo XIV.

⁸⁴⁷ Clemente de Alejandría, con el importante precedente de Filón, concebía la alegoría como una suerte de lenguaje religioso universal, en el que los mitos griegos pudieran reelaborarse en clave cristiana.

⁸⁴⁸ *supra*. capítulo XX & 2.

⁸⁴⁹ Así, por ejemplo, en el *Roman de la rose* (cf. Agamben, 2001: 117-129). Sobre el género de la alegoría deliberada, cf. *supra*. capítulo XVII.

⁸⁵⁰ Carruthers, 1996: 142. Sobre las alegorías de Ovidio en el Siglo de Oro, véase Taylor, 2005: 225-248.

sigan resultando admisibles las lecturas místicas del poema (Garrote Bernal, 2005: 26), no sólo prescinde de esta tradición de la que ya hemos dado cuenta por extenso, sino que, además, al invocar “la literalidad del texto”, hace caso omiso del “mundo de la obra”⁸⁵¹ en beneficio de su configuración verbal, sin tener en cuenta que la literalidad de la obra literaria está sujeta a una serie de condicionantes específicos que le confieren una sustancialidad propia. Paul Ricoeur lo expresa del siguiente modo:

Así como el enunciado metafórico alcanza su sentido como metafórico sobre las ruinas del sentido literal, también adquiere su referencia sobre las ruinas de lo que podemos llamar, por simetría, su referencia literal. Si es verdad que el sentido literal y el metafórico se distinguen y articulan en una interpretación, también en una interpretación, gracias a la suspensión de la denotación de primer rango, se libera otra de segundo rango que es propiamente la denotación metafórica.

(Ricoeur, 2001: 293)⁸⁵²

Consideramos que la apelación a la literalidad por parte de Garrote Bernal renuncia a la penetración en el mundo de la obra, en cuya exploración deben tenerse en cuenta necesariamente, las complejas relaciones con el comentario en prosa⁸⁵³. No se entiende por qué el crítico ignora un texto en el que el autor comenta su propia obra, en beneficio de un -concienzudo- trabajo comparativo con un texto ajeno -las *Metamorfosis*-, en principio y mientras no se pruebe lo contrario a los intereses vitales e ideológicos del poeta. La carga probatoria debe corresponder, en nuestra opinión, a quien apunta una interpretación distinta, no ya de la literalidad del texto -pues no es posible sostener tal cosa en un discurso poético configurado a partir de metáforas y alegorías- sino de la expresa voluntad del autor, avalada por sus propias circunstancias biográficas y por la comprensión inmediata de los primeros lectores a quienes estos

⁸⁵¹ Véase Ruiz, 1990: 34 y Pacho, 1990a: 56.

⁸⁵² Más adelante, Ricoeur aclara su concepción de la referencia de la obra literaria, del siguiente modo: “Partamos de que el sentido de un enunciado metafórico se suscita por el fracaso de la interpretación literal del enunciado; para una interpretación literal, el sentido se destruye a sí mismo. Pero esta autodestrucción del sentido condiciona a su vez el desmoronamiento de la referencia primaria. Toda la estrategia del discurso poético se juega en este punto: tiende a obtener la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que se hace manifiesta por una interpretación literal imposible. Pero ésta es sólo la primera fase o, más bien, la contrapartida negativa de una estrategia positiva (...) es sólo el reverso de una innovación de sentido desde el punto de vista de todo enunciado, obtenida por la “distorción” del sentido literal de las palabras” (Ricoeur, 2001: 303-304).

⁸⁵³ De hecho, la actitud de Garrote Bernal respecto del comentario es, como la de otros críticos “literalistas”, ambigua puesto que al prescindir del comentario, invoca sus propias palabras por las que “no hay para qué atarse a la declaración” (Garrote Bernal, 2005: 26).

poemas fueron expresamente dirigidos, los cuales, si bien quizá no comprendieron todos sus extremos, nunca dudaron de su sentido espiritual.

Hechas estas consideraciones previas, examinaremos a continuación algunos de los argumentos expuestos por Garrote Bernal. El autor adopta como pilares de su argumentación el concepto de “teología mítica” y el tópico de la “herida de amor”, que relaciona -quizá apresuradamente- con las flechas de Cupido y el mito de Venus y Adonis. A partir de esta base, Garrote Bernal realiza un pormenorizado estudio comparativo entre el *Cántico* y el poema de Ovidio.

Respecto al tópico del “ciervo herido”, Garrote reconoce como fuente el Cantar, pero propone también a Ovidio. El crítico desarrolla esta segunda opción en clave órfica, para, seguidamente, proponer, citando a Orígenes, el primero de los fundamentos de su argumentación: el concepto de “teología mítica”. Pero respecto a este concepto es necesario recordar que el trabajo de Clemente, Orígenes y otros Padres de la Iglesia, así como de la tradición alegorista cristiana en general, no consistió, como dice Garrote, en “compatibilizar cristianismo y paganismo” (Garrote Bernal, 2005: 29), sino en reinterpretar alegóricamente los mitos paganos en clave cristiana, manteniendo su significación primaria, pero imponiéndoles la estructura doctrinal y la concepción del mundo propias del cristianismo⁸⁵⁴. En consecuencia, cuando el autor se pregunta si las *Metamorfosis* han podido operar “como registro culto y oculto en las *Canciones* de fray Juan”⁸⁵⁵, es necesario entender, en principio, la limitación que tiene el alcance de esta cuestión en el ámbito ideológico del poeta, en el que los mitos ya han sido sobradamente encauzados doctrinalmente en virtud de la interpretación alegórica.

Por esta razón, cuando Garrote al comentar “la herida de amor” de la voz femenina del poema (canción 1ª), introduce el segundo fundamento de su trabajo, al señalar que “por excelencia, la herida del corazón es la del amor, la que Cupido causa” (p. 31), olvida que el mito ya ha sido cristianizado desde, al menos, Gregorio de Nisa⁸⁵⁶, y que, desde entonces, a lo largo de los siglos transcurridos hasta el XVI, se ha ido

⁸⁵⁴ Por lo tanto, no existe, como sugiera Garrote (2005: 32), una relación, en el sentido de un espacio común, entre el mundo del Cantar y el mito de Venus y Adonis, sino la actuación -no exenta de violencia, como ocurre siempre con la alegoría- de la exégesis alegórica cristiana sobre uno y otro. Recordemos que Rahner señaló, ya en los años cuarenta, cómo los Padres de la Iglesia cristianizaron los cultos místéricos, del mismo modo que, posteriormente, los estudiosos modernos han dibujado, en no pocas ocasiones, estos cultos con pinceladas cristianas. Por eso, para evitar estos peligros de distorsión de las realidades religiosas investigadas, Rahner observa cómo la investigación de su época tiende más bien a recalcar las diferencias entre unos cultos y otros, para así poder precisar mejor y con más exactitud las posibles dependencias (Rahner, 2003: 49).

⁸⁵⁵ *Op. cit.*, p. 29.

⁸⁵⁶ Cf. Nygren, 1952: 221-222.

formando una densa teoría erótica mística, que, a su vez, ha generado un discurso propio. Este discurso posee unas señas de identidad específicas, a las que la imaginiería sanjuanista remite en primera instancia, como código de significación.

Una vez reubicados los fundamentos de la argumentación, es necesario penetrar en algunos de sus argumentos y explorar sus conclusiones. Garrote destaca cómo los rasgos fantásticos de la lira 13 de CA resultan familiares al lector de Ovidio, estableciendo un nexo de afinidad con la teología órfica de Pico. Ahora bien, aquí es preciso recordar, de nuevo, el estudio de Domingo Ynduráin que relaciona la estrofa, a nuestro juicio, con más pertinencia, con la oración de contemplación de Hugo de San Víctor. Los argumentos expuestos por Garrote, teniendo en cuenta las observaciones realizadas en estas páginas, especialmente lo referente a la cristianización de la “herida de amor” y al discurso del amor místico, nos parecen circunstanciales: la búsqueda del amado por la amada, propia del amor extático, elaborada sobre el texto del Cantar hace innecesaria la asociación de la actitud de la amada en la lira 3, con la actitud de una Venus que, “perdida de amor, deja sus cuidados de sí” (Garrote Bernal, 2005: 35). Porque, además, las flores, incluso entendidas en el tenor literal del poema, no pueden representar nunca los cuidados⁸⁵⁷, sino las distracciones.

Del mismo modo, cuando explica la lira 32 de CA, Garrote señala que la amada pide al Amado (Carillo) que se esconda para que se proteja de las fieras que teme la diosa: “es la petición lógica que se deriva de su temor a que muera el Amado, “Carillo” (Garrote Bernal, 2005: 39). Ahora bien, si se admite esta interpretación para este verso, se introduciría inexplicadamente un elemento nuevo en el poema: el miedo por el Amado en peligro. Porque, ¿dónde aparece en el resto del poema el miedo por la vida del Amado? Pero, aún así, ¿qué sentido tiene el resto de la lira?, ¿por qué debe dirigir su rostro a las montañas?, ¿qué no debe decir? Se trataría, en suma de un verso que, así interpretado, desentonaría, no sólo con los demás versos de la canción, con el conjunto del *Cántico*, en el que sólo la amada es la que parece estar, discontinuamente, amenazada.

Igualmente, el comentario de la lira 27 de CA, emparentada con el final de la *Noche oscura*, no remite inmediatamente, especialmente -como decimos- en el ámbito de los primeros lectores de Juan de la Cruz, a la iconografía de Venus y Adonis, sino al Cantar de los cantares y a su tradición exegética.

⁸⁵⁷ San Juan se refiere al abandono de los cuidados por amor pero no aquí sino en la también citada por Garrote lira 19 de CA.

La conclusión de Garrote, formulada como hipótesis, es que “fray Juan construye ciertos fragmentos de sus *Canciones* como glosa del pasaje sobre Venus y Adonis del X de las *Metamorfosis*” y que, por tanto, “al Cantar han de unirse las *Metamorfosis* para constituir el principal grupo de control textual que verifica la coherencia argumental y temática del -ahora sí- poema de fray Juan de la Cruz” (Garrote Bernal, 2005: 37 y 45). En nuestra opinión, esta conclusión -al menos cuestionable en sus fundamentos y en algunos extremos de su argumentación, como hemos señalado en estas páginas- no avanza en el examen del mundo de la obra del carmelita, sino que se limita a esbozar una serie de paralelismos entre unos y otros textos, sin valorar el funcionamiento de la tradición teológica cristiana y su absorción de los mitos grecolatinos.

En el *Cántico* existen una serie de liras que han suscitado en la crítica un interés especial. Tal es el caso de las ya comentadas liras 14, 15 y 19 de CB. Dentro de este grupo se encuentran la lira 12 de CB, considerada por algunos estudiosos como centro de gravedad del poema⁸⁵⁸:

¡Oh christalina fuente,
 si en esos tus semblantes plateados
 formases de repente
 los ojos deseados
 que tengo en mis entrañas dibuxados!

De entre los múltiples comentarios que esta lira ha suscitado⁸⁵⁹, nos detendremos en los realizados por Domingo Ynduráin y José Lara Garrido. Domingo Ynduráin ha recordado cómo, a pesar de que el comentario identifica la “cristalina fuente” con Cristo, del poema, por sí mismo, no puede inferirse tal asociación (Juan de la Cruz, 1995: 77). A continuación presenta un complejo catálogo de fuentes de muy diversa procedencia que informan del contenido de la estrofa (1995: 77-88).

Lara Garrido afirma que esta lira es un modelo de símbolo complejo en virtud de las “muchas dificultades y posibilidades que encierran la fuente espejeante y el

⁸⁵⁸ Lara Garrido, citando a Dámaso Alonso, destaca su función conectiva entre la búsqueda del Amado y el encuentro de los amantes, y, en este sentido, afirma: “[Estos versos] son por antonomasia cifra y síntesis de la poética sanjuanista, de su llegar a un sentido más allá del sentido con material sensible sustanciado de irrealidad, con palabras elementales” (Lara Garrido, 1986: 73-74).

⁸⁵⁹ Sobre esta lira, véase Juan de la Cruz, 2002: 456-463.

intercambio amoroso de los ojos para expresar la unión con el alma” (1986: 75)⁸⁶⁰. Lara propone también algunos posibles precedentes, para concluir afirmando: “la teoría de la fuente mágica, que produce la catoptrancia natural por reflexión proyectada desde el interior de quien la contempla constituye (...) el modelo analógico más próximo de la lira 11 [CA]” (1986: 81).

A nuestro juicio, estas dos aproximaciones hacen caso omiso de la tradición alegórico-mística que desde los Padres de la Iglesia y a través de la mística medieval informa el sentido de esta estrofa.

En primer lugar, nos parece discutible la afirmación de Ynduráin según la cual “sin la clave de la Declaración sería imposible llegar a tal paralelismo [la asociación de cristalina a Cristo]” (Juan de la Cruz, 1995: 77). Si, como señala Ynduráin, esta asociación deriva únicamente de un juego de palabras *-cristalina / Cristo-* habríamos de coincidir con él en que ciertamente, habría que ser muy ingenioso -y algo más audaz- para descubrir esta asociación y en virtud de ésta interpretar el sentido de la estrofa. Pero, a nuestro juicio, esta asociación no es el resultado, al menos en la idea que la sostiene, de un juego de ingenio del poeta, sino del conocimiento de la tradición mística por parte del teólogo que escribe el poema⁸⁶¹; un conocimiento que comparte, en mayor o menor medida, con los destinatarios primeros de su obra, que pueden reconocer, pese a su dificultad, el paralelismo, sin necesidad de recurrir a los comentarios. En efecto, cuando se cita como posibles fuentes a Ovidio, Virgilio y Garcilaso, entre otros, se tiende a olvidar la diversidad de sentido entre estas fuentes -que, en ningún caso puede considerarse místico, salvo por analogía- y el de la lira 12. En estas “fuentes”, ciertamente no es posible descubrir, como advierte Ynduráin, el paralelismo entre la imagen y Cristo. No ocurre lo mismo, si en nuestra búsqueda nos adentramos en otro género de lecturas.

En nuestra opinión, el precedente más remoto de la imagen de la fuente sanjuanista se encuentra en la *Enéada* V, 8, 11, en la que Plotino, que ya había comentado en sentido negativo el mito de Narciso (*Enéadas* I, 6, 8, 5-10 y V, 8, 2),

⁸⁶⁰ Lara Garrido expone en este trabajo su concepto de símbolo al que nos hemos referido en páginas anteriores. Para Lara, “la validez del conocimiento simbólico depende de la realidad de la relación de los dominios presupuestos en esa predicación [la predicación analógica, correlato entre la referencia sustitutiva y la referencia no expresada del símbolo].” Así, los referentes del símbolo “son concentrados de sentido, expresiones abreviadas en las que se condensa la referencia no expresada dentro de la referencia expresada” (Lara Garrido, 1986: 76).

⁸⁶¹ En su comentario de esta lira, López-Baralt hace caso omiso de esta tradición, así como de las consecuencias derivadas de la distinción entre la concepción física del amor y la extática (cf. López-Baralt, 1991: 13-15).

vuelve sobre este mito para afirmar esta vez que si alguno poseído por el dios, se proyecta a sí mismo y ve una imagen embellecida de sí mismo, pero es capaz de prescindir incluso de esa imagen y se aúna consigo mismo, “se hace una sola cosa a la vez que todas las cosas en compañía de aquel dios calladamente presente, y está con él cuanto puede y quiere”. En este pasaje de la *Enéada V*, Plotino establece sobre el concepto narcisiano de reflejo un juego especular en el que la imagen es un paso hacia un estadio de superación de ésta en el que el místico se hace uno con el dios, y, por medio de éste, con todas las cosas. A nuestro juicio, este proceso de unión a la naturaleza a través de la unión con Dios es similar -con todas las distancias ya advertidas que deben establecerse entre el neoplatonismo y el cristianismo- al descrito por San Juan a tenor de esta lira y las siguientes.

Poco después, la metáfora vuelve a aparecer en la obra de San Atanasio (*Contra Gentes*, 8), ya cristianizada e incorporada al acervo cultural cristiano depurado de los elementos neoplatónicos más irreconciliables con la doctrina cristiana surgida a partir del Concilio de Nicea.

Gregorio de Nisa, en su Homilía 3ª del Cantar de los cantares, da un paso más en la dirección que llegará hasta la estrofa sanjuanista, al introducir dos variables que también aparecen en el *Cántico*: la imposibilidad de ver directamente los ojos de Dios, pero, excepcionalmente, la posibilidad de verlos dentro de uno mismo como en un espejo (Gregorio de Nisa, 1993: 57).

Recapitulando lo visto hasta ahora, se observará cómo la idea plotiniana del proceso que va de la imagen a su ausencia en la contemplación y unión con el dios es cristianizada por Atanasio, y cómo, en un tercer momento, Gregorio de Nisa introduce la cuestión de la mirada de Dios -tema central de la lira 12 de CB y del comienzo de la siguiente-, para que concluir afirmando que el espejo en que ésta puede ser vista es el interior del hombre.

Queda por ver ahora de dónde proviene el juego de palabras *crystalina /Cristo* que, fundamental en la lira sanjuanista, no parece tener cabida en las coordenadas alegóricas precedentes. Debido a la intensidad de la influencia neoplatónica en la zona de habla griega, el *Logos*, como segunda hipóstasis trinitaria, rara vez fue comprendido en el sentido del Cristo histórico en la patrística oriental. Esto no obstante, ya Filón de

Alejandría había identificado el *Logos* con la fuente, imagen que después influiría en el neoplatonismo⁸⁶².

Para establecer el nudo de conexiones que abocan a la identificación “objetiva”⁸⁶³ de la “cristalina fuente” con Cristo⁸⁶⁴, debemos atender al crecimiento de la dimensión cristológica de la mística a lo largo de la Edad Media⁸⁶⁵. Como se ha visto en páginas anteriores⁸⁶⁶, hay ya en San Agustín una idea bastante ajustada de Cristo como imagen del Padre que va más allá del mero “reflejo”. Cristo es la imagen perfecta del Padre; el hombre, por el contrario, es la imagen imperfecta. El hombre como *imago Dei* -frente al resto de la Creación, *vestigia Dei*- toma conciencia, por Cristo, de esta realidad ontológica y profundiza, a través de este conocimiento, en el abismo divino.

Siglos más tarde, San Bernardo avanzará por el camino abierto por Agustín, despojándolo de los rasgos neoplatónicos aún presentes en el africano y enriqueciéndolo con una más amplia interiorización de la humanidad de Cristo y con un desarrollo mayor de su dimensión erótica. Así, Cristo no es sólo modelo, o imagen, sino que es verdaderamente esposo del alma. Bernardo profundiza de este modo en la vieja alegoría mística humanizando a Cristo, frente al Logos de la mística oriental, y, en consecuencia, reforzando el erotismo del alegorismo místico.

En la lira de San Juan de la Cruz, aparece claramente esta perspectiva erótica derivada de la teología mística de Bernardo de Claraval: en Cristo, imagen perfecta que habita en el fondo del alma, se forman los ojos de Cristo esposo del alma. El paso sustancial de la *imagen* al *esposo* es fundamental para la comprensión del elemento cristológico de la estrofa 12 de CB.

El cristocentrismo de San Bernardo se intensificará con los franciscanos, y resultará fundamental en la mística de San Buenaventura. Éste afirma expresamente que el *ejemplar* de la imagen de Dios en el alma es Jesús. Cristo, en cuanto ejemplar, refleja todo lo que el Padre es infinitamente. Este reflejo es causa de que el encuentro místico con el Hijo provoque, en palabras de Buenaventura, la entrada en el centro del alma, la “interior bodega”. De este modo, se puede ver cómo, sobre la densa estructura de la

⁸⁶² Cf. Dillon, 1981.

⁸⁶³ Por “objetiva” queremos decir aquí “no subjetiva”. Se trata de apuntar la existencia de un código compartido por la comunidad teológica cristiana que hace posible la comprensión del juego de palabras sin necesidad de una ulterior explicación por parte del autor.

⁸⁶⁴ Para el sentido teológico de esta imagen en la doctrina cristológica de Juan de la Cruz, véase Castro, 1990: 176-177.

⁸⁶⁵ No obstante, Gregorio de Nisa ya había identificado el reflejo del espejo con la imagen moral de Cristo.

⁸⁶⁶ *Supra*. capítulo XX & 1.

mística de Agustín y Bernardo, entre otros, Buenaventura propone un modelo que coincide con la imagen de la lira 12 CB: la interioridad de Dios, el Hijo, como imagen ejemplar, y su función mediadora en la contemplación, como puerta que conduce a la “interior bodega”.

Más cercanamente, Bernardino de Laredo, también recurre a esta imagen: “Más cuando vuestro prójimo (...) os lastima las entrañas y os da torcimiento dentro en vuestro corazón, y miráis en el espejo que en vuestra alma tenéis y halláis en él a vuestro dechado Cristo (...)” (Laredo, 1998: 267).

Juan de la Cruz se hace eco y participa de esta tradición cristológica que relaciona a Jesús, con la fuente -reflejo infinito de Dios- en la mediación con el Padre, no sólo en el *Cántico*, sino en, al menos, otros dos escritos. El primero de éstos es el poema [La fonte]. En éste, el poeta identifica la fuente con la Eucaristía, sacramento que doctrinalmente supone el sacrificio infinito de Cristo, en su cuerpo y sangre (vv. 33-40); en segundo lugar, y de forma más explícita, encontramos esta imagen y su descodificación, conforme a las claves mencionadas, en carta a la Madre Ana de San Alberto: “Si desea comunicar sus trabajos conmigo, váyase a aquel espejo sin mancilla del Eterno Padre que es su Hijo, que allí miro yo su alma cada día” (Juan de la Cruz, 2002a: 202).

En conclusión, el papel de Cristo como imagen ejemplar y como mediador entre el contemplativo y las etapas más altas de la contemplación es un elemento constante - aunque con importantes variantes de una escuela mística a otra- de la teología cristiana occidental, al menos, desde la Edad Media⁸⁶⁷. Por lo tanto, es de suponer que no sólo Juan de la Cruz, sino cualquier lector de literatura espiritual de la época, habría de entender la alusión a Cristo en la alegoría de la fuente y la imagen interior en el momento en el que, además, la aparición del Amado es inminente. Lo propio del poeta manierista es, en nuestra opinión, el juego de palabras, puramente retórico, “cristalina / Cristo”, pero no -repetimos- la doctrina teológica mística que lo sustenta.

Acaso sea la lira 40 de CB, con la que se cierra el poema, la estrofa más enigmática del *Cántico*. Perteneciente al cuerpo de cinco estrofas que en la redacción de CB adquiere un sentido inequívocamente escatológico, la lira 40 no sólo abandona a los

⁸⁶⁷ Recuérdese que anteriormente hemos señalado que la mística española del siglo XVI desarrolló especialmente esta dimensión del Cristo histórico, frente a la asociación con el *Logos*, como segunda hipóstasis, más frecuente en la mística germánica. Bernabé de Palma afirma que los misterios de Cristo son “espejo para enmendar nuestras faltas” (Palma, 1998: 86). Teresa de Jesús habla del alma como espejo de la humanidad de Cristo (cf. Pego Puigbó, 2004: 32).

personajes centrales del poema, sino que se aparta de los elementos alegóricos y paisajísticos de la obra -aún reconocibles en la lira anterior- para adentrarse en un universo cualitativamente distinto. El mundo de la lira 40 es diverso del desplegado a lo largo del poema, no sólo por la introducción de nuevos elementos, sino por la propia disposición de sus versos que, como Jano, parecen mirar, de una parte, hacia el resto del poema como algo concluido, y, de otra, se abren hacia un horizonte, como decimos, sustancialmente distinto.

De este modo, la estrofa 40 introduce nuevos elementos cuando la lira 39 parecía haber concluido el poema definitivamente:

El aspirar de el ayre,
 el canto de la dulce filomena,
 el soto y su donayre
 en la noche serena
 con la llama que consume y no da pena.

La lira 39 se presenta así como una recapitulación global de la obra sanjuanista: el *locus amoenus* acorde con el universo natural sanjuanista: el soplo del aire que remite no sólo al mismo *Cántico* (lira 17 de CB), sino también, más vagamente, a la *Noche*⁸⁶⁸; la naturaleza realzada en su mejor aspecto -como *huella* divina- por la mirada transformada del místico tan propia del *Cántico* (“el soto y su donaire”); y las referencias expresas a la *Noche* y a la *Llama*.

No hay en la lira 39 ningún elemento que pueda desentonar o sorprender en el ya conocido universo sanjuanista. Por el contrario, en la lira 40 todo resulta extraño. Parece como si el poeta se negara a dejar un final cerrado y apostara -como en el *Cantar*- por un final abierto e indefinido.

Veámoslo detenidamente:

Que nadie lo mirava,
 Aminadab tampoco parecía,
 y el cerco sosegava,
 y la caballería
 a vista de las aguas descendía.

⁸⁶⁸ El aire del “ventalle de cedros” y “del almena” que acompaña el encuentro nocturno de los amantes.

La lectura de esta estrofa no sólo resulta desconcertante por la introducción de elementos nuevos y heterogéneos, sino también por la aparente falta de unidad temática entre las imágenes de sus versos: la estrofa carece de la dimensión erótica del poema; “nadie”, “Aminadab”, “el cerco”, “la caballería” y las “aguas”, guardan poca relación no sólo con el mundo del *Cántico* o del Cantar y su interpretación alegórica, sino que, como hemos advertido, tampoco parecen guardar relación alguna entre sí. Sólo el encabalgamiento de los dos últimos versos permite reconstruir una unidad mínima de sentido entre sus imágenes.

Ante la complejidad de esta estrofa, la crítica ha ensayado diversas interpretaciones. Ynduráin reseña la novedad de sus elementos, recurre a la estilística para señalar algunos de sus efectos⁸⁶⁹; y, tras advertir de la dificultad del sentido de la estrofa -especialmente del antecedente del pronombre “lo” del primer verso-, propone algunas interpretaciones para sus imágenes: Aminadab, interpretado por el autor como el demonio, es según Ynduráin, producto de un error de la *Vulgata*. Al presentar a Aminadab como enemigo, sus carros refuerzan el tono bélico de la estrofa que viene confirmado por el “cerco” y “la caballería”. Así, dice Ynduráin, la estrofa puede interpretarse de la siguiente manera: “la ausencia del enemigo permite que la caballería, cercada, abandone su posición defensiva y descienda hacia las aguas” (Juan de la Cruz, 1995: 192)⁸⁷⁰.

Ynduráin ha percibido agudamente que el primer paso que el intérprete debe intentar para dar una lectura aceptable de la estrofa es la búsqueda del núcleo temático que unifique el sentido de sus imágenes. Así, la clave bélica ha actuado de crisol en la interpretación propuesta. Pero esta explicación que puede resultar satisfactoria respecto de la estrofa en su conjunto y respecto de cada una de sus imágenes, deja sin aclarar la relación entre la lira 40 y el resto del poema, el cambio de registro que va de la alegoría erótica a la bélica -pese al eco lejano del Cantar-, y, sobre todo, la función de esta lira como final del poema.

En definitiva, la crítica, pese al rigor con el que ha abordado el examen de esta estrofa, tampoco ha podido elaborar una comprensión del final del poema que despeje,

⁸⁶⁹ El uso de los pasados dota a este final de un alejamiento y perspectiva respecto al desarrollo previo (donde se utilizaban las formas de futuro, o la ausencia de marcas temporales); las formas durativas contribuyen a la sensación de deslizamiento, de suavidad y sosiego en la descripción de este final y acabamiento teñido de melancolía” (Juan de la Cruz, 1995: 193-194).

de una parte, las incógnitas que plantean sus imágenes, y satisfaga, de otra, las expectativas líricas y argumentales que el poema ha ido proponiendo en su desarrollo. Así, los análisis semánticos y estilísticos se han unido a propuestas de carácter conjetural sobre su posible sentido cósmico, o se han referido al juego estructural entre presencia y ausencia que recorre el *Cántico* desde su inicio, sin disipar la sensación de extrañeza, incluso de inquietud, que la estrofa comporta⁸⁷¹.

En nuestra opinión, es necesario volver sobre los pasos de la interpretación de Ynduráin y volver, con él, a preguntarnos cuál es el hilo temático que unifica las imágenes de la estrofa entre sí, y en un segundo momento, con el conjunto del poema. Como se ha visto, para Ynduráin el rasgo unificador de la estrofa 40 es el sentido bélico de sus metáforas. Ahora bien, una vez determinado este sentido bélico y después de haber estudiado la procedencia de algunas de sus fuentes -Aminadab- y de sus efectos anticlimáticos, hay que continuar preguntándose por el sentido más allá de su literalidad bélica y por el papel estructural, como terminación del poema, que pueda tener esta estrofa. Se trata, en consecuencia, de penetrar en el mundo de la obra, en una tarea de comprensión del poema que partiendo de su sentido general pueda informar del sentido de esta lira final del *Cántico*.

A lo largo de este trabajo, hemos ensayado un método de interpretación del *Cántico espiritual*, a partir de su pertenencia a una tradición mística cristiana formulada a través de un discurso erótico que está construido sobre el molde del Cantar de los cantares y la tradición alegórica del cristianismo. Este modelo no actúa como un esquema cerrado ni en lo poético ni en lo doctrinal, sino que, por el contrario, se presenta, más bien, como un catalizador de influencias diversas, un unificador de sentido que cohesiona el poema conformándolo como un todo unitario en tensión dialéctica con el comentario. Hay, por tanto, una elaboración poética alegórica, que al sumársele la interpretación también alegórica de los comentarios constituye una unidad superior de sentido. Ésta, como toda alegoría, se debate entre la tendencia centrífuga de su estructura y la fuerza centrípeta de su interpretación.

Por otra parte, se ha recordado cómo tanto la *Llama* como la segunda redacción del *Cántico* exploran la dimensión escatológica de la perfecta unión del alma con Dios. Juan de la Cruz parece haber evolucionado en su pensamiento teológico, posiblemente

⁸⁷⁰ Ynduráin expone también aunque sin mucho convencimiento la lectura en clave mística de la estrofa (pp. 192-193).

⁸⁷¹ Véase el completo resumen crítico que Paola Elia y María Jesús Mancho recogen en su citada edición (Juan de la Cruz, 2002: 555-560).

por una lectura más atenta de los místicos germánicos, particularmente de Van Gelmar⁸⁷². Esta evolución intelectual es la que le ha llevado a reelaborar el poema, dando una nueva ordenación a sus canciones, no sólo para ofrecer un poema más ordenado desde el punto de vista de las etapas de la escala mística, como se ha apuntado, sino para dar el resultado de una nueva concepción de la contemplación mística que abunde en la escatología, en la unión definitiva con Dios⁸⁷³. La lira 38 es decisiva en la orientación escatológica de las últimas cinco liras del *Cántico*:

Allí me mostrarías
 aquello que mi alma pretendía,
 y luego me darías
 allí tú, vida mía,
 aquello que me diste el otro día.

Aunque es la declaración de autor la que determina el sentido escatológico, la construcción verbal de la lira 38 y sus imprecisos deícticos indican claramente que la voz poética de la amada apunta a un tiempo y un espacio sustancialmente distintos de los que han configurado el horizonte espacio-temporal del poema. La declaración abunda en la idea de que sólo en la vida eterna el matrimonio espiritual alcanzará su perfección, con la consecución de la igualdad de los esposos, conforme a los presupuestos del amor extático. Juan de la Cruz expresa la apertura a un tiempo diferente al afirmar: “Por aquel *otro día* entiende el día de la eternidad de Dios, que es otro que este día temporal” (CB, 38, 6).

Ahora bien, volviendo a la lira 40, cabe preguntarse hasta qué punto este sentido escatológico justifica el cambio de discurso figurado desde el erotismo mantenido por las estrofas anteriores al registro bélico que ésta ofrece.

A partir de la consideración de estas premisas, esto es, la pertenencia de la obra sanjuanista a la tradición mística alegórica cristiana y la naturaleza escatológica del cuerpo poético al que la estrofa 40 pertenece, reformulamos la interpretación de Ynduráin con objeto de determinar el sentido figurado que responde a la orientación

⁸⁷² San Juan de la Cruz alude a *De Beatitudine*, aunque atribuyéndosela a Santo Tomás en la explicación escatológica de CB, 38, 4.

⁸⁷³ Véase el detenido análisis de Eulogio Pacho del cambio que, en este aspecto, supone CB y su relación con la *Llama* (Pacho, 1991a: 20-23).

bélica de las metáforas de la última lira del *Cántico* e intentar responder a los interrogantes aquí planteados.

Los tres primeros versos tienen como nota común, más que la inactividad en sí, el cese de una actividad que, hasta entonces no se ha declarado expresamente. Al decir que “nadie lo miraba”; que “Aminadab tampoco parecía”; y que “el cerco sosegaba”, el poeta hace valer el carácter conclusivo de la estrofa para indicar que “antes” alguien miraba, que entonces Aminadab apareció y que, en ese momento obviamente, el cerco se estrechó en torno a “algo”.

Ahora bien, este “antes” puede referirse a todo el poema o sólo a una parte del mismo. En nuestra opinión, y desde el carácter escatológico de las cinco últimas liras que las sitúa en un “futuro siempre futuro”, el “antes” de la estrofa 40 sólo puede referirse a las primeras 35 liras del poema. Si anteriormente hemos afirmado que la lira 39 parece no sólo el final lógico del poema, sino también una recapitulación de los temas fundamentales de la obra sanjuanista en su conjunto, podemos decir que la lira 35 de CB es la conclusión del “relato” alegórico de la amada y el Amado. El tiempo presente, es decir, lo que puede llegar, ha llegado o llegará a ser presente, termina en esta lira, del mismo modo que la estrofa primera servía del conclusión al pasado.

A partir de la lira siguiente, comienza el futuro:

En soledad vivía,
 en soledad ha puesto ya su nido,
 y en soledad la guía
 a solas su querido,
 también en soledad de amor herido.

La estrofa 36 nos presenta la acción acabada -nótese el “ya” del segundo verso-, con los dos esposos unidos en el nido solitario, sin peligro aparente⁸⁷⁴. El último verso es fundamental para reforzar el carácter conclusivo de la estrofa: el Amado está también herido de amor. La herida de la amada que inició la búsqueda del Amado en la primera canción de poema se ha resuelto, como ya anunciara la lira 13, en el encuentro con el Amado herido de amor. En términos del amor extático, se ha colmado el deseo erótico que lo origina: la unión igualadora de los esposos. La lira 13 presentaba al amado

⁸⁷⁴ El “nido” como lugar alegórico de la unión mística está también en Bernabé de Palma (Palma, 1998: 94).

herido, pero la unión entre ambos aún no se había producido. Ésta es el asunto de la lira 35: unión total e igualadora, sin aparentes amenazas externas. En la redacción de CA, las cinco liras últimas describen la perfecta unión espiritual, pero al carecer de la proyección escatológica del segundo *Cántico* su sentido es completamente diferente, en cuanto que no desarrollan la intuición de un tiempo sustancialmente distinto, sino una experiencia distinta, más intensa, del tiempo presente.

Pero la ya señalada evolución intelectual de Juan de la Cruz no podía cerrar el poema de este modo. Por eso, la nueva redacción del poema advierte expresamente del carácter escatológico de estas cinco estrofas finales⁸⁷⁵. Lógicamente, esta decisión altera profundamente la naturaleza del mundo de la obra y dota a sus versos de una significación distinta en la que es preciso penetrar.

Esta profunda modificación en el sentido del poema requiere acaso de la metodología hermenéutica para su comprensión, puesto que las fórmulas estilísticas de análisis literario resultan insensibles a un cambio de sentido que, como éste, no modifica la disposición verbal de las canciones.

La estrofa 40 en sus tres primeros versos es el contrapunto de la lira anterior. Si, como se ha visto, la lira 39 es una recapitulación del estado de perfección espiritual del alma, unida a la divinidad tras la muerte, el comienzo de la lira 40 describe este mismo estado de perfección en sentido negativo, esto es, mediante la exposición de la ausencia del mal. Así las imágenes de los tres primeros versos parecen aludir a la desaparición de los enemigos del alma que han perseguido a la esposa a lo largo del poema. Esta interpretación que así presentamos deriva tanto de la declaración del autor -si bien, como seguidamente veremos, Juan de la Cruz, no se refiere expresamente al mundo y a la carne ni, en general, a los enemigos del alma- como de la descodificación de las metáforas sanjuanistas a partir de la tradición alegórica escatológica cristiana.

A lo largo de su obra, San Juan de la Cruz se ocupa de los enemigos del alma en numerosas ocasiones⁸⁷⁶. En *Noche*, el carmelita afirma que el alma se libra de ellos en la noche del sentido⁸⁷⁷. Del mismo modo en CB 22, 2, señala que éstos ya no afectan al matrimonio espiritual. Ahora bien, en la Anotación para la canción 36 de CB, San Juan de la Cruz, después de haber referido las gracias del matrimonio espiritual, dice que al

⁸⁷⁵ En CA, 35, 1. San Juan de la Cruz afirma que, “hecha la perfecta unión entre el alma y Dios, quiérese emplear el alma y ejercitar en las propiedades que tiene el amor (...)”. En CB, en la Anotación para la canción 38, Juan de la Cruz advierte del sentido escatológico de estas estrofas.

⁸⁷⁶ Cf Juan de la Cruz, 2002a: 1103.

⁸⁷⁷ Cf. *Noche*, 1, 13, 11.

alma sólo le queda una cosa que desear, “que es gozarle perfectamente en la vida eterna”. Es precisamente en la vida eterna dónde los enemigos desaparecen por completo, como sugiere la lira 40:

Que nadie lo miraba,

Este primer verso de la estrofa contiene, según Ynduráin, su principal dificultad: ¿A quién o a qué se refiere el poeta con el pronombre “lo”? El autor lo explica de la siguiente manera: “Lo cual es como si dijera: Mi alma está ya desnuda, desasida, sola y ajena de todas las cosas criadas de arriba y de abajo (...) ninguna de ellas alcanza ya de vista el íntimo deleite que en ti poseo.” (CB, 40, 2). El uso de los deícticos en el *Cántico* son siempre problemáticos. La fractura entre el mostrar y el decir llega a su máxima tensión en el uso de estos pronombres ambiguos de referente oscuro que debe ser atendida como encarnación de un problema irresoluble de la metafísica desde Aristóteles. En este sentido Agamben afirma lo siguiente:

La escisión aristotélica de la ousía (que, como esencia primera coincide con el pronombre y con el plano de la ostentación y, como esencia segunda, con el nombre común y con la significación) constituye el núcleo originario de una fractura del plano del lenguaje en mostrar y decir, indicación y significación que atraviesa toda la historia de la metafísica y sin la cual el problema ontológico mismo queda in formulable. Toda ontología (...) presupone la diferencia entre indicar y significar y se define, incluso, precisamente a través del punto en que se sitúa el límite entre éstos

(Agamben, 2003: 38-39)

En nuestra opinión, la mística, y, en particular, su expresión poética en los versos de Juan de la Cruz, supone una posición extrema de indicación respecto del polo de la significación, dentro de las coordenadas señaladas por Giorgio Agamben.

Aunque no alude al ello, nos parece, sobre todo teniendo en cuenta que en el siguiente verso se menciona al Demonio, que Juan de la Cruz se refiere aquí al “mundo” como enemigo del alma. Es de advertir que, de nuevo, el poeta se sirve del adverbio “ya” -como en la lira anterior y, como también ocurre en la *Llama*- para situarse en un tiempo nuevo que, cerrando el pasado, puede volver sobre éste como tiempo acabado. El pronombre “lo” puede tener como antecedente bien la situación descrita en la lira

anterior, por la relación dialéctica que guarda con ésta, bien -se trata del mismo referente- al matrimonio espiritual perfeccionado en la vida eterna.

El apetito⁸⁷⁸ del mundo está relacionado en San Juan con el sentido de la vista: el alma sólo escapa del mundo cuando no puede ser vista por él⁸⁷⁹. Así sucede en el poema *Noche oscura*, en una estrofa que parece extenderse en lo que el *Cántico* en su lira 40 da por supuesto:

En la noche dichosa
 en secreto que nadie me veía
 ni yo miraba cosa
 sin otra luz y guía
 sino la que en el corazón ardía.

Esta canción, tanto si se entiende en un primer grado de significación, como si se comprende en clave mística, asocia la experiencia de no ser vista por nadie con la entrega de la amada a su misión: la búsqueda del amado. La lectura erótica y la mística concurren en la entrega absoluta de la amada a su búsqueda, la necesidad del secreto y el rechazo del mundo como distracción de su objetivo. El segundo verso anuncia, casi en su tenor literal, el verso primero de la estrofa 40 del *Cántico*.

En *Noche 2*, 21, 6 encontramos también un precedente de la imagen aquí examinada desde el punto de vista doctrinal:

Y aquí se despoja y desnuda de todas estas vestiduras y traje del mundo, no poniendo su corazón en nada, ni esperando nada de lo que hay o ha de haber en él, viviendo solamente vestida de esperanza de vida eterna. Por lo cual, teniendo el corazón tan levantado del mundo, no sólo no le puede tocar y asir el corazón, *pero ni alcanzarle de vista*⁸⁸⁰.

En *Llama 2*, 17 encontramos una imagen similar: el mundo es ciego ante el “toque” de Cristo: “Mas no lo quieras decir al mundo, porque no sabe de aire delgado y no te sentirá, porque no te puede recibir ni te puede ver”.

⁸⁷⁸ Para el uso y sentido del término “apetito” en Juan de la Cruz, véase Ruiz, 1990: 158 y ss.

⁸⁷⁹ En sentido distinto, porque no se refiere al mundo como enemigo del alma, Osuna coincide con Juan de la Cruz al afirmar que el mundo es incapaz de ver las cosas del alma: “el amor del mundo es ciego” (Osuna, 1972: 461).

⁸⁸⁰ El subrayado es nuestro.

La referencia al mundo en las *Cautelas* incide en la relación de éste con el sentido de la vista, con el ejemplo de la mujer de Lot, que evidencia su apego al mundo cuando se vuelve para ver la destrucción de Sodoma⁸⁸¹. Para derrotar al mundo, Juan de la Cruz advierte de la necesidad de apartarse de todos -una actitud que se proyecta sobre numerosos pasajes del *Cántico*-, aún de los más allegados⁸⁸².

El segundo verso de la estrofa 40 se refiere, en este caso expresamente, a la desaparición del segundo enemigo del alma, el demonio:

Aminadab tampoco parecía;

Aminadab es una figura que ha recibido diversas -y opuestas- interpretaciones en la tradición exegética cristiana. Aparecido en Cantar de los cantares 6, 11⁸⁸³, el personaje tampoco tiene un sentido claro en el epitalamio salomónico. Pero, para Juan de la Cruz que cita el pasaje hasta en tres ocasiones, Aminadab es siempre el demonio. Terence O'Reilly ha advertido cómo el carmelita se aparta de una lectura tradicional que predominantemente ha entendido a Aminadab en sentido positivo⁸⁸⁴. Pero O'Reilly discute, frente a Pacho y otros estudiosos de la obra de Juan de la Cruz, que la lectura sanjuanista del personaje sea una ruptura adrede con la tradición. A estos efectos, O'Reilly presenta una serie de testimonios que atestiguan una lectura demoníaca del personaje, desde Teodoreto de Ciro hasta Apponius, exégetas de la Antigüedad muy leídos en el siglo XVI (O'Reilly, 2003: 189-191). Además, O'Reilly apunta también algunas interpretaciones medievales en igual sentido: Gil de Roma, Nicolás de Lira, Pérez de Valencia, e incluso Herp, para quien Aminadab no es exactamente el demonio, sino la voluntad rebelde de la esposa (O'Reilly, 2003: 191-194). Finalmente, también se añaden algunos testimonios del siglo XVI: Gilbert Générard, Cipriano de la Huerga, Alonso de Orozco y Jerónimo de Almonacir. O'Reilly concluye -como en tantas ocasiones hemos concluido nosotros en estas páginas- afirmando:

Cuando el Santo identificaba a Aminadab con el demonio no se apartaba con intención de la interpretación aceptada (...) sino que alegaba con naturalidad algo que daba por sentado.

⁸⁸¹ Juan de la Cruz, 2002a: 183, en referencia al pasaje del Génesis, 19, 26.

⁸⁸² Juan de la Cruz, 2002a: 182.

⁸⁸³ “Anima mea conturbavit me propter quadrigas Aminadab.”

⁸⁸⁴ O'Reilly recuerda que San Ambrosio, y posteriormente San Beda, había identificado a Aminadab con Cristo que rige el alma del justo como un auriga (O'Reilly, 2003: 188-189).

(...) Hace uso de un tópico que supone conocido por sus lectores, para comunicar con eficacia sus enseñanzas.

(O'Reilly, 2003: 195-196)

Como enemigo del alma, el demonio de la obra de Juan de la Cruz desempeña un papel análogo al desarrollado en el Libro de Job, interpretado en sentido místico⁸⁸⁵.

En su comentario a este verso, Juan de la Cruz presenta al demonio como enemigo, justificando así el lenguaje bélico de la estrofa: “El cual [el demonio] la combatía [al alma] y turbaba siempre con la innumerable munición de su artillería, porque ella no se entrase en esta fortaleza y escondrijo del interior recogimiento con el Esposo” (CB, 40, 3).

El tercer verso, último de esta primera parte de la lira, prolonga la alegoría bélica:

El cerco sosegaba,

A nuestro juicio, Juan de la Cruz se refiere aquí a la victoria sobre la carne, tercer enemigo del alma. El autor lo comenta del siguiente modo: “Por el cual cerco entiende aquí el alma las pasiones y apetitos del alma” (CB, 40, 4).

Dicho así, tanto puede referirse a la “carne” como al “mundo”, pero la lectura de las liras anteriores y la relación estrecha que “la carne” -o “el cuerpo”- guarda con los apetitos en la obra de Juan de la Cruz⁸⁸⁶ inducen a pensar que el verso se refiere a la victoria sobre aquélla.

La imagen del cerco, con esta dimensión escatológica, tiene por fuente principal el Apocalipsis. En Apocalipsis 20, 7-10, donde se describe precisamente el final del Demonio, antes de Juicio Final, se relata cómo el ejército de éste cerca la ciudad de los santos: “Et ascenderunt super térra latitudinem, et cinxerunt castra sanctorum et dilectam civitatem” (Ap. 20, 9).

Los dos últimos versos abandonan la orientación recapituladora de los tres primeros para adelantar siquiera una breve visión del “futuro siempre futuro” de la unión en la vida eterna. Juan de la Cruz abandona el lenguaje erótico y el espacio

⁸⁸⁵ Cf. Pacho, 1985a: 122-134.

⁸⁸⁶ Cf. Juan de la Cruz, 2002: 1099-1100.

recogido de la lira 39 para esbozar una imagen abstracta, difusa y desconcertante de este tiempo nuevo en “cuyos umbrales” finaliza el poema.

El poeta recurre a dos metáforas frecuentes en la literatura mística: “la caballería” y “las aguas”. Sin embargo, el sentido de estos versos parece escapar a las codificaciones más frecuentes de estas imágenes.

La imagen del caballo es ambigua y dentro de la exégesis mística de la Escritura, puede tener connotaciones tanto negativas como positivas. En sentido negativo, la caballería alude a la caballería del faraón y, por extensión, a las plagas que persiguen a la esposa⁸⁸⁷. A esta caballería del Faraón, Gregorio de Nisa contrapone la acción de Dios, representada por “la nube”, “el viento” y “el mar partido en dos”: el ejército del Faraón es sepultado por las aguas, salvándose de este modo los israelitas (Gregorio de Nisa, 1993: 48-49).

Pero, junto a esta posibilidad, existe también una acepción positiva según la cual la caballería representa los ejércitos de ángeles, poder invisible que destruye el ejército del Faraón (Gregorio de Nisa, 1993: 49).

En un sentido más próximo al mundo sanjuanista, la caballería representa al alma purificada. La esposa es, entonces, la yegua que sale victoriosa de entre el ejército del Faraón. Gregorio de Nisa explica cómo es posible que el alma sea comparada a la yegua del Faraón, que antes había sido identificado como su enemigo:

No podríamos comparar a nadie con los caballos, carros y aurigas egipcios hundidos en el mar, si no es porque con el agua misteriosa nos libramos de la esclavitud del adversario, de la mentalidad egipcia, de vicios y pecados. Todo queda en el agua sepultado y surge pura el alma para vivir en adelante limpia (...).

(Gregorio de Nisa, 1993: 50-51)

Finalmente, el Niseno afirma en otro punto de sus Homilías sobre el Cantar de los cantares que la caballería representa al alma purificada cuyo jinete es Dios (Gregorio de Nisa, 1993: 54).

En su Declaración, Juan de la Cruz parece abundar en esta última interpretación del Niseno. La caballería se refiere a los sentidos corporales purificados; la parte inferior o sensitiva del alma está tan espiritualizada que sus potencias sensitivas “se recogen a participar y gozar en su manera de las grandezas espirituales que Dios está

⁸⁸⁷ Cf. Canévet, 1983: 306.

comunicando al alma en lo interior del espíritu, según lo dio a entender David cuando dijo: “Mi corazón y mi carne se gozaron en Dios vivo” (Ps. 83, 3)” (CB, 40, 5).

Las aguas en la poesía sanjuanista, como ocurre generalmente en la tradición mística, siempre han estado asociadas a la expresión de Dios. Juan de la Cruz dice que aquí hay que entender por aguas “los bienes y deleites espirituales que en este estado goza el alma en su interior con Dios” (CB, 40, 5)⁸⁸⁸. De esta manera, la caballería desciende a vista de las aguas y no a gustarla, porque incluso en la otra vida, la parte sensitiva no tiene capacidad para gustar de los bienes espirituales, sino que cesan de sus operaciones naturales descendiendo “al recogimiento espiritual” (CB, 40, 7).

A nuestro juicio, los dos últimos versos del poema reconstruyen, con ciertas variantes, la imagen de “la caballería” y las aguas de Gregorio de Nisa. La ambigüedad de la caballería del Faraón, que debe perecer en la aguas, para resurgir purificada corresponde a la ambigüedad de las potencias sensitivas del alma en la mística sanjuanista, que, una vez purificadas descienden a gozar, limitadamente, de las aguas divinas⁸⁸⁹. Las variantes, a resultas de lo aquí expuesto, son obvias. Para el Niseno es el agua de Dios lo que purifica al alma de sus pasiones; para Juan de la Cruz, las potencias sensitivas del alma, previamente purificadas de las pasiones en las etapas previas del matrimonio espiritual, descienden a las aguas divinas en la otra vida -en la versión de CB-. El sentido sanjuanista de estos versos resulta coherente con lo expuesto respecto a los tres primeros versos de esta estrofa: la purificación de los enemigos del alma.

En la exégesis alegórica del Niseno hay una expresa vinculación de esta imagen, y, en general, del sentido místico del Cantar de los cantares al sacramento del Bautismo⁸⁹⁰. En el poema sanjuanista no existe, al menos en nuestra opinión, esta alusión sacramental, por lo que el efecto de las aguas no es purificador sino deleitoso.

⁸⁸⁸ Osuna recurre a una imagen cercana a la propuesta por Juan de la Cruz: “Hace Dios con nosotros en este caso como la mar con sus ríos, la cual se ve que tornan a ella; parece juzgar no ser su agua perdida del gran mar y divina abundancia; no cesan de manar a nos aguas de gracias y dones (...) y como Él de ella [el agua] no tenga necesidad, tornártela ha multiplicada y bendita, y alegrarse ha, viendo en ti vivo su don, y que sube en alto como agua viva que se torna a su primera causa” (Osuna, 1972: 151). Nótese cómo Osuna coincide con Juan de la Cruz en la asociación de las aguas a la gracia divina, representado a Dios con el mar. Más adelante, Osuna observa lo siguiente: “Y si quieres ser elevado de la tierra en alteza de contemplación como arca de Noé, hanse de multiplicar en ti las aguas, rompiéndose en tu corazón las fuentes del mar, que son las llagas de tu esposo Jesucristo; y hanse de abrir los caños del cielo de la divinidad, para que así tengas entera abundancia del santo diluvio en que te salves” (Osuna, 1972: 345).

⁸⁸⁹ Osuna se hace eco, simplificándola, de esta alegoría en el capítulo VII, del tratado 2, de su *Tercer Abecedario*: “Estas bendiciones del bautismo fueron figuradas en Moisés (...) relatando cómo el Señor echó en la mar de su pasión, do el bautismo se funda, al caballo y al caballero, esto es, al pecado y al demonio, que allí perecieron y se ahogaron” (Osuna, 1972: 168).

⁸⁹⁰ Supra. capítulo XV.

Y en el remanso de este deleite, Juan de la Cruz, abandona a la esposa y concluye su poema.

CONCLUSIONES

“Las palabras fundamentales -dice Heidegger- son históricas. Esto no quiere decir sólo: tienen diferentes significados en las diferentes épocas de su pasado que podemos recorrer historiográficamente, sino: son, ahora y en el futuro, fundadoras de historia, dependiendo de la interpretación que en ellas se vuelva dominante” (Heidegger, 2005: 140).

Ciertamente, la palabra “metafísica” es fundamental y, en consecuencia, histórica en el doble sentido expuesto por Heidegger: su significado ha variado a lo largo de la historia, y ha sido fundadora de historia, conforme a la interpretación dominante en cada época⁸⁹¹.

La “alegoría” es un término aún más ambiguo. A los cambios de significado derivados de su devenir histórico se suma la circunstancia de que el término “alegoría” apela a tres realidades distintas: una forma de exégesis, que conoce, a su vez, diversas especies y articulada a través de distintos mecanismos de interpretación; una figura retórica de ubicación y rasgos imprecisos en su inicio, a la que el paso del tiempo ha tendido a reducir y hecho cristalizar por medio de una serie de códigos cada vez más estrechos de composición, sobre todo a partir del nacimiento de la estética, y la aparición del “símbolo”; un género literario -sometido también a un alto nivel de codificación- que tiene como pieza fundacional la *Psicomaquia* de Prudencio, al que “alegoría deliberada”. Este género, tras una fértil proyección en la Edad Media, languidece en la Edad Moderna hasta casi desaparecer a finales del siglo XVII. Esto no obstante, la alegoría deliberada resurge, con importantes novedades frente al género medieval, en la modernidad, en autores como Kafka o Thomas Mann.

La tensión generada por las desiguales relaciones entre estas tres concepciones del término “alegoría”, especialmente entre las dos primeras, han suscitado una serie de problemas no siempre fáciles de resolver. En este trabajo hemos partido de dos premisas fundamentales: la copertenencia entre alegoría y metafísica y, la distinción, como punto de partida, entre las tres acepciones de “alegoría”. Ambas premisas se relacionan estrechamente entre sí, por cuanto la penetración en las consecuencias históricas de la

primera, la vinculación entre alegoría y metafísica, conduce, en nuestra opinión, a la superación de la segunda, esto es, la separación radical entre las tres nociones de la alegoría, mostrando cómo éstas no son sino respuestas distintas para casos diferentes planteados por la metafísica en las distintas etapas de su devenir histórico.

En una investigación como la que aquí hemos desarrollado resulta esencial la atención a la tradición: los cambios de significación que Heidegger señala en la cita con la que iniciábamos estas conclusiones se producen dentro de una tradición conformada por dos coordenadas: la *traditio*, esto es, la entrega ininterrumpida de una época a otra de una serie de parámetros que posibilitan que los términos “metafísica” y “alegoría” sigan reconociéndose como tales; y, en segundo lugar, la coordenada de la recepción que introduce las variantes y ajustes que cada momento histórico, en atención a sus particulares circunstancias, exige para la pervivencia del término, tomando a su modo los elementos que le brinda la *traditio*.

De este modo, la vida histórica de los conceptos que aquí examinamos viene determinada paradójicamente por dos movimientos de signo contrario: la entrega que conserva lo anterior y la recepción, en la que la interpretación ya apuntada en la cita de Heidegger juega un papel esencial, que, en virtud de los cambios conscientes, avala y hace posible su proyección hacia el futuro, como “fundadoras de historia”.

El tratamiento de la tradición bajo esta doble condición: lo que se entrega y lo que varía con el devenir histórico nos ha obligado no sólo a indagar en el sentido de esta tradición sino también a cuestionar la serie de los ecos, reflejos e influencias entre momentos históricos alejados, de tal manera que hemos preferido en todo momento hacer ver las diferencias más que sucumbir a la tentación de la analogía con el consiguiente riesgo del anacronismo y la incompreensión. La tradición de la exégesis alegórica se nos presenta, de este modo, como una continuidad que pese a los rasgos derivados de su identidad, resiste a los peligros que podría suponer la indiferencia.

En atención a estas coordenadas de entrega -conservación- y recepción -variación-, nuestro trabajo se despliega en torno a determinados bloques temporales dispuestos conforme a los cambios más notables en el devenir histórico de la metafísica y la alegoría, o más exactamente, de la alegoría en función de la metafísica. A cada uno de estos grandes segmentos temporales corresponde en nuestro trabajo una sección temática.

⁸⁹¹ Véase la breve pero ajustada exposición de esta cuestión en *La metafísica*, de José Luis Pardo (Pardo, 2006).

Es particularmente revelador que el origen de la alegoría coincida con el inicio del pensamiento (pre) metafísico en Grecia. En el siglo VI a. C. conviven Jenófanes, Parménides, Heráclito y Teágenes de Regio, primer alegorista del que se conservan algunos, aunque muy escasos, datos. Nos ha interesado especialmente este momento fundacional del pensamiento griego. Por ello hemos atendido, siquiera brevemente, a los importantes cambios políticos, sociales, económicos, religiosos y culturales que concurren en el inicio de la filosofía presocrática y de la exégesis alegórica: la quiebra moral y *lógica* del mundo homérico y hesiódico, y la necesidad, al mismo tiempo, de salvar los poemas fundacionales de la cultura helénica. La penetración en este momento inicial a través de breves calas en los conceptos de *alétheia*, *logos*, *physis*, y en las primeras reflexiones sobre el mito, la moral y el lenguaje de Jenófanes, Parménides y Heráclito cubre, con carácter preparatorio, una primera parte de nuestro trabajo. La elaboración del pensamiento metafísico platónico y aristotélico y su ambigua posición respecto de la alegoría determinan uno de los núcleos centrales de la primera parte de nuestro trabajo. El rechazo platónico de la alegoría no acabó con ésta, ni impidió que su obra fuera objeto, algunos siglos más tarde, de las más osadas interpretaciones alegóricas. Es más, el propio Platón contribuyó al desarrollo metafísico de la alegoría en dos sentidos: con su doctrina de las ideas, un universo inteligible extendido más allá de lo sensible y con la elaboración de sus mitos como discursos que, fuera del dominio de la dialéctica, apuntaban hacia ese mundo ideal atravesando el vacío que lo separaba del ente. La *analogía entis* aristotélica no sólo representa el primer modelo de la metafísica en sentido estricto, sino que, además, ofreció un concepto de Ser fundamental en la elaboración de los discursos alegóricos de la Antigüedad y de la Edad Media cristiana.

La alegoría física, en primer lugar, y posteriormente la alegoría moral y psicológica fueron poderosos recursos en manos de los exégetas estoicos en la configuración de sus propios sistemas de pensamiento y en la conservación de los textos homéricos y hesiódicos. De este modo, los defensores de Homero al par que lo salvaban para los tiempos presentes, se servían de su prestigio para avalar con él sus construcciones filosóficas. Frente a éstos, los filólogos alejandrinos proponían nuevas fórmulas de acercamiento a los textos a partir del escrupuloso respeto de su integridad textual. Con la polémica entre los alegoristas de Pérgamo y los filólogos de Alejandría se inicia un debate que, a través de numerosas encarnaciones, recorre la historia de la alegoría, y que, en nuestra opinión, no parece próximo a su fin.

El otro eje de la primera sección lo constituyen las primeras retóricas que conciben la alegoría como metáfora continuada. Hemos estudiado los importantes desequilibrios entre la alegoría como mecanismo exegético y como figura retórica, pero también hemos señalado las dificultades de las retóricas latinas para acotar un tipo que parece escapar a los mecanismos de categorización de que dispone la retórica antigua. No obstante, en el examen de esta cuestión hemos constatado la riqueza y vitalidad de la retórica antigua que, en el tratamiento de la alegoría ofrece importantes elementos de trabajo: la exhaustiva clasificación de la *Retórica a Herenio*, con la importante gama de instrumentos puestos al servicio de la construcción de discursos que puedan considerarse alegóricos: la dramatización, la alusión con todos los matices que hacen de ella no sólo un recurso ornamental -como fuera entendida en el siglo XVIII- sino un hábil mecanismo de persuasión y argumentación; la exitosa definición de Cicerón de la alegoría como metáforas continuadas, que debe ser entendida, sin embargo, a partir de su defensa de la unidad de las partes del discurso, y de los complejos ejemplos de alegoría que él mismo propone; la fundamental aportación de Quintiliano que deja el tipo abierto a nuevas posibilidades teóricas dentro de una ambiciosa concepción de la retórica íntimamente vinculada a la vida.

La concepción de la alegoría como instrumento esencial de la metafísica supone que existen fórmulas discursivas que pueden trascender sus propias limitaciones y apuntar hacia las realidades intangibles que el pensamiento metafísico determina en cada caso como tales: la *physis* en los momentos previos, inmanentistas, a la aparición de la metafísica; las ideas, el bien en el pensamiento platónico; o, en el planteamiento aristotélico, el Ser en sus distintas apariciones. Ahora bien, en el neoplatonismo -o quizá aún antes en el platonismo medio- la metafísica da un paso en una dirección insospechada en las concepciones anteriores: el Uno, la primera hipóstasis -Dios en el inmediato cristianismo, antes del Concilio de Nicea y aún antes en el alegorismo de Filón de Alejandría-, ya no se identifica con el Ser supremo de la metafísica de Aristóteles sino con que se encuentra más allá de cualquier categorización, incluyendo el Ser en su estado más elemental.

Surge así, en el pensamiento occidental, el fenómeno místico que, en su doble vertiente teórica y experiencial genera un nuevo discurso en el que la alegoría debe tensar aún más sus recursos para penetrar en el mundo de lo esencialmente inefable, al que ya no se accede por la analogía en sentido aristotélico. Plotino, más que Porfirio o Proclo, se muestra como el creador de un nuevo modelo metafísico que, por medio de

una concepción de la filosofía que aúna el rigor conceptual con la imaginiería lírica más sugerente, se aviene a descubrir un horizonte al que Platón había solamente apuntado.

La alegoría mística da origen, a su vez, a otra tradición. Esta tradición viene determinada fundamentalmente, por la pugna existente entre las concepciones metafísicas en cuyo horizonte se desarrolla y la necesidad de construir un discurso que suture las heridas abiertas entre una cierta experiencia de lo inefable, que en cada caso, presenta particularidades propias -aunque siempre dentro del ámbito de posibilidad del correspondiente sistema metafísico y, más específicamente, religioso en el que se ubica- y la reflexión teórica sobre las capacidades y límites del lenguaje. El concepto de símbolo de Proclo -tan influyente en la mística cristiana a través de Dionisio Areopagita- es un claro ejemplo de la tensión a la que nos referimos. Y es, precisamente, en este contexto en el que hemos situado su examen, al margen de anacrónicas analogías con el símbolo de las estéticas de la modernidad, pese al eco que la teología negativa de Proclo adquiere en determinados pasajes del pensamiento hegeliano.

Con este examen de la alegoría en el neoplatonismo pagano se cierra la primera sección de nuestro trabajo.

La segunda sección se ocupa, tras un capítulo introductorio dedicado a Filón de Alejandría, del nacimiento y desarrollo de la alegoría cristiana. Se ha atendido a las diferencias respecto a la exégesis alegórica griega, realizando un análisis comparativo entre la tipología cristiana y la *hypónoia* griega. En nuestra opinión, y pese a las importantes diferencias estudiadas, ambas formas de discurso pueden reconducirse a un solo tipo: la alegoría en el sentido amplio al que nos referimos en este trabajo como instrumento de la metafísica.

Hemos examinado las vicisitudes históricas de la adaptación de la alegoría a la teología cristiana, las polémicas entre los teólogos de Alejandría y Antioquía, así como las diferencias entre la Iglesia oriental y la latina. En todos estos casos hemos atendido a las imágenes alegóricas más sobresaliente y de más calado en la formación de una nueva tradición alegórica que, desde sus inicios, se codifica a partir de la exégesis escrituraria y la “doctrina cristiana”. Ciertamente, las particularidades de la religión cristiana, especialmente su dimensión histórica, exigían una modificación de los parámetros de la alegoría griega que la tipología viene a satisfacer con un nuevo conjunto de recursos epistemológicos, expresivos y hermenéuticos que alcanzarán su máximo desarrollo durante la Edad Media, a través, respectivamente, de la concepción alegórica del mundo, de los cuatro sentidos de la Escritura y de la “alegoría deliberada”.

Ésta última despliega un género literario propio que hemos definido como un modo particular de afrontar el fenómeno literario que, guiado por una serie de presupuestos didácticos y en última instancia retóricos, concibe el texto como un vehículo de representación de ideas abstractas por medio de acciones dramáticas y descripciones físicas.

Finalmente hemos dedicado un extenso capítulo a la mística medieval. Hemos subrayado sus deudas con el neoplatonismo pagano pero también hemos destacado las diferencias irreconciliables entre una y otra concepción de la mística. Nuestro esfuerzo se ha orientado, más que a un estudio exhaustivo de la mística de este periodo -cuestión que escapa obviamente a las premisas de este trabajo-, hacia el planteamiento de la tradición mística cristiana en su dimensión alegórica. En este sentido se ha estudiado cómo las modificaciones del pensamiento medieval respecto del lenguaje, del alma, del amor, o de la relación con Dios, entre otros factores, van condicionando la evolución de un discurso que tiende a codificarse en un amplio repertorio de imágenes, algunas de las cuales perviven adaptándose a las nuevas circunstancias del devenir del pensamiento teológico medieval. Otras, por el contrario, van quedando atrás ante la imposibilidad de ser asumidas por las nuevas exigencias históricas. En este sentido nos ha interesado, en todo momento, no limitar nuestra investigación a hacer un mero catálogo de alegorías, sino profundizar en el sentido y finalidad de éstas, y observar, sobre todo, como en la continuidad de la tradición, las alteraciones de sentido repercuten sobre las expresiones alegóricas.

La última sección de la primera parte de este trabajo analiza el lugar de la alegoría en la Modernidad, tras la consolidación del pensamiento crítico kantiano, la caída de la retórica y la aparición de la estética. Nos ha interesado especialmente la polémica suscitada a finales del siglo XVIII entre la alegoría y el símbolo, nueva categoría estética que apunta hacia un nuevo modo de conocimiento. El estudio comparativo de ambas figuras se ha desplegado desde diversos puntos de vista, siempre dentro de la idea general de este trabajo: la vinculación de la alegoría a la metafísica. Así hemos advertido las dificultades de las que el símbolo adolece tanto en su configuración estética inicial, con Kant, Schelling y Hegel, como en su determinación como elemento determinante de la poeticidad en los planteamientos de Todorov. En nuestra opinión, el símbolo no es sino la alegoría de la metafísica de la Modernidad, pensado para solucionar los nuevos problemas que en ésta se plantean: la necesidad de subsanar el vacío existente entre lo general y lo particular; la valoración de la

experiencia como modo de conocimiento; los problemas derivados de la subjetivación y objetivación de la relación con el mundo; el concepto de vivencia; y el reto que para la filosofía supone el progreso científico y la precisión de los nuevos lenguajes de la técnica. La función de sutura del sistema filosófico kantiano que el símbolo despliega en el parágrafo 59 de la *Crítica del juicio* no deja lugar a dudas respecto de su dimensión instrumental en la metafísica moderna.

Producto de estas nuevas coordenadas, del rechazo de la retórica y de la caída de los universales como clave de interpretación del mundo, el símbolo es una alegoría en principio abierta, sin códigos, pero sometido también a un proceso de codificación propio que, en la praxis de la elaboración de textos literarios, lo devuelve pronto a la retórica. Estas condiciones revelan la radical historicidad del símbolo, contra las primeras concepciones de éste que lo consideraron como una categoría suprahistórica. La historicidad del símbolo, producto de un particular momento del pensamiento metafísico nos lleva a dudar no sólo de su aplicabilidad a obras literarias del pasado, sin un filtro que corrija o al menos matice los posibles anacronismos derivados de este proceso, sino también de su vigencia en el marco teórico actual, una vez superadas las condiciones y circunstancias que en su momento lo hicieron posible, cuando no necesario.

La concepción irónica de la alegoría en Paul de Man, con el señalamiento del vacío que se extiende más allá de texto, o las propuestas hermenéuticas de Ricoeur o Gadamer abren un nuevo horizonte de reflexión sobre una forma de concebir y construir el discurso, la alegoría, que más allá de la tantas veces anunciada superación de la metafísica no parece estar próximo a su final.

La segunda parte de nuestro trabajo ha examinado el problema de la alegoría en la obra de Juan de la Cruz, a partir de los resultados obtenidos en la investigación objeto de la primera parte. No se trata, como anunciábamos en la introducción, de una aplicación práctica de las conclusiones teóricas allí expuestas, sino más bien de examinar cómo la tradición alegórica se desplegaba en la obra de Juan de la Cruz, la hacía posible y, gracias a ella, crecía y se proyectaba hacia el futuro. Recordando las palabras iniciales de Heidegger, hemos tratado de ver cómo la obra de San Juan de la Cruz “hace historia” de la alegoría y de la metafísica a través de su magna aportación poética y doctrinal al discurso místico.

Quizá sea el caso de Juan de la Cruz el más complejo de nuestra literatura respecto de las cuestiones que aquí venimos discutiendo. La recepción de su poesía a

comienzos del siglo XX ha proyectado sobre ella el debate entre la alegoría y el símbolo de las estéticas modernas, particularmente de las construcciones teóricas del neokantismo. En este sentido el trabajo seminal de Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, no sólo habilitó unos conceptos de “alegoría “ y “símbolo” respecto de la poesía sanjuanista que han creado doctrina en la crítica sanjuanista, sino que, además, otorgó carta de naturaleza a una serie extensa de estudios posteriores que abordaron la obra de Juan de la Cruz, a partir de categorías inexistentes en su época, como “vivencia” o “experiencia” -en el sentido postcrítico del término-, reconduciendo la poesía del carmelita a las necesidades y circunstancias de la estética del momento -la infabilidad de la poesía, el conocimiento intuitivo simbólico, el irracionalismo- que poco tienen que ver, en los términos que normalmente aparecen, con el mundo poético sanjuanista. Por otra parte, la comprensión subjetivista de la vivencia religiosa y mística que Baruzi proyectó sobre el pensamiento sanjuanista no resultaba acorde con el modo de concebir la vida religiosa en el catolicismo del siglo XVI.

Baruzi fue también determinante -en consecuencia con lo anteriormente expuesto- para el olvido o postergación de la tradición mística cristiana, sus discursos y sus códigos de expresión, en buena parte de la crítica, que rechazó estos parámetros o los encajó en el contexto doctrinal teológico de sus obras en prosa. Sin embargo, se ha comprobado cómo muchos de los estudios sobre la poesía del carmelita cuyo valor es hoy día indiscutible han obtenido sus mejores aportaciones cuando, abandonando los planteamientos teórico-estéticos del símbolo baruziano, han descendido al análisis retórico y hermenéutico de los poemas, considerando las circunstancias históricas del autor y del tiempo de su composición.

Ahora bien, la historicidad del símbolo y de los conceptos y circunstancias estéticas a él asociados, junto con la recuperación de la comprensión de la alegoría en un sentido más rico y profundo vinculado al devenir de la metafísica, hacían necesario un replanteamiento de los estudios en torno al debate entre el símbolo y la alegoría en la obra de Juan de la Cruz. Este ha sido el propósito que ha guiado nuestra investigación en la segunda parte de nuestro trabajo.

Dos han sido los presupuestos que han sustentado nuestro nuestro trabajo: la atención a la tradición de la exégesis alegórica cristiana, ubicada en el horizonte más amplio de la historia de la alegoría, tal como quedó estudiado en la primera parte de nuestro trabajo; y la comprensión de la “mística” cristiana como un fenómeno histórico

sujeto a importantes variaciones y, en consecuencia, productor de diversos modos de discurso cuyo sentido concreto debe ser siempre atendido en su especificidad.

En nuestra opinión, resulta indiscutible la adscripción de Juan de la Cruz a esta tradición. En consecuencia es en el amplio espacio formado por las constantes y las variantes de esta tradición donde debe ser comprendida la obra sanjuanista. Se han discutido los argumentos ofrecidos por la crítica literalista desde diversos puntos de vista: externos, esto es, la vida y circunstancias del autor y las de los primeros destinatarios de los poemas; e internos -la propia estructura de los poemas, la procedencia de las imágenes y su sentido-.

Aquí se ha prestado atención a la relación con los comentarios en prosa del autor. Nos ha interesado indagar las razones de la incomodidad de parte de la crítica ante ellos, pues si bien -como dice Emilio Lledó- es un hecho insólito en nuestra literatura el que un autor comente sus propios poemas, no menos insólito resulta el rechazo o minusvaloración que muchos estudiosos de la poesía sanjuanista han expresado -y esforzado por justificar- respecto de estos textos. A nuestro juicio, la discusión en torno a éstos debe reconducirse hacia nuevos ámbitos en los que los comentarios en prosa se consideren no tanto como explicaciones cerradas de los poemas sino como instrumentos de comprensión de los mismos, por cuanto los orientan en una dirección de sentido que exige ser atendida.

La reflexión sobre los comentarios nos ha llevado a plantearnos la naturaleza en origen de los poemas mayores de Juan de la Cruz. En esta cuestión es necesario diferenciar entre la recepción actual, indudablemente literaria -aunque no por ello necesariamente literalista- y la inicial, esto es, la realizada por los destinatarios primeros y expresos de Juan de la Cruz: monjas y frailes del Carmelo, avezados en el cultivo de la vida espiritual y familiarizados con los mecanismos de la oración mental y con los repertorios de imágenes procedentes de la Escritura y, junto a ella de forma inseparable, de su exégesis alegórica. No se trata de pretender lo imposible, esto es, de volver a la lectura originaria de estos poemas en la segunda mitad del siglo XVI, sino por el contrario, hemos pretendido proyectar la dimensión oracional, no literaria, de esta lectura sobre la recepción literaria actual con la doble finalidad de iluminar algunas zonas de sentido que de otro modo quedarían en la oscuridad, y de preguntar, desde la hermenéutica, hasta qué punto los instrumentos ofrecidos por la filología y la crítica literaria son suficientes para abarcar las posibilidades y exigencias interpretativas que demanda la poesía de Juan de la Cruz.

La ubicación de la obra sanjuanista en la tradición de la alegoría mística cristiana nos ha llevado a diferenciar entre las fuentes de su poesía, esto es, los elementos heredados de esta tradición, y las otras influencias puramente ornamentales que concurren en la elaboración de los poemas y en la composición de sus imágenes. Los primeros han sido estudiados teniendo en cuenta su origen y procedencia, así como los cambios que la propia tradición ha generado en ellos. Pero también se ha atendido al sentido mantenido en parte, y en parte adquirido, en la obra de Juan de la Cruz. Los segundos se han estudiado desde la consideración de los anteriores, esto es, a partir del sentido producido por los elementos de la tradición alegórica de la mística cristiana.

Esta distinción nos ha llevado a hacer un examen detenido de las fuentes, señalando los modos concretos cómo éstas se presentan en la obra sanjuanista. El *Cantar de los cantares*, por ser pieza central en la configuración del discurso místico cristiano y, por tanto, de la poesía sanjuanista, ha sido estudiado en un capítulo en el que se ha prestado atención a lo que Juan de la Cruz entiende por *Cantar de los cantares* y al modo en que éste adquiere un nuevo sentido en su poesía, especialmente en el *Cántico espiritual*, más que a la localización de las imágenes y pasajes del epitalamio bíblico reconocibles en éste y otros poemas sanjuanistas. Así, nos ha parecido importante señalar, en consonancia con las tesis que venimos defendiendo, que la comprensión sanjuanista del poema (pseudo) salomónico no obedece tanto a criterios literarios o estéticos como doctrinales y místicos, en el sentido de que el texto bíblico ilumina y traduce una vivencia que estaba condicionada previamente por una tradición alimentada por este mismo texto y el extenso cuerpo de sus interpretaciones místicas desde Orígenes hasta los espirituales contemporáneos de Juan de la Cruz. En consecuencia, parece oportuno señalar que el carmelita no puede considerar que el *Cantar* sea un poema oriental y que sus oscuridades hallen en este origen, ajeno a la poesía occidental, su explicación. Por el contrario, Juan de la Cruz lee el epitalamio dentro de una tradición de lectura cristiana que entiende que las oscuridades obedecen al carácter místico alegórico del poema y que las explica en consonancia con los parámetros y claves exegéticas de la doctrina cristiana.

Por otra parte se han estudiado las principales fuentes místicas de diversa procedencia, desde Plotino hasta los espirituales españoles de la primera mitad del siglo XVI. Se ha examinado los rasgos doctrinales y expresivos que, con más seguridad, pueden localizarse en Juan de la Cruz, pero no se han dejado de señalar las diferencias e incompatibilidades, cuando las hemos visto, entre estas concepciones del pasado y las

elaboradas por el místico. De este modo, se ha advertido cómo algunas imágenes pasadas son empleadas, por el carmelita con los mismos rasgos pero con un sentido distinto al que tuvieron en origen. En tales casos no hemos dejado de indagar las razones y el discurrir de estos cambios desde la primera formulación de estas imágenes hasta su empleo, con un sentido distinto, por Juan de la Cruz.

El trabajo termina con el estudio particular de la *Llama de amor viva* y del *Cántico espiritual*. En el examen de la alegoría de estos poemas hemos puesto en juego -o al menos lo hemos procurado- todos los mecanismos y recursos que se han expuesto a lo largo de nuestra investigación. No hemos incluido la *Noche* en este análisis porque, en nuestra opinión, es un poema construido conforme a parámetros distintos -aunque no menos alegóricos- y que requiere otro modo de aproximación, del que se ha ido dando cuenta en las secciones precedentes. De este modo, hemos podido comprobar cómo muchas de las imágenes y construcciones que resultan insólitas para las concepciones poéticas y retóricas de la época son, sin embargo, usuales en la exégesis alegórica cristiana desde mucho tiempo atrás.

En el caso de la *Llama*, el estudio se ha articulado a partir de la recuperación del concepto extático del amor tal como expusiera en su día Rousselot, junto con la consideración de los conceptos de *eros* y *ágape* en la tradición mística cristiana, así como de la influencia que el breve tratado *De la vida del cielo* tiene en la evolución intelectual de Juan de la Cruz. En nuestro trabajo se ha mostrado cómo la lectura de esta obra, atribuida a Santo Tomás, junto con la maduración en la reflexión sobre la experiencia mística lleva al poeta a la redacción de la *Llama* y del *Cántico B*. Nos ha parecido fundamental tener en cuenta esta evolución para examinar cómo la comprensión de las alegorías de *Cántico*, varía sin que por ello cambie el tenor literal de los versos -aunque sí la disposición del poema-. Cuestiones como ésta nos han llevado a sostener la necesidad de interpretar los poemas, incluso las imágenes puntuales de los mismos, a partir de una visión unitaria de la obra sanjuanista, entendida en su evolución desde la redacción de la *Subida* y las primeras redacciones del *Cántico* hasta el *Cántico B* y la segunda redacción de la *Llama* hecha poco antes de morir.

En el análisis de la *Llama* se ha prestado especial atención, con el método propuesto en nuestro trabajo, a las imágenes de la estrofa tercera, quizá, como señala Víctor García de la Concha, la más compleja del poema.

En el estudio del *Cántico espiritual* hemos procedido desde cuestiones externas al poema, como la existencia de las dos redacciones del poema, en consonancia con la

evolución intelectual anteriormente señalada, hasta cuestiones internas más concretas. Nos ha interesado, en primer lugar, la temporalidad del poema. Frente a los estudios que indagan una posible disposición en “flash back” a resultas del análisis de los tiempos verbales empleados por el poeta, nosotros hemos descartado que el tiempo obedezca a la concepción aristotélica sucesiva de la temporalidad. Por el contrario, nos hemos inclinado a pensar que Juan de la Cruz despliega en el poema una concepción agustiniana del tiempo concebida a partir de los éxtasis de pasado -el recuerdo-, los éxtasis del presente, y los éxtasis de futuro -la esperanza-. De este modo, el poema presenta “un pasado siempre pasado”, la ausencia, que se proyecta sobre el desarrollo del poema, un presente narrativo y un “futuro siempre futuro” determinado por la esperanza escatológica a la que se refieren sus últimas cinco liras.

Una vez determinado este horizonte temporal, hemos descendido al estudio concreto del poema, sin perder de vista el *prejuicio* respecto de su sentido general, formado por las consideraciones anteriormente expuestas respecto de la propia obra de Juan de la Cruz y, en un ámbito más general, respecto de la tradición a la que pertenece. Estas ideas previas informan no sólo de lo que el poema dice, sino también y sobre todo, de lo que es imposible que diga. Nuestro estudio ha recorrido las imágenes alegóricas del poema -el “ciervo”, la “paloma”, el “valle”, el monte, el “huerto”, la “fuente”, las imágenes de procedencia mitológica...-, atendiendo a sus variaciones de sentido, siempre de acuerdo al sentido general y el lugar que ocupan dentro de la estructura del poema. Por último hemos dedicado un examen más detenido a las liras más complejas del poema: las liras 12, 19 y 40 del *Cántico B*.

La conclusión final de nuestro trabajo es que no hay conclusión posible. Nada concluye: la metafísica tantas veces dada por muerta, resucita bajo nuevas fórmulas, la alegoría revive apuntando al vacío; los poemas de Juan de la Cruz se presentan al lector como un horizonte conocido en su insondable lejanía. La lectura de los poemas de Juan de la Cruz es una experiencia que parece responder a las palabras de Heidegger: “Hacer una experiencia con algo significa que aquello mismo hacia donde llegamos caminando para alcanzarlo nos demanda, nos toca y nos requiere tanto que nos transforma hacia sí mismo” (Heidegger, 2002b: 132).

BIBLIOGRAFÍA

PARTE PRIMERA. ALEGORÍA Y METAFÍSICA

I. LA ALEGORÍA EN LA ANTIGÜEDAD GRECOLATINA

FUENTES PRIMARIAS

? APOLODORO, (2002), *Biblioteca*, Madrid, Gredos.

? APULEYO, (1997), *El asno de oro*, J. M. Royo (ed.), Madrid, Cátedra.

? ARISTÓTELES, (1995), *Física*, Introducción, traducción y notas de G. R. de Echandía., Madrid, Gredos.

_____ (1998), *Retórica*, Introducción, traducción y notas de A. Bernabé, Madrid, Alianza.

_____ (2000), *Metafísica*, Introducción, traducción y notas de T. Calvo Martínez, Madrid, Gredos.

_____ (2001), *Ética a Nicómaco*, Introducción, traducción y notas de J.L. Calvo Martínez, Madrid, Alianza.

_____ (2002) *Poética*, prólogo, traducción y notas de A. López Eire, Epílogo de J. J. Murphy, Madrid, Itsmo.

? CICERÓN, (2001), *El orador*, Traducción, introducción y nota de E. Sánchez Solar, Madrid, Alianza.

_____ (2002), *Sobre el orador*, Introducción, traducción y notas de J. J. Iso, Madrid, Gredos.

? DEMETRIO, (1996), *Sobre el estilo*, Introducción, traducción y notas de J. García López, Madrid, Gredos.

? DIÓGENES LAERCIO, *Los filósofos estoicos*, introducción, traducción y notas de A. López Eire, Barcelona, PPU, 1990.

- ? DIONISIO DE HALICARNASO, (2001), *Carta a PompeyoGémino*, introducción, traducción y notas de G. Galán Vioque y M. A. Márquez Guerrero, Madrid, Gredos, pp. 207-246.
- ? ESTOICOS ANTIGUOS, LOS, (2002), Introducción general de F. Casadesús Bordoy, traducción y notas de A. J. Cappelletti, Madrid, Gredos.
- ? FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS, LOS, (1987), Kirk, G. S., Raven, J. E., Schofield, (eds.), Madrid, Gredos.
- ? FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS I, LOS, (2001), prólogo de F. Lisi, Traducción y notas de Cornrado Egger Lan y Victoria Juliá, Madrid, Gredos.
- ? FILÓSOFOS PRESOCRÁTICOS III, LOS, (2001), Traducción y notas M. I. Santa Cruz de Prunes y N. L. Cordero, Madrid, Gredos.
- ? HERÁCLITO, (1989), *Alegorías de Homero*, Introducción de Esteban Calderón Dorda; traducción y notas de María Antonia Ozaeta Gálvez, Madrid, Gredos.
- ? HESÍODO, (2000), *Obras y fragmentos*, Introducción general de Aurelio Pérez Jiménez, Traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díaz, Madrid, Gredos.
- ? HIMNOS HOMÉRICOS, (2001) Introducción de J. García López, Traducción y notas de A. Bernabé Pérez, Madrid, Gredos.
- ? ISÓCRATES, (2002), *Discursos*, Introducción general de Juan Signes Codoñer, traducción y notas de Juan Manuel Guzmán Hermida, Madrid, Gredos, 2002, pp. 29-80.
- ? LONGINO, (1996), *Sobre lo sublime*, Introducción, traducción y notas de J. García López, Madrid, Gredos.
- ? LUCIANO DE SAMÓSATA, (2002), “La asamblea de los dioses” en *Obras III*, traducción y notas de J. Zaragoza Botella, pp. 126-137, Madrid, Gredos, pp. 126-137.
- _____ (2002), “Diálogo con Hesíodo”, en *Obras III*, traducción y notas de J. Zaragoza Botella, pp. 126-137, Madrid, Gredos, pp. 321-325.
- ? MENANDRO EL RÉTOR, (1996), *Dos tratados de retórica epidíctica*, Introducción de F. Gascó, traducción y notas de M. García García y J. Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos.
- ? NUMENIO DE APAMEA, (1991), *Testimonios y fragmentos*, Traducción, introducción y notas de F. García Bazán, Madrid, Gredos.

- ? ORÁCULOS CALDEOS, (1991), Introducción, traducción y notas de F. García Bazán, Madrid, Gredos.
- ? PAUSANIAS, (2002), *Descripción de Grecia III*, Madrid, Gredos.
- ? PÍNDARO, (2002), *Odas y fragmentos*, Introducción general de Emilia Ruis Yamuza, traducción y notas de Alfonso Ortega, Madrid, Gredos.
- ? PLATÓN, (2000), *Apología de Sócrates*, en *Diálogos I*, Madrid, Gredos.
- _____ (2000), *Ión*, en *Diálogos I*, Madrid, Gredos.
- _____ (2000), *Eutrifón*, en *Diálogos I*, Madrid, Gredos.
- _____ (2000a), *Sofista*, en *Diálogos V*, Madrid, Gredos.
- _____ (2002), *República*, Madrid, Gredos.
- _____ (2002a), *Las leyes*, Madrid, Alianza.
- ? PLOTINO, (1982), *Enéadas I-II*, traducción y notas de J. Igal, Madrid, Gredos.
- _____ (1998), *Enéadas V-VI*, traducción y notas de J. Igal, Madrid, Gredos.
- _____ (2002), *Enéadas III-IV*, traducción y notas de J. Igal, Madrid, Gredos.
- ? PLUTARCO, (1992), “Cómo debe un joven escuchar la poesía” en *Obras morales y de costumbres I*, Introducción, traducción y notas de C. Morales Otal y J. García López, Madrid, Gredos, pp. 83-158.
- _____ (1995), *Obras morales y de costumbres VI: Isis y Osiris; Diálogos píticos*, Introducción, traducción y notas de F. Pordomingo Pardo y J. A., Fernández Delgado, Madrid, Gredos.
- ? POLIBIO (2000), *Historias*, Libros XVI-XXXIX, traducción y notas de M. Balasch Recort, Madrid, Gredos.
- ? PORFIRIO (1982), *Vida de Plotino*, traducción, introducción y notas de J. Igal, Madrid, Gredos.
- _____ (1989), *El antro de las ninfas*, Introducción y notas de A. Ramos Jurado, Madrid, Gredos.
- ? PROCLO, (1991), *Extractos del comentario de Proclo a la filosofía caldaica*, Introducción, traducción y notas de F. García Bazán, Madrid, Gredos.
- _____ (1999), *Lecturas del Cratilo de Platón*, J. M. Álvarez, A. Gabilondo y J. M. García (eds.), Madrid, Akal.
- ? PRUDENCIO, (1997), *Obras*, vol. I, introducción, traducción y notas de L. Rivero García, Madrid, Gredos.

- ? PSEUDO-PLUTARCO, (1989), *Sobre la vida y poesía de Homero*, Introducción, traducción y notas de E. A. Ramos Jurado, Madrid, Gredos.
- ? QUINTILIANO DE CALAHORRA, (1997), *Obra Completa, Tomo I*, Traducción y comentarios de A. Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- _____ (1999), *Obra Completa, Tomo II*, Traducción y comentarios de A. Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- _____ (1999), *Obra Completa, Tomo III*, Traducción y comentarios de A. Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- _____ (2000), *Obra Completa, Tomo IV*, Traducción y comentarios de A. Ortega Carmona, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- _____ (2001), *Obra Completa, Tomo V*, Estudios sobre la Institutio Oratoria, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- ? *RETÓRICA A HERENIO*, (1997), Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid, Gredos.
- ? SALUSTIO, (1989), *Sobre los dioses y el mundo*, introducción, traducción y notas de E. A. Ramos Jurado, Madrid, Gredos.
- ? SEXTO EMPIRICO, (2002), *Esbozos pirrónicos*, Madrid, Gredos.
- ? SOFISTAS, (1996), *Testimonios y fragmentos*, Introducción, traducción y notas de Antonio Melero Bellido, Madrid, Gredos.
- ? SÓFOCLES, (2000), *Edipo Rey*, en *Tragedias*, introducción de J. Bergua Cavero, traducción y notas de A. Alamillo, Madrid, Gredos.
- ? TEÓN, (1991), *Ejercicios de Retórica*, Introducción, traducción y notas de M. D. Reche Martínez, Madrid, Gredos.
- ? *VIAJE DE TURQUÍA, EL*, (1995), Edición de F. García Salinero, Madrid, Cátedra.

FUENTES SECUNDARIAS

- ? ACOSTA, E., (2000), “Filosofía de la época imperial”, en J. A. López Pérez (ed.), *Historia de la literatura griega*, pp. 1109-1132.
- ? ALEGRE GORRI, A., (1988), *Historia de la filosofía antigua*, Barcelona, Anthropos.
- ? ALLEAU, R., (1977), *La science des symboles*, Paris, Payot.
- ? ALSINA, J., (1991), *Teoría literaria griega*, Madrid, Gredos.

- ? ARDUINI, S., (1998), “El concepto de figura en las *Instituto Oratoria* de Quintiliano”, *Actas del Congreso “Quintiliano: historia y actualidad de la retórica”*, Tomás Albaladejo, Emilio del Río, José Antonio Caballero (eds.), Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, Ayuntamiento de Calahorra, pp. 125-140.
- ? ASENSIO, E., (1965), *Itinerario del entremés. De Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- ? BALDWIN, C. S., (1924), *Ancient Rhetoric and Poetic*, New York, Macmillan Company.
- ? BARNES, J., (1992), *Los presocráticos*, Madrid, Cátedra.
- ? BARTHES, R., (1990), “La retórica antigua”, en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, pp. 85-162.
- ? BATINSKI, E. E., (1993), “Seneca’s response to Stoic hermeneutics”, *Mnemosyne*, vol. XLVI, pp. 69-77.
- ? BERNABÉ, A., (1999), “Exégesis alegórica en Platón y Plutarco.” en *Plutarco, Platón y Aristóteles. Actas del V Congreso Internacional de la I. P. S.*, A Pérez Jiménez, J. García López y R. M^a Aguilar (Eds.), Madrid.
- ? BLUMENBERG, H., (2003a), *Trabajo sobre el mito*, Barcelona, Paidós.
- _____ (2004), *Salidas de caverna*, Madrid, Visor.
- ? BLUMENTHAL, H. S., (1996), *Aristotle and Neoplatonism in late Antiquity*, Redwood Books.
- ? BORREGO PIMENTEL, (1994) *Cuestiones plotinianas*, Universidad de Granada.
- ? BRANHAM, R. B., (1993), “Diogenes’ Rethoric and the *invention* of Cynicism”, en M. O. Goulet-Gaze y R. Goulet, *Le cynisme ancien et ses prolongements*, Paris, Presses universitaires de France, pp. 445-473.
- ? BRAVO, F., (2001), *Estudios de filosofía griega*, Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Venezuela.
- ? BRETON, S., (1981) “Dialogue: symbole, image, prodige”, *Dialogues d’Histoire Ancienne*, n. 7, pp. 309-321.
- ? BRIOSO, M. (2000), “Literatura helenística, introducción”, en LÓPEZ PÉREZ, J. A., (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, pp. 781-794.
- ? BUFFIÈRE, F., (1973), *Les mythes d’Homère et la pensée grecque*, Paris, Les Belles Letres.
- ? BURNET, J., (1952), *L’aurore de la Philosophie grecque*, Paris, Payot.

- ? CALBOLI, G., (1998), "From Aristotelian *lexis* to *elocutio*", *Rhetorica*, vol. XVI, n. 1, pp. 47-80).
- _____ (2001), "Las figuras de pensamiento y los progymnasmata", en CALBOLI, G. y CALBOLI MONTEFUSCO, L. (eds.) *Quintiliano y su escuela*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- _____ (2004), "Le changement de la langue et les ornements du discours", en Celentano, M. S., Chiron, P., Noël, M. P. (eds.), *Skhèma / Figure: Formes et figures chez les Anciens*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, pp. 169-186.
- ? CALBOLI MONTEFUSCO, L., (2004), "Le fondement logique de la métaphore selon Aristote", en Celentano, M. S., Chiron, P., Noël, M. P. (eds.), *Skhèma / Figure: Formes et figures chez les Anciens*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, pp. 115-126.
- ? CAMERON, A., (1998), *El mundo mediterráneo en la Antigüedad Tardía, 395-600*, Barcelona, Crítica.
- ? CAMPILLO, A., (1990), *La razón silenciosa*, Universidad de Murcia.
- ? CAPPELLETTI, A., (1994), *Mitología y filosofía: los presocráticos*, prólogo de F. Rodríguez Adrados, Madrid, Ediciones pedagógicas.
- ? CASSEVITZ, M., (2004), "Étude lexicologique: du schéma au schématisme", en Celentano, M. S., Chiron, P., Noël, M. P. (eds.), *Skhèma / Figure: Formes et figures chez les Anciens*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, pp. 15-30.
- ? CELAN, P., (1996), *Amapola y memoria*, Madrid, Hiperión.
- ? CLOCHÉ, P., (1978), *Isocrate et son temp*, Paris, Les Belles Lettres.
- ? COLLI, G., (1987), *El nacimiento de la filosofía*, Barcelona, Tusquets.
- _____ (1995), *La sabiduría griega*, Madrid, Trotta.
- ? CUESTA ABAD, J. M., (1999) *Poema y enigma*, Madrid, Huerga y Fierro.
- ? DALIMIER, C., (2004), "L'usage scientifique de la métaphore chez Aristote", en Celentano, M. S., Chiron, P., Noël, M. P. (eds.), *Skhèma / Figure: Formes et figures chez les Anciens*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, pp. 127-141.
- ? DE ROMILLY, J., (1975), *Magic and Rhetoric in Ancient Greece*, Cambridge, University Press.
- ? DETIENNE, M., (1981), *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus.
- _____ (1985), *La invención de la mitología*, Barcelona, Península.
- _____ (2001), *Apolo con el cuchillo en la mano*, Madrid, Akal.

- ? DÍAZ TEJERA, A., (2000), “Aristóteles”, en LÓPEZ PÉREZ, J. A., (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, pp. 682-736.
- ? DORFLES, G., (1967), *Estética del mito*, Caracas, Tiempo Nuevo.
- ? EDEN, K., (1987) “Hermeneutics and the Ancient Rhetorical Tradition”, *Rhetorica*, vol. V, n. 1, pp. 59-86.
- ? ELIADE, M., (1968), *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama.
- ? FERNÁNDEZ-GALIANO, M., (1963), “La traditio homérica” en Gil, L., (ed.), *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama, pp. 89-155.
- ? FESTUGIÈRE, A. J., (1967), *Hermétisme et mystique païenne*, Paris, Aubier-Montaigne.
- ? FOUCAULT, M., (2004), *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, introducción de A Gabilondo y F. Fuentes Megías, Barcelona, Paidós.
- ? GALAY, J. L., (1974), “Esquisses pour une théorie figurale du discours”, *Poétique*, num. 20, pp. 393-415.
- ? GALÍ, N., (1999), *Poesía silenciosa, pintura que habla*, presentación de F. de Azúa, Barcelona, El Acantilado.
- ? GARCÍA CALVO, A., (1985), *Razón común*, Madrid, Lucina.
- ? GARCÍA GUAL, C., (1992), *Introducción a la mitología griega*, Madrid, Alianza.
 _____ (1987), *La secta del perro*, Madrid, Alianza.
- ? GARCÍA LÓPEZ, J., (2001), Introducción general a *Himnos homéricos, La “Batracomiomaquia”*, Madrid, Gredos.
- ? GARCÍA TEIJEIRO, “Apolonio de Rodas”, en LÓPEZ PÉREZ, J. A., (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, pp. 809-816.
- ? GIL, L., (1961), *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, Revista de Occidente.
 _____ (1963), (ed.) *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama.
 _____ (1967), *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid, Guadarrama.
- ? GOEBEL, G. M., (1989), “Probability in the earliest Rhetorical Theory”, *Mnemosyne*, vol. XLII 1-2, pp. 41-53.
- ? GOLDHILL, S., (2002), *The invention of prose*, The Classical Association. Oxford University Press.
- ? GONZÁLEZ VÁZQUEZ, J., (1986), *Estudio sobre la imagen poética*, Universidad de Granada.

- ? GOULET-CAZÉ, M. O., (1993), “Le premiers cyniques et la religion”, en M. O. Goulet-Gaze y R. Goulet, *Le cynisme ancien et ses prolongements*, Paris, Presses universitaires de France, pp. 117-158.
- ? GUTHRIE, W. K. C.,(1970), *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, Eudeba.
- _____ (1984), *Historia de la filosofía griega I. Los primeros presocráticos y los pitagóricos*, Madrid, Gredos.
- _____ (1988), *Historia de la filosofía griega III*, Madrid, Gredos.
- _____ (1993), *Orpheus and Greek religion*, Princetown University Press.
- ? HAVELOCK, E. A., (1982), *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*, Princetown University Press.
- ? HEIDSIECK, F., (1986), “Observations concernant *legein* et *logos* chez Héraclite” en *Philosophie du langage et grammaire dans l’antiquité*, Cahiers de Philosophie Ancienne, n° 5, Grenoble, 1986, pp. 47-56.
- ? HINKS, R., (1939), *Myth and allegory in ancient art*, London, The Warburg Institute.
- ? HÖISTAD, R., (1951), “Was Antisthenes an allegorist?”, *Eranos* n. 49 (1951), pp. 16-30.
- ? HUSSEY, E., (1983), “Epistemology and meaning in Heraclitus”, Schofield, M., Nussbaum, M., (eds.), *Language and Logos. Studies in ancient Greek Philosophy*, Cambridge University Press.
- ? ILDEFONSE, F., (2004), “Ta *skhèmata tès lexeos*”, en Celentano, M. S., Chiron, P., Noël, M. P. (eds.), *Skhèma / Figure: Formes et figures chez les Anciens*, Paris, Éditions Rue d’Ulm, pp. 143-157.
- ? JAEGER, W., (2001), *Paideia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2003), *La teología de los primeros filósofos griegos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ? KENNEDY, G. A., (1980), *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, University of North Carolina Press.
- _____ (1994), *A new History of Classical Rhetory*, Princetown University Press.
- ? KERFERD, G. B., (1993), *The sophistic movement*, Cambridge University Press.
- ? LALLOT, J., (2004), “Skhèma chez les grammariens grecs”, en Celentano, M. S., Chiron, P., Noël, M. P. (eds.), *Skhèma / Figure: Formes et figures chez les Anciens*, Paris, Éditions Rue d’Ulm, pp. 159-168.
- ? LAMBERTON, R., (1986), *Homer the theologian*, University of California Press.

- ? LASSO DE LA VEGA, J., (1963), “Hombres y dioses en los poemas homéricos” en GIL, L., (ed.), *Introducción a Homero*, Madrid, Guadarrama, pp. 237-316.
- ? LE BOLLUEC, (1975), “L’allégorie chez les stoïciens”, *Poétique*, num. 23, pp. 301-321.
- ? LEMAITRE, I., (1950 / 1951), “La contemplation chez les grecs”, *Revue d’ascétique et de mystique*, pp. 121-150, 41-74.
- ? LENS TUERO, J., (2000), “Orígenes de la historiografía”, en LÓPEZ PÉREZ, J. A., (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, pp. 258-270.
- ? LENS TUERO, J., CAMPOS GARCÍA, J., (eds.) (2000) *Utopías del mundo antiguo*, Madrid, Alianza.
- ? LESHER, J. H., (1992), *Xenophanes of Colophon, fragments, a text and translation with a commentary*, University of Toronto Press.
- ? LLEDÓ, E., (1961), *El concepto “poiesis” en la filosofía griega*, Madrid, CSIC.
- _____ (1996), *La Memoria del logos*, Madrid, Taurus.
- _____ (1998), *El silencio en la escritura*, Madrid, Austral.
- _____ (2005), *Elogio de la infelicidad*, Madrid, Cuatro Ediciones.
- ? LLOYD, A. C., (1990), *The anatomy of Neoplatonism*, Oxford, Charendon Press.
- ? LLOYD, G. E. R., (1987), *Polaridad y analogía*, Madrid, Taurus.
- ? LÓPEZ EIRE, A., (2002), *Poéticas y retóricas griegas*, Madrid, Síntesis.
- _____ (2000), “Homero”, en LÓPEZ PÉREZ, J. A., (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, pp. 33-65.
- ? LÓPEZ PÉREZ, J. A., (ed.), (2000), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra.
- ? MAYORAL, J. A., (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- _____ (1998), “La concepción de las “figuras de pensamiento” en la *Institutio Oratoria de Quintiliano*” *Actas del Congreso “Quintiliano: historia y actualidad de la retórica”*, Tomás Albaladejo, Emilio del Río, José Antonio Caballero (eds.), Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, Ayuntamiento de Calahorra.
- ? MELETINSKI, E. M., (2001), *El mito*, Madrid, Akal.
- ? MEREDITH, A., (1985), “Allegory in Porphyry and Gregory of Nyssa”, *Studia Patristica* vol. XVI, E. Livingstone (ed.), Berlin, pp. 423-427.
- ? MERLAN, P., (1975), *From Platonism to Neoplatonism*, The Hague, Martinus Nijhoff.

- ? MOMMSEN, T., (1983), *El mundo de los césares*, México, FCE.
- ? MORAN, R., (1996), “Artifice and Persuasion”, en *Essays on Aristotle’s Rhetoric*, Oksengerg Rorty, A. (ed.), University of California Press, pp. 416-424.
- ? MOST, G. W., (1986), “Sophistique et hermeneutique” en *Positions de la sophistique*, Barbara Cassin (ed.), Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, pp. 233-245.
- ? MÜLLER, R., (1986), “Sophistique et démocratie”, en *Positions de la sophistique*, Barbara Cassin (ed.), Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, pp. 179-194.
- ? MURRAY, G., (1956), *La religión griega*, Buenos Aires, Nova.
- ? MUSURILLO, H., (1977), *Symbol and Myth in ancient poetry*, Greenwood Press.
- ? NIETZSCHE, F., (1995), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- ? O’MEARA, D., (1974), “À propos d’un témoignage sur l’expérience mystique de Plotin”, *Mnemosyne*, vol. XXVII, pp. 238-244.
- ? OSBORNE, R., (1998), *La formación de Grecia, 1200-479 a. C.*, Barcelona, Crítica.
- ? PARTEE, M. H., (1979), “Plato and the Rhetoric of Poetry”, en *Plato: true and sophistic rhetoric*, Erickson, K. V., (ed), Amsterdam, Rodopi, pp.385-398.
- ? PÉPIN, J., (1958), *Mythe et allégorie*, Paris, Aubier.
- _____ (1975) “L’herméneutique ancienne”, *Poétique*, num. 23, pp. 291-300.
- _____ (1993), “Aspects de la lecture anthistienne d’Homère”, en M. O. Goulet-Gaze y R. Goulet, *Le cynisme ancien et ses prolongements*, Paris, Presses universitaires de France, pp. 1-13.
- ? PÉREZ JIMÉNEZ, A., (2001), Introducción a HESÍODO, *Obras y fragmentos*, Madrid, Gredos.
- ? PFEIFFER, W. M., (1979), “True and false speech in Plato’s *Cratylus* 385b-c”, en *Plato: true and sophistic rhetoric*, Erickson, K. V., (ed), Amsterdam, Rodopi, pp. 355-374.
- _____ (1981), *Historia de la filología clásica I*, Madrid, Gredos.
- ? RAMNOUX, C., (1968), *Héraclite ou l’homme entre les choses et les mots*, Paris, Collection d’études anciennes.
- ? RAMOS JURADO, E. A., (1990), “Quaestiones ps. Plutarcae”, en A. Pérez Jiménez y G. del Cerro Calderón (eds.), *Estudios sobre Plutarco: obra y tradición*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 123-126.
- ? REINHARDT, K., (1994), “Los mitos en Platón”, *Revista de Occidente*, n. 159, pp. 103-121.

- ? RICOEUR, P., (1996) "Between Rhetoric and Poetics", en *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Oksengerg Rorty, A. (ed.), University of California Press, pp. 324-384.
- ? RIGHI, G., (1967), *Historia de la filología clásica*, Barcelona, Labor.
- ? RITORÉ PONCE, J., (1992), *La teoría del nombre en el Neoplatonismo tardío*, Universidad de Cádiz.
- ? RODRÍGUEZ ADRADOS, F., (1992) *Palabras e ideas*, Madrid, Ediciones Clásicas.
 _____ (2001) *Lírica griega arcaica*, Madrid, Gredos.
- ? ROSETTI, L., (1994), "La dimensión retórica de los mitos platónicos", *Revista de Occidente*, num. 159, pp 71-91.
- ? SAINTE CROIX, G. E. M. DE, (1988), *La lucha de clases en el mundo griego antiguo*, Madrid, Crítica.
- ? SÁNCHEZ MANZANO, M. A. y RUS RUFINO, S., (1991), *Introducción al movimiento sofístico griego*, Universidad de León.
- ? SANZ MORALES (ed.), (2002), *Mitógrafos griegos*, Barcelona, Akal.
- ? SCHRADER, C., (2000), Introducción general a HERODOTO, *Historia, libros I-II*, Madrid, Gredos.
- ? TATE, J., (1929), "Plato and the allegorical interpretation", *Classical Quaterly* n. 23, pp. 142-154.
 _____ (1930), "Plato and the allegorical interpretation (II)", *Classical Quatterly*, n. 24, pp. 1-10.
 _____ (1934), "On history of allegorism", *Classical Quaterly* n. 28, pp. 105-114.
 _____ (1953), "Antisthenes was not an allegorist", *Eranos* n. 51, pp. 14-22.
- ? TROUILLARD, J., (1972), *L'un et l'âme selon Proclus*, Paris, Les Belles Lettres.
 _____ (1981) "Le symbolisme chez Proclus", *Dialogues d'Histoire Ancienne*, n. 7, pp. 293-308.
- ? VARA, J., (2000), "Sofocles", en LÓPEZ PÉREZ, J. A., (ed.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, pp. 312-351.
- ? VARRÓN, (1998), *La lengua latina, libros VII-X y fragmentos*, Introducción, traducción y notas de L. A. Hernández Miguel, Madrid, Gredos.
- ? VERICAT, S., "El iusnaturalismo" en *Historia de la Ética* vol II, Victoria Camps (ed.), pp. 1-74.
- ? VERNANT, J. P., (1982) *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, Siglo XXI.

- ? YOUNG, F. M., (1979), "The God of the Greks and the nature of religious language", en W. R. Schoedel y R. L. Wilken (eds.) *Early Christian literature and the classical intellectual tradiction*, Paris, Éditions Beauchesne, pp. 45-74.
- ? ZAMORA CALVO, J. M., (2000), *La génesis de lo múltiple. Materia y mundo sensible en Plotino*, Universidad de Valladolid.

II. LA ALEGORÍA CRISTIANA

FUENTES PRIMARIAS

- ? AGUSTIN DE HIPONA, (1958), "De la doctrina cristiana", *Obras completas XV*, edición de B. Martín, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- _____ (1958a), "De la verdadera religión", versión, introducción y notas de V Capanaga, *Obras completas IV*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- _____ (1958b), "De la utilidad de creer", *Obras completas IV*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- _____ (1959), "Del espíritu y de la letra" *Obras completas VI*, versión e introducción de E. López, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- _____ (1986), *Las confesiones*, edición de O. García de la Fuente, Madrid, Akal.
- _____ (1993), "Contra Fausto", *Obras completas XXXI*, introducción, traducción, notas e índices de Pío de Luis, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- _____ (1994), *Obras completas I*, edición de V. Capanaga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- ? ALAIN DE LILLE, (1973), *Anticlaudianus*, traducción y comentarios de J.J. Sheridan, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- _____ (1980), *Plaint of Nature*, traducción y comentarios de J.J. Sheridan, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies.
- ? ALIGHIERI, D., (1988), *Divina comedia*, edición de G. Petrocchi, traducción y notas de L. Martínez de Merlo, Apéndice de J. Arce, Madrid, Cátedra.

- ? BOECIO, (2002), *La consolación de la Filosofía*, introducción, traducción y notas de P. Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza.
- ? BUENAVENTURA, (1956), *L'itinéraire de l'ame en elle-même*, Blois, Librairie Mariale et Franciscaine, introducción y traducción de J. D. du Champsecret, 1956.
- ? CLEMENTE DE ALEJANDRÍA, (1981), *Les Stromates. Stromate V. 2 vols.*, introduction, texte critique et index par A. Le Boullec. Traduction de P. Varlet.
- _____ (1994), *Protéptico*, introducción, traducción y notas de M^a Consolación Isart Hernández, Madrid, Gredos.
- ? DIONISIO AREOPAGITA, (2002), *Obras completas*, Edición de T. H. Martín, Madrid, Biblioteca de Autores cristianos.
- ? ECKHART (MEISTER), (1981), *The Essential Sermons, Commentaries Treatises and Defense*, E. Colledge y B. Mc. Guinn (trans. and introd.), H. Smith (preface), New York, Paulist Press.
- ? FILÓN DE ALEJANDRÍA, (1975), *La alegoría de las leyes*, en *Obras Completas* vol. I, introducción, traducción y notas de J. M. Triviño, Buenos Aires, Acervo Cultural.
- ? GREGORIO DE NISA, (1993), *Comentario al Cantar de los Cantares*, Edición de T. Martín-Lunas, Salamanca, Sígueme.
- _____ (1993a) *Vida de Moisés*, Edición de T. Martín-Lunas, Salamanca, Sígueme.
- ? GUIGO II, (1999), “Carta sobre la vida contemplativa (Escala de los monjes)”, Introducción, traducción y notas de C. Granado, *Proyección* 46, pp. 291-304.
- ? ORÍGENES, (1976), *Traité des principes (Peri Archôn)*, introduction et traduction de M. Harl, G. Dorival et A. Le Boulluec, Paris, Études Augustinennes.
- _____ (1986), *Comentarios al Cantar de los Cantares*, Introducción y notas de M. Simonetti, Madrid, Ciudad Nueva.
- _____ (2000), *Homilías sobre el Cantar de los Cantares*, Introducción, traducción y notas de S. Fernández Eyzaguirre, Madrid, Ciudad Nueva.
- ? RICARDO DE SAN VÍCTOR, (1979), *The twelve Patriarchs. The Mystical Ark. Boook three of the Trinity*, traducción e introducción de G. A. Zinn, New York,
- ? RUYSBROEC, J., (1985), *The Spiritual espousals and other works*, Introducción y traducción de J. A. Wiseman. Prefacio de L. Dupré, Nueva York, Paulist Press.
- ? TAULER, J., (1984), *Obras*, edición, traducción y notas de T. H. Martín, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca, Fundación Universitaria Española.

? TICONIO, (1989), *The Book of Rules*, Traducción, introducción y notas de W. S. Babcock, Atlanta, Scholars Press.

FUENTES SECUNDARIAS

? AGAMBEN, G., (2001), *Estancias*, Valencia, Pre-textos.

? ALEXANDRE, M., (1971), “La théorie de l’exégèse dans le *De Hominis Opificio* et l’*In Hexaemeron*”, Harl, M., (ed.), *Écriture et culture philosophique dans la pensée de Grégoire de Nysse*, Leiden, Brill, pp. 87-110.

? ALVIAR, J., (1993), “Continuous and discontinuous figures in Origen”, *Studia Patristica* vol. XXVI, E. Livingstone (ed.), Leuven, pp. 211-216.

? ANDÍA, Y., De, (2001), “Symbole et mystère selon Denys l’Aréopagite”, *Studia Patristica* XXXVII, M. F. Wiles y E. S. Yarnord (eds), pp. 421-451.

_____ (2001a), “Remotio-negatio. L’évolution du vocabulaire de Saint Thomas touchant la voie négative”, *Archives d’histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, n. 68, pp. 45-71.

? ARMSTRONG, A. H., (1973), “Man in Cosmos. A study of some differences between pagan Neoplatonism and Christianity”, Amsterdam, *Romanitas Christianitas*. Studia J. H. Waszink oblate, pp. 5-14.

? ASTRUC-MORIZE, G. y LE BOULLUEC, A., (1993), “Le sens caché des Écritures selon Jean Chrysostome et Origène”, *Studia Patristica* vol. XXV, E. Livingstone (ed.), Leuven, pp. 1-26.

? AUERBACH, E., (1998), *Figura*, prólogo de José María Cuesta Abad, Madrid, Trotta.

_____ (2001), *Mimesis*, México, Fondo de Cultura Económica.

? AUNE, D. E., (1972), *The cultic setting of Realizad Eschatology in Early Christianity*, Leiden, Brill.

? BALTHASAR, H. VON, (1936), “Le *mysterion* d’Origène”, *Recherches de Science Religieuse*, XXVI, n. 5, pp. 513-562.

- ? BARDY, G., (1942), "Pour l'histoire de l'École D'Alexandrie", *Revue Biblique*, pp. 80-109.
- ? BASEVI, C., (1977), *San Agustín. La interpretación del Nuevo Testamento*, Universidad de Navarra.
- ? BERARDINO, A. Di (dir.), 2 vols., (1992), *Diccionario Patrístico y de la Antigüedad Cristiana*, Salamanca, Sígueme.
- ? BERGMAN, S., (1993), "Gregory of Nazianzen's Theological Interpretation of the Philosophy of Nature in the Doctrine of the Four Elements", *Studia Patristica* vol. XXVII, E. Livingstone (ed.), Leuven, pp. 3-9.
- ? BESTUL, T. H., (1996), *Texts of the Passion: Latin Devotional Literature and Medieval Society*, University of Pennsylvania Press.
- ? BEUCHOT, M., (1991), *La filosofía del lenguaje en la Edad Media*, México, Universidad Autónoma de México.
- ? BLAIR, H. A., (1982), "Allegory, typology and archetypes", *Studia Patristica* XVII/1, pp. 263-267.
- ? BLUMRICH, R., (1990), "La diffusion de la « mística alemana » en el mundo latino", en *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Mancho Duque, M. J. (ed.), Universidad de Salamanca, pp. 83-91.
- ? BOCHET, I., (1997), "Le cercle herméneutique dans le *De Doctrina Christiana* d'Agustin", *Studia Patristica* XXXIII, E. A. Livingstone (ed.), pp. 16-21.
- ? BOCKMUEHL, M., (1990), *Revelation and mystery*, Tübingen, JC B Mohr (Paul Siebeck).
- ? BOER, W. den, (1973), "Allegory and History", Amsterdam, *Romanitas Christianitas*. Studia J. H. Waszink oblate, pp. 15-27.
- ? BONSIRVEN, J., (1939), *Exégèse rabbinique et exégèse paulienne*, Paris, Beauchesne et ses fils.
- ? BORGAN, P., (1997), *Philo of Alexandria, an exegete for his time*, New York, Brill.
- ? BORREGO PIMENTEL, E. M., (1991), *De Plotino a Gregorio de Nisa*, Granada, Facultad de Teología.
- ? BOUTON-TOUBOULIC, A. I., (2001), "L'esthétique de l'ordre chez saint Augustin: les images du discours et du tableau", *Studia Patristica* XXXVIII, M. F. Wiles y E. S. Yarnord (eds), pp. 16-24.

- ? BRÉHIER, E., (1950), *Les idées philosophiques et religieuses de Philon d'Alexandrie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- ? BRUYNE, E. DE, (1958, 1959), *Estudios de estética medieval*, 3 vols., Madrid, Gredos.
- ? BULTMANN, R., (1959), *Histoire et Eschatologie*, Suiza, Delachaux et Niestlé.
 _____ (1970), *Jesucristo y mitología*, Barcelona, Ariel.
- ? BUTLER, C., (1927), *Western Mysticism*, London, Constable and Company.
- ? BUZY, D., (1951-1952), “Le Cantique des cantiques: exégèse allégorique os parabolique ?”, *Recherches de Science Religieuse*, XXXIX, pp. 99-114.
- ? BYNUM, C. N., (1987), “Religious Women in the Later Middle Ages”, B. Mc Guinn, J. Meyendorf, J. Raitt (eds.) *Christian Spirituality: High Middle Ages and Reformation*, New York, Crossroads, pp. 121-139.
- ? CAHILL, M., (1996), “Reader-response criticism and the allegorizing reader”, *Theological Studies*, vol. 57, pp. 89 y ss.
- ? CANÉVET, M., (1971), “Exégèse et théologie dans les traités spirituels de Grégoire de Nysse”, Harl, M., (ed.), *Écriture et culture philosophique dans la pensée de Grégoire de Nysse*, Leiden, Brill, pp. 144-168.
 _____ (1983), *Grégoire de Nysse et l'herméneutique biblique*, Paris, Études Augustiniennes.
- ? CARABINE, D., (2000), *John Scottus Eriugena*, Oxford University Press.
- ? CARRUTHERS, M., (1996), *The book of memory*, Cambridge University Press.
- ? CARY, P., (2000), *Augustine's Invention of the Inner Self*, Oxford University Press.
- ? CASTILLO CABALLERO, D., (1974), *Trascendencia e inmanencia de Dios en San Buenaventura*, Salamanca, Naturaleza y gracia.
- ? CAYRÉ, F., (1951-1952), “Mystique et sagesse dans les *Confesions* de Saint Augustin”, *Recherches de Science Religieuse*, XXXIX, pp. 443-460.
- ? CERTEAU, M., (2002), *La fable mystique*, Paris, Gallimard.
- ? CHENU, M.-D., (1935-36), “Grammaire et théologie aux XII et XIII siècles”, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen âge*, n. 10, pp. 5-28.
 _____ (1951), “Les deux âges de l'allégorisme scripturaire au moyen âge”, *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, XVIII, pp. 19-28.
 _____ (1957), *La théologie au XII siècle*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.

- ? CHYDENIUS, J., (1975), "La théorie du symbolisme médiévale", *Poétique*, num. 23, pp. 322-341.
- ? CLIFFORD, G., (1974), *The transformations of allegory*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd.
- ? COLISH, M. L., (1983), *The mirror of language. A study in the Medieval Theory of knowledge*, University of Nebraska Press.
- _____ (1998), *Medieval Foundations of the Western Intellectual Tradition*, New Heaven-London, Yale University Press.
- ? COLUNGA, A., (1930), "Algunos principios exegéticos de San Agustín", *Estudios Bíblicos* n. 1, pp. 101-112.
- ? COPELAND, R., (1997), "Rhetoric and Politics of the literal sense in Medieval Literary Theory: Aquinas, Wyclif and the Lollards", W. Jost y M. Hyde (eds.), *Rethoric and Hermeneutics in our time: a reader*, Yale University Press, pp. 335-357.
- ? CORRIGAN, K., (1993), "Plotinus and St. Gregory of Nyssa: can Matter really have a Positive Function?", *Studia Patristica* vol. XXVII, E. Livingstone (ed.), Leuven, pp. 14-20.
- _____ (1997), "Some Notes towards a Study of the "Solitary" and the "Dark" in Plotinus, Proclus, Gregory of Nyssa and Pseudo-Dionysius", *Studia Patristica*, XXX, E. A. Livingstone (ed.), pp. 151-157.
- ? COULTER, J. A., (1976), *The literary microcosm*, New York, Columbia University Press.
- ? COURCELLES, D. de, (1995), "Le Dialogue de Catherine de Sienne ou l'accès du sujet intelligent créé à la perfection ultime", *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, n. 62, pp. 71-135.
- ? COUSINS, E. H., (1992), "Bonaventure's Mysticism of Language", en Katz, S. T., *Mysticism and Language*, Oxford University Press, pp. 236-257.
- ? CROUZEL, H., (1962), "Origène et la connaissance mystique", Berlin, *Studia Patristica* V, F. L. Cross (ed.), pp. 270-276.
- _____ (1989), "Idées platoniciennes et raisons stoïciennes dans la théologie d'Origène", *Studia Patristica* XVIII/3, pp. 365-384.
- ? CURTIUS, E. R., (1989), *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. I, México, Fondo de Cultura Económica.

- ? D'ALVERNY, M.-TH, (1953), "Le cosmos symbolique du XII siècle", *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen âge*, n. 20, pp. 31-81.
- ? DANIELÉLOU, J., (1944), *Platonisme et théologie mystique*, Paris, Aubier.
- _____ (1946), "Traversée de la mer Rouge et baptême aux premiers siècles", *Recherches de Science Religieuse*, pp. 402-430.
- _____ (1950), *Bible et liturgie*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- _____ (1955), "La colombe et la ténèbre dans la Mystique byzantine ancienne", *Eranos*, XXIII.
- _____ (1957), "Origène comme exégète de la Bible", Berlin, *Studia Patristica* I, F. L. Cross (ed.), pp. 280-290.
- _____ (1958), *Philon d'Alexandrie*, Paris, Librairie Arthème Fayard.
- _____ (1962), "Typologie et Allégorie chez Clément d'Alexandrie", Berlin, *Studia Patristica* V, F. L. Cross (ed.), pp. 50-57.
- _____ (1966), *Tipología bíblica*, Buenos Aires, Ediciones Paulinas.
- ? DAWSON, C., (1954), *Medieval Essays*, New York, Sheed and Ward.
- ? DAWSON, D., (1995), "Teoría del signo. Lectura alegórica e impulsos del alma en *De doctrina cristiana*", Madrid, *Augustinus*, n°. 156-159, pp. 63-81.
- ? DEBLAERE, A., (1983), "La littérature mystique au Moyen âge", en VV.AA., *Mystère et mystique*, Paris, Éditeur Beauchesne, pp. 87-123.
- ? DELIO, I., (1999), "Bonaventure's Metaphysics of the Good", *Theological Studies*, vol. 60.
- ? DEMOEN, K., (1996), *Pagan and Biblical Exempla in Gregory Nazianzen*, Brepols.
- ? DEVREESSE, R., (1948), *Essai sur Théodore de Mopsueste*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- ? DES PLACES, E., (1981) "Le pseudo-Denys l'aréopagite, ses précurseurs et sa posterité", *Dialogues d'Histoire Ancienne*, n. 7, pp. 323-332.
- ? DIEGO SÁNCHEZ, M., (1985), "La catequesis y la espiritualidad de los Padres en su expresión simbólica", *Revista de espiritualidad*, 44, 1985, pp. 51-77.
- ? DILLON, J., (1981) "Ganymede as the logos traces of a forgotten allegorization in Philo?", *Classical Quarterly*, 31, pp. 183-185.
- ? DRONKE, P., (1985), *Fábula*, Leiden, Brill.
- ? ECO, U., (1999), *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen.
- ? EGAN, H, (ed.), (1991), *An Anthology of Christian Mysticism*, Liturgical Press.

- ? EGAN, J. P., (1989), "Towards a Mysticism of light in Gregory Nazianzen *Oration 32.15*", *Studia Patristica* XVIII/1, pp. 473-482.
- ? ELLIS, E., (2000), *Christ and the Future in New Testament History*, Leiden, Brill.
- ? ERISMANN, C., (2002), "*Generalis essential*. La théorie érigénienne de l'*ousia* et le problème des universaux", *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, n. 69, pp. 7-37.
- ? EVANS, G. R., (1993), "Augustine's paradoxes", en L. R. Wickham y C. P. Bammel (eds.) *Christian Faith and Greek Philosophy in Late Antiquity*, Leiden, Brill, pp. 52-69.
- ? EWBANK, M. B., (1990), "Diverse orderings of Dionysius's *triplex via* by St. Thomas Aquinas", *Medieval Studies*, n. 52, pp. 82-109.
- ? FERGUSON, W. K., (1962), *Europe in Transition 1300-1520*, Boston, Houghton Mifflin.
- ? FLICHE-MARTIN, (1974), *Historia de la Iglesia XIV: El pensamiento medieval*, Valencia, Edicep.
- ? FREDIKSEN, P., (2001), "Augustine and Israel: *Interpretatio ad litteram*, Jews, and Judaism in Augustine's Theology of History", *Studia Patristica* XXXVIII, M. F. Wiles y E. S. Yarnold (eds.), pp. 119-135.
- ? FUHRER, T., (2003), "Forma y función de los escritos exegéticos de san Agustín", *Augustinus*, Madrid, n.º. 188-191, pp. 65-82.
- ? GANZAROLLI DE OLIVEIRA, J. V., (2001), "San Agustín: lenguaje y alegoría", *Revista agustiniana*, n. XLII, pp. 263-275.
- ? GARCÍA DEL MORAL, (1971), *Carta a los hebreos y cartas católicas*, Madrid, PPC.
- ? GELLRICH, M., (1985), *The idea of the Book in the Middle Ages*, Cornell University Press.
- ? GERBER, D., (2002), "Ga. 4, 21-31 ou l'indéfinissable méthode?" en Kuntzmann (dir.), *Typologie biblique*, Paris, Les Éditions du Cerf, pp. 165-176.
- ? GHELLINCK, J. de, (1939), *Littérature latine au Moyen âge* 2 vols., Bruxelles, Librairie Bloud et Gay.
- ? GILBERT, C., (1990), "Some special images for Carmelites, circa 1330-1430", T. Verdon y J. Henderson (eds.), *Christianity and the Renaissance*, Syracuse University Press, pp. 161-199.

- ? GILMORE, A., (1946), "Augustine and the critical method", *Harvard Theological Review*, n. 2, pp. 141-163.
- ? GILSON, E., (1940), *The Mystical Theology of Saint Bernard*, London, Sheed and Ward.
- _____ (2004), *El espíritu de la Filosofía Medieval*, Madrid, Rialp.
- ? GODMAN, P., (2000), *The Silent Masters: Latin Literature and its censors in the high Middle Ages*, Princetown University Press.
- ? GÓMEZ TRUEBA, T., (1999), *El sueño literario en España*, Madrid, Cátedra.
- ? GRAEF, H., (1970), *Historia de la mística*, Barcelona, Herder.
- ? GRANADO, C., (1987), *El Espíritu santo en la teología patristica*, Salamanca, Sígueme.
- ? GRANT, R. M., (1967), *L'interprétation de la Bible des origenes chrétiennes à nos jours*, Paris, Du Seuil.
- _____ (1973), "Prophyry among the Early Christians", Amsterdam, *Romanitas Christianitas*. Studia J. H. Waszink oblate, pp. 181-187.
- _____ (1983), *Christian beginnings: Apocalypse to history*, London, Variorum Reprints.
- ? GREISCH, J., (2000), *L'arbre de vie et l'arbre du savoir*, Paris, Les éditions du Cerf.
- ? GRÜNDLER, O., (1987), "Devotio Moderna", B. Mc Guinn, J. Meyendorff, J. Raitt (eds.) *Christian Spirituality: High Middle Ages and Reformation*, New York, Crossroads, pp. 176-193.
- ? GUILLET, J., (1947), "Les exégèses d'Alexandrie et d'Antioche conflit ou malentendu?", *Recherches de Science Religieuse* num. 34, pp. 257-302.
- ? GUINOT, J.-N., (1989), "La typologie comme technique herméneutique", *Cahiers de Biblia Patristica*, n. 2, pp. 1-34.
- ? HAAS, A. M., (1987), "Schools of Late Medieval Mysticism", Mc. Guinn, B., Meyendorff, J., Raitt, J. (eds.), *Christian Spirituality*, New York, Crossroad, pp. 140-175.
- _____ (2002), *Maestro Eckhart*, Barcelona, Herder.
- ? HAMILTON, G. J., (1990), "Augustine's methods of Biblical Interpretation", H. A. Meynell (ed.), *Grace, Politics and Desire: Essays on Augustine*, University of Calgary Press, pp. 101-115-

- ? HANKEY, W. J., (1997), "Aquinas, Pseudo-Denys and Isaiah VI. 6", *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, N. 64, PP. 59-93.
- ? HARRISON, V, (1992), "Allegory and ascetism in Gregory of Nyssa", *Semeia*, num. 57, pp. 113-130.
- _____ (1993), "A Gender Reversal in Gregory of Nyssa's first Homily on the Song of Songs", *Studia Patristica* vol. XXVII, E. Livingstone (ed.), Leuven, pp. 34-38.
- ? HARL, M., (1958), *Origène et la fonction révélatrice du Verbe incarné*, Paris, Du Seuil.
- _____ (1971), "Y a-t-il une influence du "grec biblique" sur la langue spirituelle des chrétiens?" en VV. AA. *La Bible et les pères*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ? HATFIELD, R., (1990), "The tree of life and the Holy Cross", T. Verdon y J. Henderson (eds.), *Christianity and the Renaissance*, Syracuse University Press, pp. 132-160.
- ? HEINE, R. E., (1984), "Gregory of Nissa's apology for allegory", *Vigiliae Christianae*, num. 38, pp. 360-370.
- ? HENRY, P., (1951-1952), "La mystique trinitaire du bienheureux Jean Ruusbroec", *Recherches de Science Religieuse*, XL, pp. 335-368.
- ? HUIZINGA, J., (1975), *L'automne du Moyen Age*, avec un entretien de Jacques Le Goff, Paris, pbp.
- ? HUSSER, J. M., (2002), "La typologie comme procédé de composition dans les textes d l'Ancien Testament", en Kuntzmann (dir.) *Typologie biblique*, Paris, Les Éditions du cerf, pp. 11-34.
- ? JACKSON, W. T. H., (1985), *The Challenge of the medieval text*, Columbia University Press.
- ? JAEGER, W., (1965), *Cristianismo primitivo y paideia griega*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ? JAGER, E., (1993), *The Tempter's voice*, Cornell University Press.
- ? JAUSS, H. G., (1977), "Littérature médiévale et expérience esthétique", *Poétique*, num. 31, pp. 322-336.
- ? JAVELET, R., (1968), "L'amour spirituel face à l'amour courtois", en M. de Gandillac y E. Jeuneau (dirs.), *Entretiens sur la Renaissance du XII siècle*, Paris, Mouton, pp. 273-283.
- ? JAY, J., (1983), "Saint Jérôme et la prophétie", *Studia Patristica* XVIII, pp. 152-165.

- ? JOHNSON, A. E., (2001), "Allegorical Narrative and Evangelism: Three days' Journey in Origen's *Homilies on Exodus*", *Studia Patristica* XXXVI, M. F. Wiles y E. S. Yarnord (eds.), pp. 440-444.
- ? KENNEY, J. P., (1997), "St. Augustine and the Invention of Mysticism", *Studia Patristica* XXXIII, E. A. Livingstone (ed.), pp. 125-130.
- ? KRIVOCHEINE, B., (1985), "Simplicité de la nature divine et les distinctions en Dieu selon S. Grégoire de Nysse", *Studia Patristica* vol. XVI, E. Livingstone (ed.), Berlin, pp. 389-411.
- ? KUNTZMANN, R., (2002), "La définition d'un type au fil d'une lecture intertextuelle (2 Ch. 20, 5-13), en Kuntzmann (dir), *Typologie biblique*, Paris, Les Éditions du Cerf, pp. 35-47.
- ? LECRERCQ, J., (1985), "Ways of Prayer and Contemplation in the Western Christianity", en Mc. Guinn, B. and Meyendorf, J., (eds.), *Christian Spirituality*, New York, Crossroads, pp. 415-426.
- ? LENOX-CONYNGHAM, A., (1993), "Ambrose and Philosophy", en L. R. Wickmam y C. P. Bammel (eds.) *Christian Faith and Greek Philosophy in Late Antiquity*, Leiden, Brill, pp. 112-128.
- ? LERER, S., (1985), *Boethius and dialogue*, New Jersey, Princetown University Press.
 _____ (1996), *Literary history and the challenge of Philology*, Stanford University Press.
- ? LEWIS, C. S., (1979), *The allegory of love*, Oxford University Press.
- ? LOGAN, F. D., (2002), *A History of the Church in the Middle Ages*, London, Routledge.
- ? LOSSKY, V., (1930), "La notion des "analogies" chez Denys, le pseudo-aréopagite", *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, tomo V, pp. 279-309.
- ? LOUTH, A., (1981), *The origins of the Christian Mystical Tradition*, Oxford, Clarendon Press.
 _____ (1999), *Discerning the mystery*, Oxford, Clarendon Press.
- ? LUBAC, H. De, (1947), "Typologie et allegorisme", *Recherches de Science Religieuse* num. 34, pp. 180-226.
 _____ (1959-1964), *L'exégèse médiévale*, 4 vols, Paris, Aubier.
- ? LYNCH, K. L., (1988), *The High Medieval Dream Vision*, Stanford University Press.

- ? MAC DONNELL, K., (1997), "Spirit an experience in Bernard of Clairvaux", *Theological Studies*, vol. 58, n. 1.
- ? MAC GUINN, B., (1985), "The human person as image of God in the Western Christianity", en Mc. Guinn, B. and Meyendorf, J., (eds.), *Christian Spirituality*, New York, Crossroads, pp. 312-330.
- _____ (1987), "Love, Knowledge, and Mystical Unión in Western Christianity: Twelfth to Sixteenth Centuries", *Church History*, vol. 56, pp. 7-24.
- _____ (1992), "The language of Love in Christian and Jewish Mysticism", en Katz, S. T., *Mysticism and Language*, Oxford University Press, pp. 202-235.
- _____ (1996), "The Changing Shape of Late Medieval Mysticism", *Church History*, vol. 65, pp. 197-219.
- _____ (2002), "*Vere tu es Deus absconditus*: The hidden God in Luther and some mystics", en Davies, O. y Turner, D. (eds.), *Silence and the Word*, Cambridge University Press, pp. 94-114.
- ? MACLEOD, C. W., (1971), "Allegory and Mysticism in Origen and Gregory of Nyssa", *Journal of Theological Studies*, vol. XXII, pp. 362-379.
- ? MARKUS, R. A., (1967), "Saint Augustine on History, Prophecy and Inspiration", *Augustinus*, pp. 271-280.
- ? MARROU, H. I., (1949), *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, E. De Boccard éditeur.
- ? MARTÍ, K., (2002), "Dream vision", L. C. Lambdin y R. F. Lambdin (eds.), *A Companion to Old and Middle English Literatura*, London, Greenwood Press, pp. 178 y ss.
- ? MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. E., (2001), *La intertextualidad literaria*, Madrid. Cátedra.
- ? MATTER, E. A., (1990), *The voice of my beloved: the Song of the Songs in Western Medieval Christianity*, University of Pennsylvania Press.
- ? MAYESTY, M. A., (2001), "Quaestio disputata: Catholic Theological and the history of exegesis", *Theological Studies*, vol. 62, pp. 140 y ss.
- ? MEIS, A., (2001), "El ocultamiento de Dios en los *Comentarios al Cantar de los Cantares* de Gregorio de Nisa y Pseudo-Dionisio Areopagita", *Studia Patristica XXXVII*, M. F. Wiles y E. S. Yarnord (eds), pp. 194-206
- ? MENÉSTRIER, C. F., (1981), "Poétique de l'énigme", *Poétique*, num. 45, pp. 31-52.

- ? MEREDITH, A., (1982), "Gregory of Nyssa and Plotinus", *Studia Patristica* XVII/3, pp. 1120-1126.
- _____ (1993), "Plato's cave (Republic vii 514a-517e) in Origen, Plotinus, and Gregory of Nyssa", *Studia Patristica* vol. XXVII, E. Livingstone (ed.), Leuven, pp. 49-61.
- ? MICHEL, A. (ed.), (1997), *Théologiens et mystiques au Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- ? MONDÉSERT, C., (1936), "Le symbolisme chez Clément d'Alexandrie", *Recherches de Science Religieuse*, XXVI, n. 2, pp. 158-180.
- ? MORRISON, K., (1985), "The Gregorian Reform", en Mc. Guinn, B. and Meyendorf, J., (eds.), *Christian Spirituality*, New York, Crossroads, pp. 177-193.
- ? MÜLLER, M., (2003), "Teoría y práctica de la predicación: Agustín, De doctrina cristiana y Enarrationes in Psalmos", *Augustinus*, Madrid, nº. 188-191, pp. 177-182.
- ? MUÑOZ LEÓN, D., (1998), "Principios básicos de la exégesis rabínica", *Revista bíblica*, año 60, 1998 / 2, pp. 117-122.
- ? MURPHY, J. J., (1974), *Rhetoric in the Middle Ages*, University of California Press.
- ? NIETZSCHE, F., (1982), *El anticristo*, Estudio preliminar de Enrique López Castellón, Madrid, Ediciones Busma.
- ? NOCK, A. D., (1952), "Hellenistic mysteries and Christian Sacraments", *Mnemosyne*, vol. IV, 5, pp. 177-213.
- ? PANIKER, R., (1951), *El concepto de Naturaleza*, Madrid, CSIC.
- ? PELLETIER, A. M., (1989), *Lectures du Cantique des cantiques*, Roma, Editrice Pontificio Istituto Biblico.
- ? PÉPIN, J., (1958), "Saint Augustin et la fonction proteptique de l'allégorie", *Recherches Augustiniennes*, n. 1, pp. 243-286.
- _____ (1973), "Mysteria et Symbola dans le commentaire de Jean Scot sur l'évangile de Saint Jean", J.J. O'Meara y L. Bieder (eds.), *The mind of Eriugena*, Dublín, Irish University Press, pp. 16-30.
- _____ (1987), *La tradition de l'allégorie: de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Études augustiennes.
- ? PHILIPPE, M. D., (1963), "La doctrine de l'Analogie de l'être d'après Saint Thomas d'Aquin", *Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie*, n. 10, pp. 445-455.

- ? PLACES, E. DES, (1982), “La théologie négative du Pseudo-Denys. Ses antécédents platoniciens et son influence au seuil du Moyen Age, *Studia Patristica* XVII/1, pp. 81-92.
- ? PONTET, M., (1946), *L'exégèse de Saint Augustin prédicateur*, Paris, Aubier.
- ? PORRECA, D., (2000), “Hermes Trimegistus: William of Auvergne’s mythical authority”, *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, n. 67, pp. 143-158.
- ? PULSIANO, P., (1995), “Language theory and Narrative. Patterning in the *Civitate Dei* Books XV-XVIII”, D. F. Donnelly (ed.), *The City of God. A collection of Critical Essays*, New York, Peter Lang, pp. 241-251.
- ? RABY, F. J. E., (1927), *A History of Christian-Latin Poetry*, Oxford at Clarendon Press.
- ? RAHNER, H., (2003), *Los mitos griegos en interpretación cristiana*, Barcelona, Herder.
- ? RAHNER, K., (1932), “Le début d’une doctrine des cinq sens spirituels chez Origène”, *Revue d'Ascétique et de Mystique*, n. 13, pp. 113-145.
- ? RAYNARD DE LAGE, G., (1951), *Alain de Lille*, Montreal, Institut d’études médiévales.
- ? RIST, J., (1996), “Plotinus and Christian philosophy”, en *The Cambridge Companion to Plotinus*, L. P. Gerson (ed.), Cambridge University Press, pp. 386-413.
- ? ROQUES, R., (1973), “Traduction ou interprétation? Brèves remarques sur Jean Scot traducteur de Denys”, J.J. O’Meara y L. Bieder (eds.), *The mind of Eriugena*, Dublin, Irish University Press, pp. 59-77.
- _____ (1983), *L’univers dionysien*, Paris, Les éditions du cerf.
- ? ROUSSELOT, P., (2004), *El problema del amor en la Edad Media*, Introducción de J. J. Pérez-Soba, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- ? RUNIA, D. (1984), “The structure of Philo’s allegorical treatises”, *Vigiliae Christianae* num. 38, pp. 209-256.
- _____ (1987) “Further observations on the structure of Philo’s allegorical treatises”, *Vigiliae Christianae*, num. 41, pp. 105-138.
- ? SAFFREY, H. D., (1966), “Un lien objectif entre le Pseudo-Denys et Proclus”, Berlin, *Studia Patristica*, vol. IX, F. L. Cross (ed.), pp. 98-105.

- ? SHELDON WILLIAMS, I. P., (1973) "Eriugena's Greek Sources", J.J. O'Meara y L. Bieder (eds.), *The mind of Eriugena*, Dublín, Irish University Press, pp. 1-15.
- ? SHINN, R. L., (1953), *Christianity and the problem of History*, New York, Charles Scribner's Sons.
- ? SIMONETTI, M., (1994), *Biblical Interpretation in the Early Church*, Edinburgh, T. and T. Clark LTD.
- ? SIMPSON, J., (2003), "Faith and Hermeneutics", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, n. 33, pp. 215-239.
- ? SMALLEY, B., (1952), *The study of the Bible in the Middle Ages*, Oxford, Basil Blackwell.
- _____ (1968), "L'exégèse biblique du XII siècle", en M. de Gandillac y E. Jeuneau (dirs.), *Entretiens sur la Renaissance du XII siècle*, Paris, Mouton, pp. 273-283.
- _____ (1985), "Use of the "Spiritual" Senses of Scripture in Persuasion and Argument by Scholars in the Middle Ages", *Recherches de Théologie ancienne et médiévale*, Tomo LII, pp. 44-63.
- ? SMULDERS, P., (1951-1952), "Le mot et le concept de Tradition chez les Pères grecs", *Recherches de Science Religieuse*, XL, pp. 41-62.
- ? SPICQ, C., (1944), *Esquisses d'une histoire de l'exégèse latine*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- ? SPIDLÍK, T., (1985), "Y-a-t-il un pluralisme théologique en Grégoire de Nazianzen? La théologie est-elle une poésie ou une science?", *Studia Patristica* vol. XVI, E. Livingstone (ed.), Berlin, pp. 428-432.
- ? STRUBEL, A., (1975), "Allegoria in factis" et "allegoria in verbis", *Poétique*, n. 23, pp. 342-347.
- ? SVOBODA, K., (1958), *La estética de San Agustín*, Madrid, Librería Editorial Augustinus.
- ? SYNAVE, P., (1926), "La doctrine de Saint Thomas d'Aquin sur le sens littéral des Écritures", *Revue biblique*, n. 1, pp. 40-65.
- ? TATARKIEWICZ, W., (1989), *Historia de la estética II: La estética medieval*, Madrid, Akal.
- _____ (1992), *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos.
- ? TERNANT, P. (1953), "La *theoria* d'Antioche dans le cadre des sens de l'Écriture", *Biblica*, n. 34, pp. 135-158.

- ? THIEL, J. C., (2000), *Senses of Tradition*, Oxford University Press.
- ? THUNBERG, L., (1985), "The human person as Image of God in the Eastern Christianity", en Mc. Guinn, B. and Meyendorff, J., (eds.), *Christian Spirituality*, New York, Crossroads, pp. 291-312.
- ? TORJESEN, K., (1989), "Hermeneutics and Soteriology in Origen's *Peri Archon*", *Studia Patristica* vol. XXI, E. Livingstone (ed.), Leuven, pp. 333-348.
- ? TRACY, D., (1997), "Charity, Obscurity, Clarity: Augustine's search for Rethoric and Hermeneutics", en W. Jost y M. Hyde (eds.), *Rethoric and Hermeneutics in our time: a reader*, Yale University Press, pp. 254-274.
- ? TREVIJANO, R., (1985), "À propos de l'eschatologie d'Origène", *Studia Patristica* vol. XVI, E. Livingstone (ed.), Berlin, pp. 264-270.
- ? TROUILLARD, J., (1973), "Eriugena et la théophanie créatrice", J.J. O'Meara y L. Bieder (eds.), *The mind of Eriugena*, Dublín, Irish University Press, pp. 98-113.
- ? TURNER, D., (2002), "Apophantism, idolatry and the chains of reason", en Davies, O. y Turner, D. (eds.), *Silence and the Word*, Cambridge University Press, pp. 11-34.
- ? VV. AA., (1991), "La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental.", *Anthropos, Suplementos / 29*.
- ? VAN PARYS, M. J., (1971), "Exégèse et théologie dans les livres contre Eunome de Grégoire de Nysse: Textes scripturaires controversés et élaboration théologique", Harl, M., (ed.), *Écriture et culture philosophique dans la pensée de Grégoire de Nysse*, Leiden, Brill, pp. 169-196.
- ? VERBEKE, G., (1954), "Connaissance de soi et connaissance de Dieu chez Saint Augustin", *Augustiniana* n. 4, pp. 279-299 y 495-515.
- ? VIDAL MANZANARES, C., (1999), *Diccionario de Patristica*, Estella, Verbo Divino.
- ? WASZINK, J. H., (1979), "Tertullian's principles and methods of exegesis", en W. R. Schoedel y R. L. Wilken (eds.) *Early Christian literature and the classical intellectual tradition*, Paris, Éditions Beauchesne, pp. 17-31.
- ? WATSON, E., (1966), "Albertus Magnus: Natural History and the Typological Tradition", Berlin, *Studia Patristica*, vol. IX, F. L. Cross (ed.), pp. 602-606.
- ? WETHERBEE, W., (1971), "The literal and the allegorical", *Medieval Studies*, n. 33, pp. 264-291.

- ? WILKEN, R. L., (1979), "Pagan criticism of Christianity: Greek religion and Christian faith", en W. R. Schoedel y R. L. Wilken (eds.) *Early Christian literature and the classical intellectual tradition*, Paris, Éditions Beauchesne, pp. 117-134.
- ? WILLIAMS, R., (2002), "The deflections of desire: negative theology in trinitarian disclosure", en Davies, O. y Turner, D. (eds.), *Silence and the Word*, Cambridge University Press, pp. 115-135.
- ? WUELLNER, W., (1979), "Greek Rhetoric and Pauline argumentation", en W. R. Schoedel y R. L. Wilken (eds.) *Early Christian literature and the classical intellectual tradition*, Paris, Éditions Beauchesne, pp. 177-188.
- ? YOUNG, F. M., (1997), "The Fourth Century Reaction against Allegory", *Studia Patristica* XXX, E. A. Livingstone (ed.), Leiden, pp. 120-125.
- ? ZINN, G. A., (1993), "Texts within texts: *The Song of Songs* in the Exegesis of Gregory the Great and Hugh of St. Victor", *Studia Patristica* vol. XXV, E. Livingstone (ed.), Leuven, pp. 209-215.
- ? ZOLLA, E., (2000), *Los místicos de Occidente I y II*, Barcelona, Paidós.
- ? ZUMTHOR, P., (1975), *Langue, texte, énigme*, Paris, Du Seuil.

III. LA ALEGORÍA Y LA ESTÉTICA MODERNA

- ? ABRAMS, M. H., (1975), *El espejo y la lámpara*, Barcelona, Barral Editores.
- _____ (1992), *El romanticismo, tradición y revolución*, Madrid, Visor.
- ? ALLEMANN, B., (1987), *Hölderlin et Heidegger*, Paris, Preses Universitaires de France.
- ? ALVAR, M., (1990), *Símbolos y mitos*, Madrid, CSIC.
- ? ARNALDO, J., (1996), "Ilustración y enciclopedismo", en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, Visor, pp. 62-86.
- ? ASSUMPTO, R., (1989), *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid, Visor.
- ? BADIOU, A., (1990), *Manifiesto por la filosofía*, Madrid, Cátedra.

- ? BALAKIAN, A., (1969), *El movimiento simbolista*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- ? BAUDELAIRE, C., (1996), *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor.
- _____ (2000), *Poesía completa, Escritos autobiográficos, Los paraísos artificiales, Crítica artística, literaria y musical*, Edición de Javier del Prado y José A. Millán Alba, Madrid, Espasa.
- ? BAUMGARTEN, A. G., (1988), *Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique*, Traduction, présentation et notes par Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne.
- ? BÉGUIN, A., (1954), *El alma romántica y el sueño*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ? BENJAMIN, W., (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- _____ (1995), *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona, Península.
- _____ (2000) *Dos ensayos sobre Goethe*, Barcelona, Gedisa.
- ? BODEI, R., (1998), *La forma de lo bello*, Madrid, Visor.
- ? BOURDIEU, P., (1995), *Las reglas del arte*, Madrid, Visor.
- ? BOZAL, V., (1990), “Desinterés y esteticidad en la *Crítica del Juicio*”, A.A.V.V., *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, Madrid, Visor, pp. 75-87.
- _____ (1996), “Immanuel Kant”, en V. Bozal (ed.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, Visor, pp. 179-191.
- ? BRUNO, G., (1997), *Mundo, magia, memoria*, edición de I. Gómez de Liaño, I., Madrid, Biblioteca Nueva.
- ? BÜRGER, P., (1996), *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor.
- _____ (1997), *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península.
- ? CALVO MARTÍNEZ, T., (1991), “Del símbolo al texto”, en *Paul Ricoeur, los caminos de la interpretación, simposium internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur*, Tomás Calvo Martínez y Remedios Ávila Crespo (Eds.), Barcelona, Antrophos.
- ? CASSIRER (1951), *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, EMECÉ.
- _____ (1993), *Kant, vida y doctrina*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1993a), *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica.

- _____ (1998), *Filosofía de las formas simbólicas II*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ? D'ANGELO, P., (1999), *La estética del Romanticismo*, Madrid, Visor.
- ? DE MAN, P., (1984), *The Rethoric of Romanticism*, Columbia University Press.
- _____ (1985), "Antropomorphisme et trope dans la poésie lyrique", *Poétique*, num. 62, pp. 131-145.
- _____ (1990), *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor.
- _____ (1990a), *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen.
- _____ (1991) "Retórica de la temporalidad" en *Visión y ceguera*, Universidad de Puerto Rico, pp. 207-253.
- _____ (1998), *Ideología estética*, Madrid, Cátedra.
- ? DERRIDA, J., (1989), *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Introducción de P. Peñalver, Barcelona, Paidós.
- ? DEWEY, J., (1949), *El arte como experiencia*, México, Fondo de Cultura Económica, prólogo y traducción de S. Ramos.
- ? DILTHEY, W., (1945), *Vida y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ? ECO, U., (1992), *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- ? ELIOT, T. S., (1968), *Función de la poesía y función de la crítica*, Prólogo de J. Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral.
- ? FERRIÉ, C., (1999), *Heidegger et le problème de l'interprétation*, Paris, Kimé.
- ? FONTANIER, P., (1977), *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.
- ? FOUCAULT, M., (1966), *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XX.
- _____ (2002), *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- ? FREUD, S., (1996), *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza.
- ? FUMAROLI, M., (1999), (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1459-1950)*, Paris, Presses Universitaires de France.
- ? GARAGALZA, L., (1990) *La interpretación de los símbolos*, Barcelona, Anthropos.
- _____ (2001), "El lenguaje como forma simbólica en la obra de E. Cassirer", en *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermeneútica simbólica*, Blanca Solares (coord.), Barcelona, Anthropos, pp. 125-139.
- ? GIVONE, S., (1999), "Filosofía, poesía y mito en Vico y en Leopardi", en G. Vattimo (coord.) *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona, Gedisa, pp. 109-127.

- ? GOETHE, J. W., (1996), *Máximas y reflexiones*, edición de J. del Solar, Barcelona, Edhasa.
- ? GRIFFERO, T., (1999), “¿Por qué el arte y no, más bien, la filosofía? Notas marginales a la primera estética de Schelling” en G. Vattimo (coord.) *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona, Gedisa, pp. 129-151.
- ? GUYER, P., (1997), *Kant and the claims of taste*, Cambridge University Press.
- ? HALMI, N. A., (1992), “From Hierarchy to Opposition: Allegory and the Sublime”, *Comparative Literature*, vol. 44, n. 4, pp. 337-360.
- ? HEGEL, G. W. F., (1989), *Estética I*, Barcelona, Península.
 _____ (1999), *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ? JARQUE, V., (1992), *Imagen y metáfora: la estética de Walter Benjamin*, Universidad de Castilla la Mancha.
 _____ (1996), “Johann Wolfgang Goethe” en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, pp. 220-226.
- ? JAUSS, H. G., (1995), “El recurso de Baudelaire a la alegoría” en *Las transformaciones de lo moderno*, pp. 143-159, Madrid, Visor.
 _____ (1995a), “Huella y aura: observaciones sobre la “Obra de los pasajes” de Walter Benjamin” en *Las transformaciones de lo moderno*, pp. 161-182, Madrid, Visor.
- ? JIMÉNEZ, J. R., (1962), *El modernismo*, edición, prólogo y notas de Ricardo Gullón y Eugenio Fernández Méndez, México, FCE.
 _____ (1990), *El Zaratán*, Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez.
 _____ (2001), *Tiempo*, edición de M. Juliá, Barcelona, Seix Barral.
- ? HÖLDERLIN, F., (1994), *Las grandes elegías*, versión castellana y estudio preliminar de J. Talens, Madrid, Hiperión.
- ? KANT, I., (1999), *Crítica del juicio*, Edición y traducción de M. García Morente, Madrid, Espasa.
- ? KIERKEGAARD, S., (2000), “Sobre el concepto de ironía”, en *Escritos I*, Madrid, Trotta.
- ? KLEIN, R., (1982), *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus.
- ? KOBAYASHI, P., (1999), “Justificar la estética, justificar la estetización”, en G. Vattimo (comp.), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona, Gedisa, pp. 75-107.

- ? LANGBAUM, R., (1996), *La poesía de la experiencia*, edición de Julián Jiménez Heffernan, prólogo de Álvaro Salvador, Granada, Comares.
- ? LE GUERN, M., (1990), *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra.
- ? LEHMANN, A. G., (1950), *The Symbolist Aesthetics in France: 1885-1895*, Oxford, Blackwell.
- ? LICHTENBERG, G. C., (2001), *Aforismos*, Barcelona, Círculo de lectores.
- ? LYOTARD, J. F., (1979), *Discursos, figura*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ? MAC COLE, J., (1993), *Walter Benjamin and the antinomies of tradition*, Cornell University Press.
- ? MOLINUEVO, J. L., (1998), *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis.
- ? NORTON, R. E., (1995), *The beautiful soul*, Cornell University Press.
- ? NOVALIS, (2001), *Himnos en la noche. Cánticos espirituales. Fragmentos*, Barcelona, Círculo de lectores.
- ? ORTEGA Y GASSET, J., (1993), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de V. Bozal, Madrid, Espasa.
- ? ORTIZ-OSES, A., (2001), “Mitologías culturales”, en *Los lenguajes del símbolo, Investigaciones de hermenéutica simbólica*, B. Solares (coord.), Barcelona, Anthropos, pp. 34-60.
- ? PELLAUER, D., (1995), “The symbol gave rise to thought”, en L. Hahn (ed.) *The Philosophy of Paul Ricoeur*, Chicago, Open Court, pp. 99-122.
- ? PÉREZ CARREÑO, F., “Imagen y esquema en la *Crítica del Juicio*”, en A.A.V.V., *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, Madrid, Visor, pp. 89-105.
- ? RIGOLOT, F., (1978). “Le poétique et l’analogique”, *Poétique*, num. 35, pp. 257-268.
- ? ROGERSON, K. F., (1986), *Kant’s Aesthetics: The roles of Form and Expression*, Lanham, United Press of America.
- ? SCHELLING, F., (1999), *Filosofía del arte*, Estudio preliminar, traducción y notas de V. López-Domínguez, Madrid, Tecnos.
- ? SCHLEGEL, F., (1994), *Poesía y filosofía*, estudio preliminar y notas de Diego Sánchez Meca, Madrid, Alianza.
- ? SORIA OLMEDO, A., (2006), “El humanista Said”, *Ojosdepapel.com*.
- ? SPERBER, D. (1988), *El simbolismo en general*, Barcelona, Anthropos.

- ? SPIVAK, G., (1971), “Allégorie et histoire de la poésie”, *Poétique*, num. 8, pp. 427-441.
- ? STEINER, G., (1983), *Heidegger*, México, FCE.
- _____ (2001a), *Nostalgia del absoluto*, Madrid, Siruela.
- ? STEPHENSON, R. H., (1995), *Goethe's Conception of Knowledge and Science*, Edimburgh University Press.
- ? TALENS, J., (2005) “Contrapoéticas del realismo. (De ética, estética y poética)”, en Sánchez Robayna, A. y Doce (J.) (eds.) *Poesía hispánica contemporánea*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, pp. 129-159.
- ? TREVI, M., (1996), *Metáforas del símbolo*, Barcelona, Anthropos.
- ? TRÍAS, E., (1990), “Ética y estética (Kant, Wittgenstein, Hegel)”, en A.A.V.V., *Estudios sobre la Crítica del Juicio*, Madrid, Visor, pp. 107-127.
- _____ (1999), *La razón fronteriza*, Barcelona, Destino.
- ? URBAN, W. M., (1952), *Lenguaje y realidad*, México, FCE.
- ? VALENTIN, JM., (1999), “De Leibniz à Vico. Contestation et restauration de la rhétorique (1690-1730)”, en Fumaroli, M, (dir.), (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1459-1950)*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 823-877).
- ? VALÉRY, P, (1998), *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor.
- ? VANDERDORPE, C., (1999), “Allégorie et interprétation”, *Poétique*, num. 117, pp. 75-94.
- ? VATTIMO, G., (1993) *Poesía y ontología*, Universidad de Valencia.
- _____ (1995) *Introducción a Heidegger*, Barcelona, Gedisa.
- _____ (1998) *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa.
- _____ (1999) *Filosofía y poesía, dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona, Gedisa.
- ? VICO, G., (2004), *Obras. Retórica*, Edición, traducción y notas de F. J. Navarro Gómez, Barcelona, Anthropos.
- ? VIËTOR, K., (1950), *Goethe the thinker*, Harvard University Press.
- ? WARMINSKI, A., (1996), *Alegorías de la referencia*, Valencia, Ediciones Episteme.
- ? WITTGENSTEIN, L., (2001) *Tractatus logico-philosophicus*, Versión e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza.
- ? WORDSWORTH, W., (1999), *Prólogo a Baladas Líricas*, Introducción, traducción y notas de E. Sánchez Fernández, Madrid, Hiperión.

PARTE SEGUNDA. SAN JUAN DE LA CRUZ Y EL PROBLEMA DE LA ALEGORÍA

EDICIONES CONSULTADAS DE LA OBRA DE SAN JUAN DE LA CRUZ

? JUAN DE LA CRUZ, (1981), *Cántico Espiritual*, edición, introducción y notas de E. Pacho, Madrid, Fundación Universitaria Española.

_____ (1986), *Poesía completa y comentarios en prosa*, edición e introducción de R. Asún, Barcelona, Planeta.

_____ (1991), *Poesías*, edición de Paola Elia, Madrid, Castalia.

_____ (1995) *Poesías*, edición de D. Yndurain, Cátedra, Madrid.

_____ (2000), *Obras completas*, edición de E. Pacho, Burgos, Monte Carmelo.

_____ (2002), *Cántico Espiritual y poesía completa*, Edición de Paola Elia y María Jesús Mancho. Estudio Preliminar de Domingo Yndurain, Madrid, Crítica.

_____ (2002a), *Obras completas*, edición crítica de L. Ruano de la Iglesia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

BIBLIOGRAFÍA

? ADNÈS, P., (1983), “La littérature mystique au XVI-XX siècles”, en VV.AA., *Mystère et mystique*, Paris, Éditeur Beauchesne, pp. 123-146.

? ALCINA, J. y RICO, F., (1991), “Temas y problemas del Renacimiento español”, Francisco Rico, ed., *Historia y Crítica de la literatura española*, vol. 2/1, primer suplemento, *Siglos de oro: Renacimiento* (Francisco López Estrada, ed.), Barcelona, Crítica, pp. 5-25.

? ALÍN, J. M. (ed.), (1991) *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia.

? ALONSO, D., (1958), *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, Aguilar.

- ? ALONSO MIGUEL, A., (1989), “Aproximaciones recientes a la poesía de San Juan de la Cruz”, en *II Simposio sobre San Juan de la Cruz*, José Muñoz Luengo (coord.), pp. 135-154, Ávila, Secretariado Diocesano-Teresiano sanjuanista.
- ? ALVAR, M., (1993), La palabra y las palabras de San Juan de la Cruz, en *Presencia de San Juan de la Cruz*, J. Paredes (ed), Universidad de Granada, pp. 183-215.
- ? ANDÍA, Y. De, (1993), “San Juan de la Cruz y la *teología mística*”, en *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 97-126.
- ? ANDRÉS MARTÍN, M., (1989), “Introducción a la mística del recogimiento y su lenguaje” en *En torno a la mística*, María Jesús Mancho Duque (Ed.), pp. 29-55, Universidad de Salamanca.
- _____ (1994), *Historia de la mística de la Edad de oro en España y América*, Madrid, BAC.
- ? ARANGUREN, J. L., (1973), *San Juan de la Cruz*, Madrid, Júcar.
- _____ (1993), “Erótica y poesía en la mística de San Juan de la Cruz” en *Presencia de San Juan de la Cruz*, Juan Paredes (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp. 291-294.
- ? ASENSIO, E., (1991), “Tendencias y momentos en el humanismo español”, Francisco Rico, ed., *Historia y Crítica de la literatura española*, vol. 2/1, primer suplemento, Siglos de oro: Renacimiento (Francisco López Estrada, ed.), Barcelona, Crítica, pp. 26-36.
- ? BALLESTERO, M., (1977), *Juan de la Cruz: de la angustia al olvido*, Barcelona, Península.
- _____ (1995), “Poesía y experiencia en el *Cántico*”, en J. A. Valente y J. Lara Garrido (eds.), *Hermeneútica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, pp. 63-80.
- ? BARNSTONE, W., (1972-1973), “Mystic-erotic love in “A living flame of love”, *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII, pp. 253-261.
- ? BARUZI, J., (1991), *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, prólogo de José Jiménez Lozano, Valladolid, Junta de Castilla y León.
- ? BATAILLE, G., (1988), *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- ? BERMEJO, J. M., (1973), “Caza de amor. Dámaso Alonso y San Juan de la Cruz”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 280/282, octubre-diciembre, pp. 356-371.

- ? BLASCO, J., (2005), *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- ? BOBES, C., (1986), “Lecturas del Cántico Espiritual desde la Estética de la Recepción” en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, José Luengo Muñoz (coord.), pp. 13-51, Ávila, Secretariado Diocesano-Teresiano.
- ? BOCOS, F., (1991), “Las criaturas en el proceso espiritual de San Juan de la Cruz”, en *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Otger Steggink (coord.), pp. 581-596, Roma, Institutum Carmelitarum.
- ? BORD, A., (1996), *Plotin et Jean de la Croix*, Paris, Beauchesne.
- ? BOUSOÑO, C., (1966), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- _____ (1979), “Símbolos en la poesía de San Juan de la Cruz” en Olivio Jiménez, J. (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, pp. 67-94.
- ? CALDERA, E., (1987), “El manierismo en San Juan de la Cruz” *En torno a San Juan de la Cruz*, José Servera Baño (ed.), Madrid, Júcar, pp. 23-56.
- ? CARAVAGGI, G., (1991), “Vuelta a lo divino y “misterio técnico” en la poesía de San Juan de la Cruz”, en *Ínsula*, Septiembre 1991, pp. 9-10.
- ? CASTRO, G., (1985), “El sentido alegórico de la Sagrada Escritura. San Juan de la Cruz y la Sylva allegoriarum”, *Monte Carmelo*, 93, pp. 463-480.
- ? CASTRO, S., (1990), “La experiencia de Cristo: foco central de la mística”, Ruiz, F. (ed.) *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad, pp. 169-193.
- ? CELAYA, G., (1987), “La poesía de vuelta en San Juan de la Cruz”, *En torno a San Juan de la Cruz*, José Servera Baño (ed.), Madrid, Júcar, pp. 23-56.
- ? CEREZO GALÁN, P., (1993), “La antropología del espíritu en San Juan de la Cruz” en *Presencia de San Juan de la Cruz*, Juan Paredes (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp. 233-263.
- ? CERNUDA, L., (1965), *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral.
- ? CHANDEBOIS, H. (1949-1950), “Lexique, grammaire et style chez St. Jean de la Croix”, *Ephemedides Carmeliticae*, pp. 543-547 y 361-368.
- ? CHIAPPINI, G., (1991), “Dios y la voluntad (para un análisis semántico de la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz)”, *Ínsula* 537, pp. 27-29.

_____ (1993), “El modelo general de la semántica del “deseo” en la primera declaración de la *Llama de amor viva* (Texto B)”, *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Junta de Castilla y León, pp. 233-244.

? CHICHARRO, A., (2005), *Para una historia del pensamiento literario en España*, Madrid, CSIC.

? CIORAN, E. M., (2000), *Cuadernos 1957-1972*, Barcelona, Tusquets.

? CLARK, K., (1971), *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral.

? CONTRERAS MOLINA, F., (1993), “El Cantar de los cantares y el *Cántico espiritual*”, *San Juan de la Cruz*, 11, pp. 27-73.

? CORTS GRAU, J., (1942), “San Juan de la Cruz y la personalidad humana”, *Escorial*, IX, pp. 187-203.

? COSSIO, J. M., (1942), “Rasgos renacentistas y populares en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz”, *Escorial*, IX, PP. 205-228.

? CRISÓGONO DE JESÚS, (1964), *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Revisión del texto póstumo del padre Crisógono y notas críticas por Matías del Niño Jesús. Edición crítica de las obras del doctor místico, notas y apéndices por Lucinio del ss. Sacramento, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

? CUEVAS, C., *La prosa métrica. Teoría. Fray Bernardino de Laredo*, Universidad de Granada, 1972.

_____ (1980), “Santa Teresa, San Juan de la Cruz y la literatura espiritual”, en F. Rico, ed., *Historia y Crítica de la literatura española*, vol. 2, *Siglos de oro: Renacimiento* (Francisco López Estrada, ed.), Barcelona, Crítica, pp. 490-500.

_____ (1987), “La literatura, signo genérico. La literatura como signo de lo inefable: el género literario de los libros de San Juan de la Cruz”, *En torno a San Juan de la Cruz*, José Servera Baño (ed.), Madrid, Júcar, pp. 23-56.

_____ (1990), “El símil como ornato y prueba en *La Subida del Monte Carmelo*”, en *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, María Jesús Mancho Duque (ed.), pp. 93-109, Universidad de Salamanca.

_____ (1991) “San Juan de la Cruz y la retórica del patetismo”, en *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Otger Steggink (coord.), pp. 467-479, Roma, Institutum Carmelitarum.

_____ (1991a), “Perspectiva retórica de la prosa de la *Llama de amor viva*”, en *Ínsula*, Septiembre 1991, pp. 23-25.

_____ (1992), "Aspectos retóricos en la poesía de San Juan de la Cruz", *Edad de Oro* n.º. 11, 1992, pp. 29-41.

_____ (1993), "Derramar lágrimas sobre los sentimientos": retórica afectiva en San Juan de la Cruz", en *Presencia de San Juan de la Cruz*, Juan Paredes (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp.11-33.

_____ (1993a), "San Juan de la Cruz y la transgresión de la norma expresiva", *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Junta de Castilla y León, pp. 49-73.

_____ (1996), "Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza: estética y apologética", en García de la Concha, V. y Lera, J., (eds.), *Fray Luis de León, Historia, humanismo y letras*, Universidad de Salamanca, pp. 367-380".

? DAVIS, E., (1993), "The power of Paradox in the *Cántico espiritual*", *Revista de Estudios Hispánicos* XXVII, pp. 203-233.

? DAVIS, E. B., (1993), "The power of paradox in the "Cántico espiritual", *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 27, pp. 203-223.

? DE LA CRUZ, B. M., (1966- 1967), "San Juan de la Cruz y la fenomenología husserliana (I-II)", *Revista de espiritualidad*, 25-26, pp. 62-74 y 171-186.

? DE LA VIRGEN DEL CARMEN, A. (1955), "Presencia de San Agustín en Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz", *Revista de espiritualidad*, 14, pp. 172-184.

? DE SAINT JOSEPH, M. A., (1983), "Naturaleza de la contemplación", *Monte Carmelo*, 91, pp. 13-33.

? DE SURGY, P., (1951), "La source de l'échelle d'amour de Saint Jean de la Croix", *Revue d'ascétique et de mystique*, vol. XXVII, pp. 18-40.

_____ (1951), "Les degrés de l'échelle d'amour chez Saint Jean de la Croix", *Revue d'ascétique et de mystique*, vol. XXVII, pp. 237-259, 327-346.

? DIEGO, G., (1942), "Música y ritmo en la poesía de San Juan de la Cruz", *Escorial*, IX, pp. 163-186.

? DIEGO SÁNCHEZ, M., (1990), "La herencia patristica de Juan de la Cruz", Ruiz, F. (ed.) *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad, pp. 83-111.

? DÍEZ DE REVENGA, F. J., (2003), *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva.

- ? DÍEZ DE SANTA TERESA, M. A., (1962), “La Reentrega de amor así en la tierra como en el cielo. Influjo de opúsculo pseutomista en San Juan de Cruz”, *Ephemerides Carmeliticæ* 13, pp. 299-352.
- ? DISANDRO, C. A., (1993), “Dionysio Areopagita y mística española”, *Studia Patristica* vol. XXVII, E. Livingstone (ed.), Leuven, pp. 155-161.
- ? DOMÍNGUEZ BERRUETA, M., (1897), *El misticismo en la poesía*, Salamanca, Imprenta de Calatrava.
- ? DOMÍNGUEZ MORENO, C., *Experiencia mística y psicoanálisis*, Cuadernos F y S, Madrid, 1999.
- ? DUVIVIER, R., (1980), “Noche oscura del alma” en F. Rico, *Historia y crítica de la Literatura Española II. Renacimiento*, F. López Estrada (ed.), Madrid, Crítica, pp. 525-531.
- ? EGAN, K. J., (1987), “The Spirituality of the Carmelites”, Mc. Guinn, B., Meyendorff, J., Raitt, J. (eds.), *Christian Spirituality*, New York, Crossroad, pp. 50-62.
- _____ (1991), “The biblical imagination of John of the Cross in “The living flame of love”, *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Otger Steggink (coord.), pp 507-521, Roma, Institutum Carmelitarum.
- ? EGIDO, A., (1985), “Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino, pp. 43-77.
- _____ (1990), *Fronteras de la poesía del Barroco*, Madrid, Crítica.
- _____ (1995), “El silencio místico y San Juan de la Cruz”, en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, J. A. Valente y J. Lara Garrido (eds), Madrid, Tecnos, pp. 161-196.
- ? ELIA, P., (1991), “La poesía de Juan de la Cruz entre la oralidad y la escritura”, *Ínsula* 537, pp. 7-9.
- ? FARRÉS BUISÁN, J., (1990), “Testimonio de San Juan de la Cruz sobre la inefabilidad”, en *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, María Jesús Mancho Duque (ed.), pp. 143-154, Universidad de Salamanca.
- ? FLÓREZ FLÓREZ, R., (1989), “Razón mística: la experiencia de la interioridad en San Juan de la Cruz y San Agustín”, *II Simposio sobre San Juan de la Cruz*, José Muñoz Luengo (coord.), pp. 159-208, Ávila, Secretariado Diocesano-Teresiano sanjuanista.

- ? GALLEGO MORELL, A., (1993) “San Juan de la Cruz en la Alhambra” en *Presencia de San Juan de la Cruz*, Juan Paredes (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp. 217-232.
- ? GARCÍA DE LA CONCHA, V., (1976), “Tradición y creación poética en un Carmelo castellano del Siglo de Oro”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LII, pp. 101-133
- _____ (1991), “Guía estética de las ínsulas extrañas”, *Ínsula*, Septiembre 1991, pp. 1, 35-36.
- _____ (2004), *Al aire de su vuelo*, Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- ? GARCÍA GASTON, E., (1983), “La fuente principal de la estrofa 24ª del *Cántico espiritual* (CB)”, *Monte Carmelo*, 91, pp. 3-10.
- ? GARCÍA LORCA, F., (1972), *De Fray Luis a San Juan: la escondida senda*, Madrid, Castalia.
- ? GARCÍA ORO, J., (1989), “Reformas y observancias”, en *En torno a la mística*, María Jesús Mancho Duque (ed.), pp. 11-27, Universidad de Salamanca.
- ? GARCÍA PALACIOS, J., (1991), “Consideraciones sobre el símbolo de la “llama” en San Juan de la Cruz”, en *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, María Jesús Mancho Duque (ed.), pp.159-166, Universidad de Salamanca.
- _____ (1991), “Léxico de “luz” y “calor” en “Llama de amor viva”, en *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Otger Steggink (coord.), pp. 383-411, Roma, Institutum Carmelitarum.
- ? GIBERT, M. T., (1985), “La presencia de San Juan de la Cruz en la obra de T. S. Eliot” en *Revista de literatura*, XLVII, 93, pp. 77-92.
- ? GIMENO CASALDUERO, J., (1979), “La *Noche oscura* y la *Llama de amor viva*, de San Juan de la Cruz: composición y significado”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, pp. 171-181.
- ? GÓNGORA, L., (1994), *Soledades*, edición de R. Jammes, Madrid, Castalia.
- ? GRACIÁN, B., (1988), *Agudeza y arte de ingenio II*, edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia.
- ? GUERRA, S., (1985), “Símbolo y experiencia espiritual”, *Revista de espiritualidad*, 44, 1985, pp. 7-49.

- ? GUILLÉN, C., (1989), *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 21-66.
- _____ (1998), “El hombre invisible: literatura y paisaje”, en *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, pp. 98-175.
- ? GUILLÉN, J., *Poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid, Palma de Mallorca, Papeles de Son Armadans, num. LVIII y LIX.
- ? HARO IGLESIAS, M. F. de, (2003), “San Juan de la Cruz en la Historia de la Literatura Española”, *San Juan de la Cruz*, 31-32, pp. 227-229.
- ? HATZFELD, H., (1968), *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos.
- ? HERRÁIZ, M., (1990), “La oración, experiencia teológica”, Ruiz, F. (ed.) *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad, pp. 195-223.
- ? HERRERA, F. de, (1998), *Obras de Garcilaso con anotaciones*, estudio bibliográfico de J. Montero, Universidad de Sevilla.
- ? HERRERA, R. A., (1966), “Conocimiento y metáfora en San Juan de la Cruz”, *Revista de espiritualidad*, 25, pp. 587-598.
- _____ (1967), “La metáfora sanjuanista”, *Revista de espiritualidad*, 26, pp. 155-170.
- ? HÖLZ, K., (1996), “Exégesis bíblica y erudición filológica en el humanismo español”, en García de la Concha, V. y Lera, J., (eds.), *Fray Luis de León, Historia, humanismo y letras*, Universidad de Salamanca, pp. 145-158.
- ? JIMÉNEZ LOZANO, J., (1990), “Una estética del desdén”, en *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Mancho Duque, M. J. (ed.), Universidad de Salamanca, pp. 71-81.
- ? LANGUELLA, S., (1996), “Baruzi, Maritain, Morel: tres lecturas acerca de la mística sanjuanista”, *El Basilisco*, nº 21, pp. 20-21.
- ? LARA GARRIDO, J., (1986), “La mirada divina y el deseo: exégesis de un símbolo complejo en San Juan de la Cruz” en *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, José Luengo Muñoz (coord.), pp. 69-107, Ávila, Secretariado Diocesano-Teresiano.
- _____ (1991), “Prólogo”, en San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual. Poesías*, Manuscrito de Jaén, eds. J. A., et al., Junta de Andalucía-Turner, Madrid, II, pp. XXIII-LXVI.
- _____ (1995), “La primacía de la palabra como música y memoria en San Juan de la Cruz”, en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, J. A. Valente y J. Lara Garrido (eds.), Madrid, Tecnos, pp. 123-152.

_____ (1997), “Proceso de simbolización y proceso de sentido en el texto (exégesis de un símbolo complejo en el *Cántico Espiritual* De San Juan de la Cruz)” en *Del Siglo de Oro (métodos y selecciones)*, Madrid, Universidad Europea de Madrid, CEES, pp. 303-344.

? LAREDO, B. de, (1998), *Subida del Monte Sión*, edición de T. H. Martín, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

? LÁZARO CARRETER, F., (1980), “Imitación y originalidad en la poética renacentista”, Francisco López Estrada, ed., *Siglos de Oro: Renacimiento*, en Francisco Rico, ed., *Historia y crítica de la literatura española 2*, Madrid, Crítica, pp. 91-97.

? LEÓN HEBREO, (2002), *Diálogos de amor*, traducción de D. Romano; introducción y notas de A. Soria Olmedo, Madrid, Tecnos / Alianza.

? LLEDÓ, E. (1995), “Juan de la Cruz: notas hermenéuticas sobre un lenguaje que se habla a sí mismo”, en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, J. M. Valente y J. Lara Garrido (eds), Madrid, Tecnos, pp. 99-122.

? LÓPEZ-BARALT, L., (1980), “Huellas del Islam en San Juan de la Cruz”, *Vuelta* 45, pp. 5-11.

_____ (1991), “El narcisismo sublime de San Juan de la Cruz: la fuente mística del Cántico espiritual”, *Ínsula* 537, pp. 13-15.

_____ (1998), *Asedios a lo indecible*, Madrid, Trotta.

? LÓPEZ CASTRO, A., (1998), *Sueño de vuelo. Estudios sobre San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca.

? LÓPEZ ESTRADA, F., (1993), “Volando en las alturas: persecución de una imagen poética en San Juan de la Cruz” en *Presencia de San Juan de la Cruz*, en Paredes, J. (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp. 265-290.

? LÓPEZ MUÑOZ, (2000), *Fray Luis de Granada y la Retórica*, Universidad de Almería.

? LÓPEZ PINCIANO, A., (1953), *Philosophia Antigua Poética*, 3 vols., edición de A. Carballo Picazo, Madrid, Biblioteca de Antiguos Autores Hispánicos.

? LUIS DE GRANADA, (1986), *Guía de pecadores*, edición, introducción y notas de J. M. Balcells, Barcelona, Planeta.

_____ (1989), *Introducción al Símbolo de la Fe*, edición de J. M. Balcells, Madrid, Cátedra.

- ? LUIS DE LEÓN, (1989), *De los nombres de Cristo*, edición de C. Cuevas, Madrid, Cátedra.
- _____ (2001), *Cantar de los cantares*, edición de M. de Santiago, Madrid, San Pablo.
- ? LY, N., (1991), “Las liras del esposo”, *Ínsula* 537, pp. 17-19.
- _____ (1995), “La poética de los Comentarios (algunos rasgos lingüísticos), en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, J. A. Valente y J. Lara Garrido (eds.), Madrid, Tecnos.
- ? MANCHO DUQUE, M. J., (1982), *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz. Estudio léxico-semántico*, Universidad de Salamanca.
- _____ (1987), “Panorámica sobre las raíces originarias del símbolo de la *noche* de San Juan de la Cruz”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LXIII, pp. 125-155.
- _____ (1990), “Expresiones antitéticas en la obra de San Juan de la Cruz” en *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Mancho Duque, M. J. (ed.), Universidad de Salamanca, pp. 25-35.
- _____ (1991), “Antítesis dinámicas de la Noche Oscura”, en *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Otger Steggink (coord.), pp. 369-382, Roma, Institutum Carmelitarum.
- _____ (1991a), “Acerca de la `extrañez´ sanjuanista”, *Ínsula* 537, pp. 29-31.
- _____ (1998), “*Esquivo y junto*: lectura de dos versos de la Llama de amor viva”, *Revista de Filología Española* LXXVIII, pp. 353-371.
- ? MARLAY, P., (1972), “On structure and symbol in the *Cántico espiritual*”, Rincus Sigele, R., y Sobejano, G., (eds.) *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, pp. 363-369.
- ? MARTÍN, T. H., (1988), “De la vida del cielo (texto-fuente de san Juan de la Cruz)”, *Teología Espiritual*, XXXII, pp. 3-70.
- _____ (1990), “Los místicos alemanes en la España del XVI y XVII”, en *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, Mancho Duque, M. J. (ed.), Universidad de Salamanca, pp. 217-228.
- ? MARTÍN PORTALES, J. M., (1993), “Jean Baruzi y el problema de la experiencia mística”, *San Juan de la Cruz*, 11, pp. 117-132.
- ? MARTÍN VELASCO, J., (1988), *El hombre, ser sacramental (raíces humanas del simbolismo)*, Madrid, F y S.
- _____ (1994), *Espiritualidad y mística*, Madrid, F y M/SM.

- ? MENÉNDEZ PELAYO, M., (1881), *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta de F. Maroto e Hijos.
- _____ (1974), *Historia de las ideas estéticas* vol. II, Madrid, CSIC.
- ? MIALDEA BAENA, A., (2004), *La recepción de la obra de San Juan de la Cruz en España (siglos XVII, XVIII y XIX)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ? MILNER, M., (1951), *Poésie et vie mystique chez Saint Jean de la Croix*, Préface de J. Baruzi, Paris, Du Seuil.
- ? MOLHO, M., (1992), “Hermosura / espesura: Sobre la canción CA35 (=CB36) del Cántico espiritual de Juan de la Cruz”, *Voz y letra*, III, (2), pp. 3-22.
- ? MORALES, J. L., (1971), *El Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz: su relación con el Cantar de los Cantares y otras fuentes escriturísticas y literarias*, Espiritualidad, Madrid.
- ? MOREL, G., (1961), *Le sens de l'existence selon Saint Jean de la Croix, III Symbolique*, Paris, Aubier.
- ? MORÓN ARROYO, C., (1990), “Las moradas: Residencia en la Tierra. Sentido secular del texto místico, en *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, María Jesús Mancho Duque (ed.), pp. 11-24, Universidad de Salamanca.
- _____ (1991), “Texto de amor vivo”, *Ínsula* 537, pp. 15-17.
- _____ (1996), “Espesor de la letra: la hermenéutica de fray Luis de León”, en García de la Concha, V. y Lera, J., (eds.), *Fray Luis de León, Historia, humanismo y letras*, Universidad de Salamanca, pp. 299-312.
- ? MOUROUX, J., (1951-1952), “Note sur l'affectivité sensible chez Saint Jean de la Croix”, *Recherches de Science Religieuse*, XL, pp. 408-425.
- ? NAVARRETE, I., (1997), *Los huérfanos de Petrarca*, Madrid, Gredos.
- ? NICOLAS DE CUSA, (1984), *La docta ignorancia*, Barcelona, Orbis.
- ? NIETO, J. C., (1988), *San Juan de la Cruz, poeta del amor profano*, Madrid, Swan.
- _____ (1991), “El bifrontismo juancruciano”, *Ínsula* 537, pp. 6-7.
- _____ (1992), “El proceso poético de la *Llama de amor viva*”, *Edad de Oro* n.º. 11, 1992, pp. 123-132.
- ? OFILADA, M., (2001), “Dios desde la noche. La hermosura y el sentir: el paradigma teológico de San Juan de la Cruz.” En *San Juan de la Cruz 2ª etapa*, año XVII, n.º. 28 / 2001 (II), pp. 169-187.

_____ (2002) *San Juan de la Cruz. El sentido experiencial del conocimiento de Dios*, prólogo de Xabier Pikaza, Burgos, Monte Carmelo.

? ORCIBAL, J., (1987), *San Juan de la Cruz y los místicos renano-flamencos*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Universidad Pontificia de Salamanca.

? O'REILLY, T., (1991), "San Juan de la Cruz y la lectura de la Biblia", en *Ínsula*, Spetiembre 1991, pp. 25 y ss.

_____ (1995), "El Cántico Espiritual y la interpretación mística del Cantar de los Cantares", en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, J. A. Valente y J. Lara Garrido (eds), Madrid, Tecnos, pp. 271-280.

_____ (2003), "La figura de Aminadab en los escritos de San Juan de la Cruz", *San Juan de la Cruz*, 31-32, pp. 187-196.

? OROZCO DÍAZ, E., (1994), *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco* vol I., introducción y notas de J. Lara Garrido, Universidad de Granada.

? ORTEGA, A. A., (1942), "En torno a la mística", *Escorial*, IX, pp. 229-260.

? OSUNA, F. de, (1972), *Tercer Abecedario espiritual*, estudio histórico y edición de M. Andrés, Madrid, Biblioteca de Autores cristianos.

? PACHO, E., (1985), "Cuarto centenario de la Llama de amor viva", *Monte Carmelo*, 93, pp. 115-121.

_____ (1985a), "La figura de Job en la mística sanjuanística", *Monte Carmelo*, 93, pp. 122-134.

_____ (1990), "Contribución sanjuanista a la mística de la "luz y la oscuridad" (Integración doctrinal y lingüística), en *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, María Jesús Mancho Duque (ed.), pp. 167-183, Universidad de Salamanca.

_____ (1990a), "Lenguaje y mensaje", Ruiz, F. (ed.) *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad, pp. 53-81.

_____ (1991), "Tres poemas, un tratado y un comentario" en *Juan de la Cruz, espíritu de llama*, pp. 345-368, Otger Steggink (coord.), Roma, Institutum Carmelitarum.

_____ (1991a), "Instinto de integración sanjuanista en la segunda redacción del Cántico espiritual", *Ínsula* 537, pp. 20-23.

_____ (1993), “San Juan de la Cruz: problemática textual y problemática hermenéutica”, en *Presencia de San Juan de la Cruz*, J. Paredes (ed), Universidad de Granada, pp. 49-95.

_____ (1995), “Descubre tu presencia: la estrofa once del segundo Cántico”, *Monte Carmelo*, 103.2, pp. 307-331.

_____ (1995a), “Lenguaje técnico y lenguaje popular en San Juan de la Cruz”, en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, J. A. Valente y J. Lara Garrido (eds.), Madrid, Tecnos, pp. 197-220).

? PALMA, B. de., (1998), *Via spiritus*, edición de T. H. Martín, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

? PARKER, A. A., (1986), *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra.

? PAZ, O., (1971), “Poesía de soledad y poesía de comunión” en *Las peras del olmo*, pp. 95-106, Barcelona, Seix Barral.

_____ (1998), *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix-Barral.

? PEERS, A., (1951), *The Mystics of Spain*, London, Allen and Unwin.

? PEGO PUIGBÓ, A., (2004), *El Renacimiento espiritual*, Madrid, CSIC.

? PIKAZA, X., (1992), *El “Cántico Espiritual” de San Juan de la Cruz*, Madrid, Ediciones Paulinas.

? RICO, F., (1970), *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid, Castalia.

_____ (2002), *El sueño del humanismo*, Barcelona, Destino.

? RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., (1995), *Emblemas, lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza.

? ROLLÁN, M. S., (1990), “Poética del espacio místico en San Juan de la Cruz”, en *La espiritualidad del siglo XVI. Aspectos literarios y lingüísticos*, María Jesús Mancho Duque (ed.), pp. 155-158, Universidad de Salamanca.

_____ (1991), “De la fe angustiada a las ansias de amor” en *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Otger Steggink (coord.), pp. 863-881, Roma, Institutum Carmelitarum.

? RUBÍ, B. de, (1951), “Mística Sanjuanista y sus relaciones con la Escuela Franciscana”, *Estudios Franciscanos* LII, pp. 77-96.

- ? RUFFINATO, A., (1979), “Los códigos del eros y el miedo en San Juan de la Cruz”, *Dipositio (Estudios)*, IV, 10, pp. 1-26.
- ? RUIZ, F., (1962), “Cimas de contemplación. Exégesis de la *Llama de amor viva*”, *Ephemerides Carmeliticae* 13, pp. 257-298.
- _____ (1966), “Funciones del conocimiento en la oración mental”, *Revista de espiritualidad*, 25, pp. 75-89.
- _____ (1985), “El símbolo de la Noche oscura”, *Revista de espiritualidad*, 44, 1985, pp. 79-110.
- _____ (1986), *Místico y maestro San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad.
- _____ (1990), “Unidad y contrastes: hermenéutica sanjuanista”, Ruiz, F. (ed.) *Experiencia y pensamiento en San Juan de la Cruz*, Madrid, Espiritualidad, pp. 17-52.
- ? SÁNCHEZ DE MURILLO, J., (1990), “El pensamiento fundamental de la fenomenología moderna en la doctrina mística de San Juan de la Cruz”, *San Juan de la Cruz*, 6, pp. 9-41.
- ? SANCHÍS ALVENTOSA, J., (1946), *La escuela mística alemana y sus relaciones con nuestros místicos del Siglo de Oro*, Madrid, Verdad y vida.
- ? SANTIAGO, M. de (ed.), (2003), *San Juan de la Cruz, Poesía completa*, Barcelona, Ediciones 29.
- ? SEBOLD, R. P., (2003), *Lírica y poética en España (1536-1870)*, Madrid, Cátedra.
- ? SENABRE, R., (1993), “Sobre la composición del *Cántico espiritual*”, *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Junta de Castilla y León-Consjería de Cultura y Turismo, Valladolid, pp. 95-106.
- ? SERÉS, G., (2003), *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto.
- ? SERVERA BAÑOS, J., (1991), “La crítica literaria de la Generación del 27 sobre San Juan de la Cruz”, *Ínsula* 537, pp. 33-34.
- ? SESÉ, B., (1991), “Teoría y práctica del deseo según San Juan de la Cruz”, *Ínsula* 537, pp. 31-33.
- _____ (1995), “Poética del sujeto místico según San Juan de la Cruz”, en J. A. Valente y J. Lara Garrido (eds.), *Hermeneútica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, pp. 81-95.
- ? SORIA OLMEDO, A., (1991), “San Juan de la Cruz y la literatura contemporánea”, en *San Juan de la Cruz y la literatura de su tiempo*, Madrid, Turner.
- ? STEINER, G., (1982), *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa.

- _____ (2001), *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela.
- ? TAYLOR, B., (2005), “Lecturas alegóricas de las *Metamorfosis* de Ovidio en la España del Siglo de Oro”, en Sanmartín Bastida, R. y Vidal Doval, R. (eds.), *Las metamorfosis de la alegoría*, Madrid, Iberoamericana, pp. 225-248.
- ? TERESA DE JESÚS, (1999), *Libro de la vida*, Edición de E. di Pastena. Prólogo de V. García de la Concha, Barcelona, Círculo de lectores.
- ? THOMPSON, C., (1985), *El poeta y el místico*, Madrid, Swan.
- _____ (1988), “The many paradoxes of the mystics”, *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, pp. 471-485.
- _____ (1991), “Aminadab tampoco parecía: presencia y ausencia en el Cántico y en el Cantar”, *Ínsula*, Septiembre, 1991, pp. 10-12.
- _____ (1992), “La tradición mística occidental: dos corrientes distintas en la poesía de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León”, *Edad de Oro* n.º. 11, (1992), pp. 187-194.
- _____ (1993), “Literatura, teología y experiencia en San Juan de la Cruz” en *Presencia de San Juan de la Cruz*, Paredes, J. (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp. 97-165.
- _____ (1993a), “El mundo metafórico de San Juan de la Cruz”, *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista*, Junta de Castilla y León, pp. 75-93.
- _____ (1996), “La teoría de los nombres y la metáfora en la poesía de fray Luis de León”, en García de la Concha, V. y Lera, J., (eds.), *Fray Luis de León, Historia, humanismo y letras*, Universidad de Salamanca, pp. 549-555.
- _____ (2002), *Canciones en la noche*, Madrid, Trotta.
- ? TORRES MARCOS, M., (1989), *San Juan de la Cruz (un tesoro escondido)*, Ávila, Asociación Educativa Signum Christi.
- ? UNAMUNO, M. de, (1986), *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza.
- ? UNDERHILL, E. (1955), *Mysticism*, New York, Nonday Press.
- ? URBINA, F., (1982), *Comentario a Noche oscura del espíritu y La subida al Monte Carmelo de San Juan de la Cruz*, Madrid, Ediciones Marova.
- ? VALENTE, J. A., (1991), “Noticia incierta”, en San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual. Poesías*, Manuscrito de Jaén, J. A. Valente (ed), Junta de Andalucía-Turner, Madrid, II (Transcripción), pp. XI-XX.

_____ (1991), *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets.

_____ (1995), “Formas de lectura y dinámicas de la tradición” en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, J. A. Valente y J. Lara Garrido (eds.), Madrid, Tecnos, pp. 15-22.

_____ (2004), *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores.

? VERDON, T., (1990), “Christianity, the Renaissance and the Study of History”, T. Verdon y J. Henderson (eds.), *Christianity and the Renaissance*, Syracuse University Press, pp. 1-37.

? VIDE, V., (1999), *Los lenguajes de Dios*, Bilbao Universidad de Deusto.

? VILANOVA, E., (1995), “Lógica y experiencia en San Juan de la Cruz”, en J. A. Valente y J. Lara Garrido (eds.), *Hermeneútica y mística: San Juan de la Cruz*, Madrid, Tecnos, pp. 35-62.

? VILNET, J., (1949), *Bible et mystique chez Saint Jean de la Croix*, Brujas, Desclée De Brouwer.

? WARBURG, A., (2005), *El Renacimiento del paganismo*, Madrid, Alianza.

? WARD, G., (2002), “In the daylight forever? Language and silence”, en Davies, O. y Turner, D. (eds.), *Silence and the Word*, Cambridge University Press, pp. 159-184.

? WARD, J., (1988), “Magic and Rhetoric from Antiquity to the Renaissance: Some Ruminations”, *Rhetorica*, vol. VI, n. 1, pp. 57-118.

? YNDURAIN, D., (1991), “Y pacerá el amado entre las flores”, en *San Juan de la Cruz, espíritu de llama*, Steggink, O. (coord.), pp. 449-465, Roma, Institutum Carmelitarum.

_____ (1991a), “San Juan, doctor de la Iglesia”, *Ínsula* 537, p. 20.

_____ (1993), “Canto de serenitas”, en *Presencia de San Juan de la Cruz*, en Paredes, J. (ed.), Granada, Universidad de Granada, pp.35-48.

_____ (1994), *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra.

_____ (1997), “Mi amado las montañas”, *Boletín de la Real Academia Española* LXXVII, pp. 165-196.

? YNDURAIN, F., (1969), “San Juan de la Cruz, entre alegoría y simbolismo”, en *Relectura de los clásicos*, Madrid, Prensa Española.

OBRAS CITADAS DE CARÁCTER GENERAL

- ? AGAMBEN, G., (2003), *El lenguaje y la muerte*, Valencia, Pre-textos.
 _____ (2005), *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama.
- ? ANTÓN PACHECO, J. A., (2003), *Los testigos del instante*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ? BARTHES, R., (2005), *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI.
 _____ (2005a), *Crítica y verdad*, Madrid, Siglo XXI.
- ? BLUMENBERG, H., (2000), *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós.
 _____ (2003), *Paradigmas para una metaforología*, Introducción y estudio introductorio de J. Pérez de Tudela Velasco, Madrid, Trotta.
- ? FERRATER MORA, J., (1999), *Diccionario de filosofía de bolsillo*, 2 vols., Alianza, Madrid.
- ? FERRARIS, M., (2000), *Historia de la hermenéutica*, Madrid, Akal.
 _____, (2004) *La hermenéutica*, Madrid, Cristiandad.
- ? FLETCHER, A., (2002), *Alegoría*, Madrid, Akal.
- ? GADAMER, H. G., (1995), *El inicio de la filosofía occidental*, Barcelona, Paidós.
 _____ (1996) *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.
 _____ (1996a), *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos.
 _____ (1997), “Rethoric, Hermeneutics and Ideologie-Critique”, W. Jost y M. Hyde (eds.), *Rethoric and Hermeneutics in our time: a reader*, Yale University Press, pp. 313-334.
 _____ (1998), *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós.
 _____ (1998a), *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona, Paidós.
 _____ (1999), *Mito y razón*, Barcelona, Paidós.
 _____ (2000), *Verdad y método II*, Salamanca, Sígueme.
 _____ (2000a), *La dialéctica de Hegel*, Madrid, Cátedra.
 _____ (2001), *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra.

- _____ (2001a), *El problema de la conciencia histórica*, traducción e introducción de A. Domingo Moratalla, Madrid, Tecnos.
- _____ (2001b), *El inicio de la sabiduría*, Barcelona, Paidós.
- _____ (2002), *Los caminos de Martin Heidegger*, Barcelona, Herder.
- _____ (2002a), *Acotaciones hermenéuticas*, Madrid, Trotta.
- _____ (2004), *Hermenéutica de la Modernidad. Conversaciones con Silvio Vietta*, Madrid, Trotta.
- ? GARCÍA BERRIO, A., y HUERTA CALVO, J., (1999), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- ? HEIDEGGER, M., (1988), *Identidad y diferencia*, prólogo de A. Leyte, Barcelona, Anthropos.
- _____ (1993), *Kant y el problema de la metafísica*, México, FCE.
- _____ (1995), *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1996), *Schelling y la libertad humana*, Caracas, Monte ávila.
- _____ (1996a). *La autoafirmación de la Universidad alemana. El Rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*. Estudio preliminar, traducción y notas de R. Rodríguez, Madrid, Tecnos.
- _____ (1998), *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza.
- _____ (1998b), *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1999), *Introducción a la filosofía*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1999a), *Ontología. Hermenéutica de la facticidad*, Madrid, Alianza.
- _____ (2000), *Hitos*, Madrid, Alianza.
- _____ (2001), *Estudios de mística medieval*, Madrid, Siruela.
- _____ (2001a), *Conferencias y discursos*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- _____ (2002a), *Serenidad*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- _____ (2002b), *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- _____ (2002c), *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles*, Madrid, Trotta.
- _____ (2003) *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa.
- _____ (2003a) *La proposición del fundamento*, Barcelona, Gedisa.
- _____ (2005), *Nietzsche*, Barcelona, Destino.
- _____ (2005a), *Parménides*, Madrid, Akal.
- _____ (2005b), *Introducción a la fenomenología de la religión*, Madrid, Siruela.
- ? HONIG, E., (1982), *Dark conceit: the making of allegory*, Brown University Press.

- ? LAWRENCE, J., (2005), "Las siete edades de la alegoría", en Sanmartín Bastida, R. y Vidal Doval, R. (eds.), *Las metamorfosis de la alegoría*, Madrid, Iberoamericana, pp. 17-50.
- ? PARDO, J. L., (2006), *La metafísica*, Valencia, Pre-textos.
- ? PÉREZ RIOJA, J. A., (1997), *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos.
- ? PÖGGELER, O., (1993), *El camino del pensar de Martin Heidegger*, Madrid, Alianza.
- ? QUILLIGAN, M., (1979), *The language of allegory*, London, Cornwell University Press.
- ? RICOEUR, P., (1969), *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Taurus, prólogo de José Luis Aranguren.
- _____ (1999), *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, Introducción de A. Gabilondo y G. Aranzueque.
- _____ (2001) *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- ? RORTY, R., (2001), *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra.
- ? SAID, E. W., (2004), *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona, Debate.
- ? TODOROV, T., (1972), "Introduction à la symbolique", *Poétique*, n. 12, pp. 273-308.
- _____ (1974), "Recherches sur le symbolisme linguistique", *Poétique*, n. 18, pp. 215-245.
- _____ (1978), *Symbolisme et interprétation*, Paris, Du Seuil.
- _____ (1990), *Théories du symbole*, Paris, Seuil.
- _____ (2005), *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós.
- ? WHITMAN, J., (1987), *Allegory: the dynamics of an Ancien and Medieval Technique*, Oxford, Oxford University Press.

Índice

Parte primera. Alegoría y metafísica

Introducción.....5

La alegoría en la Antigüedad grecolatina

- I. El nacimiento de la alegoría. Su contexto histórico. Los cambios sociales, políticos, religiosos y culturales de Grecia en el siglo VI a. C..... 11
- II. El nacimiento de la alegoría. De la palabra-mágica a la palabra-diálogo. La *alétheia*. La censura filosófica de Homero y Hesíodo. Sus primeros defensores. Jenófanes de Colofón, Teágenes de Regio.....25
- III. Heráclito de Éfeso.....53
- IV. La *hypónoia*: etimología. Concepto. Clases. Las primeras retóricas. Los sofistas. Isócrates.....67
- V. El antialegorismo de Platón: de la expulsión de los poetas a la alegoría de la caverna. La generalización de la alegoría: las escuelas cínica y estoica.....85
- VI. La generalización de la alegoría: las escuelas cínica y estoica.....105
- VII. Aristóteles y el problema de la analogía.....119
- VIII. La alegoría en la hermenéutica postaristotélica (siglos III a. C.-I d. C.). Algunas propuestas de clasificación. La polémica entre Alejandría y Pérgamo.....139
- IX. La alegoría en algunas retóricas clásicas. Retórica a Herenio, Cicerón, Quintiliano, Demetrio y Longino.....157
- X. Los alegoristas de los siglos I y II d. C.: Cornuto, pseudo-Heráclito, pseudo-Plutarco. La reacción de Plutarco.....185
- XI. La alegoría neoplatónica. Proclo y el problema del simbolismo.....203

La alegoría cristiana

- XII. Filón de Alejandría y la alegoría judeo-platónica.....243
- XIII. La tipología paulina y la alegoría.....257
- XIV. La alegoría cristiana. La polémica entre Alejandría y Antioquía.....277

XV. Hacia la codificación de la mística de la oscuridad: Gregorio de Nisa y Pseudo-Dionisio Areopagita.....	305
XVI. Agustín de Hipona y la exégesis alegórica.....	327
XVII. La alegoría deliberada.....	351
XVIII. El problema de la <i>allegoria in factis</i> y el alegorismo universal.....	373
XIX. Los cuatro sentidos de la Escritura.....	389
XX. Algunos rasgos fundamentales de la mística medieval.....	403
1. La mística agustiniana.....	403
2. La mística del siglo XII.....	411
3. La mística del siglo XIII.....	424
4. La mística del siglo XIV.....	436
5. La mística del siglo XV.....	442

La alegoría y la estética moderna

XXI. La alegoría y la estética moderna.....	449
1. La estética prekantiana.....	456
2. El símbolo en la <i>Crítica del juicio</i>	464
3. El símbolo en la estética de Schelling.....	486
4. El símbolo en la <i>Estética</i> de Hegel.....	497
5. La descomposición de la estética idealista	512
6. El símbolo neokantiano.....	521
7. El símbolo en el pensamiento de Tzvetan Todorov	532
8. La rehabilitación de la alegoría: Walter Benjamin.....	562
9. La alegoría en el pensamiento irónico de Paul de Man.....	567
10. Símbolo y alegoría en el pensamiento heideggeriano. Gadamer. Vattimo.....	577

Parte segunda. El problema de la alegoría en la obra de San Juan de la Cruz

Introducción	607
I. La alegoría y el símbolo en la crítica sanjuanista (aproximación sistematizadora al estado de la cuestión)	615
II. Literalismo y exégesis alegórica. El problema de los comentarios en prosa	679

III. La proyección alegórica del Cantar de los cantares en la obra de San Juan de la Cruz.....	715
IV. La tradición mística y su expresión alegórica en la obra de San Juan de la Cruz	731
V. La <i>Llama de amor viva</i>	751
VI. El <i>Cántico espiritual</i>	767
Conclusiones.....	821
Bibliografía	833

