

Jesús Fernández Orrico
Dr. en Filosofía.

ALEGORÍA Y TRAUERSPIEL

El Criticón de Gracián a la luz del *Ursprung des deutschen Trauerspiels* de W. Benjamin.

Abstract: The author analyzes the characteristics of the allegory that Baltasar Gracián unfolds widely in the work *The Criticón* establishing interesting comparisons with the allegory notion that Walter Benjamin develops in his book *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. The open defense that Benjamin makes of the calderonian theater front to german *Trauerspiel* allows to extend this defense not only to the baroque development of the allegory like expression but to other aspects like the immanent moral, the dialectic one of the theatricality, the temporality or the mystification in the opus magna of *Gracián*.

Key Words : allegory, morality, symbol, Baroque, written images, theatricality, drama, concealment, Denkbilde.

TRAUERSPIEL Y TRAGEDIA.

La moralidad en el drama calderoniano y en *El Criticón* de Gracián.

En las primeras páginas de la segunda parte de su *Ursprung des deutschen Trauerspiels*,¹ Walter Benjamin (W. B.) reflexiona en torno al teatro del siglo XVI y XVII. La forma de la obra en el XVI busca la perfección pero para ello esgrime la necesidad de “formas cerradas” como exigencia de totalidad omnicomprensiva capaz de representar el mito, no la historia. El *Trauerspiel* alemán presenta así una orientación mitológica de la historia; es una intrahistoria en la que los acontecimientos exteriores, lo cronológico, pasa a segundo plano. El *Trauerspiel* sería, según W. B., una idea o un concepto clasificatorio de la estética, de la filosofía del arte. Los criterios compositivos apuntaban a la fidelidad a las poéticas tradicionales en los que se podía reflejar mejor las intenciones barrocas que la rebelión contra ellos. En realidad se afirma la autoridad de la poética (*Poetices libri septem*, 1561) de Escaligero, del mismo modo que en el Renacimiento se puso de relieve la voluntad de clasicismo con insistencia casi enfermiza. En el Barroco, sin embargo, se elude, en la práctica, no sólo el cumplimiento de las normas poéticas de los Escaligero y otros sino que la inmanencia del Barroco se hace patente en el abandono de la escatología que había sido el hilo conductor en la Edad Media. La aceptación de la caducidad como condición de salvación desaparece en el Barroco dando lugar a un pesimismo existencial que se manifiesta como desamparo y desconsuelo. A este *pathos* responden las representaciones literarias en las que se propone la monarquía o la nobleza como poder

¹ Hemos utilizado la edición Suhrkamp swt, 1978 de la que proceden las citas.

salvador secularizado – tal sería el caso de Calderón – o los relatos de viajes en busca de objetivos soteriológicos como forma indirecta de trascendencia. En esta línea estaría *El Criticón* de Gracián.

La insatisfacción de la existencia inmanente trata en el drama barroco calderoniano de orientarse hacia ámbitos alternativos pero eludiendo la trascendencia directa. En esta huida hacia sucedáneos es donde encuentra W. B. en la obra de Calderón la mayor altura dramática, la mayor brillantez y el mayor acierto en la resolución de los conflictos barrocos entre la trascendencia y la presionante secularización renacentista. Al entorno cortesano Calderón lo dota de un carácter parcialmente lúdico y lo remite a un más allá alegórico como disfraz de la escatología subyacente. No otra cosa es *el sueño* al que B. caracteriza como “bóveda” dramática (*Dramenwölbung*) ubicua. Ésta es la metáfora benjaminiana que remite indirectamente al más allá en cuanto trasunto de trascendencia sugerida como espacio-tiempo implícito por detrás o por encima de la existencia mundana, de la vida. En este sentido, el Barroco, en concreto Calderón, no renuncia a la trascendencia, sino que se orienta a ella indirectamente a través del drama en el que la moralidad se apodera de la esencia de la vida humana. Como dice B. citando a Calderón, la moralidad tiene vigencia tanto en la existencia humana como en el sueño sea, en el primer caso, por ser verdadera, sea, en el segundo, por ganar amigos².

Algo similar se puede afirmar de *El Criticón* graciano en relación con la función de la moralidad. Aunque, a diferencia de éste, la brillantez del drama calderoniano estriba fundamentalmente en su plenitud formal como drama al minimizar la reflexión moral y enmarcarla en el ámbito de la naturaleza de los personajes. La introducción del *destino* profano capaz de ser modificado a través de la reflexión de estos mismos personajes hace del teatro de Calderón una dramaturgia romántica en opinión de W. B. Pero al mismo tiempo la presencia del destino es una referencia implícita a la moralidad y a través de ella a la trascendencia; lo que lleva a W. B. a considerar al destino como “las volutas” del teatro calderoniano: algo que se repite de modo circular e infinito³. Esta linealidad en el drama de Calderón, que es posible por un dogmatismo implícito aunque incuestionado, le otorga una superioridad manifiesta sobre el *Trauerspiel* alemán el cual se pierde en

² “...in der Traum als Himmels waches Leben überwolbt. Sittlichkeit ist in ihm zuständig: „Doch sey`s Traum, sey`s Wahrheit eben: / Recht thun muss ich; wär`es Wahrheit, / Deshalb, weil sie`s ist; und wär`es / Traum, um Freunde zu gewinnen, / Wenn die Zeit uns wird erwecken“ (Pedro Calderón de la Barca, Obras completas, Berlin 1815, p. 295, *La vida es sueño*).“ *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Suhrkamp swt, 1978, p. 62.

³ “Dem Drama Calderons vollends ist sie was der gleichzeitigen Architektur die Volute. Ins Unendliche wiederholt sie sich selbst und ins Unabsehbare verkleinert sie den Kreis, den sie umschliesst.“ *Ibid.* p.64.

disquisiciones de difícil encaje dramático sobre la confrontación de la moralidad, de la fe y de la vida y que impide a los luteranos la relación entre la miseria y el desamparo terrenal con la jerarquía del Príncipe. Algo que sí se da en Calderón.

El teatro barroco español, y especialmente el de Calderón, no es sólo literatura. Es también una incursión en la representación de la moralidad a través del soberano, su corte y los súbditos. La dramatización de esta moralidad es tan sutil que se presenta frecuentemente como comportamientos amorales de los personajes, como “actividades degeneradas de maquinadores”⁴ e ignorando el tratamiento histórico en la mayor parte de los dramas. No hay pues, propiamente, rebelión contra estamentos o contra estructuras de dominio, sino interpretaciones individuales de hechos concretos, de combates entre maquinadores e intrigantes. No se da una apelación a un continuo histórico, sino a las solas contradicciones de individuos en abierta confrontación. Esto es lo que aproxima, según W. B. el drama barroco español a la tragedia clásica en cuanto “la causa de la ruina en ésta, no está en la moralidad sino en la condición humana”⁵.

En *El Criticón* de Gracián se puede hallar también confirmación a esta orientación: Andrenio y Critilo, en cuanto criaturas bien diferenciadas, son portadores de mundos morales distintos porque, al decir de B., son las criaturas el único espejo en cuyo marco se revelaba al Barroco la condición moral.⁶ Esta sería una de las raíces de la alegoría barroca: los individuos asumen la representación de la moral siendo la evolución de aquellos identificable con el decurso de la moralidad. Esta moralidad inmanente propia del Barroco es también palmaria en *El Criticón*. El viaje de búsqueda se erige como una crónica de transformación moral de las criaturas al margen de la eternidad. Lo que se pretende es una restauración del paraíso, una reconciliación de la naturaleza caída con los mimbres del crecimiento moral en la temporalidad. El “paraíso” hacia el que encaminan sus pasos Andrenio y Critilo es un sucedáneo de la eternidad medieval. Por detrás del esperanzado viaje en *El Criticón* no hay un relato propiamente histórico sino que en él alienta un intemporal anhelo de perfección moral que se construye, no obstante, inevitablemente, en el tiempo. Se trata, pues, de un tiempo alegórico. Del mismo modo, el teatro barroco se propone como deshistorización, como alternativa a la condición desesperanzada del mundo y de la naturaleza terrenal, propio esto último, según B., de los dramas pastoriles y del

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ „...ist nicht sittliche Vergehung, sondern der Stand des kreatürlichen Menschen selber der Grund des Unterganges.“ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 72.

Trauerspiel.⁷ También el relato graciano se nos muestra como una visión desesperanzada y deshistorizada del mundo y de la vida. El imperativo de la moralidad inscrito en el drama barroco hace que se distancie de la tragedia de los griegos. La subordinación de la acción a los afectos y a la vida psíquica como objetivo del drama fueron dos aportaciones de Escaligero al drama barroco, así como la percepción histórica de la tragedia que introduce Lipsius vinieron a sumarse a la secular tradición religiosa haciendo, como dice W. B., de la culpa y la expiación los pilares de la tragedia moderna.⁸

El héroe

En las páginas que dedica a la naturaleza de la tragedia clásica griega W. B. tiene mucho interés en establecer paralelismos, pero sobre todo diferencias, con el *Trauerspiel* del XVII. El carácter dominante de la tragedia no son las referencias morales sino más bien la forma de la obra que es asumida con corrección histórica cuando se vincula a la leyenda. La tragedia, dice B. citando a Wilamowitz,⁹ es un fragmento cerrado sobre sí mismo vinculado a la leyenda de los héroes y al mismo tiempo, incompatible con la invención. Los elementos nucleares de la tragedia ya están dados en su totalidad como forma específica de los conflictos griegos. Tampoco hay reflexión moral propiamente dicha en la tragedia clásica. En ésta la moralidad está ligada a la vida en su relación con la muerte y a las acciones del héroe. Dice B. que la muerte trágica está vinculada a tiempos en que se modifican los derechos de los dioses olímpicos respecto del pasado. De ahí que en la tragedia la muerte se convierte en salvación¹⁰. La muerte se presenta como crisis que da paso a tiempos de relaciones jurídicas diferentes entre el Olimpo y los hombres. No son necesarios, pues, en la tragedia clásica los discursos morales. Y ello por varios motivos: por el infantilismo moral del héroe; por su superficialidad del hablar frente a su actuar. Porque el ser heroico no puede postularse como carácter psicológico sino desde la filosofía de la historia. Porque, dice B. siguiendo a Rosenzweig, el sello de la grandeza del héroe y su estigma reside en el callar, en el silencio y porque este silencio respecto al mundo y los dioses, que se convierte en la tragedia en receptáculo de lo sublime, impide al mismo tiempo toda comunicación que sea ajena al transcurso trágico propiamente dicho. Consiguientemente la soledad del héroe adquiere carácter paradigmático en la tragedia.

⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰ *Ibid.*, p. 88.

Paradigma que bloquea toda relación moral con el espectador y que acaba con la posibilidad de ejemplaridad del héroe trágico.

No todo arte está llamado a regir las conciencias del mismo modo. Y en la tragedia griega la sublimidad de la acción tiende a ser considerada como modélica y absoluta. Esto es lo que denuncia W. B. en palabras de Rosenzweig para quien hay identidad o una gran similitud de los héroes trágicos en la tragedia antigua por más que estuvieran sepultados en sí con sus limitaciones y caracteres humanos diversos unos de otros. Pero la pretensión de la tragedia moderna era presentar un héroe absoluto cuyos caracteres sean iguales en todos los héroes; este héroe absoluto no sería otro que el santo. De ahí que este reduccionismo de los héroes con que se interpreta la tragedia antigua por parte del drama moderno además de perder el sentido de la historia y con ello la múltiple diversidad de héroes antiguos, orienta hacia un único héroe modélico, moral y absoluto. Al hilo de esta incompreensión de la tragedia griega, B. establece una dicotomía entre el héroe trágico y el héroe socrático. La forma vital más importante para el primero es, paradójicamente, la muerte porque sus acciones encuentran mediación fundamentalmente en la naturaleza. Los hombres son instrumentos externos de ésta, sin que puedan influir de modo determinante a través de relaciones éticas o jurídicas en el *ágón* central del héroe. Tal vez porque, al decir de W. B., el hombre trágico carece de alma.¹¹ Pero el universo trágico que concluye bajo el signo del pacto y la convención, dio paso al héroe socrático cuyo modelo ya no será el logos trágico que, como un discurso vivo, supera, sobrepasa las convenciones del derecho ateniense, sino el pedagogo. Este es el héroe con que se identifica el *Trauerspiel* cuyo lenguaje dramático es el de un logos dialéctico vinculado al derecho y la moral del socratismo platónico. A éste pertenecería el logos graciano, un logos dialéctico y moral que trasciende las convenciones religiosas del momento en nombre de principios humanos, cuyo héroe sería un “santo laico”. Tampoco le es ajena la ironía socrática en tanto que desvelamiento crítico de convenciones, del mismo modo que el *Trauerspiel* es pensable en términos de pantomima.¹² Algo que separan a Gracián y al *Trauerspiel* de la tragedia.

De la moral en el arte.

B. se muestra contrario a que se margine la cuestión moral en el arte. Por ello, al hilo de la crítica de la noción estética nietzscheana, cabe preguntarse por la moral en el arte desde dos puntos de vista: si lo que el arte representa, en el caso de la literatura las acciones o

¹¹ „Ja der tragische Held, wenn man so will, ist seelos“. *Ibid.*, p. 95.

¹² „Das Trauerspiel ist pantomimisch denkbar, die Tragödie nicht“. *Ibid.*, p. 99.

comportamientos, posee un significado moral como reproducciones de la realidad, o si es desde perspectivas o nociones morales como hay que aprehender el contenido de una obra. Responder negativamente a ambas cuestiones pone de manifiesto la necesidad de captar el contenido moral de la poesía no como su última palabra sino como momento de su último contenido de verdad; es decir, desde el punto de vista de la filosofía de la historia.¹³ Para B., pues, la relación entre drama y moral es inextricable. Considera que no se debe pensar el drama barroco poniendo como paradigma la tragedia clásica, algo que pretendió el *Trauerspiel* alemán. Toda interpretación artística incluye la interpretación filosófica de la historia: el reconocimiento de la transformación de los cánones dramáticos y sus constitutivos formales a lo largo de la historia. Y el drama barroco ocupa un tiempo histórico determinado y propio cuyas circunstancias difieren esencialmente del mundo trágico griego.

En la perspectiva de W. B., eminentemente religiosa, no podía encajar la concepción puramente estética y amoral del arte de Nietzsche. Pero, por otra parte, para B. el arte no puede admitirse promovido en sus obras a director de conciencia, ni que se preste atención a lo representado en lugar de a la representación misma¹⁴. Algo que chocaría frontalmente con la intención-función moral de *El Criticón* de Gracián. Dicho de otro modo, para B. la obra en su mismidad, está desprovista de una “plantilla” moral como única interpretación legítima porque está llamada a ser percibida en su contextualidad histórica. La obra es la representación artística, pero la representación incluye la interpretación filosófica de la historia. Así pues, la moralidad es un momento del contenido de verdad de la obra de arte. Ésta no puede o debe determinarse o ser comprendida exclusivamente en función de la moralidad. Pero tampoco la forma estética pura de la obra, si se pudiera acceder a ella con exclusión de otras dimensiones, puede satisfacer la comprensión del contenido de verdad – que es dialéctico – de la obra.

ALEGORÍA

El Símbolo. La alegoría como expresión.

B. afronta la noción de la alegoría de modo relativamente asistemático. Compone un retablo de reflexiones en la tercera parte de su *Ursprung des deutschen Trauerspiels* en la

¹³ „...nicht als ihr letztes Wort, sondern als Moment ihres integralen Wahrheitsgehaltes zu fassen: nämlich geschichtsphilosophisch.“ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴ „Denn ihrerseits kann Kunst in keinem Sinn es zugestehn, sich zum Gewissensrat in ihren Werken promoviert und das Dargestellte statt der Darstellung selbst beachtet zu sehen.“ *Ibid.*, p. 86.

que desde las primeras páginas se percibe una intención polémica subyacente y, en todo caso, reivindicativa hacia una forma de entender la alegoría.

El primer análisis se centra en torno al concepto contemporáneo de símbolo al que tilda de usurpador por cuanto no tiene que ver con el que él considera auténtico. Fue, sigue B., en el Romanticismo donde surgió, desde la confusión, un uso vulgar de “símbolo” en el que tienden a separarse forma y contenido. Esta separación pervierte la idea en la obra de arte que es distorsionada en ella misma y en su manifestación. B. atribuye a una falta de temple, de capacidad dialéctica la pérdida del contenido o de la forma según sea el análisis formal o de contenido, respectivamente¹⁵.

B. propone ya en estas primeras páginas de la tercera parte cuál es el objetivo: reivindicar la alegoría como expresión tal como lo es el lenguaje y la escritura desechando al mismo tiempo que sea considerada como una técnica lúdica de producción de imágenes¹⁶. Se trata, sin duda de reconocer en la alegoría más un modo expresivo que una estrategia constructiva ordenada al lucimiento, a la clarificación o al juego literario. Frente al símbolo, cuyo carácter dominante sería el representativo o designativo – tal como lo considera el Clasicismo – la alegoría sería una forma fundamentalmente descriptiva o narrativa. B. se aleja, pues, de una valoración de la alegoría como recurso literario, tropo o instrumento compositivo. Esta forma de expresión en que consiste la alegoría produjo sus documentos más auténticos en el Barroco. Para la moderna concepción de la alegoría, las obras gráficas, emblemáticas y literarias del Barroco constituyen su modelo más acabado. La obra de Gracián, *El Criticón*, es, sin duda, uno de esos documentos alegóricos en los que B. encuentra una forma expresiva superior.

Siguiendo a Creuzer¹⁷, B. afirma que el símbolo tiene 4 caracteres: lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen y lo necesario. El símbolo trata de proponerse todo en un solo instante. Con brevedad lacónica todos los elementos del símbolo se dan simultáneamente al modo como los antiguos percibían las señales divinas (*súmbola*) en instantes fatales. El símbolo así entendido se alejaría de la historia al carecer de una verdadera dialéctica temporal.

El ideal de perfección humana a que se aferraban los románticos les descalificaba para aprehender la historia en sus reales y contradictorias manifestaciones diacrónicas. Y en

¹⁵ *Ibid.*, p. 138.

¹⁶ “Allegorie – das zu erweisen dienen die folgenden Blättern – ist nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift”. *Ibid.*, p.141.

¹⁷ *Ibid.* pp. 142-143.

esta búsqueda de ideales el símbolo era la representación privilegiada por su atemporalidad. Por el contrario las obras del Barroco y en especial el teatro de Calderón y el shakespeariano, como dice B., y también la narrativa graciana, añadiríamos nosotros, no sólo renuncia a ideales humanos de perfección sino que “empujan” las existencias de los hombres por la pendiente de la historia movidos por las pasiones, por los instintos como “los accesorios” (*die Requisiten*) del destino. El símbolo representa lo inmediato, lo momentáneo, la idea hecha sensible. La alegoría es una representación distinta de la idea. Es procesual, por ello puede expresar el mito entendido como *epos* progresivo. En este punto la alegoría adquiere su virtualidad en tanto en cuanto pone de manifiesto las antinomias del mundo y de los personajes en un transcurso temporal en el que tales antinomias puedan hacer patente la intensidad de sus contradicciones. Este es sin duda uno de los argumentos que llevan a B. a defender la modernidad del Barroco¹⁸ y la adecuación contemporánea de la alegoría barroca. Porque, como B. afirma reiteradamente, todo análisis del arte debe incluir la interpretación filosófica de la historia.

La alegoría. Dialéctica y temporalidad.

En la forma del *Trauerspiel* es donde se revela el movimiento dialéctico que se agita en la alegoría con mucha más claridad que en cualquier otra forma dramática. Es evidente que para B. la intención alegórica es de índole dialéctica. Ésta, que sólo puede desenvolverse en la historia, a través de la categoría decisiva del tiempo, deja al descubierto la insuficiencia del símbolo para representar la transfiguración de la naturaleza y de la historia: en la alegoría la *facies hipocrática* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado (solidificado)¹⁹. Con ello la alegoría se sitúa como instrumento descriptivo-comunicativo originario que se ha estabilizado lingüísticamente hasta tal punto que hemos olvidado su procedencia. B. aporta la presencia de la calavera como núcleo de la visión alegórica, como centro de las representaciones barrocas del mundo y de la historia en cuanto sufrimiento de la especie. Para B. hay un ensamblamiento esencial entre Barroco, alegoría, naturaleza y muerte. A esta última está sometida la naturaleza por su carácter dialéctico, y obligada a reconocer la profundidad de la muerte en las relaciones naturales, así como hay un entrelazamiento dialéctico entre el Barroco y la

¹⁸ Es de gran interés el libro del profesor G. Poppenberg *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental* (ver bibliografía). En él desde las primeras páginas de la Introducción se defiende la modernidad de los autos sacramentales, que surgen a mediados del siglo XVI y comienzan a desaparecer a finales del XVII, dado que desde el punto de vista cronológico se encuentran en la fase de gestación de la modernidad, fase en la que tienen lugar también las obras de Gracián.

¹⁹ “...als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen.” (*Ibid.*, p. 145)

alegoría como forma propia de éste. Insiste B., citando a Creuzer²⁰, en que la alegoría es una forma de expresión que evoluciona desde una orientación místico-didáctica en la Edad Media hasta una posición más ética ya en el XVIII en Alemania. Pero la Reforma y, consiguientemente, la Contrarreforma son épocas de emblemas. La alegoría se infiltra en todas las regiones del saber y en todos los ámbitos del espíritu, de los más populares hasta los más exclusivos. Así ocurre en las ciencias naturales, la heráldica, los poemas festivos y amorosos y, por supuesto, en la moral de la que es ejemplo eminente el relato alegórico de Andrenio y Critilo de Gracián. Porque, como dice B., el fondo de los accesorios intuitivos (*ihrer anschaulichen Requisiten*), de la alegoría resulta ilimitado²¹. El lenguaje alegórico es una verdadera erupción de imágenes (*wahre Bidleruption*) provocada por cada ocurrencia (*Einfall*) cuya expresión, además, produce una multitud de metáforas en dispersión caótica. Con este estilo, dice B., se representa lo sublime (*das Erhabne*)²². Esta ocurrencia a la que hace alusión no sería otra cosa que el “ingenio” graciano al que el jesuita dedica un pormenorizado estudio²³ a manera de poética de la época y cuyos frutos se concretan en *El Criticón*.

Todo *El Criticón* es un encadenamiento de imágenes, un relato en el que éstas se articulan en torno a tiempos y lugares que transgreden los límites de lo sensible sin abandonar por ello la posibilidad de su representabilidad. Como dice B., en el Barroco, exterior y estilísticamente, tanto en la drasticidad de la composición tipográfica como en la metáfora sobrecargada, lo escrito tiende hacia la imagen.²⁴ Hay en Benjamin un alegato en favor del Barroco donde parece encontrar elementos de progreso allí donde el Clasicismo sólo veía límites y carencias. Lo alegórico es la forma expresiva en la que se articulan las propensiones y tendencias del Barroco. La apoteosis, el interés por lo desmedido, lo eterno como bóveda omniabarcante, la recíproca imbricación de artes diversas, los excesos constructivos y ornamentales, la diseminación de los contenidos de verdad en la apariencia formal, etc. encuentran en la alegoría el escenario propicio para la belleza perdurable, la que, en último término, es transmitida por la historia y que, como dice B., es objeto de saber.²⁵

²⁰ *Ibid.* p.146

²¹ *Ibid.* p.151

²² *Ibid.*

²³ *Agudeza y arte de ingenio*, 1642.

²⁴ “...drängt das Geschriebene zum Bilde”. *Ursprung*. p. 153.

²⁵ “Schönheit, die dauert, ist ein Gegenstand des Wissens.” *Ibid.*, p. 159.

Teatralidad de *El Criticón*. *Schrift und Sprache*. *Denkbilde*.

La relación de B. con la alegoría es una relación poliédrica. Sus reflexiones toman direcciones imprevistas en el transcurso del *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Esta secuenciación paratáctica se hace más evidente en las últimas páginas en las que B. expone sus reflexiones en torno a la alegoría barroca, lo escénico, las formas del lenguaje, la culpa, la alegorización de los dioses, entre otros temas.

En todo momento propone B. al Barroco como momento de esplendor de la alegoría elaborada destacando como prototipo alegórico barroco la obra de Mira de Amescua *El palacio confuso* (1634). La presencia en ella de una corte y de numerosos emblemas así como los habituales excesos constructivos hace de esta obra un exponente acabado de la alegoría barroca. El abigarramiento de las instalaciones teatrales en buena medida efímeras, propias del Barroco se corresponde con la complejidad de la acción, con la intriga en la que la alegoría se acomoda. Cierta contrapartida a los excesos arquitectónicos se encuentra en la poética barroca que, al menos en alguna de sus variantes, tiende al conceptismo. Gracián puede ser considerado un buen ejemplo de ello: el proyecto constructivo de *El Criticón*, muy próximo a formas dramáticas por la acción y el lenguaje, muestra, al mismo tiempo una autolimitación expresiva ya anunciada en su poética (*Agudeza y arte de ingenio*). Lo metafórico, los excesos, se reservan, en el Barroco, para lo figural, para lo visual, para lo escénico. Nada es evidente en el Barroco. Hay una ocultación generalizada tras apariencias caleidoscópicas. Es una época de antítesis y de confrontación. Y entre estas no es la menor la que tiene lugar entre lo escénico y su contenido de verdad, lo significativo, que se encierra en lo alegórico.

La única obra propiamente alegórica de Gracián, *El Criticón*, tampoco nos presenta un modelo excluyente, espiritualmente ejemplar, ni una edificante psicología de las pasiones o de reflexión religiosa, ni siquiera de moral convencional. La obra graciana es una narración alegórica que se articula como *ars inveniendi* (*Lebens Kunst*), como *éthos*, hábito o modo de ser que debe adquirir el hombre a lo largo de su existencia. Se sustenta, como origen y destino, en la naturaleza individual del hombre que, como humana, se ve obligada a confrontarse ineludiblemente con las mitologías que arrastra cada tiempo histórico. Desde este punto de vista la alegoría graciana parece estar próxima a la alegoría del drama barroco en cuanto situada en la “catástrofe natural” de la vida humana, inevitable en el curso del mundo. ¿Es Critilo un *exemplum* alegórico paradigmático? ¿O más bien una *inventio*? ¿Un personaje inserto en un drama alegórico en clave narrativa?

Otras características de la alegoría en el drama, apuntadas por W. B., como la percepción teatral frente a la percepción literaria en tanto que representación de imágenes, de sueños, de significados, etc. pueden encontrar correlato en la obra graciana. Tales como el exotismo de los temas, la acción intrincada, los accesorios como emblemas metafóricos, la limitación de lo metafórico en el lenguaje poético, el preciosismo del modo barroco de expresión, lo concreto acompañando a lo abstracto, etc.²⁶

La palabra, el lenguaje sonoro, cobra en el Barroco una importancia que anteriormente estuvo reservada al silencio de los significados internos de las palabras. Al hilo de esta cuestión se afronta el tema nuclear de las relaciones de la palabra (*Lautsprache*) y la imagen escrita (*Schriftsprache*) en el Barroco. La tensión entre ambas (*Wort und Schrift*) la califica B. de incommensurable (*unermesslich*) dada la confrontación de sus caracteres: a la palabra le corresponde ser la manifestación exterior, el éxtasis, todo aquello que puede carecer de medida, que es expresión de impotencia pero que al mismo tiempo es expresión originaria y libre de un ser limitado. Es lo propio de los personajes, de la representación teatral, del drama en cuanto espontaneidad. La escritura, por su parte, destaca por la superioridad que manifiesta sobre las cosas a las que domina por su dignidad, por su recogimiento pero que al mismo tiempo las esclaviza (*versklavt*) atribuyéndoles significados periféricos o excéntricos. Hace de los objetos meros correlatos de significado. Las cosas “están” en cuanto significan. Parece que hay en B. identificación entre escritura e imagen (alegórica) escrita (*Schriftbild*) en el establecimiento de caracteres y sobre todo al ser propuesta como antagónica a la palabra pronunciada (*Lautsprache*). La preferencia de B. por el lenguaje hablado, por el estilo verbal, no parece dejar muchas dudas. Tanto por el contexto de crítica al engolamiento del *Trauerspiel* como por la insistente reivindicación del drama calderoniano que hace B. como modelo de libertad expresiva, de refinamiento y de distancia alegórica.

Cabe preguntarse en este sentido si *El Criticón* de Gracián no contiene suficientes elementos dramáticos y dialógicos como para poder ser considerado una alegoría narrativa construida con la espontaneidad de los diálogos y estructurada en actos con unidades espacio-temporales propias del drama. Es algo que habrá que analizar pormenorizadamente y en especial la naturaleza de las imágenes alegóricas con que se cruzan Andrenio y Critilo en su viaje. Porque si como dice Cysarz, citado por B.²⁷, hay en el Barroco una vinculación esencial entre las palabras y las imágenes, en pocas obras como en *El Criticón* las palabras

²⁶ *Ibid.*, pp. 173 – 177.

²⁷ *Ibid.*, p. 179.

conducen a representaciones o imágenes mentales (*Denkbilde*) en permanente eclosión alegórica.

La historia del hombre es la historia del lenguaje.²⁸ Desde antiguo se ha tenido conciencia de su complejidad. Las épocas de disolución o crisis clasicista han sido épocas particularmente convulsas y a un tiempo muy interesadas en cuestiones de lenguaje. Sofistas, estoicos, la baja Edad Media, los nominalismos y especialmente ya en el Barroco el lenguaje es el objeto de análisis dominante y de superioridad por su versatilidad y la tensión constante de sus elementos. En estas épocas los recursos retóricos son los protagonistas del arte en detrimento de las estructuras o de los contenidos. En la época barroca el valor artístico se encuentra más en la capacidad creativa del estilo verbal que en las estructuras compositivas. La imagen alegórica, en cuanto imagen, es representación que atrae hacia sí el componente significativo y no representable de la alegoría. Este es, para B. el centro de la concepción alegórica que Ritter expone acertadamente.²⁹ Ciertamente que *El Criticón* no es propiamente una obra dramática pero sí se advierten en alguna medida características semejantes a las anteriormente aludidas respecto a su discurrir teatralizante. Parece, más bien, que en Gracián *verbum* y *significatio* están tan estrechamente vinculados que ambos se subsumen y potencian. En todo caso los “lugares comunes” que con frecuencia constituyen la doctrina graciana se ven desbordados por la fuerza de la palabra mostrándose ésta como el verdadero polo de atracción y elemento dominante sobre los significados. Es cierto que no hay sonidos propiamente dichos en la obra de Gracián puesto que no estaba destinada a su representación. Pero la articulación de los diálogos con la utilización de tropos, metáforas y alegorías como figuras de dición, estilísticas, retóricas, cultismos, apócopes, elipsis, etc., al volcar sobre la palabra el protagonismo del lenguaje, hace de Gracián un paradigmático autor barroco en el que, sin embargo, las tensiones sonido-significado no parecen llegar a los extremos de irreconciliación descritas por B. En Gracián el *verbum* no rompe el lenguaje sino que lo asume y potencia. La vinculación esencial entre el “Barroco de las palabras” y el “Barroco de las imágenes” que les hace fundamentarse recíprocamente no debe entenderse sólo en el plano de la representación teatral o de la dramatización escenográfica de templos y palacios. Entre la palabra y la imagen hay una relación esencial en el orden de la comunicación e incluso en el

²⁸ En un artículo de 1916 (*Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*) que no publicó y en el que esboza una fenomenología del lenguaje, B. se muestra más radical respecto a la naturaleza del lenguaje y afirma que tanto en la naturaleza animada como en la inanimada se da un elemento de comunicación espiritual que es el lenguaje.

²⁹ “Mitten ins Zentrum allegorischer Anschauung trifft er [Ritter] mit seiner Lehre, alles Bild sei nur Schriftbild.” *Ursprung*. p.190.

epistemológico. B. ha insistido en las conexiones entre lenguaje (*Sprache*) y escritura (*Schrift*) como fundamento de la alegoría³⁰. En el primero el carácter dominante es la comunicación como función general con origen y destino en el ser humano y transmitida desde y a través de diversos materiales y soportes de naturaleza física (estímulos). En el segundo, en la escritura, hay un predominio del material que actúa como mediador.

En Gracián hay una intención alegórica explícita en la que introduce imágenes de una mitología mixtificada moralizadora³¹ y racionalmente revisada junto con un lenguaje lacónico y culto orientado a lo esencial pero al mismo tiempo con fuerza dramática, verosimilitud narrativa y una enorme intensidad semántica frecuentemente polisémica. También se evidencia una voluntad de estilo que profundiza en un conceptismo moralizante de influencia estoica. Hasta qué punto hay unidad y tensión entre palabra e imagen en el complejo imaginario graciano puede dar la medida de actualidad o modernidad alegórica según las propuestas de W. B.

Caducidad y culpa. Ocultación y mixtificación.

Uno de los fundamentos de la existencia de la alegoría se encuentra en la exigencia de *ocultación*. Ello provoca inevitablemente la búsqueda o pregunta por el referente oculto. Procediendo de la emblemática medieval a través de la renacentista, con la alegoría se pretende, siempre según W. B., instaurar una exégesis de los dioses clásicos con intención mixtificadora. Porque la función cristianizadora en el medioevo está dirigida a la suplantación de las antiguas divinidades y sus modos de vida. Es la lucha contra el paganismo y la carnalidad la que sitúa a la alegoría como instrumento privilegiado de comunicación mediante imágenes.

La alegoría, pues, como intento de apartar la vida antigua, con sus dioses y sus costumbres, de la contemplación de los fieles, es al mismo tiempo mediación entre los dioses individuales y los conceptos abstractos. Cuando el mundo de las divinidades se extinguió, la alegoría entronizó nuevos significados aun manteniendo figuras y formas sensibles convenientemente intervenidas. Lo alegórico no es lo meramente decorativo ni siquiera lo teológico sino el soporte de una moral que se transmite desde la Edad Media hasta el Barroco como gozne instrumental de una inversión deontológica. El carácter eminentemente moral de la alegoría graciana es un claro exponente de esta transformación.

³⁰ *Ibid.*, p.191.

³¹ G. Poppenberg (o. c.) en el comienzo del capítulo dedicado a la *Antiperístasis* otorga el protagonismo en la lucha psicomáquica a la alegoría frente a la lógica. La espiritualidad y la lucha entre el bien y el mal se sustenta, según el profesor Poppenberg, en figuras alegóricas, no en argumentos racionales.

La utilización que hace Gracián en *El Criticón* de la mitología antigua introduciendo en ella interpretaciones de la escatología cristiana entreverada de estoicismo tiene como trasfondo de su alegoresis alguno de los elementos que destaca W. B. en tanto que constitutivos de la alegoría barroca. Es decir, también subyacen en Gracián la caducidad, la criatura caída, la inmanencia de los personajes mitológicos, la ilusión de autonomía e infinitud, la vida como peregrinaje a cuyo final concurren las alegorías escatológicas (muerte, cadáver, luto) que dan forma a la noción capital benjaminiana de la culpa.

La idea de caducidad no es en sí misma un producto barroco, ni siquiera medieval. Y tampoco lo es, por consiguiente, el polo de confrontación dialéctica implícito en su comprensión: la eternidad. La idea de caducidad se encuentra ya en el acervo existencial originario de la especie y la historia humanas. Pero en el Barroco irrumpe con fuerza la exigencia de su representación: no basta con el conocimiento de la caducidad universal sino que hay que ofrecer las imágenes de su ubicua presencia. De este modo las alegorías de la muerte acaparan un protagonismo esencial tanto por su función reorientadora contrarreformista como por su evidencia interpretativa. Hasta tal punto que, como dice B., la muerte introduce a los personajes en la alegoría.³² El icono omnipresente en el Barroco de la muerte es el cadáver. Es, sin duda, el ejemplo más acabado de alegorización de una *physis* desprovista ya de espíritu y, pese a ello – haciendo uso de la ambigüedad dominante en la alegoría barroca –, se hizo del cadáver el supremo emblema (*obertes emblematisches Requisit*) receptor del sentimiento de culpa. Ya no morimos porque somos naturaleza; morimos porque somos criaturas caídas. Con ello el sentido trágico de la existencia propia del mundo clásico no sólo se desvanece sino que se carga de culpabilidad. Una transformación que también alcanza a la naturaleza. Su caducidad y su muerte, evidenciadas en la imagen del cadáver, apuntan a algo no visible surgido de las entrañas de la historia humana pero que el cristianismo resucita, orienta y asienta tanto en los ídolos y en los cuerpos muertos como en toda la naturaleza: la culpa, que estará adherida, como filtro invisible, al objeto alegórico y al sujeto de la observación. La culpa, mediada por la alegoría, es, desde esta perspectiva, el acompañante de todo lo histórico y aun de todo lo natural. Para W. B., probable lector de Nietzsche (*Genealogie der Moral*, 2. 3), la culpa es sin duda el fermento de la profunda alegoresis occidental³³ que hay que tener siempre presente, que no hay que olvidar nunca. La alegoría sería la particular nemotécnica que, privilegiando los lenguajes visuales, subvierte por ocultación, enmascaramiento o

³² „...weil sie nur so, als Leichen, in die allegorische Heimat eingehn.“ *Ibid.*, p.194.

³³ „...macht das Ferment der tiefen abendländischen Allegorese.“ *Ibid.*, p. 200.

transmutación todo significado unívoco. En el Barroco este desplazamiento está sometido a múltiples mediaciones todas las cuales confluyen en la autoconciencia de culpa. Pero la alegoría, revelando su profunda ambigüedad, se mostrará al mismo tiempo como la única salvación verosímil³⁴ al introducir los adecuados sentidos trascendentes de salvación también en las representaciones caducas de lo material. Las alegorías de la resurrección de la carne, del juicio final y otras postrimerías ante la visión del cadáver irían en esta dirección.

Si bien en *El Criticón* no parece estar presente el sentido escatológico del cristianismo - al menos de manera explícita -, no es ajena su obra al espíritu de Trento. Pero nos halláramos más ante una obra de profundo pesimismo humanista que ante un instrumento de mixtificación que estuviera ordenado a ser resuelto en un plano teológico. Tal vez la conclusión a que nos conduce Gracián esté próxima a la que W. B. registra en el *Trauerspiel* barroco: la caducidad, la culpa y la muerte hacen de la vida una realidad indigna de ser vivida. El pesimismo de Gracián, próximo al nihilismo, contrasta, sin embargo, con una culpabilización que, en el *Trauerspiel* debe reconducir finalmente a la salvación pero que en *El Criticón* se detiene en los límites de la vida. No sobrepasa la inmanencia ni siquiera como aspiración y, aunque Andrenio y Critilo pueden ser considerados como paradigmas alegóricos, sin embargo no podrían formar parte del concepto benjaminiano de alegoría si aceptamos como determinante la resolución teológica final propuesta por B.

Gracián salva a los dioses en su alegoría. Los salva como escenario, como comparsas. Pero la mitología graciana no se limita a la mitología clásica. Toda una inmensa galería de personajes de todo tiempo y lugar se van cruzando en las etapas de la vida que recorren Andrenio y Critilo. En cierto modo, según el proyecto narrativo de Gracián, se trataría de una gigantesca coreografía de coadyuvantes necesarios o coprotagonistas del acontecer biográfico. Lo que B. hubiera denominado accesorios o *Requisiten*. Todo este cúmulo de personajes parece, pues, ajeno a las funciones de la alegoría ya que, según B., a ésta no se la comprende si se quiere separar el conjunto de imágenes que conducen a la salvación de aquellas otras sombrías que significan la muerte y el infierno³⁵ si es que hay que tomar en su sentido más literal estas postrimerías. Pero la relación y conflictos de Andrenio y Critilo con cuanto encuentran en su viaje no tienen que ver con su salvación o condenación eternas, sino con el modo y estrategias para sobrellevar el itinerario de la vida en este

³⁴ „... ward ihre allegorische Interpretierung als die denn doch allein noch absehbare Rettung“. *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 207.

mundo. No hay en Gracián otro infierno que la propia vida ni otra salvación que ser capaz de sobrellevarla mediante la experiencia del aprendizaje y el estoicismo moral.

Ocultación y desvelamiento en Gracián.

En definitiva, más allá de cierta desnaturalización del mito, la función de la alegoría en Gracián no parece adecuarse en todos sus extremos a la que W. B. atribuye al *Trauerspiel* barroco. Para éste la alegoría es instrumento de mixtificación y ocultamiento mientras que en Gracián se trata de representaciones e imágenes mentales como forma de representar la verdad. No obstante, y en relación a la desvirtuación de las divinidades paganas en que se sustenta el análisis de W. B., también en Gracián parece tener lugar una cierta mixtificación de la mitología a través de la alegorización conservando lo formal y enmascarando su originario sentido objetivo en favor de su peculiar itinerario moral. Como en el *Trauerspiel*, en Gracián los personajes y sus palabras adquieren nuevos contenidos que se orientan hacia la alegoría (Fortuna, Falsirena, Hipocrinda, Artemia, etc. etc.) haciendo que lo mitológico se transforme en figuras conceptuales. Y al igual que en el teatro de Shakespeare, la alegoría otorga plenitud de significado a las expresiones de los personajes y criaturas y recibe la fuerza por sus aspectos o caracteres perceptivos o sensibles³⁶.

En Gracián las alegorías producen un efecto potenciador de las palabras y los hechos, los sobredimensiona hasta lo inverosímil. Pero como se trata de una obra dirigida a “los menos”, a juiciosos y cultos lectores (en *El Criticón* “A quien leyere”) las representaciones alegóricas gracianas no llevarán a error a sus lectores porque, como dice B. en referencia a la alegoría barroca, solamente para el que sabe puede algo representarse alegóricamente.³⁷ Gracián construye una narración muy alejada de la realidad y donde la alegoría es el modo de recrear un universo cuya protagonista sea la verdad moral. Sin embargo se trata de una verdad moral no extraída directamente de las experiencias vividas (probablemente salvo excepciones) sino de un cúmulo doctrinal erudito y una maestría literaria aplicadas a vivencias generales conocidas por distintos cauces. Por eso Andrenio y Critilo, por ejemplo, no son seres “de carne y hueso”: no se alimentan, no descansan, no son caracterizados psicológicamente, etc. Sólo en este sentido se puede hablar de coincidencia con la tesis benjaminiana según la cual la intención de la alegoría es contraria a la intención de la

³⁶ *Ibid.*, p. 204.

³⁷ “Denn nur für den Wissenden kann etwas sich allegorisch darstellen” *Ibid.*, p. 205.

verdad”³⁸. En el caso de Gracián, se podría decir, que es por un exceso de “concentración” de verdad; por intentar hacerla resplandecer a través de un universo alegórico por lo que, en mayor o menor medida, se distorsiona esa verdad.

Bibliografía

- Avilés, Luís F. - *Lenguaje y Crisis: las alegorías de El Criticón*. 1998.
- Buck-Morss, Susan. - *Dialektik des Sehens : Walter Benjamin und das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main. 2000
- Checa, Jorge. - *Gracián y la imaginación arquitectónica. Espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*. 1990.
- Drügh, Heinz J. - *Anders-Rede : zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*. Freiburg im Breisgau, 2000
- Gagnebin, Jeanne-Marie. - *Geschichte und Erzählung bei Walter Benjamin*. Würzburg. 2001
- García Gibert. - El ficcionalismo barroco en B. Gracián. En *Gracián: barroco y modernidad*. Comillas. 2004.
- Hagedstedt, Jens. - *Reine Sprache : Walter Benjamins frühe Sprachphilosophie*. Frankfurt am Main. 2004
- Kather, Regine. - "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen" - *die Sprachphilosophie Walter Benjamins*. Frankfurt a. M. 1989
- Leifeld, Britta. - *Das Denkbild bei Walter Benjamin : die unsagbare Moderne als denkbare*. Frankfurt a. M. 2000
- Menke, Bettine. - *Sprachfiguren : Name, Allegorie, Bild nach Benjamin*. München. 1991
- Menninghaus, Winfried. - *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt a. M. 1980
- Nacher, Jürgen. - *Walter Benjamins Allegorie-Begriff als Modell : zur Konstitution philosophischer Literaturwissenschaft*. Stuttgart. 1977
- Pelegrín, Benito - *Le fil perdu du Criticón de B. Gracián. Objectif Port-Royal. Allegorie et composition « conceptiste »*. 1985.
- Poppenberg, Gerhard. - *Psyche und Allegorie. Studien zum spanischen auto sacramental*. W. Fink Verlag. München 2003. Versión española en Reichenberg, Universidad de Navarra, 2009.
- Rumpf, Michael. - *Spekulative Literaturtheorie : zu Walter Benjamins Trauerspielbuch* Königstein. 1980
- Schöttker, Detlev. - *Konstruktiver Fragmentarismus : Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*. Frankfurt am Main. 1999
- Waldow, Stephanie. - *Der Mythos der reinen Sprache : Walter Benjamin, Ernst Cassirer, Hans Blumenberg : allegorische Intertextualität als Erinnerungsschreiben der Moderne*. München. 2006
-

³⁸ “ Die Intention der Allegorie ist so sehr auf Wahrheit widerstrebend, dass deutlicher in ihr als irgend sonst die Einheit einer puren, auf das blosse Wissen abgezweckten Neugier mit der hochmütigen Absonderung des Menschen zutage tritt.“ *Ibid*.