# LA DOBLE HISTORIA DE LA ALEGORIA (UNAS OBSERVACIONES GENERALES SOBRE EL MODO ALEGÓRICO EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO)

LOUISE FOTHERGILL-PAYNE

Entre el mayor florecimiento de la alegoría en la época barroca y el día de hoy median más de trescientos años en los que las varias modas en la crítica literaria han logrado ofuscar el intrínseco valor de una buena alegoría.[1] La poca estima de que goza esta figura retórica hoy, hace difícil explicar la presencia de tantas alegorías en las letras del Siglo de Oro: pensemos en la literatura emblemática, la "filosofía vulgar" de los enigmas y juegos literarios, los tratados políticos, los sermones, la poesía, la prosa y, sobre todo, el teatro.

Pues bien, para poder apreciar una alegoría importa saber en qué consiste este modo "que dice una cosa para expresar otra." Es decir, sin conocer "la otra historia" que se encubre dentro del cuento aparente de, por ejemplo, un mercado, un viaje, una boda o un pleito jurídico, es fácil condenar el relato como infantil, retórico o simplemente aburrido. Y cuando hablamos aquí de "la otra historia" no nos referimos al sentido político o satírico (de interés más histórico o anecdótico) sino a otro, más universal, por ser de índole ético/moral: la historia que concierne al hombre, su condición humana y su "anatomía del alma."

Creemos que aquí se puede señalar cierta coincidencia entre el creciente interés humanístico del siglo XVI por la psicología humana y las primeras tentativas de escribir alegorías en España, puesto que éstas, en su mayoría y en sus mejores momentos tratan de hacer visibles los conflictos interiores del hombre, sus dudas, frustraciones y aspiraciones.

Aunque los preceptistas literarios del Siglo de Oro se apoyaban en las teorías expuestas por Cicerón[2] y Quintiliano,[3] el modelo más inmediato de una obra literaria puramente alegórica parece ser la *Psychomachia* de Prudencio, poeta cristiano del siglo IV.

En 1529 sale a luz una traducción prosificada de este largo poema por el bachiller Francisco Palomino, fraile del Convento de Ucles, bajo el título de *Batalla o pelea del ánima*.[4] Se trata, en líneas generales, de la heroica batalla entre seis vicios y seis virtudes, encabezados por la Idolatría y la Fe. En cada episodio de la "fiera batalla" se describe extensamente la indumentaria, el séquito y las armas de cada contendiente y, como observación final y a título de moralidad, nos explica Prudencio cómo esta batalla significa la lucha por la supremacía entre las pasiones conflictivas en el corazón humano. Así, en la traducción de Palomino dice:

> .....y diferenciando el acontecimiento de las batallas: unas veces vencer la razón: otras veces ser vencida y la cerviz abajada ser llevada a la peor subjeción de la vida ...hiervan las espantables batallas. Hiervan dentro de los huesos y encerrada dentro de nos ... La razón clara y el oscuro apetito pelean con diversos espíritus.[5]

Es difícil saber si Garcilaso de la Vega tenía presente esta traducción o si la *Psychomachia* de Prudencio era ya *idée reçue* en los círculos literarios de la corte española. Sea como fuera, por los mismos años que sale a luz la traducción de Palomino, el poeta renacentista escribe su Canción IV en la que lamenta un amor malogrado valiéndose de la misma alegoría de la batalla entre la razón y el apetito:

> Estaba yo a mirar, y peleando
> en mi defensa, mi razón estaba
> cansada y en mil partes ya herida,
> y sin ver yo quién dentro me incitaba
> ni saber cómo, estaba deseando
> que allí quedase mi razón vencida.[6]

En efecto, tres coplas más tarde, la razón queda sujeta a su mayor enemigo el apetito. Esta sexta copla, además de adaptar el tema cristiano de la *psicomaquia* incorpora otra alegoría, o sea "otra historia," de inspiración mitológica porque aquí se alude a la prisión dentro de una red de los dioses Venus y Marte sorprendidos en ilícitos amores:

> De los cabellos de oro fue tejida
> la red que fabricó mi sentimiento,
> do mi razón, revuelta y enredada,
> con gran vergüenza suya y corrimiento,
> sujeta al apetito y sometida,
> en público adulterio fue tomada. (p. 90)

El interés por la *Psychomachia* no queda limitado a la poesía: hacia mediados del siglo se dan tres impresiones de las obras de Prudencio acompañadas de un comentario filológico de Antonio Nebrija,[7] mientras que los colegios jesuíticos no tardarán en adaptar el poema alegórico para sus producciones teatrales.[8] Pero ya antes de las presentaciones del teatro escolar encontramos el tema en las tablas populares de las farsas y danzas primitivas. En las piezas reunidas en su *Recopilación en metro (1554)*,[9] Diego Sánchez de Badajoz presenta la batalla del ánima como una escaramuza, a veces coreografiada, entre vicios y virtudes y el *Códice de autos viejos*[10] contiene más de una obra en la que una virtud queda descalabrada por un vicio determinado. En fin, el tema parece inagotable, como lo atestiguan los autos sacramentales del siglo siguiente en los que siguen lidiando la razón y el apetito, como por ejemplo en *El villano en su rincón* de José de Valdivielso. Aquí el victorioso Apetito se jacta de que

> soy azedo mayordomo
> sobre toda su familia
> que potencias y sentidos
> quiere que gobierne y rija

mientras que la Razón

> algo parece que está entorpecida
> .....
> como el dominio le falta
> que en casa solía tener.[11]

Ahora, al lado de la contienda tradicional, tal vez mejor resumida en la copla de Alonso de Ledesma:

Es Apetito y Razón
dos personas tan opuestas
que lo que manda la una
esotra al punto lo veda,[12]

vemos aparecer un deseo de buscar nuevas vías para hacer visible la batalla del alma. También convenía que la literatura alegórica dejara el complejo de ideas medievales a fin de evitar que la *psicomaquia* literalmente se desangrara. Los diversos tratados sobre la dignidad humana venían a reforzar la noción de que "el Hombre tiene en sí natural de todas las cosas"[13] y así los autores de alegorías iban a incluir, al lado de las virtudes y vicios usuales, nuevas "figuras morales" como el sosiego, el desengaño o el cuidado de una parte, y la ignorancia, la lisonja o el honor mundano, de otra.

Y aquí tenemos que rendir homenaje a los maestros jesuitas del teatro escolar quienes, por su afán de "deleitar enseñando" y también para emular a los primeros "trágicos" del naciente teatro español, preferían como enredo un violento choque de pasiones contrarias. Sirva como ejemplo la anónima *Tragedia de San Hermenegildo*, compuesta con motivo de la inauguración del colegio del mismo nombre en Sevilla en 1580.[14] El protagonista de esta pieza sufre una profunda crisis de conciencia al tener que escoger entre la obediencia al padre arriano y su adherencia a la fe católica. La indecisión y confusión del hijo son alegorizados por las figuras morales Temor, Deseo, Celo y Fe las cuales vienen a turbar al protagonista con sus consejos contrapuestos hasta tal punto que éste exclama:

En gran confusión me veo
y en un conflicto tan fuerte
que no hay medio que concierte
el aliento del deseo
con el temor de la muerte.[15]

Tiempo y lugar no nos permiten aquí contradecir largamente a Cervantes cuando dice en el conocido prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615) de que él fue "el primero que representase las imaginaciones, y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro." Cervantes se refiere, claro está, a sus dos tragedias *La Numancia* y *Los tratos de Argel* en los que salen unas figuras alegóricas al lado de los personajes reales. En nuestra opinión Cervantes no es el primero en sacar a la escena "las proyecciones del mundo interior del protagonista"[16] sino lo que hace en sus dos tragedias es aplicar y refinar una naciente técnica alegórica que con más o menos acierto ya habían ensayado los maestros del teatro escolar y los autores anónimos del teatro religioso. Cervantes usa este recurso con mayor éxito en *Los tratos de Argel* en el pasaje donde el cautivo Aurelio se resiste a fingirse amoroso de la mora Zahara. El conflicto en la mente de Aurelio es representado por dos figuras morales, la Ocasión y la Necesidad quienes tratan de convencer al obstinado protagonista que aproveche esta ocasión por recobrar la libertad. Las figuras alegóricas sugieren y Aurelio repite como "pensamientos escondidos" las mismas sugerencias:

OCASIÓN: Pues yo sé, si quisieres, que hallarías
ocasión de salir dese trabajo

AURELIO: Pues yo sé, si quisiese, que podría
salir desta miseria a poca costa.[17]

Al oponerse Aurelio a sus propias "imaginaciones" con las palabras: "Mas ¿quién podrá fingir lo que no quiere?," la Necesidad contesta: "Necesidad te fuerza a que lo hagas," y Aurelio repite: "Necesidad me fuerza a que lo haga" (p. 598). Como es sabido, Cervantes abandonó el recurso de mezclar figuras alegóricas con personajes reales. En cambio, el teatro religioso y la prosa doctrinal seguirían incorporando figuras morales representativas de las inclinaciones del hombre. Por ejemplo, Calderón presenta el dualismo en la condición humana como un doble protagonista en *El gran mercado del mundo*. Son Mal Genio y Buen Genio, dos hermanos que van a gastar sus talentos en el mercado y que representan "las inclinaciones / que dentro del Hombre lidian." Gracián menciona "nuestra mala inclinación" al principio de *El Criticón* en la Crisi V, apropiadamente intitulada "La entrada del mundo." Aquí se personifica "la propensión al mal" como la cruel mujer que arroja ante las fieras (los vicios) "en horrible estrago y sangrienta carnicería" a los niños inocentes (la inocencia).

Pero antes de Calderón y Gracián, escritores como Lope, Quevedo y Tirso ya habían tratado de representar una confrontación entre las diversas inclinaciones del hombre, incluso sus tres facultades y sus cinco sentidos. Abundan los ejemplos de un conflicto interior en los autos de Lope y Tirso en donde las pasiones se hallan en agudo contraste con la Razón, la Conciencia o la Justicia.[18] Por ejemplo, en *El hijo de la iglesia*, de Lope, donde al Hombre, durmiendo en brazos de su amada la Lascivia, le despiertan rudamente los truenos del Juicio Final. Entre las dulces canciones de la Lascivia y los truenos de la Justicia divina el Hombre exclama:

Pues yo no quiero dejarte,
¿Quién me tira y me detiene,
Quién me anima y me acobarda
Quién me suelta, quién me prende?
. . . . . .
¡Oh conciencia! ¡Cómo muerdes
De filo en el corazón
Con presas de agudos dientes!
¿Qué haré, que de carne soy,
Y aunque el espíritu quiere
Animarse, el propio amor
Me detiene y entorpece?
¿Qué haré en tanta confusión?[19]

El largo monólogo del que sólo damos unas líneas aquí, parece un *potpourri* de diversos elementos (como en efecto lo es toda la alegoría barroca). Reconocemos los modelos literarios de la encrucijada de Hércules de inspiración mitológica y la *Psychomachia* de Prudencio de inspiración cristiana pero, por encima de todo y debido a los efectos sonoros de los truenos en el cielo, se halla el Juicio Final bíblico, el cual en la literatura medieval se da a conocer como el *Proceso del Hombre*. La literatura del Siglo de Oro ofrece como ejemplo más conocido la alegoría caricaturesca del *Sueño del Juicio Final* de Quevedo, pero más dramático en tono es el pasaje en su *La cuna y la sepultura* que reza:

A tu tribunal alego lo flaco de la naturaleza que no esco-

gí; al rigor de tus leyes, tu sangre. Señor, mi voluntad es mis delitos; mi entendimiento, mi fiscal; mi memoria, mi miedo; dentro de mí vive mi proceso y el testigo que sin respuesta me acusa.[20]

Tirso de Molina escenifica dramáticamente el "dentro de mí vive mi proceso" en su auto *Los hermanos parecidos*. Al final de esta pieza el Hombre, desengañado, se somete a un examen interior representado como un tribunal en donde el Hombre es Juez y Acusado al mismo tiempo. Tirso añade aquí unos rasgos trágicos al imaginar al protagonista como enloquecido y espantado ante la esperada sentencia a muerte:

> Parece que en lo interior
> del Alma me están llamando
> *a voces que, con ser loco*
> juicio severo aguardo.

Luego hace el papel de Juez y Acusado a un tiempo:

> "¡Ah del calabozo oscuro
> de la culpa y del pecado!"
> "¿Quién llama?" "Salga a la Audiencia
> el Hombre necio." "Ya salgo."
> .....
> "¿Por qué viene este hombre preso?"
> "Por ladrón." "¿Qué es lo que ha hurtado?"
> "La Jurisdicción al Rey,
> contra quien ha conspirado,
> fiando dél, el gobierno
> deste mundo." "¡Oh mal vasallo!"[21]

El "gobierno deste mundo" se refiere al señorío del hombre sobre todas las cosas creadas, idea muy repandida en el Siglo de Oro.[22] Pues bien, esta hegemonía se consideraba sólo valable si el Hombre sabía gobernarse a sí mismo viviendo en armonía con el Universo. En cambio, si el Hombre se desmandara, se le rebelaría su "pequeño mundo," es decir le negarían la obediencia el mundo animal y vegetal y se derrumbaría la jerarquía establecida. La literatura alegórica tiene una predilección por representar el Universo como un sistema bien ordenado del cual el Hombre sería un reflejo mínimo aunque exacto. Así la representación alegórica reduce el problema de la dualidad de cuerpo y alma, de razón y apetito y de inclinaciones intelectuales y sensuales, a una estricta jerarquía de papeles y valores. Pues bien, el fracaso en mantener un feliz balance entre tantos elementos dispares constituye la trama de la mayoría de las historias alegóricas. Como ilustración de tal desarmonía sirvan las *Moradas Primeras* de Santa Teresa en donde dice, al contemplar nuestro desorden doméstico:

> ¡Cuáles quedan los pobres aposentos del castillo! ¡qué turbados andan los sentidos, que es la gente que vive en ellos! Y las potencias, que son los alcaides y mayordomos y maestresalas, ¡con qué ceguedad, con qué mal gobierno![23]

El "mal gobierno" del hombre constituye el enredo de *El árbol de la conciencia*, otro auto del genial precursor de Calderón, José de Valdivielso. El Hombre, antes "virrey de las hermosuras / de Aire, Fuego, Tierra y Mar," ahora fugitivo y desdeñado por el mundo animal y vegetal, ni siquiera halla refugio entre los cuatro elementos. A sus ruegos responde:

> TIERRA: ¿Qué puedo tener que darte
> sí me ves por ti maldita?
> AGUA: Tú me amargas mis dulzuras
> mis claridades mancillas
> tiranizas mis purezas
> y mis cristales concitas.
> AIRE: ¿Aves para ese villano
> que viene en tu compañía?
> Nieve sí, granizo y piedras,
> y contagios homicidas.
> FUEGO: ¿Favorecer a un traidor
> a quien el Cielo abomina?[24]

El pequeño mundo del Hombre claramente está en guerra, como lo describirá luego Gracián:

> que por lo que tiene de mundo, aunque pequeño, todo él se compone de contrarios . . . a la razón se le atreve el apetito y tal vez la atropella. El mismo inmortal espíritu no está exento de esta tan general discordia, pues combaten entre sí (y en él) *muy vivas las pasiones* . . . ya vencen los vicios, ya triunfan las virtudes. Todo es arma y todo guerra.[25]

La intención de la historia alegórica consiste en pintar cómo "vencen los vicios" para luego ilustrar el estado resultante: un *mundo al revés*. De ahí que tantas alegorías se recrean en hacer visibles las apariencias engañosas insistiendo en que se entienda todo al revés de lo que parece. Pasamos revista a las *fuentes del engaño*, los *palacios encantados* y las *plazas de la apariencia*, pero el más dramático resultado del *mundo al revés* es el Hombre mismo: por su falta de juicio y su incapacidad de "ver claro" se le trueca la grandeza en miseria, el señorío en esclavitud y la cordura en locura. Esta última condición es tal vez la más irónica puesto que el loco, según las teorías "inhumanas" del Siglo de Oro, era poco menos que bestia y por tanto debía ser encerrado tras rejas.[26] Es significativo que, en *El Criticón*, a la salida del mundo varonil, es decir en la última Crisi de la segunda parte, los dos viajeros encuentran a los que se hallan en la *gran jaula de todos:*

> que de loco o simple, raro es el que se escapa . . . condenándose todos, unos por tontos, otros por locos . . . son todos fuera de sí y metidos en otro de lo que eran, y tal vez lo contrario . . . de suerte que ninguno está en sí, ni se conoce ninguno en el caso ni en casa. (pp. 819-20)

El remedio de la locura siempre reside en la máxima socrática del *Conócete a ti mismo*, ilustrada por la presencia del agrio Desengaño que sale a desenmascarar la locura del mundo al final de la historia alegórica. Con razón observa Critilo en la última parte de *El Criticón*, Crisi V, que es señal clara de que todo en el mundo anda al revés el que el engaño está a la entrada y el desengaño a la salida de la vida. Con esta nota pesimista pudiéramos terminar "la otra historia" *si no fuera* que, *al fin y al cabo*, todo se resuelve en las alegorías tradicionales: *La Psychomachia* de Prudencio termina con la salvación de la Concordia, el lamento amoroso de Garcilaso de la Vega acaba con ". . .mas luego en mi la suerte / trueca y revuelve el orden" (p. 92), los protagonistas del teatro alegórico asimismo "vuelven en sí" y recobran su grandeza original mientras que los dos

viajeros en *El Criticón* salen aprobados en el examen que les da entrada a la mansión de la eternidad.

Con todo, una historia alegórica que consistiría únicamente en una serie de batallas o crisis no valdría mucho si no se encadenaran las aventuras por un *leitmotiv* universal: el de la búsqueda del Hombre por un bien difícil de conseguir. Este bien puede revestir diferentes formas; por ejemplo el protagonista es un peregrino en busca del camino perdido, un prisionero ansioso de recobrar la libertad o un amante angustiado por la ausencia (o desdén) de la amada. La búsqueda puede también tomar la forma, más espiritual, del ignorante deseoso de comprender o el ingenuo en busca de la propia identidad, o más universal aún, del curioso ávido de averiguar el último destino y significado de la vida.

El modo alegórico en las letras españolas se manifiesta tarde, comparado con el resto de Europa, pero, en cambio, estos "frutos tardíos" precisamente por tratar de hacer visibles las frustraciones y aspiraciones del Hombre, parecen muy avanzadas para la época en la que se escribían.

*University of Calgary*

[1] Para un resumen de los juicios literarios sobre la alegoría en los autos sacramentales véase A.A. Parker, *The Allegorical Drama of Calderón* (Oxford, 1968), cap. I, pp. 9-57.

[2] *De oratore*, III.

[3] *Institutio oratoria*, VIII y IX.

[4] Existente en la biblioteca del British Museum (hoy The British Library) no. c. 63 b. 20.

[5] Fol. XXX. Hemos modernizado la ortografía de la cita.

[6] Citamos de *Poesías castellanas completas*, ed. Elias L. Rivers (Madrid: Clásicos Castalia, 1969), p. 88.

[7] Se conocen tres ediciones de esta obra, todas impresas en Anveres, de 1536, 1540 y 1546.

[8] Específicamente el *Bellum Virtutum et Vitiorum* del Padre Pedro de Acevedo. Véase Justo García Soriano, "El teatro de colegio en España," *BRAE*, 14-19 (1927-32), passim, y su *El teatro universitario y humanístico en España* (Toledo, 1945).

[9] Ed. Frida Weber de Kurlat (Buenos Aires, 1968), específicamente la *Montería espiritual*, la *Farça moral*, la *Farsa militar*, la *Farsa del juego de cañas* y la *Dança de los pecados*.

[10] Ed. Léo Rouanet bajo el título de *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, 4 tomos (Barcelona-Madrid, 1901).

[11] En: *Doce autos sacramentales y dos comedias divinas* (Toledo, 1622), fol. 25. Hemos modernizado la ortografía.

[12] "El Juego de Tira y Afloja" en *Juegos de Noches Buenas*, B.A.E., 35, p. 153.

[13] Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, B.A.E., 65, p. 390.

[14] Véase A. Hermenegildo, *La Tragedia en el renacimiento español* (Barcelona, 1973), pp. 97-104.

[15] Citamos de *BRAE*, 14 (1927), p. 543.

[16] Contradecimos aquí también al profesor E.C. Riley, "The 'pensamientos escondidos' and 'figuras morales' of Cervantes," *Homenaje a William L. Fichter* (Valencia, 1971), pp. 623-31.

[17] Citamos de *Obras dramáticas*, B.A.E., 156, p. 597.

[18] Véase Louise Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón* (London; Tamesis Books, 1977).

[19] Citamos de *Obras de Lope de Vega*, tomo II (Madrid: Real Academia Española, 1892), p. 537.

[20] Citamos de *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1969), p. 1214.

[21] Citamos de *Obras dramáticas completas*, tomo I (Madrid: Aguilar, 1969), p. 1701.

[22] Véase Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre* (Madrid: Castalia, 1970).

[23] Citamos de *Obras completas*, ed. Padre Efren de la Madre de Dios, O.C.D. (Madrid, 1962), p. 349.

[24] Ed. cit., fol. 131.

[25] Citamos de *El Criticón*, I, Crisi III en *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1967), p. 538.

[26] Véase Michel Foucault, *Histoire de la Folie* (Paris, 1961).