

lugar a una gran cantidad de libros sobre emblemas, divisas y empresas a lo largo de los siglos XVI y XVII. En nuestros días los historiadores del arte y de la literatura se interesan por esta clase de formas artísticas y de publicaciones, que tanto fascinó a las generaciones de aquellos siglos, y que a partir del siglo XVIII cayó en desuso y en descrédito. Si todavía nos parece normal acordar música y palabras, ya nos resulta raro dotar a una pintura de una etiqueta y de un poema (como en el emblema) o de un lema (como en la divina empresa).

Piere Le Moine en su «De L'Art des devises» (París, 1666) también señala la fuerza de las imágenes y afirma que la divisa tiene algo de esas imágenes universales otorgadas a los espíritus superiores, con lo cual entronca con la postura platónica renacentista.

Por otra parte, Emanuele Tesauro en su «Cannochiale Aristotelico» (Venezia, 1655) aplica la teoría de la metáfora de Aristóteles a la clasificación de las figuras retóricas, las imágenes y los símbolos. Por este motivo, considera que la empresa perfecta es una metáfora, ya que según su definición de la metáfora es: «significar una cosa por medio de otra».

Para Camillo Camilli, el autor de las «Imprese Illustri di diversi, co i discorsi» (Venezia, 1586), por cierto, un libro con bellísimas ilustraciones, la empresa es más una demostración que una metáfora. A todos estos productos se les ha llamado «Filosofía del Cortesano», y nuevamente vuelven a estar de moda, mediante la reedición y los facsímiles, aunque el propio Gombrich lo ponga en duda, ya que considera estos libros pasados y en parte ininteligibles, y sobre todo que exigía en el lector moderno una buena dosis de paciencia.

La teoría de la metáfora de Cicerón es, quizá, más adecuada y descriptiva. Pensaba él que la metáfora «surge de la necesidad producida por la presión de la pobreza y la deficiencia, pero después se ha popularizado por su carácter placentero y divertido», ya que «cuando se expresa metafóricamente algo que no resulta sencillo comunicar con el término apropiado se aclara el significado que deseamos transmitir por el parecido de la cosa expresada con la palabra prestada». Efectivamente, si captar una idea es menos fácil que verla, así se explica que Cicerón subrayase el poderío de la imagen lingüística basada en la visión, por lo que el emblema parecía brindar una escapatoria a las limitaciones del lenguaje discursivo.

En el epígrafe titulado «La paradoja y trascendencia del lenguaje», Gombrich explica por qué la metáfora se vincula con la paradoja, al tratar de allanar el camino para una interpretación mística de la imagen enigmática.

El poder del símbolo era tan grande que casi era su fuerza mágica. Ficino expresó abiertamente su fe en el poder mágico de la imagen. A esto Gombrich añade lo siguiente:

«Incluso la idea de considerar que el símbolo existe “por naturaleza” y no “por convención” sólo tiene sentido, como hemos visto, si partimos del supuesto de que los órdenes superiores se revelan a nuestro limitado entendimiento a través del lenguaje de signos de la naturaleza. No somos nosotros los que seleccionamos y usamos los símbolos para comunicarnos; es la Divinidad la que se expresa en el jeroglífico de las cosas sensibles»

Giarda, fervoroso de las imágenes simbólicas, hace un panegírico de esta forma de manifestarse el arte; dice: «Me estremezco al ensalzar la sabiduría de los hombres que en un principio fijaron las imágenes simbólicas de las Artes y las Ciencias. Pues, ¿qué podríamos desear, habrá algo más adecuado para poner de manifiesto la excelencia de esas vírgenes

celestiales, para deleitar los espíritus de los espectadores y encender en el alma un ardoroso deseo de ella? ¿Ibamos a querer dotes de persuasión? Son éstas como mensajes silenciosos, intérpretes mudos, testigos autorizados merecedores de completa fe. ¿El placer de la elegancia? ¿Qué lente, qué espejo, qué arco iris en el cielo mostró nunca al Sol para deleite tanto de los espectadores como las imágenes simbólicas, esas esclarecidísimas lentes, esos espejos de insuperable brillantez, esos maravillosos arcos iris que muestran las formas de las Ciencias del modo más elegante? ¿O íbamos a querer el don de despertar las pasiones? Las cadenas de oro que se decía salían de la boca de Hércules y ataban los oídos y los espíritus de los hombres nada son comparado con el atractivo que ejerce este arte.»

«La naturaleza natural a que apela Vico es la necesidad que tiene la mente primitiva de pensar y hablar en metáforas. Pues en la «Nueva Ciencia» de Vico ya no se considera que la metáfora sea un adorno del lenguaje, una especie de artificio que al orador o al poeta les resulta conveniente analizar y dominar. No podemos pensar más que en metáforas, y si esto le ocurre al hombre de esta época tardía de la historia en que ha sido cultivado y perfeccionado el pensamiento racional, en esta necesidad debe estar la clave de la mentalidad de épocas precedentes que propiciaron el mito y la poesía.

«Excede... nuestro poder», dice en un párrafo famoso, «penetrar en la vasta imaginación de aquellos primeros hombres cuyas mentes no eran en lo más mínimo abstractas, refinadas ni espiritualizadas, porque estaban inmersos por entero en los sentidos, arrastrados por las pasiones, enterrados en el cuerpo»

Así fue creando su teoría de la mentalidad del hombre primitivo, que se convierte en poeta por la fuerza de las circunstancias y crea imágenes y símbolos no a partir de una sabiduría superior, sino como herramientas para adaptarse a un mundo que no comprende.

Todas estas afirmaciones, en cierto modo, justifican toda la imaginería de la religión católica, pues ¿qué hablaría más a las mentes primitivas de los creyentes que un Cristo crucificado, una Dolorosa, un San Martín partiendo la capa, un San Sebastián asaetado, un Niño Jesús bendiciendo a los fieles, o un Santo anacoreta cubierto de pieles o de andrajos, puro ejemplo de la pobreza? Debido a esta fe en las imágenes simbólicas durante el siglo XVII se poblaron de alegorías y símbolos los monasterios e iglesias de España, Italia, Austria y la Alemania Católica.

También Galileo Galilei, en su diálogo sobre «Los dos grandes sistemas», escribía un panegírico de la pintura y de los símbolos visuales, aunque no por eso dejase de hacer una enorme alabanza de las maravillas de la escritura, que nos permite hablar, gracias a los libros con la gente que aún no ha nacido, en los espacios de tiempo indefinido —mil o diez mil años, decía él.

Vico, en su «Nueva Ciencia», va más allá de todas las interpretaciones que se han hecho sobre el símbolo y la metáfora para explicar el poder de las artes visuales. Él creía que la metáfora no es sólo un adorno del lenguaje. Cree que no podemos pensar más que en metáforas. «Excede nuestro poder —dice en un párrafo famoso— penetrar en la vasta imaginación de aquellos primeros hombres cuyas mentes no eran en lo más mínimo abstractas, refinadas ni espiritualizadas, porque estaban inmersos por entero en los sentidos, arrastrados por las pasiones, enterrados en el cuerpo»

Si el siglo XVIII ataca los símbolos, la emblemática, los jeroglíficos, las empresas y la literatura de divisas en aras de la claridad y de la razón, el resurgimiento del neoplatonismo

se produce con el romanticismo, y concretamente con la «Symbolik», de Creuzer, en 1810. Para Hegel y sus contemporáneos, el Apolo del Belvedere no era un mero símbolo del dios Sol, sino una manifestación genuina de lo divino en forma humana.

«No cabe duda —dice Gombrich— de que esta concepción que consideraba el arte instrumento de revelación espiritual y se convirtió en elemento esencial de la tradición alemana influyó activamente sobre el modo en que las personas cultas abordaron las obras de arte» Beethoven creía que la música era símbolo de lo inefable. Schopenhauer pensaba que la música representaba las ideas platónicas.

De nuevo, el erudito suizo Jakob Bachofen repite la vieja doctrina con nuevas palabras: «...el lenguaje enlaza partes aisladas y tan sólo puede afectar la mente por etapas. Sin embargo, si algo ha de ganar ascendiente sobre la conciencia, el alma necesariamente ha de aprehenderlo en un instante... los símbolos son signos de lo inefable, de lo inagotable, tan misteriosos como necesarios».

Ese es el camino que lleva de la fe romántica en la superioridad del símbolo a los movimientos neorrománticos de los simbolistas y a sus sucesores del siglo XX. Freud, también, tomó del romanticismo muchas de sus ideas sobre el simbolismo.

No obstante, el resurgir de la simbólica, y de la parte importantísima que los símbolos tienen en la obra de arte, Gombrich termina su ensayo haciendo un elogio del lenguaje como sistema finito y a su flexibilidad y a su potencial de crecimiento creativo, pero advierte finalmente que: «tal vez sólo aprendiendo a apreciar las maravillas del lenguaje podemos también aprender a comprender el desarrollo de esos sistemas alternativos de metáfora que dotan al gran arte de más profundidad de la que nunca tendrá ningún jeroglífico *místico*».—CARMEN BRAVO-VILLASANTE. *Arrieta*, 12. MADRID 28013.

## «El Sur»

«*El Sur*» es una de las dos novelas cortas que componen el primer libro de narrativa de Adelaida García Morales, recién publicado por la Editorial Anagrama <sup>1</sup>.

«*El Sur*» llega avalado por el éxito de la película de Víctor Erice y del mismo título, cuyo guión tuvo como base dicho relato. En ambas narraciones, la literaria y la cinematográfica, el tejido argumental consiste en un sutil encaje de bolillos, poéticos y psicológicos, en el que se va trazando la nostalgia de una adolescente por su infancia para siempre perdida y por su padre recién suicidado.

<sup>1</sup> «*El Sur*», Adelaida GARCÍA MORALES. Editorial Anagrama, Barcelona, 1985.