

EMBLEMÁTICA Y POLÍTICA. LA OBRA DE SAAVEDRA FAJARDO

LA Emblemática es una ciencia de togados. A partir de Alciato, el patriarca, todos los que la cultivan son, ante todo, juristas, y junto a ellos, siguen en prosaica compañía y exhibición portentosa de erudición y de talento, los diplomáticos, los historiadores y los tratadistas de la política. Entre los juristas no faltan los canonistas. Las obras emblemáticas de muchos cultivadores del género aparecen en la obra total de sus autores como lo ornamental; y en no pocos como la coronación y el áureo cierre de la actividad anterior. Yo más bien creo que el quid —no la ocasión— de una dedicación, que era gozosa e interruptiva del quehacer habitual, está en una ilusa evasión de la profesionalidad; aunque esto —claro está— no explica toda la entidad literaria de lo que constituye un género de grandes consecuencias estilísticas. Hay un siglo emblemático, y esta característica se imprime en varios órdenes que rebasan lo propiamente literario.

La Emblemática, como dedicación de juristas, constituye un engaño de que la primera víctima es su compositor. Un mundo recién salido de la Edad Media, todavía está asido a las reliquias de la heráldica, henchida ésta de motivos artísticos. El Renacimiento sa-

tisfacía a este gusto atávico con el emblema. Pero con el pretexto del emblema, es decir, del diseño y del mote, se escribieron grandes obras doctrinales, que es lo que realmente pedía el tiempo a los juristas, sobre todo en la fase barroca del género. Y esto, lo doctrinal, es lo que, en algunos casos que lo merecían, ha quedado para regusto parcial de la posteridad.

Los doctrinantes, pretendiendo asomarse a los jardines del arte (pintura y poesía), siguieron doctrinando encarnizadamente, a pesar de hexámetros y dísticos, de las octavas y sonetos flameados en el airón de los lemas, y a pesar de las complicadas composiciones del dibujo y del grabado.

Les ocurrió algo parecido a lo que en tiempos modernos han arriesgado historiadores, juristas y técnicos, los cuales, más que para ostentación de su poder y de su consagración profesional, para evadirse y, en realidad, para consolarse del tiempo específico en que trabajan, se han arrojado, sin alegría y sin ingenuidad, a escribir estampas y novelas, en cuyo régimen opera otro tiempo específico —el artístico y creador—, el cual es ajeno al tiempo de su natural expansión y de sus hábitos de manifestación literaria. Porque el único tiempo redentor es el de la religión, el de la filosofía salutaria y el del arte.

El tiempo físico es tratable como un espacio cósmico en que la dimensión funcional es precisamente el tiempo. Su custodio mítico es Promoteo.

El tiempo histórico es un tiempo universo, en que la fase funcional es el espacio. El historiador, al desentrañar los estilos epocales de la obra humana, que impregnan toda el área civilizatoria, apunta en qué espacio nacieron y cómo se derramaron universalmente.

El tiempo histórico, en cuanto universo, urge al historiador a la profecía histórica, en que el hombre no halla el consuelo de la profecía redimitoria de la religión. Su custodio mítico es Epimeteo.

El tiempo del arte es un consolador tiempo contrato (*sin copado*, decía Calderón), cuyas fases se concentran en un presente pervital y sobrevital. Es tiempo pervivido en tensión artística, realizado en belleza y eficacia por la utopía y el anacronismo. Su custodio mítico es Eros Ameteo, es decir, Amor imprudente.

El tiempo vivido es una corriente inaprensible que, simplemente, se vive y no se especula. Del tiempo vivido se abstrae el humano tiempo universo de la historia; en él se contrae el perhumano tiempo pervivido del arte; y a él se opondrá, como resistencia, el tiempo físico del Cosmos. Su custodio mítico es Kronos, devorándose a sí mismo, del mismo andar, atuendo y gesto que la imagen mítica de la Muerte.

Un género literario, como el emblemático, nacido de una ilusión, y adherido casi con inherencia a un estilo epocal, estaba destinado, no al fracaso temporáneo, pero sí al fenecimiento es decir, al fracaso para la posteridad.

Pero como nada de lo que se agita en el mundo se pierde sin compensación, la emblemática, al extinguirse, provocó grandes secuencias. Y no las provocó, por cierto, porque proliferase artísticamente, sino porque otras formas, y otros géneros más normales, y más arraigados existencialmente, sufrieron decisivas informaciones y transfiguraciones, en función de las operaciones ejercidas en el arte por el influjo de la Emblemática.

* * *

El emblema constituye una construcción binaria, la cual extraña una analogía *sui generis*. Difícilmente puede ser definida con los términos sabios, y sazoados por una secular elaboración, de la analogía. Hemos de intentarlo, sin embargo.

Consta el emblema, según una consagrada denominación, de *alma* y *cuerpo*, de una parte semántica y otra gráfica. Las dos partes son expresivas y parlantes. Si consideramos los dos términos del emblema como analogados, podremos afirmar que, por su diversidad de naturaleza (no es lo mismo un enunciado que una pintura), no hay univocidad entre ellos. No se da tampoco el equívoco de la metáfora. Ni la metonimia. Ni aquella sinonimia que alberga la relación de igual significación entre vocablos de idioma diferentes. Se trata, en efecto, no de idiomas, sino de lenguajes de expresión dispar, y su predicación analógica no se refiere a entidades, sino a complejos sensíficos y simbólicos.

Si persistimos en apurar la interpretación analógica, podemos decir que el emblema consiste en una analogía intrínseca de paridad o proporción imago-sentenciosa. El análogo emblemático constituye una presentación predicable de dos manifiestos, ambos en el mismo sentido, uno sentencioso y otro gráfico, con orden de subordinación del gráfico (o pictograma) al sentencioso; o bien una presentación predicable no enteramente, sino *dimidialmente*, de dos manifiestos que se completan en un mismo sentido, correspondiendo a una mitad o parte el lema, y a la otra el gráfico. Ornamentalmente, el emblema ha de mantener una entonación o una tonalidad enigmática. El análogo emblemático se verifica en los analogados con expresión dispar, es decir, de manera diversa, la cual es, en unos casos, en virtud de su di-

versidad, proporcionalmente idéntica; y en otros, en virtud de la misma diversidad, específica y con-positivamente complementaria.

Entre los dos términos del emblema no hay relación de prioridad de uno a otro, porque ambos se adelantan a la par a su cometido; pero sí hay relación de subordinación, siquiera sea considerada como honorífica, sin que por esto amengüe su valor. Es de capital importancia que el término gráfico sea el subordinado.

Lo inverso no sería emblema. Tal el caso de los caprichos de Goya, en que la parte sentenciosa está subordinada a la figura con función ilustrativa. Goya parte, no de un arte combinatoria, como el pictograma, sino de la vida potenciada por una contemplación creadora. Al pie de sus caprichos pone, no un título, sino una sentencia, la cual suele ser un sarcasmo, un escarnio, una preñada exclamación, una alusión, un enigma, una reticencia. Entre ambos términos hay acorde perfecto; pero el gráfico no es argumentosamente combinatorio, como el emblema, sino que consiste en presentaciones vitales, o en visiones profundas, en símbolos tenebrosos, en escenas populares con caviloso trasfondo.

El pictograma del emblema, por ser combinatorio, constituye un complejo de intenciones y de fuerzas, es ajeno a la representación específicamente artística, y suele tener un aspecto desabrido. De ahí la exclusión de la figura humana en la «empresa» y la rigidificación de la figura humana en el emblema, según distinciones técnicas, de que hablaremos más tarde. Por todo ello, y por estar el emblema epocalmente emparejado con la era de la mecánica, suelen aparecer, a veces, los pic-

togramas como una anticipación de las modernas y ya superadas, direcciones cubistas.

Aun siendo el emblema un género perimido, hay un caso insigne y moderno de repriñtinación emblemática que exige no pasar adelante sin hacer la debida mención. En la obra de Picasso, a partir de 1937, surge el emblema abortado, y abortado sólo por faltar en la realización, y junto al claro pictograma, la sentencia concomitante. El cuadro consiste en una espesada arte combinatoria de símbolos combinados en una complicada alegoría. Los elementos que el pintor utiliza no son los habituales en sus cuadros: ni los teratológicos, ni los «postsimbolistas», ni los «subrealistas», ni los expresionistas, ni los cubistas, ni los paralógicos; ni su técnica es la de los llamados «incroyables» de la vanguardia, ni menos la de los llamados «abominables de la desolación». La alegoría, repito, es complicada, pero no caótica. El pintor vuelve a su antigua maestría de dibujante, y cuenta que se trata del más maravilloso de nuestro tiempo y uno de los primeros de todos los tiempos. Las figuras de la composición están diseñadas con portentoso primor. Pero la obra, en conjunto, debe al emblema y al jeroglifo todo su desconcertante atavismo y todas sus limitaciones. Y también la intempestiva sorpresa de resucitar, muy inconscientemente, un género artificioso y muerto en una «empresa» transitoria, que rima con la imposibilidad de hallar para su cuerpo un alma de piedra, una sentencia lapidaria. El pintor maneja simbolizadores más que símbolos, y renuncia a la simbólica metafísica de la línea apodíctica, siempre gloriosa, en los desnudos de su arte. De la dignidad del gran aire, del gran mar, del gran movimiento de la pierna y la rueda, desciende, bajo una iluminación voltaica, a la

subdignidad académica del jeroglifo y de la Emblemática.

A pesar de los vocablos terminológicos *alma* y *cuerpo*, el acorde de los dos miembros que constituyen el emblema no es natural ni perfecto. Aquí no podemos decir que el cuerpo es la manifestación del alma (lema), y que el alma es el sentido del cuerpo (diseño); porque ambos a dos poseen sentido direccional y manifestación intencional, con arreglo a esta fórmula:

El sentido del lema es a la intención I como el sentido del diseño es a la misma intención I. O bien, cruzando: el sentido del lema es a la intención del diseño como el sentido del diseño es a la intención del lema.

Se trata, pues, de un acorde artificioso, en que no pueden explayarse las facultades del hombre, oreadas libremente por los vientos de la naturaleza, antes son sudadas combinaciones de hombres cavilosos, en una época que empieza a ser problemática.

No se trata en el complejo imago-sentencioso, que es el emblema, del nombre escueto de una imagen, o de la imaginación pictórica de un nombre, sino, siempre, en ambos correlativos, de proposiciones o de sentencias: representación imaginosa de una sentencia, y representación semántica de una imagen compuesta. Ni entidades vivas, ni sus nombres, o sus intuitos, sino juicios lógicos de exposición hermética o enigmática.

Los valores de lema y diseño son interfuncionales. El diseño es alegoría artística de la sentencia. La sentencia es símbolo sonoro del diseño. Pretenden ser un acorde, como lo indica la grandiosa designación de «alma» y «cuerpo»; pero nunca lo podrían ser de un modo normal o natural. El diseño se adapta artificiosa-

mente al mote, sobre todo en la Emblemática especializada como la de las Empresas políticas.

También pudiera tratarse de ilustrar el ser de la Emblemática con los realizadores conceptuales de la correlación; pero esto ofrece aún más dificultades que el uso de los hábitos doctrinales de la analogía. La correlación, siempre necesaria, es gnoseológica, como la de sujeto y objeto; o tensional, como la de carne y espíritu; puede ser también biológica como la de varón y mujer. Esta necesidad no puede darse en lo que esencialmente es artificial y artificioso, como la Emblemática.

* * *

La palabra símbolo y su rúbrica epistemológica *ciencia simbólica* cobijan en su acepción general (a diferencia de la estricta), bajo su manto interpretativo, todos los «indicadores», «signos» y «sentidos primarios» de la representación, de la palabra y del número («símbolo A»).

Pero bajo su acepción estricta («símbolo B») no puede confundirse ni con el indicador-expresión ni con el signo-imagen, porque entraña toda la visión creadora, toda la moción espiritual de lo que, al decir *símbolo*, urge al hablante como sentido último, forma plenaria y norma. Los símbolos, en cuanto creaciones especiosas y brillantes, creadas por el lenguaje y por los artistas, postulables o referibles a una facultad espiritual, no deben confundirse con los valores ideales que normalmente emiten las facultades relacionadas con la semántica, principalmente la razón. Así, distinguimos entre la «caverna» o el «descarrío», que son símbolos

proliferantes en el arte y la filosofía, y la «libertad» o la «inmortalidad», que son valores ideales, no propios de un creador de símbolos, sino comunes a todos los hombres.

Toda palabra soporta una carga expresiva y una carga semántica; y puede soportar, también y aparte, una carga simbólica. La expresión le viene al hombre de muy hondo, de su vegetalidad, de su animalidad y, sobre todo, de los acordes anímicos que entrañan un estado anterior a la escisión entre hombre y mundo. Con la expresión hincha y anima el hombre las imágenes de su semantismo y las formas y normas de su simbolismo.

El lenguaje típicamente expresivo, el interjeccional le es común con la bestia al hombre, el cual, por el lenguaje simbólico, aspira a lo demoníaco o a lo angélico. Lo forman el grito y la interjección, la exclamación, el gesto sonoro, manual o facial; el indicador de la llamada, del veto, del desafío, etc., más la gama extensa de la sexualidad y del alimento.

El lenguaje manual, aunque funciona con el rango de proposicional, pero está normalmente más cerca del emocional descrito, como hecho a base de «indicadores». (La mano: el lenguaje manual es el padre coeterno del oral —*Hodie genui te*—. Aun el gesto manual del sordomudo tiene forzosamente un gesto sonoro concomitante. De la mano del hombre sale el habla del hombre y el fuego de Prometeo. Fuego y habla, dos existenciales del *homo manufaber*. Donde no hay fuego, no hay hombre; donde no hay habla (mano), no hay fuego. En el centro está el habla, lo más humano, y en los extremos, dos lenguajes: el expresivo de

todos los vivientes, y el simbólico de los electos en la ciencia y en el arte.)

El lenguaje de signos es propiamente el habla, la cual constituye ya la más estricta dignidad existencial del hombre. Es intencional, y trata de asimilar la palabra, por vía natural y no arbitraria, al ser de las cosas, de modo que queden captadas por la palabra de un modo que originariamente fué mágico. En el hombre primitivo, las imágenes sensoriales son *eidola*, simulacros que emiten las cosas, y son iguales y confusos con ellas. A su vez, las palabras son representaciones, es decir, simulacros de las imágenes y también confusas con ellas: el ser, el percibir y el hablar son para el primitivo uno y lo mismo. La imagen es sensorial en virtud de una distancia entre ella y la cosa; y es representativa cuando, además de la distancia, hay ausencia.

Esto es lo que quiere decir «entender»: tendencia o intención proyectiva hacia el ser de lo objetivo. Si la atmósfera que envuelve al animal es el terror, la que sostiene al primitivo hablante es la magia, la cual, aun junto a los enteramente liberados órdenes signíficos y sensíficos de la razón, conserva un predicamento permanente. La grandeza de algunas obras de arte modernas, en comparación con otras, la deben a que en ellas actúan reliquias de la antigua magia, como el *Hamlet*, el *Quijote*, el *Fausto* y aun *Crimen y Castigo*, por obra del sueño apocalíptico de Raskolnikov. La ciencia del siglo XIX acometió su grande empeño bajo el lema simbólico, muy caro a Helmholtz y a otros investigadores de «desencantar a la naturaleza». Pero la técnica del desencantar trae consigo la de encantar otra vez, la de engatusar y encantar a la naturaleza para desencadenar

en ella una fuerza destructora a que se resiste su esencia lujuriente y conservadora. Y aquí radica el riesgo de nuestro tiempo: en la magia de la ciencia, en el desencantar de la ciencia y en el encantar de las técnicas interesales e irresponsables.

Los operadores en el habla del hombre no son los «indicadores», como en el lenguaje expresivo; son los «designadores», y éstos valederos tanto para la mentalidad mágica como para la mentalidad liberada o lógica, las cuales dos coexisten en el espacio interior y exterior del hombre de todos los tiempos. Estos designadores son nombres de cosa, de acción o de conjunción, o sea, cuanto a estos últimos, los que forman el tejido conjuntivo del lenguaje: la cópula y todas las conjunciones, las cuales sirven de rúbrica para las categorías de la sintaxis, de la lógica y de la logística; y antes que los nombres está la proposición, entidad totalitaria, que es el pavimento de emergencia de los elementos idiomáticos.

Todo el vasto equipo de operadores significativos traen su etimología de una misma raíz, sin más diversidad que la de que su fuente étnica sea griega o latina —signo, insignia, señal, contraseña, sémansis, semantría, semafórica, semiótica, consigna, designación, enseña, sello, etcétera, etc. Añádase a estos vocablos la «divisa», usada en la Emblemática; y no se olvide la equivalencia *signum* = imagen.

No cabe decir, en agravio a la etimología, que las señales son operadores y los símbolos designadores. Para evitar equívocos, decimos que señales y designadores son lo mismo, y se refieren al habla del hombre; ni los confundamos con otras clases de operadores, como los «indicadores de la expresión», ni con los «sím-

bolos de los sentidos postrimeros y de las normas». Las palabras y la proposición poseen significados y sentidos (sentido primario). Por el «significado», su contenido es intencional; por el sentido, su moción es direccional; es, pues, el estado de reposo o movimiento lo que distingue el «significado» del «sentido primario».

Tenemos, sin embargo, en *signo* una adventicia acepción sideral. *Signum* equivale a *sidus*. *Signa dicuntur eadem et sidera*. Con esta palabra *signo* indicamos la posición o negación de los enunciados, de los cuidados o de los eventos que nos depara el pensamiento o la fortuna. Y así, decimos de cualquiera de estas entidades que está alumbrada por un signo positivo o negativo, y, con más justeza aún, cuando antesignamos los miembros opuestos de una tensión.

Pero las cosas y las palabras no sólo son expresivas y se las oye piar, como diría Fray Luis de León («el pío general de todas las cosas»), y tienen su carga semántica o significa, sino también su proyección simbólica y con ella la posibilidad de integrar una alegoría, y de adornarse de la metáfora, que es la reina entre todas las figuras de dicción. Un semantema puede dilatarse y continuarse en una proposición o un juicio. Un símbolo se compone en una alegoría mediante un *Ars combinatoria*, ajena a la sintaxis gramatical del habla del hombre y a la sintaxis lógica de la ciencia.

Así, la palabra *yunque* posee su propia semántica, la cual se agota en el entender potencial y actual de su contenido noético y gramatical que tiende a su constitución; y, junto a ella, posee su sentido laboral y utilitario. Pero, además, soporta una carga simbólica independiente, siquiera ésta sea exteriorizada con palabras-imágenes, sacadas del habla, o con figuras gráficas.

ya esquemáticas, ya perhenchidas de modelado y diseño.

El yunque, por ejemplo, es símbolo de la tenacidad, de la resistencia, de la paciencia. Su pavimento es lenguaje; pero no lenguaje expresivo, ni proposicional, sino simbólico, el cual entraña un mundo propio de la intuición, un mundo de formas y de normas, de validez acusada en el arte y en la ciencia. No como instrumento constituido semánticamente, sino como símbolo maquiavélico: utilizó el Rey católico la divisa del yunque y el martillo, hasta que, humanizado por el matrimonio con la Reina Isabel, trocó el emblema de la política realista por el de la política cristiana, o sea el carismático del yugo y del haz de flechas.

Las mismas hipótesis científicas son alegorías, y doquiera se dé la construcción fictiva y la simetría, hay alegoría. Aun los dogmas científicos han pasado antes de su consagración por desarrollos fictivos más o menos alegóricos, como ha ocurrido con las imágenes del mundo físico arbitradas por los antiguos y por los modernos.

El giro axial copernicano, de que se gloriaba Kant para su gnoseología, no consiste en otro que en el tránsito de una alegoría de los simulacros obyectivos de las cosas, a otra de las normas proyectivas de la mente; y en cuanto alegorías, ambas son igualmente especiosas, bellas y seductoras.

Construir un sistema, que pretenda con arrogancia una *omnitudo complectens*, es poner el pie en un pavimento ajeno al juego estricto de los designadores, de la sintaxis y del cálculo. Estamos en el emperio del símbolo. Este es el caso de todos los sistemas metafísicos, de los grandes dramas, de las grandes novelas. La belleza los eterniza.

Un gran símbolo encarnado puede dar lugar a un mito moderno, como Don Juan, Don Quijote, Segismundo; o bien puede fijarse en concentraciones simbólicas, como la Noche, la Locura, la Desnudez, la Pobreza, el Error, la Cuita, el Dolo, la Caverna, el Abismo, etc., etc. Estas entidades simbólicas, en cuanto tales, no pueden ser apresadas con operadores meramente significativos. Nada tiene que ver la pobreza-signífica del idioma con la Pobreza simbólica de San Francisco, ni el niño de la pedagogía, ni la mujer de la sociología y del lenguaje lógico, con el *Puer aeternus* de la mitología clásica, ni con lo Eterno femenino de Goethe.

En las obras de los grandes emblematistas, como Alciato, como Saavedra, como Solórzano, y también a pesar de la modestia de su estilo, en la de Horozco Covarrubias, saltan al paso emblemas de gran envergadura, dilatables en simbólica profundidad. Pero pasan de largo, ni el género les permite otra cosa, ni tampoco el genio propio que ha de tener el emblematista, el cual maneja el tiempo histórico y social, y no el tiempo creador del arte. Esto prueba la afinidad de la Emblemática con la historiología. Aquella distinción que hace Aristóteles entre la historia y el drama, puede aplicarse a este caso. «Ni es lícito (dice Aristóteles, *Poética*, 23, 1945, a) que vulgares historias traten de ser como el drama. En la historia no es necesario proponer el desarrollo de una acción, sino la explicación de un período y todo aquello que, dentro de este período, acaece a una o varias personas, todas las cuales se relacionan unas con otras, según el caso que las provoca a relacionarse.» Asombra, en los grandes historiadores, cómo en una sola página dan pábulo a una tragedia,

asunto a una novela, estímulo impetuoso a un poema. Y el historiador no se puede detener. No puede pararse a componer, a entregar su alma y tal vez toda su vida con grandeza monogámica, al símbolo violento que la historia le depara, que le atrae y le hace desfallecer en el ansia de la consunción creadora. Lope buscaba sus asuntos en la *Crónica general*, de Florián de Ocampo; Zorrilla, en la *Historia* del P. Mariana. Las fuentes salían transfiguradas, es decir, afectadas por el coeficiente de transfiguración, que implica el paso de tiempo histórico al tiempo artístico. El emblematista se casa con inúmeros emblemas: Horozco, con doscientos; Covarrubias, su hermano con trescientos; Solórzano y Saavedra, con ciento cada uno. El arte, en cambio, es monogámico. El símbolo del sueño preside la mayor parte de los dramas y comedias de Calderón, y está presente en aquella otra parte en que no figura como idea, como asunto o como argumento.

El emblema de Solórzano Pereyra *Reges Deus habet quasi pilas*: los Reyes son como pelotas en la palma deportiva de Dios, pudiera dar materia a un auto digno de Calderón, y en verdad que llena egregiamente el cuadro final del *Homo ludens*, de Huizinga. Los grandes pulmones de Mateo Alemán, pulmones de gigante al lado de los emblematistas, sólo tuvieron aliento para una gran novela; y ésta, como veremos, no consistió en otro que en el henchimiento creador de un emblema. Un solo símbolo mitificante puede llenar toda una vida artística.

Pero el símbolo iconológico propio del emblema, el que puede estructurar su figura, está muy adherido al diseño. Así, por ejemplo, el entrañamiento simbólico del yunque, enfocado a la fortaleza, lo excita el mismo

artefacto, aludido o visto. Ya en la gran obra de Pierio Valeriano —*Los Hieroglyphi*— la descripción simbólico-iconológica, si no lo necesita al menos va siempre acompañada del diseño. Pero esta adherencia es mucho mayor en la Emblemática. Su entranamiento simbólico-iconológico está en el mismo diseño simbólico, no en el símbolo independiente ni en los objetos que lo provocan. Un yunque en una herrería puede ser un símbolo, pero no es un emblema. Sólo un diseño acompañado de su mote, como aquel *Tempori cedendum*, en torno a un yunque y un martillo, de que hemos hablado, usado por el Rey Católico, puede constituir emblema.

Esto aparte de que el diseño emblemático es a menudo un complejo, y entraña el artejamiento de componentes dispares, siempre argumentosos, y fuera del ejemplo de la naturaleza y de los anhelos del arte, como, por ejemplo, una columna con ojos, o, con olvido del precepto de Horacio, el cuerpo de un elefante partido y ensamblado con la cola de un escorpión (1)

La «industria» que agita el emblemático, como la de todo pedagogo, consiste en enseñar deleitando, con el señuelo del símbolo o de la alegoría, sin pensar que, como los símbolos no están simplificados y embellecidos, y las alegorías no están dramatizadas, pasados los

(1) Los componentes noéticos de una sentencia están articulados en coherencia; pero los símbolos que entrañan estos componentes, si se ensamblan por imperativo emblemático de la sentencia, ya no resultan unidos en coherencia, sino en yuxtaposición. Así, la sentencia (¡Avanza vigilante!), si el *avance* está simbolizado por la *rueda*, y la *vigilancia* por las orejas de la *liebre*, dará una artificiosa combinación: una rueda no con alas, sino con orejas. El arte moderno ha padecido mucho de una inconsciente recidiva emblemática.

siglos, la humanidad hace caso omiso de la trabajosa composición gráfica, y sólo se deleita en el contenido doctrinal cuando por su importancia y su estilo personal lo merece.

Podemos resumir todo lo anterior, salvo homonimias ya explicadas, en esta forma:

Un indicador es un elemento del expresivo mundo animal y emocional del ser. En el hombre y en el animal se manifiesta como un reflejo condicionado.

Un designador es un factor del mundo imaginante y constituyente de los objetos en su propio y adecuado ser. Los designadores emergen del habla del hombre. Los designadores en movimiento constituyen el *sentido primario* de las cosas. El habla, por la virtud de sus designadores y sentidos primarios, es intencional y direccional.

Un símbolo es un factor del mundo humano, de las normas y de las formas. Tiende a lo metafísico. Está muy ligado al «sentido último» de las cosas. Es tractivivo (arrastra en pos de sí) y es direccional hacia las mismas fuentes del ser.

Junto a los símbolos, y en un nivel de rango menor, están los simbolizadores que forman las alegorías en la Emblemática y en la pretendida *Hieroglyphica* del Renacimiento.

Un algoritmo es un realizador formal del espíritu teorizante, o intelecto, que pretende interpretar el ser y el hacerse del mundo físico.

La lectura del libro famoso de Cassirer (2) deja insatisfecho al curioso lector. En él desarrolla una antropología deficiente. Decir que el hombre es animal simbóli-

(2) *Antropología filosófica*. Trad. de Sánchez Imaz.

co, es decir, simplemente, que el hombre es animal representativo o racional, añadiendo nada o poco a la definición de Aristóteles o a la de Linneo. Decir que el hombre es representativo, además de expresivo, sería no añadir nada nuevo a las comunes estimaciones y explicaciones de los filósofos.

El hombre, por ser animal simbólico (*lato sensu*), es animal doloso, con exclusividad definitoria y específica; y esta asunción sí que tiene verdadera importancia antropológica.

El hombre, al disponer de operadores simbólicos (*lato sensu*), puede desordenarlos y dislocarlos, puede mezclar los de distinto orden y enfocarlos al servicio de la necesidad, engendrando la acción dolosa. El dolo, o sea el engaño, maneja a su placer indicadores, designadores, valores ideales, cifras, símbolos no vividos, algoritmos, etc. Con ello engendra la acción dolosa. La simulación está en el núcleo germinal del hombre desde el mismo momento de su desnudez primigenia.

La simulación es el arma terrible que le da el señorío, sobre toda la naturaleza. Es el duende que anima la política y Emblemática política. De ahí que hayamos tenido que encaminarnos a esta puerta para estudiar las Empresas políticas: «Más triunfos alcanzó la simulación que el valor», dice Quevedo; su tarea, como la de Saavedra Fajardo, fué la de mantener el alerta en la Política cristiana, y también la de compaginar lo ficticio con lo carismático.

La Antropología filosófica no sólo ha de tener en cuenta la simbología general, sino también la ficción a que tiende inevitablemente.

Dolo, etimológicamente significa anzuelo cebado.

Es, pues, el dolo, en sus diversas manifestaciones. se-
 ñuelo, hechizo, seducción, engaño, astucia, etc. En la
 época emblemática, el dolo está representado por una
 palabra muy socializada: la palabra «industria». El hom-
 bre, por ser simbólico, es doloso (3) El *homo manufa-*
ber es hombre *industrioso*. Su dolosidad es antropoló-
 gica y teológica (a partir del pecado) Sólo dolosamente,
 industriosamente, puede tratar el hombre las cosas, las
 cuales, a su vez, le niegan la franquicia de su esencia.
 El hombre viador sólo puede ver, con palabras de San
 Pablo, en espejo y enigma.

La solución hallada por la política cristiana al pro-
 blema de la ficción universal se apoya, más que en una
 doctrina antigua, en un hábito del idioma latino, here-
 dado oscuramente por el castellano. El latín distinguía,
 originariamente, el dolo bueno y el malo. En nuestro
 idioma, la «industria» es buena o mala. El Derecho
 penal romano, en la doctrina del dolo, emplea siempre
 la palabra *dolo*, con su adherencia normal *malo*. Ya
 Ulpiano aludió al dolo bueno, el que se emplea contra los
 ladrones, notando que si el idioma señala un «dolo
 malo» es porque existe un «dolo bueno». En el *Epíto-*
me, de Festus, P. F. 60, 29, se dice textualmente:
«doli vocabulum nunc tantum in malis utimur, apud
antiquos in bonis rebus utebatur. Unde adhuc dicimus
sine dolo malo nimirum quia solebat dici et bonus».
 Pero la doctrina del dolo bueno es en Roma tan defi-
 ciente, que apenas existe. Era menester que llegase el

(3) Y vió Dios que la malicia de los hombres era mucha en la
 tierra, y todo el intento de los pensamientos era de continuo sola-
 mente el mal, y arrepintióse de haber hecho el hombre en la tierra.
 (Génesis 6.º, 5.)

tiempo moderno para que fuese desarrollado en la filosofía de la ficción (Vaihinger) (4).

Acaso el mayor mérito de Juan Horozco Covarrubias consiste en haber dedicado al Engaño un emblema, y haber deslizado en la explicación una brevísima teoría del dolo bueno, la cual mereció el alto honor de ser, después, muy directamente reelaborada por Cervantes con ocasión de la industria «buena» usada por Basilio en el desenlace de las bodas de Camacho. El dolo bueno constituye, frente al dolo malo de la política realista, el motor más audaz de que podía disponer la política cristiana. La evolución rectificadora, que va del malo al bueno, de lo realista a lo carismático, en la Emblemática española, está ejemplificado por la sustitución y trueque de los emblemas, ya aludido en este escrito. hecho por el Rey Católico a lo largo de su vida política.

Primer emblema: un martillo sobre un yunque, bajo el mote *Tempori cedendum*; hay que esperar a la ocasión y al tiempo. El yunque, insensible a los golpes del martillo, espera la ocasión para alzarse contra el martillo, y, haciendo de «supermartillo», triturarlo. Este emblema realista está impugnado por Horozco, y defendido, gentilmente, bajo reservas, por Solórzano.

Segundo emblema: una haz de flechas y un yugo con coyundas, bajo el mote *Tanto monta*. El yugo es el yugo suave de Cristo. Pretende *domar* con «industria buena», no destruir. El haz o nudo, o vencejo

(4) V. mi estudio *Lo fictivo y lo antifictivo en el pensamiento de S. Ignacio*, y también, como fundamental en la economía de mis estudios, mi trabajo *El pasaje del Tirante el Blanco en el Quijote*, leído en la Universidad de Valencia en junio de 1947 y puesto para su publicación en la *Revista del Mediterráneo*.

que ata las flechas, las neutraliza para que no caigan, fulminantes, sobre los hijos de la ira, sobre los hombres, sobre los vasallos. Este sentido carismático es el que ha de regir toda la acción de la política cristiana de los Reyes y de los tratadistas de la Política cristiana.

Cave dolum!, ¡atención al engaño! Tal es el grito de toda política, y el punto de unión entre la política realista de Maquiavelo de Antonio Pérez o de Federico II con la católica de Felipe II y sus tratadistas emblemáticos.

Cave!, decía el emblema de Benito de Spinoza, situado en el norte de Europa, en el cruce del barroco judío y del protestante. Filósofo en el centro del siglo político, y político él mismo en su tratado teológico-político, y en el cuidado con que seguía el curso de la política europea, y la decadencia, siempre celebrada por él, de la política española. Sabido es que, cuando la revolución napolitana de Massaniello, la solemnizó, tanto, que se hizo retratar y tal vez se retrató a sí mismo (pues era también pintor en el siglo de la pintura), portando el mismo atuendo de Massaniello: descalzo, con los calzones de pescador, y sosteniendo rítmicamente, por los codos en jarras de ambos brazos, las mimbreras pendientes de cuerdas y llenas de peces. Su emblema sirve para ejemplificar la aserción de los tratadistas de que el *alma* dice una parte del intento y el *cuerpo* la otra media. Consiste, en efecto —Espino: Espinosa—, en una rama de espino: flor y espinas; esto cuanto al cuerpo. El alma, por su parte, grita *Cave!*, ¡cuidado, atención, cautela! Sólo el diseño, conjugado con el mote, nos puede rendir la totalidad emblemática. Porque el diseño está rodeado de las letras iniciales B. D. S., Benito de Spinoza, y su personalidad queda identifica-

da de esta manera con el diseño: así, pues, el mote *Cave!* no sólo quiere decir *Cave dolum!*, ¡cuidado con el engaño!, sino también ¡cuidado con Spinosa! Puede completarse la palabra única en la forma: *Cave quid facias!*, ¡cuidado conmigo, que la flor oculta mis espinas!, lema propio de su nombre y de su ética inexorable, y de la felicidad de los hombres puesta en su sabiduría y en la cautela antes que en la caridad.

La Emblemática, como género literario, no podía sostenerse en las fases de la cultura que siguieron a la época de la Ilustración. La crearon y sostuvieron precisamente los siglos que aún alentaban una sucesión inmediata y continua con la Heráldica. La Emblemática mató a la Heráldica, y más tarde se mató a sí misma. En verdad, sobre su fortuna gravita la infelicidad de género literario perimido. No obstante, como ya hemos indicado, pudo proyectar la energía de su esencia —que era, ante todo, pedagógica— a otros géneros sucedáneos y hasta antitéticos, como pronto veremos.

Veamos entretanto, un cuadro expresivo, bajo el signo general pedagógico, de la variedad de motivos que la animan a lo largo de dos siglos de vigencia. (La Erótica pertenece a la patología de la Emblemática):

Emblemática	{	Humanística.	{ Hieroglyphi-Symbola Aegyptorum. Arte y retórica de la antigüedad.
		Barroca.....	{ Poética (Homeri, Horatii, Vergilii Emblemata). Moralia (Emblemata moralia). Política. (Thesauri philo-politici). Religiosa. (Amoris divini Emblemata). Erótica. (Thronus Cupidinis, Emblemata amatoria). Tratadística. (Tratados italianos, franceses, españoles e ingleses).

El cuadro representa, con acuidad, la conversión de eje que va de la Emblemática del Renacimiento a la del Barroco. Téngase en cuenta que esta conversión está intimada por un coeficiente que, más que cronológico, es caracterológico, y que ambas corrientes son, en parte, contemporáneas. La primera, bajo el signo seminal de Alciato, padre de la Emblemática, está fundamentada en la elaboración simbólica del Renacimiento, el cual, previamente al nuevo género, había fijado sobre el mundo pragmático, natural y artificial, toda la simbología sugerida por la Antigüedad.

El autor de esta elaboración y de esta fatiga ingente es Pierio Valeriano (1477-1558). Sus *Hieroglyphi*, pródigos, por otra parte, de fantasmagorías, significan, sin embargo, nada menos que una *Omnium rerum singularium Characteristica*. Téngase en cuenta esta precisión para cararla más tarde con una Característica, no singular, sino universal, la de Leibniz, la cual cierra, ya bajo otro signo, la época emblemática.

El área de los conocimientos de Pierio Valeriano se extiende, llevado de las intimaciones de los Antiguos, desde la flor a la piedra, del artefacto a la vida. ¿Qué simboliza una hoz, un león, un caduceo, una sierpe, un ala, un roble, un insecto? Esta obra es altamente filológica, y dentro de la filología, su esencia es más simbólica que semántica. La semántica va de la palabra a la cosa; la simbólica amaga su moción «como si» fuese la cosa a la palabra. Esta es la actitud de Pierio Valeriano. El lenguaje tiene, aparte de la física (acústica y fonética) una función emocional (expresiva), otra estructurante (morfología), otra intelectual (semántica) y, finalmente, una función espiritual (simbólica); la

cual última llega a la tensión máxima en la mentalidad de los primitivos y de los artistas. Todas ya estudiadas.

Queda, aparte, una dimensión criptológica, muy propia de los arcanos de la Emblemática; pero esto ya depende de un estilo epocal y personal, y es ajeno a la universal valoración propiamente filológica.

Si emplazamos todo el desarrollo de la Emblemática en el área del cuadro arriba transcrito, veremos que el cabo superior está representado, antes que por Alciato y que por la Emblemática estricta y organizada, por Pierio Valeriano y por su simbología general de los singulares, la cual constituye el pavimento donde ha de surgir la emergencia emblemática. Y si recorremos todo el desarrollo del género desde los inicios humanístico-filológicos hasta los moralizantes y barrocos, veremos que, a la postre, esta incipiente pedagogía, que es la Emblemática moralizante, al abocar a la tratadista se abstrae y se formaliza cada vez más, se ensimisma y disuelve, hasta el punto de provocar en nosotros la comezón heurística de dar con una etapa post-emblemática, después de haber gozado de aquella preemblemática del auténtico Renacimiento, en el giro que va del siglo xv al xvi. Y esta etapa final y resolutoria la hallamos en la época estilística del Rococó, representada por Leibniz y por Baumgarten.

Leibniz (1646-1716) nos depara un trasunto matemático de la lógica en su intento de construir una *Speciosa generalis*, una *Characteristica universalis*, que había de constituir una lengua universal filosófica y una lógica algorítmica. Aunque su intento es el de construir una Característica universal, libre de figuras vi-

tales y concretas, puramente formal, en que los símbolos pragmáticos y los designadores lingüísticos son sustituidos por caracteres propiamente matemáticos, sin embargo, su posición está entre la filología y la lógica matemática, o sea, entre dos lógicas: la basada en el lenguaje o lógica común, y la que, según los intuicionistas matemáticos, constituye una parte de la matemática, y no al revés. Esta postura entre dos lógicas está alumbrada por un signo estético y deleitable. Es la propia del optimismo rococó, entrañada en el vocablo *Speciosa*, lleno de impregnaciones estéticas.

«Logística numerosa —dice el matemático Viète—, *est per numeros; speciosa quae per species seu rerum formas exhibetur utpote per alphabetica elementa*» (Viète, *In artem analyticam Isagoge*). «El análisis, o álgebra especiosa —dice Malebranche— es, seguramente, la más bella, quiero decir, la más cierta y la más fecunda de todas las Ciencias» (Malebranche, *Recherche de la Vérité*).

Quería Leibniz llegar a una ciencia general mediante una característica universal; lo cual implica, antes que nada, un chiasmo interior, una coyuntura, un riesgo y una decisión anímica. Leibniz está puesto en un cruce de los estilos y de los tiempos; pero, sobre todo, se entrega con fervor a la escisión anímica de dos sollicitaciones opuestas que constituyen la esencia del hombre.

Leibniz vivió todavía en una época emblemática; y, como gustó de la neoescolástica barroca (Suárez), hubo de gustar también, como Gracián, de la Emblemática: de esa manera absorbente de representación imaginosa del siglo teatral, que llenaba, con sus figuras

en torno a él, las máquinas de la escenografía, las portadas de los libros y los métodos de enseñanza. Y él representaba en la historia el ímpetu de una nueva era de la abstracción, a la par que aún seguía supeditado a la Emblemática en la iconología especular de la mónada, y también en el hermetismo de un sistema especular de comunicación con la mónada central; ya que, según él, la mónada carece de puertas y ventanas, aunque a nosotros nos es difícil imaginar que carezca, al menos, de periscopio. La consistencia del sistema de espejos (la mónada es espejo del mundo) y del sistema interior (la mónada es hermética) es esencial en la composición teatral y emblemática del sistema. Y el Rococó —es sabido— es el estilo de los espejos, que cifra en los espejos convergentes los efectos —de salón y de interior— de la infinitud.

La consideración de Leibniz y de Baltasar Gracián nos ayudará a distinguir la Emblemática de con la heráldica y de con la fabulística.

La heráldica es lenguaje primitivo, a cargo, no del individuo, sino de la estirpe, lenguaje de llamada y desafío, de orgullo y de privilegio estirpal. Es hereditaria. *Ad instar hereditatis, ad instar matrimonii*. Por eso el emblema de los Reyes Católicos tiene de heráldico lo que tiene de conyugal. El Príncipe y el héroe del Renacimiento (el Renacimiento es el tablado donde representan —ya con un leve trasacento histriónico— los penúltimos héroes) componen su «Empresa» con gesto personal y heroico, y con reliquias actitudinales de la antigua heráldica.

Ésta es ocasión oportuna de reproducir una antigua tradición heráldico-emblemática. Según ella, en uno de los paramentos murales de la Torre de los Lujanes,

y bajo el emblema del Plus Ultra, escribió (¿grafomanía de recluso?) el rey de Francia Francisco I:

Hodie mihi. cras tibi.

Más tarde, al contemplar lo escrito, Carlos V añadió, respondiendo:

Fateor mihi hominem.

El mote de Francisco I en este diálogo de divisas tiene y conserva carácter heráldico; el de Carlos V es ya enteramente renaciente y emblemático; es una respuesta intelectual y espiritual a una manifestación vegetativa y primaria.

La transición es continua. El hombre del Renacimiento y el del Barroco crean una neoheráldica, muy distinta de la medieval, y con ello inician el reino secular de la nueva figurería, de la Emblemática.

El Barroco, sobre todo, a la par de la neoheráldica, crea y apura una neoescolástica, una neomística, una neoreligiosidad en la devoción y en el arte, una neouniversitas, una neocaballería. Todo esto en medio de los embates del naturalismo y de la inmane operación de los nuevos, radiantes y explosivos conocimientos. como por ejemplo, el descubrimiento de los satélites de Júpiter: todo esto representado por una neoalegoría que, desde la Emblemática, se extiende a los órdenes más dispares.

Pero, lo mismo en la forma estructurante de fuerzas, que en la figura y la composición total del Emblema y, respectivamente, de la Imagen del Mundo, el Barroco tiene que contar con los nuevos hallazgos y las nuevas sorpresas: la materia como energía y como *dyna-*

mis, el movimiento como inercia, el infinito como visión y como cálculo; y tiene que contar con ciencias novísimas, las cuales ya no son neoestructuraciones espirituales, sino —enteramente— una nueva epistemología, una lógica, una matemática, una mecánica, una astronomía; toda la expansión, en fin, del naturalismo, que, a vueltas del espiritualismo, va desde Miguel Angel y Galileo hasta Leibniz.

Leibniz quiso poner orden en esta plenitud y en este torneo, y acudió a la imaginación alegórica de un gran Emblema metafísico, que tal es su sistema.

La Emblemática se distingue de la fabulística en que, para la composición esquemático-iconológica, no cuenta con la vida, sino con fuerzas simbólicas, con elementos primarios, con alusiones inerciales, con abstracciones, con figuras geométricas. La dinámica y cinética estaban ya en auge; la biología aún no había hecho su presentación escénica. La vida (no la biología) aparece en la fabulística adherida al lenguaje primitivo. El lenguaje, y los lenguajes, tienen fábulas, como tienen adagios, y locuciones proverbiales. Son adherencias que se apoyan en las mismas inherencias de los lenguajes. Los estímulos existenciales eternos, como, por ejemplo, el engaño y la cautela, aparecen ejemplificados por animales y por hombres. La fabulística consiste en *enxiemplos*; la Emblemática, en máximas, previsiones y decretos. No ejemplifica con «dijo el gallo, respondió la zorra», sino que decreta para el futuro con experiencias históricas; que en esto consiste la réplica de los ejemplos históricos que ofrece. Su tiempo es el histórico, no el impreciso, inmesurable y presentáneo de la fábula, el más cercano al vivido de todos los tiempos del arte. La fábula al sujeto, le pone en medio de la vida, en medio del ta-

blado de la ficción y de la inexorabilidad, le da con el *enxiemplo* un arma en medio del combate. No trata de educar, sino de asesorar en la batalla.

El precedente de la fabulística nos presta un instrumento precioso y único para interpretar un punto muy debatido en la Emblemática. Es el punto crítico de la originalidad, y atañe a la diferencia entre invención y creación. En la gran fabulística de los pueblos antiguos y modernos, la invención está ya ahí, de una vez para siempre. Los temas inventados por el oscuro peculio inventivo de los pueblos son de dominio público. La Fontaine no saquea a Fedro, ni Fedro a Esopo, porque lo que «es del común, no es de ningún». Todo fabulista, empero, ha de añadir a la invención la creación, la cual es de la propia cosecha.

La Emblemática, delatando la vigencia de los hábitos fabulísticos, admite canónicamente la imitación y hasta el plagio. Sobre esto se extiende, con paladina sinceridad, Horozco Covarrubias, en el tratado de Emblemática que precede a sus Emblemas morales. Él mismo confiesa sus deudas. Lo que no se toletaría sería el copiar las explicaciones doctrinales que acompañan a los Emblemas; y ahí debe radicar la creación (5).

(5) «Para emblema no importa que sea propia o ajena, porque no se mira sino a lo que enseña; y si uno hiciese emblemas, sería falta suya si la invención fuese ajena en todas; mas ellas serían buenas si estaban bien ordenadas. También se hacen propias con cualquier diferencia, como se dijo de las Empresas; y, si fueran sólo trasladadas, también tienen su loa, si, al trasladar, se hace con gracia y se acierta. Y no es lo que menos gracia tiene la imitación en que, habiendo algo propio, se escoge lo mejor de lo que se imita... Y desta manera son algunos Emblemas que se hallarán entre los nuestros: que son de otro las invenciones; y en sólo una de propósito se trasladó a la letra por alguna dificultad que tenía, pues otros habían acertado mal. Desto sólo se pondrá cuaderno antes del índice,

En la época de la Emblemática había tanta avidez por la citación de autores extraños cuanta cautela ahora por silenciarlos. Los autores extraños no eran sino *citados*, constituían una ornamentación; no eran, como ahora, influyentes. Hoy una cita puede constituir una confesión vergonzante, y por lo que se llama *influencia*, la entrega a un demonio, bueno o malo. La topicidad y la comunidad están en la esencia del apólogo y del Emblema.

La Emblemática acabó por ser, después de Alciato, eminentemente pedagógica, y matizó de su pedagogía a las artes que se formaban a su vera. La Fabulística es elemental e ingenuamente inmanentista, ajena al recurso a Dios trascendente; prueba de su origen pagano. La Emblemática moralizante y barroca se desarrolla bajo el signo de la trascendencia, y el del triunfo sobre la aporética y la problemática entonces iniciada, por primera vez, en la historia moderna. Es un esfuerzo, mediante el remedo de los antiguos héroes, para detener el nihilismo invasor de la Ciencia.

A la par de la Emblemática, se desarrolla en los siglos XVI y XVII una rama muy emparentada con ella: la Política. Y dentro de ella, cobraba bríos la llamada Política cristiana. Tan a la par, que la Política cristiana funciona muy confundida con la Emblemática moral y política. Sólo la política realista rompe por otros caminos.

Y aquí la paradoja. La política realista, que, des-

con los lugares que se imitan.» Horozco no distingue entre invención y creación; pero anoto esta precisión distintiva por ser necesario para el punto estético debatido. (Juan Horozco Cobarrubias, *Emblemas morales*.)

pués de Machiavelli, surge en Europa, sobre todo en los países protestantes, entrañando el producto cultural más avanzado y divorciado de la Edad Media, da luz y figura a una visión drástica e inexorable de la vida, muy emparajable con la de la primitiva fabulística de Oriente y de Occidente. La actitud y la sentimentación son las mismas. Diferéncianse en lo formal de las imágenes y ejemplos. de una parte, y en la asunción de un plan lógico racional y a veces geométrico por parte de la política realista. Y son ejemplar insigne de esta actitud y de esta producción las trescientas máximas de Estado de Antonio Pérez, inspiradoras, en no pequeña parte, de los trescientos aforismos de Baltasar Gracián. Empresa la de Antonio Pérez polarmente alejada y huidiza del feudo de la Emblemática.

Mas volvamos a Leibniz. Su programa miraba a conciliar dos perspectivas: la vital y la mecánica. Sobre la fe y la ciencia ha de sostenerse el edificio del mundo. Su visión emblemática puede bosquejarse así:

El universo es como un sistema de relojes, el cual, ante todo, da testimonio de su artífice. Es, pues, una máquina; pero su construcción, como tal máquina, es sólo un medio para que se manifieste el real contenido de la vida.

A la feliz concinación de materia y fuerza, de cuerpo y de vida, lo llamaba Mónada; pero esta concinación, esta junta, en cuanto tal, no es de linaje corporal, sino espiritual

Cada Mónada es un espejo del Todo, y contiene, como representación, el Universo todo; y, con todo eso, cada Mónada goza de una perfecta identidad, de

su propio *Mesmo* (mimismo) (6). La suprema Mónada, señor del reloj central y paramétrico, asiste al Todo y lo contempla.

Lo enigmático está en la esencia del Emblema; también lo está en los *profundissimis* del sistema monádico. Las Mónadas más profundas representan en oscuridad e inconciencia. Padecen. Son materia. La suprema Mónada contempla el Todo con ojo deslumbrante. Es el alma del Universo, Dios.

Todo este sistema horológico, especular y solar, compone el cuerpo del Emblema, o, por mejor decir, según la distinción de los tratadistas, el cuerpo de la Empresa de Dios. El alma de la Empresa reza así: *El mejor de los mundos posibles*.

La doctrina de la armonía es de importancia capital para fijar formal y especulativamente el acorde de los dos miembros componentes del Emblema de Leibniz.

Al comienzo de este escrito he tratado de utilizar, acaso sin éxito, los hábitos de la Analogía para delinear una definición y un análisis. Acaso por lo que voy a apuntar ahora pueda rastrearse alguna afinidad entre la analogía y la armonía preestablecida; desde luego esta última resulta insuperable para aplicarla como instrumento analítico sobre el Emblema. Cuerpo y alma del Emblema: entre ambos no hay acción directa, uno de ellos puede ofrecer la mitad, el otro la otra mitad del símbolo; pero entre ellos se mantiene un paralelismo y una relación regulada de antemano por el autor. Así, por ejemplo, en el gran Emblema de Horozco (donde desarrolla la teoría del «dolo bueno».

(6) El neologismo *Mesmo* lo creo superior a los ya muy aceptos de «el mimismo», el «timismo», el «simismo».

que tanto impresionó a Cervantes), el Engaño en efígie sustentando la esfera del Mundo, entraña una locuacísima figura. Y, a su vez, el mote: «*Este solo me sustenta*» entraña, por su sentido, una formación de sílabas y de palabras gravitacionales y dinámicas. Su correlación está regulada de antemano por el autor, y es de tal suerte, que sin juntarse, como las partes quebradas de un anillo, no llegan a contar el sentido completo. Y esto es lo que en griego significa símbolo: la junta de contraséñas como los diplomas partidos, o como los estigmas destinados al reconocimiento en la comedia helenista.

Finalmente, en virtud de una aparente paradoja, pero en virtud de una coherencia histórico-estilística, Leibniz llena, a la par, con su *Monadología* y con su *Característica*, en los inicios del Rococó, los papeles diferenciados, más de un siglo antes, por Alciato y por Pierio Valeriano. El progreso es tan enorme que pone pavor si ponemos las mentes en la evolución, incesante, de los estilos. Ni se olvide tampoco que, entre los múltiples aspectos de Leibniz, figura el de jurista y el de historiador, como el que ostentaba Alciato y la mayor parte de los emblematistas.

Alejandro Baumgarten (1714-1762), nacido casi a la muerte de Leibniz, todavía se muestra en su *Estética* ligado a la Emblemática. Al tratar de entificar el arte, por no encontrarle un tiempo y un logos propios, hubo de concebirlo en una situación sirviente respecto a los frutos normales del intelecto puro dominante. Para resolver un impase noético, del que, en última instancia, era la época la responsable, acudió, más que a las semejanzas, a las intimaciones propias de la Emblemática, cuando ya trasponía los últimos rever-

beros de su gloria. El arte era concebido como el cuerpo de un emblema, como la forma sensible, cuya alma era la moral, animada de un logos superior a la sensibilidad, aún no reivindicada por la Filosofía. «Se podía describir el arte, dice Cassirer, hablando de Baumgarten, como un emblema de la verdad moral; era concebido como una alegoría, como una expresión figurada que escondía tras su forma sensible un sentido ético» (7). Detrás de Baumgarten viene la Ilustración, y los últimos tratadistas de la Emblemática mezclan sus vigiliat, dedicadas a esta atención, con las especulaciones sobre el lenguaje de las flores; pero esta nueva tratadística había de nacer algo más tarde al calor de la revolución femenina, que substituyó la rueca por las flores de trapo y de papel (*Langage des fleurs, méthode nouvelle*, por B. de La Chénaye, París, 1811).

Otro agitador y transfigurador de la Emblemática es Baltasar Gracián.

Las crisis de su *Criticón*, de factura alegórica, no son emblemas *ut sic*; pero son emblemas en movimiento, empresas animadas, abstracciones cinéticas, tan alejadas de la Fabulística cuanto cercanas de la Emblemática.

Los héroes del *Criticón* no son agonistas humanos, verdaderos protagonistas; y sus hazañas son réplicas, artificiosamente estructuradas, de las virtudes. El curso, aparentemente novelístico, toma consistencia sistemática en un cuerpo, exactamente planeado, de virtudes socráticas y cristianas.

El «Comportamiento racional» y el «Impulso inconsciente» (que esto representan las figuras morales

(7) Cassirer, *Op. cit.*

de Critilo y Andrenio) no se mueven en un tiempo existencialmente vivido, ni artísticamente comprimido y pervivido, sino en un tiempo histórico-social y pedagógico. La grandeza artística del *Criticón* está en la sátira. Pero el desahogo artístico y la respuesta al mundo de un moralista y de un político, dispone de fenómenos, de acontecimientos y de previsiones; no de vivencias ni, como he dicho, de un tiempo vivo; y esto delata la procedencia, la cual no viene de la inspiración onírica del arte, sino de la vigilancia sociológica y moral.

Critilo y Andrenio entran en la Isla de la Inmortalidad con el fardo de sus virtudes, por la virtud de sus virtudes, fatigosamente logradas, no por obra de una contemplación sin fatiga, fruidora anticipadamente y, al cabo, dominadora de la inmortalidad. Por eso los dos fantasmas no van conducidos por la mujer, por la Hembra eterna. Y de la obra total de Gracián, como de la total Emblemática política, queda excluída la mujer como factor de la vida y de la cultura.

Una inmortalidad severa, no sostenida por el amor y por la fruición beatífica, es algo monstruoso, como lo es el acto-generación puramente racional, postulado por San Agustín para el estado de inocencia. Por eso el mismo Gracián se burla de su Isla de la Inmortalidad, de la inmortalidad ética y teórica, que no carismática. Y en esto consiste la ironía que clausura y clarifica su obra.

Critilo y Andrenio, en ausencia de todo paisaje natural y de todo pavimento recio, circulan orbitalmente, sin el riesgo del asalto de la Serrana, ni de que las águedas les canten los gallos; sin el alivio del fuego y de la choza; envueltos en una luz turbia, como de ultra-

tumba, a través del escenario lívido del engaño —*cave dolum!*— y de las estaciones perentorias del conocimiento. Pero es obra grandiosa y exponente de la aportación del paisaje y de la estirpe aragonesa a esta realidad de la total España. Gracián, con Antonio Pérez, Vitrián y Zurita, ponen claridad y conocimiento en el pensamiento de España; y, por contraste, evidencian —políticos todos ellos— la piadosa política carismática y la enjuta razón de Estado de los castellanos. En España, los aragoneses, dice Gracián, son los varones. Pero Aragón tiene también su amor; se llama amor a Castilla. Y los motivos de la literatura y de la política aragonesa del barroco rimán, a fin de cuentas, con los de las demás estirpes hispánicas, sobre un fondo común. En un pueblo, al parecer incapaz de arte y de creación, surge estrepitosamente, más tarde, Goya, poniendo en el fondo común el mismo conocimiento, y provocando la misma puesta en evidencia que sus conterráneos y antecesores, que lo fueron, si no en el arte, sí en la respuesta a las preguntas trascendentales del mundo.

La Emblemática divide la evolución de la novela española, y, en especial, la picaresca, en dos etapas distintas y atenuadas a signo distinto. A mediados del siglo XVI aparece la novela picaresca —el *Lazarillo*—, sin problemática moral ninguna, con elemental y vegetativa espontaneidad, instrumento libre del cinismo de un autor genial y reliquia de un estilo epocal naturalista y libre: el humanismo.

Entre los años dimidiales y los últimos del siglo surge en España, en pos de los comentadores de Alciato —*Comentarios del Brocense* y otros—, pero con signo opuesto, la Emblemática barroca, ahita de espíritu moralizante, pedagógico y trentino; y esto ex-

plica las radicales diferencias entre *El Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*. El fenómeno es realmente portentoso, porque la novela picaresca de la segunda etapa aparece —en virtud de un brutal y contradictorio «arbitrismo»— (8) como novela con intencionalidad pedagógica, siempre desbordada por la creación novelística: intencionalidad a la que fué ajeno *El Lazarillo*, que sólo pretendió satirizar y entretener.

El mismo Mateo Alemán empieza por concebir su novela como un grande emblema, y luego, en el mismo comienzo, rebasa las condiciones limitativas, con las que no se avenían ni su índole ni su ingenio. El hombre y el novelista es reclamado por la vida y por el espíritu (espíritu seminal de creación), y los modos de su contemplación y de su realización estaban movidos por el tiempo propio del arte, a par de la vida misma, aunque no confuso con ella: tiempo artístico, comprometido con todas las extrapolaciones temporales dictadas por el ímpetu, y alejado, por tanto, del tiempo propiamente histórico.

Mateo Alemán hinchó e inchió el emblema inicial hasta alcanzar el volumen de una novela, o, más bien, de la novela: la progenitora del género literario que más caracteriza a todo el Occidente. El *Guzmán*, a la par que crecía insensiblemente en las manos de su creador, se desligaba más del emblema y se convalidaba en el ejemplo técnico y genéricamente novelístico del *Lazarillo*.

En las portadas de sus publicaciones quiso Mateo

(8) El sentido de este vocablo, aplicado a la crítica literaria, lo he explicado en mis conferencias sobre la novela, aún no publicadas, y leídas en la Universidad de verano de Santander, curso de 1948.

Alemán dar razón de la «Empresa» simbólica que acometía y que gravaba para su propio blasón de novelista. Una araña que, descolgándose por un hilo, se deja caer, sin voz y sin ruido, sobre una culebra descuidada para atacarla y emponzoñarla. Tal el cuerpo: el alma reza así: *Ab insidiis non est prudentia*. Y varias veces en su obra, para que no faltase la memoria emblemática, añade al emblema aludido una breve explicación:

«No hallarás, dice, hombre con hombre; todos vivimos en asechanza los unos de los otros, como el gato para el ratón o la araña para la culebra, que, hallándola descuidada, se deja colgar de un hilo, y, asiéndola de la cerviz, la aprieta fuertemente, no apartándose de ella hasta que con su ponzoña la mata.»

Pero la vida, y el desengaño vivido, y la renuncia amagada (la tercera parte del *Guzman* había de ser, probablemente, el epílogo ascético de la renuncia), irrumpen de tal manera, que lo que él creía que era una «Empresa» tenía tanto de «fábula» como de «emblema». Era, en realidad, un apólogo en silencio y sin diálogo, fundado en la inexorabilidad de la naturaleza y en el inmoralismo de la fabulística, contra el que había que reaccionar en el decurso de su gran obra paradójicamente pedagógica. ¡Atención al engaño! Pero ¿qué defensa ha de tener, contra las insidias de la tercera dimensión, el ser que «simbólicamente» y especialmente es bidimensional, que sólo se arrastra, inhábil para el vuelo del ave, la pendulación de la araña y el salto de la pantera? Ésta es la angustia social de Mateo Alemán, adherente a aquella otra vital y primigenia.

* * *

Ya hemos aludido a la primera etapa de la Emblemática española y a los que la llenan, comentaradores todos de Andrea Alciato (Etapa humanística).

La segunda etapa la presiden, por su destacada importancia, el *Tratado de Emblemática* y los *Emblemas morales*, de Juan Horozco Covarrubias, de 1589, con pocos años de diferencia, precedido en el tiempo y no en la importancia, por Juan de Borja, Conde de Mayalde, a quien Solórzano llama *clarissimus ille heros* D. Juan de Borja. Es una etapa moralizante, y ya definitivamente barroca.

La tercera etapa es política, de «Empresas» más que de Emblemas, según la terminología de Horozco. La presiden dos grandes nombres: Saavedra Fajardo y Solórzano Pereira, togados ambos, y expertos de su voz y de su dictamen en los Consejos del Rey, en las Cancillerías de las Cortes de Europa, o en los Congresos generales de la paz (9).

(9) Anoto aquí las obras de algunos emblematistas españoles a partir del Brocense y de otros comentaradores de Alciato.

1. *Los Emblemas de Alciato*, traducidos en rimas españolas por Bernardo Daza Pinciano, 1549.
2. *Declaración magistral sobre los Emblemas de Alciato*, por Diego López de Nájera, 1615.
3. Juan de Borja, Conde de Mayalde, *Empresas morales*, 1581.
4. Juan Horozco Covarrubias, *Emblemas morales*, 1589.
5. Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, 1591.
6. Hernando de Soto, *Emblemas moralizados*, 1599.
7. Cepeda, *El Buen Pastor, en 50 Empresas*, 1600.
8. Luis Tribaldos de Toledo, *Emblemata*, 1610.
9. Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales*, 1613.
10. Pérez de Herrera, *Proverbios morales adornados con trece Emblemas*, 1618.
11. Juan Caramuel, *Insignias de los Reyes de España*, 1636.
12. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, 1640.
13. Juan Solórzano Pereyra, *Emblemata centum regiopolítica*, 1652.

La Emblemática política de estos dos grandes autores surge en España en una época en que ya no hay ni puede haber grandes políticos ni grandes ejemplos. Esta situación, totalmente negativa para nosotros, y parcialmente para los contemporáneos, es la que provoca, en la ilusión del remedio, el género figurativo regio-político y regio-educacional, constituídos ambos dentro de la Emblemática y de la «política cristiana».

Los emblematistas siguen siendo togados, y, como novedad, también políticos. Saavedra, a pesar de su experiencia diplomática, escribe, con arreglo a la tradición de la «política cristiana», una obra más moral y jurídica que política, en una época en que, debatidos en la especulación los tratados de Maquiavelo y de Antonio Pérez, se van sinonimizando, cada vez más, los términos de «política» y de política realista.

La obra de Saavedra, y, más tarde, la de Solórzano, están compuestas bajo la cuita de la sublevación de Portugal y Cataluña. Una atmósfera sombría cubre el paisaje doctrinal y estilístico en que aún no aparece la figura —enervante y romántica— de la nostalgia, en tanto que persiste aún un goce, justificado por innumerables reliquias y adherencias, de la antigua grandeza periclitante y no fenecida. Situación pareja y distinta a la del 98.

Todavía se siente, suntuosa, la majestad habsbúrgica, la reciedumbre de los muros invulnerables de palacio, los reposteros de las paredes, los velludos de los escaños y bufetes, la fragancia de los benjuís y de los estoraques en los braseros. Aún da en las bardas, con feéricas tintas rosáceas, el sol que quiere trasponer las últimas colinas.

La Emblemática en su origen pertenece a la micro-

literatura, es acuñación de medallas literarias. Lema, diseño, y breve composición poética. Más tarde se le añade una explanación doctrinal. Con más de veinte años de diferencia, surgen en el centro de Europa los precedentes de la Emblemática política española.

Las colecciones de Bruck y de Zingref son típicamente emblemáticas y políticas (10).

Zingref es, cuanto al cultivo de la microliteratura el más interesante. En 1618 había publicado una colección de *Epigramas*, caracterizados por su brevedad y concisión. En 1623 escribió los *Apothegmata*, que se distinguen por las mismas cualidades. En 1619, los *Emblemas*. Como se ve, cultivó todas o casi todas las especies microliterarias. El título de su obra *Emblematum Ethico-politicorum Centuria* sirvió de modelo para el de los *Emblemata Centum regio-politica*, de nuestro Solórzano. Y esta circunstancia, siquiera su obra no sea de la envergadura y enjundia, ni sea comparable con la gran colección solorziana, le hace acreedor a una especial recordación.

Los comentarios a Alciato habían convertido la originaria obra exquisita en grandes tratados de erudición. El mismo criterio de explanación de lo que originariamente era microliterario dió ocasión en la Emblemática moralizante y barroca a la composición de tratados doctrinales.

Orozco sometió la economía de sus explanaciones a un criterio, por decirlo así, espacial-litúrgico. Todas tenían una extensión igual y forzada, como rúbricas de misal: dos o tres páginas, según las ediciones. Los

(10) Jakob Bruck Angermum, *Emb. política quibus ea quae ad principatum, spectant breviter demonstrantur*, 1618. *Emblematum Ethico-Politicorum Centuria Iulii Guilielmi Zingrefii*, 1619.

temas quedaban concentrados y forzados en un lecho de Procusto. Cuando olfatea grandes temas, no puede o no sabe darles un desarrollo cabal. Tradujo su obra al latín, y en la traducción se redujo más al tipo gnómico.

Saavedra prescindió de todo elemento poético, y optó, felizmente, por una completa libertad cuanto a la extensión absoluta y relativa de las explicaciones. Así, pues, pudo desarrollar morosa y despaciadamente su plan doctrinal y pedagógico. Lo mismo hizo Solórzano.

Porque, en efecto, Saavedra sigue un plan rigurosamente educativo y político. La obra está dedicada a un príncipe niño: el hijo de Felipe IV, Don Baltasar Carlos. Y esto mantiene respecto de toda ella un cierto carácter pedagógico, aun cuando, ya situado el autor *in medias res*, se dirija al príncipe como tal, a la manera de los autores clásicos de la política.

La materia moviente de la obra total se extiende entre dos extremos, que van de la educación pueril del príncipe (pedagogía) hasta la praxis vital y política de la senilidad del príncipe, o sea la geratología. El centro de la obra está realmente dividido según la antigua clasificación jurídica de personas, acciones y cosas (o instrumentos políticos), con arreglo al siguiente esquema:

Pueritia...	}	1. ^a parte.
		2. ^a parte.
Personas.	}	3. ^a parte. Cómo se ha de haber el Príncipe con los súbditos y extranjeros.
		4. ^a parte. Cómo se ha de haber el Príncipe con sus Ministros.
Acciones.	}	5. ^a parte. El Príncipe y el Gobierno del Estado (consideración normal).
		6. ^a parte. El Príncipe y los males internos y externos del Estado. (Consideración patológica).
Cosas....		7. ^a parte. El Príncipe en las victorias y tratados de paz.
Senilia...		8. ^a parte.

La educación del príncipe niño es tema ilustre de la Antigüedad, gozoso de insignes documentos en la literatura y en el arte. En el mundo oriental estaba confiada a los magos y astrólogos. Así aparece en la mitología y en la más antigua cuentística. En la cual no falta la educación a cargo del padre (rey sabio) o de la abuela (mujer sabia).

Pero lo críticamente más interesante es la educación mágica del príncipe a la manera de la leyenda de Buddho, cuyas derivaciones llegan hasta la eclosión metafísica y barroca de *La Vida es Sueño*, de Calderón. Y es que, en realidad, hasta la época de la Ilustración, la época de la primera pedagogía científica, la educación del príncipe estuvo resentida de una entonación mágica. Los educadores fungieron como una especie de magos, sin que presente una excepción a esta actitud climática nuestro D. Diego Saavedra Fajardo.

El Clotaldo de *La Vida es Sueño*, excogitado por el dramaturgo como antídoto educativo contra los efectos mágicos del horóscopo, era, en realidad, un mago como los astrólogos. Un mago benéfico contra el maléfico.

El carácter semimágico que siempre ha tenido la pedagogía (regio-política) es debido a la irracionalidad de un empeño basado en la misma sublimación, en el tratamiento de un material sobrehumano, inexistente como tal superación.

La pedagogía del príncipe, sector capital de la política cristiana, se asentaba sobre una base falsa. Al príncipe no se le debe educar en príncipe, alejándole con ello de la vida. Se le debe educar como hombre y como cristiano. La sagacidad política de Richelieu, o la que entrañan los escritos de Antonio Pérez, la deben estos hombres, sobre las dotes innatas, a su educación cruda-

mente vital. La educación regio-política pone un tupido velo entre la vida y el príncipe.

El príncipe de la sangre sólo podrá aprender, como Fernando el Católico y Felipe II, en medio de las intrigas de la política interior y exterior, y partiendo en su aprendizaje de un instinto que, superando las reliquias pensamentales de la Edad Media, se alce con claridad noética y medite sobre el principio egótico de la conservación del Estado.

El escribir máximas de política es tarea especulativa más que práctica, en la cual se fusionan mutuamente el enseñar y el aprender; y tiene más que ver con el aprender y el enseñar que con el gobernar. Quiero decir que el arte de la «Empresa política» es puramente teórico, y nada prejuzga respecto a su corroboración en la práctica. Por eso el tratamiento que Saavedra aplica a Alfonso X es peyorativo como Rey y ejemplificativo como autor de máximas regio-políticas.

A esto ocurre preguntar: ¿Quién es el que aprende de la política teórica? Respondo: no el político práctico; quien aprende de la política teórica, como de la sociología, es el historiador. El cual no ejerce una ciencia ni una dedicación práctica, pero maneja un tiempo que, sin ser pervital como el del arte, no es abstracto como el de la física, y sin resucitar la vida y los hechos, está tensionalmente opuesto a la política activa y puede tensionar con ella armónicamente. A esto sólo hay que añadir que la mejor fuente de inspiración y de información para la política teórica es el fracaso como político práctico.

Pero si un político práctico no puede aprender la ajena lucubración teórica, ni tiene para qué ocuparse de ella, sí puede, en cambio, si una Minerva fortunosa

incide con su signo sobre su mente, ser autor de una teoría política arbitrada para su política, o de una historia historiográfica fraguada para su historia. Y éste es el caso extraordinario de Julio César y de Federico II.

Maquiavelo presenta la política de los Estados tal cual es, diciendo, como el artista circense, *voilà!* Saavedra presenta la política tal como debiera ser. En realidad puja a la trascendencia del ser político en la trascendencia. Maquiavelo pone y supone al Estado singular con la ferocidad de sus intereses. Pone y supone la vida y la lucha por la vida, y el modo eficiente del engaño. Saavedra, alumno étnico y nacional del P. Victoria, mira a un orden jurídico que envuelva a todos los Estados en la concordia de un derecho justo. De un lado, la razón egótica de Estado, definida mejor que por nadie por Federico II. De otro lado, la «piadosa razón de Estado», que tal es el portentoso y carismático nombre que le da Saavedra. Y aquí está, en esta discordia fundamental, el nudo de todas las aporías, impasos y paradojas que la política plantea a la historia constituyente.

Es axioma fundamental caracterológico que lo que se predica del individuo es predicable de la colectividad. Esto es postulable hasta en una esfera prepatológica. Yo leí sin sorpresa, en plena guerra, en una publicación germana, que la raza teutónica era predominantemente esquizotímica. Esto rima bien con lo que siente Gracían cuando afirma que los príncipes alemanes son agresivos y traen revuelta a Europa. El principio dinámico y el principio egótico son valederos para el hombre y para el Estado constituído como tal.

Frente a estas situaciones de la historia y de la política, la monarquía española presentaba dos aspiracio-

nes espiritualistas, a saber: la razón de herencia justificadora de sus dominios nórdicos, y la razón de preservación de la fe, la cual justificaba, en perennidad, su misión y su sacrificio.

Estas son las razones de Quevedo, de Saavedra y de Solórzano, por citar autores eximios de la política cristiana. Ambas razones espirituales han fracasado en la historia moderna ante otras razones dinámicas, vegetativas e intelectuales. Pero el fracaso eventual de la razón de fe *pone en evidencia la tragedia del mundo moderno*, la fatalidad de la cultura y la explotación y agotamiento del planeta: la situación chiliástica puesta por el nihilismo moderno.

El descubrimiento de la razón egótica estatal fué, tras los seculares hábitos cristianos, el paradero de un curso forzoso, y, si cabe expresarse así, fué un descubrimiento fácil.

La razón egótica preside la pugna entre el individuo y el Estado. El individuo y el Estado son enemigos natos, y se engañan, y aun se brutalizan mutuamente. Cuando el Estado «doma» y disciplina totalmente las resistencias de los individuos (madurez del Estado), el acuerdo entre ambos se manifiesta en la decisión de enderezar la razón egótica del Estado *ad extra*, de manejarla como única motivación y criterio en las relaciones entre los Estados. Aunque la razón, alcahueta de las almas, se adapta a todas las situaciones, y el principio de razón egótica se exteriorice ahito de recursos y de razones, empero, visto desde el miradero de lo sobreestatal, aquel principio acaba siempre en la punta de un comportamiento irracional; y el Derecho internacional positivo (sistema de vetos y privilegios) y el Derecho administrativo interno acaban por ser irracionales.

La educación que Saavedra articula en su obra, más o menos técnicamente, y con segura y no ofusadora brillantez estilística, es la educación de la Majestad, no la de la Humanidad del príncipe; y aquí es donde radica su fallo científico y pedagógico.

Con gran sagacidad declara Saavedra (Empresa 8.ª) que «con el Imperio se muda la naturaleza». Se trata del evento inefable que marca el paso de la humanidad a la majestad, y que hizo grandes a César y a Napoleón. Tránsito inaprensible y continuo, ilustrado portentosamente en continuidad por el grande y rural adagio salamanquino: «entre el día y la noche no hay pared». La grandeza del tránsito cesáreo depende de una sensibilidad capaz de acusar un evento extraño a la masa, propio únicamente de los raros sujetos capaces de seducir demoníaca y donjuanesca a la masa. Cuando Napoleón dice, y repite, que el hombre convertido en hombre público por la fortuna, que acoge la responsabilidad de la conservación de grandes masas de la humanidad, no puede ser medido por el rasero de la lógica y de la justicia común, se manifiesta transido de la impresión de ese gran evento de la mutación de su naturaleza. Y ésta es la premisa de enjuiciamiento que ha de tener el historiador, y no el filósofo, cuyos juicios atienden a otro módulo, por trascendental, más elevado de la justicia.

Pero en la educación del príncipe barroco se elude por imposible el paso de la humanidad a la majestad, porque ya casi en embrión, y desde luego *in incunabulis*, se le educa en una majestad primigenia. Le falta el momento de la aventura, el cual no faltó a Don Fernando el Católico, cuando en los inicios de su fortuna, sudada y fatigosa, hubo de conquistar el matrimonio y

reino; ni a Carlos V, cuando, siendo casi un niño, hubo de arribar a tierra extraña y puesta en rebeldía. Bien sabía esto Tiberio cuando educó los hijos cara al pueblo y en las fatigas de la milicia.

La educación barroca del príncipe es mayestática, no heroica; es, en resumen, educación de la majestad. Esta llena todos los poros y trasfondos, todas las atmósferas, e hincha y espesa todo el aire envolvente. Dentro de este ambiente cifró Velázquez toda su gran religiosidad en la majestad y en la realeza.

Es la del educador barroco tarea que, por su suntuosidad y por su consistencia mítica, desconoce la que es propia de la educación del pueblo; la cual es el espejo donde sólo pudiera aprender el príncipe la humana educación del príncipe. Y la matización de esta segregación educativa de la majestad la pone precisamente la situación climática, que había abolido enteramente la empresa de los héroes hercúleos del anterior Renacimiento.

Imagen es, de la educación barroca del príncipe niño Don Baltasar Carlos, el retrato pintado por Velázquez. Le quiso pintar montado a la jineta, y tan a la carrera tendida, que, por lo arduo de la prueba para ambos actuantes del arte, hubo de plantarle modelo sobre una cuba, inmóvil y enjuta, no fuera a desvanecerse la mayestática puerilidad. El sosiego habsbúrgico pudo así navegar puesto a horcajadas y sin naufragio, sobre un tonel. Y así resulta que el vientre del caballo —bestia menina y harta de los establos del Rey—, a los ojos de los que contemplan el retrato será siempre el vientre de las bien cinchadas duelas antes que de la bien cinchada cabalgadura. Por semejante manera, lo artificioso se mantiene incólume en el flujo del tiempo; y a través

de un estilo literario que pugna por la medida, como el de Saavedra, se vislumbran los métodos de la educación y las maneras de palacio.

Una sensación mayestática circula por toda la obra de nuestro autor. El lema mayestático de Virgilio *parcere subiectis et debellare superbos* anima más especialmente algunas Empresas que podemos considerar estrictamente mayestáticas: *Regit et corrigit*, XXI; *Praesidia maiestatis*, XXII; *Pretium virtutis*, XXIII; *Siempre el mismo*, XXXIII; *Con halago*, XXXVIII; *Omnibus*, XXXIX, y *Non maiestate securus*, XLV. El lema de la Maiestas constituye un tópico de la época barroca que alcanza formulaciones egregias en Lope de Vega y en Cervantes. «Real condición tenéis: *perdonáis rendidos y debeláis soberbios*», dice la persona de Lope de Vega (*Soliloquios amorosos*, sol. 6.º). Antes, y a la par que Lope de Vega, Cervantes traducía, tan exactamente como él, el hexámetro de Virgilio. Si en la traducción de Lope aparece insólitamente el *debeláis* del original, en la de Cervantes aparece violentamente la palabra originaria *sujetos*. Es nada menos que el *slogan* oral de Don Quijote que conduce toda la aventura quijotesca: *perdonar sujetos y supeditar y acocear soberbios* (11). En todas esas Empresas anuda Saavedra semánticamente, como Antonio Pérez, con la

(11) Aunque Cervantes se inspira directamente en Virgilio en el empleo de la palabra *sujetos*, le antecede un autor muy leído por él: Juan Horozco: «procurar la paz teniendo cuenta de contrastar a los soberbios y perdonar a los *sujetos*». Y en el mismo folio 32 de sus *Emblemas morales*: «principalmente se alcanza y conserva (la paz) con el castigar los insolentes y soberbios, y con usar de clemencia con los humildes y *sujetos*». Entre Cervantes y Lope se da una especie de competición para la versión excesivamente exacta del hexámetro virgiliano.

majestad, la impartición por el Rey del premio y del castigo; pero con una diferencia: que la majestad habsbúrgica de Saavedra se alumbra, con nimbos de sosiego habsbúrgico, el cual faltó a Antonio Pérez en todos los tránsitos de su vida, como si el realismo político pug-nase con ése espiritualismo destellado por los Austrias al contacto con las tierras de España (12).

* * *

Frente a la egótica razón política, realista, que dis-curre a través de todos los estilos de la modernidad (Maquiavelo, Antonio Pérez, Richelieu, Hobbes, Fe-derico II, Pitt, Bismark, etc., etc.), Saavedra, repre-sentante de la España barroca y de la España inalte-rable, presenta, como ya hemos visto, la *piadosa razón de Estado*, menos piadosa aún, si cabe, que la evangé-lica razón de Estado que en la *Política de Dios, gobier-no de Cristo y tiranía de Satanás* nos ofrece don Fran-cisco de Quevedo.

El cual, al componer una de las obras más elocuen-tes y más tensas en el entusiasmo de la literatura es-pañola, corrió la más inaudita y portentosa de las aven-turas: fundar la política de Estado en las máximas del Evangelio. Apenas disponen los españoles de una obra

(12) Antonio Pérez, *Máximas políticas de Estado dirigidas a En-rique IV*, 1.º, 95: «Abata la soberbia de los altivos y eleve la hu-mildad de sus vasallos. Acuértese que no es menos importante el castigar los vicios como el premiar las virtudes, siendo esto la base de la conservación de los Estados». Lapidariamente dice lo mismo Bruch, *Emblema*, 36: «Vilesцит sensim Maieſtas principis quando negat dignis praemia digna viris».

más representativa del tipo de su cultura. Obra política, teológica y mística. En ella llega a su apogeo la «política cristiana». Borinski, en su obra sobre *Gracián y la literatura de Corte en Alemania*, matizando poco y con cierto descuido, dice de la de Quevedo que es obra medieval, y no es (a mi ver) sino neogótica, es decir, barroca como la neoescolástica, como la Emblemática, como el auto sacramental. El Barroco es estilo espiritual que se corresponde rítmicamente con todos los estilos espirituales, y, antes que con ninguno, con el gótico.

El mismo Saavedra hizo obra neogótica al hacer obra barroca. Así, al mezclar con regularizada frecuencia las citas de Alfonso X con las procedentes de la Emblemática de su tiempo y con las de un abarrocado Tácito, nos ofrece el mismo espectáculo que los viejos templos tan recargados de una ornamentación y de un camuflaje barrocos, que éstos, a veces, llegan a primar sobre la tectónica puramente gótica. Espectáculo bien corriente en España. Respetemos lo que depusieron los siglos. Ambos estilos arquitectónicos se compaginan, popularmente, como se compaginan popular y rítmicamente los clamores y los ecos concinados de uno y otro estilo literario (13).

(13) Compárense los siguientes textos pontificales de Alfonso X, de Saavedra y Quevedo, teniendo en cuenta que el de Alfonso X está citado por el mismo Saavedra:

Alfonso X, Prólogo, 2.^a Partida: «Onde conviene por razón de recha que estos dos Poderes [espiritual y temporal] sean siempre acordados, así que cada uno dellos ayude de su parte al otro; ca el des acordarse venría contra el mandamiento de Dios, e había por fuerza de menguar la fe e la justicia, e non podría longamente durar la tierra en buen estado, ni en paz, si esto se ficiese».

Empresa, 94: «*Librata refulget*. Así como es oficio de los Pontí-

La mejor introducción a lo que Saavedra entiende por piadosa Razón de Estado nos la proporciona nuestro autor en su *Corona gótica, castellana y austríaca*.

Ya es suficiente en la expresión la rúbrica —registrada en el índice— de uno de sus capítulos: «Monarquía española, fundada sobre la base de la fe más que sobre las columnas del valor, o [sobre las] basas de la policía». Y más expresivo aún, por completo, es el desarrollo de esa asunción histórico-teórica en torno a la negación de la obediencia al Pontífice en tiempo de Witiza: «La fatal ruina de España, dice Saavedra, no fué hazañería de pechos afeminados..., sino racional y piadosa profecía de que, habiéndose fundado la Monarquía española más sobre la fe (de Pedro) que sobre las columnas del valor o sobre las basas de la policía, no había de poder sustentarse, habiéndola minado los cimientos negando al Pontífice... el tributo de la obediencia».

fices desvelarse en mantener en quietud y paz los príncipes; así ellos deben por conveniencia (cuando no fuera obligación divina como es) tener siempre puestos los ojos, como el heliotropo, en este Sol de la tiara pontificia, que siempre alumbra y no tramonta, conservándose en su obediencia y protección.

Empresa, 94: «Si bien están en su mano (del Papa) las dos espadas, espiritual y temporal, se ejecuta ésta por los Emperadores y Reyes como protectores y defensores de la Iglesia».

Quevedo, *Política de Dios*, 2.^a parte, dedicada a Urbano VIII: «Que esto se entiende así, Pruébalo lo que se sigue en el Evangelio: «Y ellos dijeron: Señor, he aquí dos espadas. Y Él les dijo: ¡Basta!». En todas estas palabras y en solas ellas, está el imperio y poder de los Sumos Pontífices, y puesto silencio a las herejías... Dícenle (al Señor) que hay dos espadas, y responde: ¡Basta!, no ordenando el silencio en aquella plática, sino permitiendo la jurisdicción que se llama de utroque gladio, a la Iglesia; que no siempre había de ser desnuda y pobre, y desarmada.

»...Espadas hay; basta que las haya, no se ejecuten».

Pero, aunque la piadosa razón de Estado esté ligada a una sentimentación religiosa, en sí es algo distinto de la estricta piedad. *Ecce magnum mysterium, lector, dico tibi*. La civilización española se mueve sobre un pavimento de tipo femenino, piadoso y maternal, de consistencia eterna. Sobre él se agitan las figuras foráneas de viril agresividad, como episodios fugaces. En el aire que presiona este pavimento se quebraron durante mucho tiempo los pila y las hastas de los romanos, y, definitivamente, los sables de Napoleón.

Aquí el josefinismo de la piedad y de la cultura española, aquí la devoción de la inmaculatura de María sobre la que meditó Angel Ganivet. El josefinismo-angelismo es creación de Santa Teresa; pero el enunciado definitivo se debe a su secretaria, la Madre Ana de San Bartolomé:

«Con este miedo de pecar, tomé devoción con algunos Santos; y primero los ángeles, y, con ellos, San José, que era tan simple, que le tenía por angel.» (Autobiografía de Ana de San Bartolomé.)

Lo viril, en efecto, es sólo emergencia; lo femenino es pavimento y emergencia. España es una matrona más que viril. Los estímulos políticos y de organización que informan la fundación y la reforma teresiana están caracterizados, como manifiesto que sale constantemente al paso del historiador, por la «apetencia de perlado», el nombramiento de superior para dominarlo. Los padres de la patria, en España, los «perlados», han venido de fuera de España o de fuera de Castilla hispanizante: Fernando el Católico, Colón y Carlos V.

Otro gran padre de la patria y educador de España. San Ignacio, era hombre pirenaico, capaz de la gran

expansión europea, como lo indica el cambio de su nombre ibérico por el internacional Ignacio (14).

El atributo y el modo que caracteriza a España y su cultura no es la lascivia espiritual, sino lo que en la tén se llamó *luxuria*, es decir, lujo, lujosidad, abundancia en un medio físico pobrísimo, lo que da la naturaleza y lo que da la madre, la alma madre, siempre dominante, aun en las limitaciones de la sobriedad. Lo que sigue ligando a España con sus hijas oceánicas es el nombre de madre patria. La lascivia espiritual, la petulancia, es desconocida en la cultura española. El caso de lascivia espiritual del maestro Unamuno es insólito, y aun en este caso el actor agresivo de la cultura quedó, al cabo, aclimatado a la *luxuria* espiritual de los campesinos y de los místicos de Castilla. *Lascivia o petulancia* se traduce en castellano por bríos o por briosidad; *luxuria*, por lozanía.

Por tanto, la política de España no ha sido agresiva nunca, sino defensiva siempre. El contraste de *luxuria* y lascivia, de la inmaculada *luxuria* española y de la agresiva lascivia francesa, lo acusan Saavedra y Solórzano; es tema constante en sus obras emblemáticas, y en ellos es un cuidado pungente. Las invasiones francesas se cuentan por siglos: en las guerras civiles de la Edad Media, en la guerra civil de las Comunidades, en

(14) Unamuno creía que San Ignacio estaba castellanizado. Yo más bien creo que el vasco hombre de Arévalo se descastellanizó en París, y que a este punto se erigió en Padre de la Contrarreforma y en Padre de la Patria. La larga educación arevalense de S. Ignacio ha sido notablemente descuidada por los historiadores, y es ella la que pudiera haber puesto en sus labios una declaración semejante a la de Fernando I al carearse con los protestantes de su Imperio: «¿Cómo queréis turbarme, si me he criado entre los cristianos viejos de Medina del Campo?».

las guerras civiles de Cataluña y de Sucesión, en la guerra de la Independencia. El trance crítico en que se escriben las obras emblematísticas de sus dos mayores representantes, Saavedra y Solórzano, es, como ya he indicado, el marcado por la invasión de Cataluña.

La piadosa razón de Estado y su monumento, las obras de Quevedo, de Saavedra y de Solórzano, ponen al desnudo la política de España, la continuidad de la nación, la tonalidad vital y anímica inalterables y la historia —siempre episódica y pseudológica— de sus decadencias.

La razón piadosa de Estado es la «parola» de la política cristiana y de la Emblemática política. Su potencia expresiva, semántica y simbólica nos descubre sus esencias, sus destinos y sus fracasos. La política cristiana de Saavedra es la política del siglo futuro, es decir, teológica; no mira, aunque lo parece, a la internacional, informado por el signo de la ficción, sino a lo universal y a lo eterno. La constante citación de la Sagrada Escritura da razón en ella del carácter teológico y iusnaturalístico de su política.

Aun la necesidad reconocida, y no siempre puesta en práctica, del comercio de herejes es justificada por Saavedra con textos escriturarios:

«La confederación con herejes para que cese la guerra y corra libremente el comercio es lícita, como lo fué la que hizo Isaac con Abimelec y la que hay entre España e Inglaterra» (*Emblema*, 93).

La profesión de la piadosa razón de Estado alcanza, a veces, acentos que mezclan a la elocuencia estilística y a la probidad política lo que yo llamaría la ternura y, con adjetivo estrambótico, la «ternura internacional»:

«Pero aunque no intervenga el juramento se deben

cumplir los tratados, porque de la verdad, de la fidelidad y de la justicia nace en ellos una obligación recíproca y común a todas las gentes, y, como no se permite a un católico matar ni aborrecer a un hereje, así tampoco engañarle ni faltarle a la palabra» (*Emblema*, 93, *Impis foedera*).

Compárese todo esto con la política de Federico el Grande, por ejemplo. La mentalidad de este rey no era jurídica, sino política. La de Saavedra, al contrario, no era política (a pesar de la dedicación diplomática) sino jurídica. La tesis de Federico es la de que el Estado sólo puede contar con el principio racionalizado del egoísmo. No el proceso, sino el presupuesto inicial, es de des-espiritualización. Ni la moral teológica ni el derecho histórico son para él fuerzas altercables con la razón egótica.

En la *Historia de mi tiempo* se encontrará esta declaración del gran rey, que no llamo estúpida porque es la que, a prueba de todo estupor, ha prevalecido. La que, con injuria de la razón piadosa, ha adaptado a su impudor el maleable seso del mundo moderno:

«El lector se encontrará, dice el rey político, a lo largo de esta historia, con tratados sellados y violados. A propósito de esto, he de decir: al cambiar nuestros intereses, con ellos tienen que cambiar necesariamente nuestras alianzas» (15).

Para Quevedo, teólogo de la política, es el demonio

(15) Si fuere sincero y generoso (el príncipe), será en él más poderosa la fe pública y la reputación que no los intereses y razones de Estado, como se experimenta en todos los príncipes de la Casa de Austria, significados en aquel rubí poderoso y protector con quien compara Ezequiel al Rey de Tiro, antes que faltase a sus obligaciones. (*Empresa*, 92.)

el «fundador de la razón de Estado». La razón de Estado está religada al mal, al error y a la culpa. Recuerda la sentencia de Pilatos y agrega: «De manera... que el más eficaz medio que hubo contra Cristo, Dios y hombre verdadero, fué la razón de Estado». Y añade: «¿Quién negará de los que son pomposos discípulos de Tácito y del impío moderno [Maquiavelo] que no beben en estos arroyuelos el veneno de los manantiales de Pilatos?» (*Política de Dios*, 2.^a, 6).

Es en el Evangelio donde fundamenta Quevedo su política, y este esfuerzo, raro y único en el mundo, instituye un ejemplo singular y étnico de la mente y del alma españolas (*Angelismo, josefinismo*).

La piadosa razón de Estado sensifica un intento de introducir la caridad en las relaciones internacionales. De ahí el cuidado de Saavedra de encarecer la asistencia y auxilio prestados por España contra la razón de Estado y en favor de otros príncipes amigos y enemigos: méritos impolíticos y puramente morales alcanzados por la generosidad de los monarcas españoles de la Casa de Austria. De ahí también el esfuerzo del barroco católico por restaurar en una época de franco internacionalismo intramundano, el universalismo y la catolicidad no sólo barruntada, sino incoada por el gótico en su época de mayor esplendor. Frente a la ley medieval estatal, disparada, al menos internacionalmente, hacia el ideal, la ley moderna que rige no sólo la existencia de los Estados internacionales, sino también la de las Sociedades internacionales, es la de razón de Estado. En las aporías e impasos del presente, el mundo moderno, caído en la red de «los tiempos del delirio», sólo con nostalgia puede mirar a aquellos en que el universalismo era posible como actitud.

Pero la realidad de la remoción del mundo por pueblos agresivos y trágicos señalaba al pueblo intrágico y angélico que es España una actitud defensiva en todos los órdenes. Defensiva de la fe católica, defensiva de los territorios dinástico; en Europa (ley de herencia), defensiva de la alianza católica, defensiva de los territorios descubiertos y abiertos a la fe, defensiva en la guerra terrestre, defensiva en la guerra marítima; finalmente, defensiva en la filosofía y en los logros sedimentados de la cultura, y parsimonia en la economía y en el trabajo.

La actividad y la efervescencia política, laboral y científica estaban en la otra banda. El pueblo intrágico y lujuriente quizá vislumbraba que la razón de la prosperidad y de la expansión, es la misma de la ruina de un Estado. El sér parece de su misma razón de ser. Esto, para los pueblos de actividad superpotenciada o como algunos publicitarios han dicho de sus propios pueblos, «de actividad esquizotímica», suena a escatológico y apocalíptico. Sólo el espíritu no parece ni compromete su sér, porque es amor y abundancia indefectible. La «natura» es, en efecto, «natura». La historia es «mortura». El «homo sapiens» parece de achaque de sabiduría, es decir, de achaque de necio, y la democracia de achaque de democracia. El peligro de muerte es más grave para unos seres que para otros. Es más grave para los que han agitado la historia disponiendo y aplicando un coeficiente mayor de locura. Nuestro Saavedra halló la palabra prurante: Las locuras de Europa. El núcleo del sér de lo español siempre se ha conservado sano y no es confundible con el Imperio y su ruina.

Pero, sobre esto, forzoso es reconocer que ya no hay

lugar a detenerse en la «situación» y en la ociosidad vividas por Saavedra y por Quevedo. Precisamente el substrato lujurioso es más capaz de síntesis que cualquier otro. Ya Gracián echó de menos lo «agible» para conjugarlo con el natural indolente y bondadoso.

La razón de la ruina del Imperio español, puesta por las mismas razones del Imperio, la vió y la profetizó ante Enrique IV de Francia el sagaz Antonio Pérez, por estas desdolidas, certeras e inexorables palabras:

«Los grandes Estados que posee el Rey de España en la América, y que han dado tantos celos a otros Monarcas, serán la pérdida de aquel Reino; y, como le faltan comercio e industria, se puede temer que los extranjeros, conociendo las grandes utilidades, vengan a ser los administradores de sus bienes y tesoros» (*Máximas políticas de Estado*).

Pero la patria inalterable es intrágica por faltarle la conciencia de la tragedia, no porque deje de estar incurso en ella. Lo que ocurre es que el instinto indomable de la defensiva y la sanidad del núcleo étnico valorizan y potencian las defensas en grado inusitado dentro de las premiosidades de la historia. Las palabras de Antonio Pérez, a la par que suenan clamorosas, son como saetas penetrantes. No pueden ser olvidadas.

Por otra parte, lo acendrado de la éstirpe, con la pérdida oportuna de dominios tropicales, quedó asegurada: la pureza necesaria para la gran decisión que se avecina. en que la catarsis étnica debe ir acordada con la catarsis espiritual, y ésta ha de consistir especialmente en enchiir y aclarar los contenidos de conciencia: sea espiritual e intelectual al mismo tiempo.

Algo nos resta que decir acerca de la defensiva española, pero no puestos en el locutorio opaco y acadé-

mico de la Emblemática ni utilizando el complicado aparato de sus simbolizadores, sino situándonos a pleno aire, en el mismo símbolo pictórico que en toda libertad nos depara Velázquez. Me refiero al «abismo de Velázquez».

No hay Imperio universal, aunque su tónica sea naturante y maternal, sin imaginación. Aun el Imperio de los árabes (pueblo atenido, según se cree, a las expansiones de una fantasía presentánea e inocua) surgió explosivamente como fruto de una imaginación auténtica. Sin embargo, algo quiso decir Justí, y, tras él, una amplia tradición sumisa, cuando atribuyó a Velázquez carencia de imaginación. Hay aquí una cuestión soluble con los recursos de que hoy disponemos y que no es ésta ocasión de ponerlos en juego. El romanismo tiene su imaginación como el germanismo, menos ariscada, pero no deficiente; creo que se es más justo con decir simplemente que es de otro signo. Velázquez, reiteradamente, encuadró al Dux cristiano y católico en el propio marco de su estilo epocal, y esto en la virtud esforzada de una imaginación simbolizante y eficiente.

La vivencia artística de Velázquez fué la vivencia abismática, y a la altura de este nivel de su imaginación ha de ponerse quien pretenda estudiarle.

Un artista libre no lo es de sustraerse a un juicio y a una visión posterior que le englobe, con todo su pueblo, en el estilo de su tiempo y en la historia y la caracterología de su patria. Por eso todas y cada una de las pinceladas de Velázquez tienen un sentido gentilicio: están sometidas a un signo luminoso y a un símbolo.

España, en la gran coyuntura de su empresa universal, representó la *defensiva de Europa*. El giro de

los tiempos puede hacer que retornen parecidas razones y circunstancias.

El Renacimiento redescubrió, deformó el «abismo», de abolengo cristiano, y la Reforma se engolfó en él excitando al paso fuerzas indómitas que sólo emergían de la tierra-tierra, de lo sólo humano y de lo nimiohumano.

España frenó el potro al borde del abismo y se mantuvo a la defensiva no sólo suya, sino de la antigua cordura de Europa.

Esto es lo que quiere simbolizar Velázquez, siquiera creyese, al pintar y retratar, como técnico, al barroco héroe ecuestre, que acusaba más la empinada caballar abriendo un barranco debajo de la barriga de la bestia.

Velázquez sabe lo que hace cuando pinta al héroe frenando al potro al borde del abismo (al Conde Duque), o marchando sin riesgo a la vera y a lo largo del abismo (Felipe IV), o a lo largo del agua mansa y sobre un caballo o yegua mansa (Felipe III y su mujer) o bien sin pavimento definido y cabalgando sobre un juguete (D. Baltasar Carlos).

Es al válido responsable al que contempla con conciencia abismática. El caballo es castaño oscuro, corto de pescuezo, abundoso de crines, cabos negros, patas finas, cabeza pequeña y descarnada: noble ejemplar de las escuderías de Viena, las que allí subsistieron hasta la muerte de Francisco José. El frenazo ante el barranco le apremia a la empinada en trípede sobre las patas traseras y sobre la cola, larga hasta los cascos, negra y espesa.

El abismo representa el momento y el motivo de la imaginación, advertido modernamente por los técnicos. Pero antes que ellos lo estudió en Velázquez,

con una chocante conciencia o semiconciencia culturalista, un pintor francés: Jacobo Luis David. ¡Y cómo cató y resolvió David la vivencia abismática!: con los recursos del arte plástica, que son mucho más vigorosos y penetrantes para simbolizar que los del arte literaria.

El jinete es ahora Napoleón. Llega al abismo y lo salta con ímpetu formidable. El abismo se hunde y se extiende detrás de las ancas vertiginosas del caballo, en primer término del cuadro. El jinete vuelve la cabeza, apenas rendida la totalidad del salto, para asombrarse de sí mismo, o, tal vez, para ver la suerte de los que le siguen.

En Velázquez, al contrario, el interés del cuadro está centrado en el pecho y torso sesgado del caballero, en el brazo y el bastón de comando. Y también en los remos del caballo en alto, los que sabemos que son los braceadores remos de un caballo presumido que, cuando pisa en firme, se escucha el compás de los cascos. Es notable el estudio sobre el cuadro de Velázquez que implica la obra de David, abocada esta última, a pesar de la superación especulativamente conseguida, a una solución no enteramente feliz.

Velázquez interpreta al héroe católico no en toda su expansión, sino en el momento y la pesadumbre de la defensiva impuesta por la circunstancia histórica.

David interpreta al héroe demoníaco, al hijo de la revolución, de una revolución que, a diferencia de la inglesa y de la americana (Cronwell y Wáshington), carecía de momento religioso. No pueden ser de la genuina libertad las revoluciones que no acusan el momento religioso. Cuando Dios fracasa en el hombre no

puede subsistir el hombre, y el hombre es el sujeto de la libertad del pueblo.

Notemos a este punto el momento de la defensiva como interrupción de la empresa pacífica que llevaba España: Interrupción provocada por la Reforma. Estas interrupciones que convulsionan la marcha de los pueblos y que, según el decir ordinario, provocan la irrupción de lo anormal, son, al contrario, la aventura forzosa y, por ende, normal que enreda el tejido de la historia. Notemos también la novedad del momento español presente, propicio a un tratamiento nuevo del «abismo».

Esta es la secuencia de la detención ante el abismo: el abismo es el primer abismo, y con la detención ante el primero se evitan todos los restantes.

Sed contra: el que con salto de pantera, como Napoleón, salva el primer abismo, al tornar la cabeza, mira irreligiosamente cómo los más de los que le siguen perecen en él. Finalmente: al volver la cabeza, descuida el abismo subsiguiente, en el cual también perece, y con él hasta la última rezaga de los que han podido seguirle.

Europa, supercivilizada y cansada, ha salido de la guerra y de la victoria con la institución familiar relajada y con todos los elementos nucleares —sociales y antropológicos— relajados. A medida que se aleja del cristianismo se acerca al nihilismo. Aquí los españoles podemos decir nuestra palabra.

Nuestro estilo no puede ser el antiguo. Cierto que sigue siendo justicia y clemencia, pero justicia y clemencia sobre el abismo que hay que afrontar. Nuestro héroe no es el de Velázquez, ni aun en el caso de que supiera que en su tiempo ya no había héroes.

Ni nuestra religiosidad es la suya, suntuosa y magnífica. Nuestra actitud es una actitud nueva, de claridad en las honduras y de fuerte humildad.

El nuevo actor de la política acometa el abismo en el vehículo de la fe; pero sepa rodearlo, y una, al sentimiento de lo universal, el sentido y la tarea de lo internacional. Corroborará su fuerza con alas como de águila, y este águila sea la pasmada de San Juan, el de la teoría del espíritu. Pasmada entiende decir que vuela sobre el abismo y que no se desvanece por los vapores sulfurosos de los avernos, que no pierde la claridad.

Ha de ser maternal y paternal a la vez. Es mucho lo que ha de arriesgar, pero ha de tratar de salvar a los suyos, al ejemplo de Cristo. Un abismo llama al otro abismo y los ojos del político han de alumbrar el ejemplo de los que perecieron en ellos.

A la vuelta de los siglos (16) la lasciva, la agresiva Europa está hoy — ¡también ella! — puesta en la situación defensiva. No es defensiva vocacional, sino histórica y, más profundamente, existencial. Defensiva puesta en el centro de la decisión y del riesgo, es de-

(16) «Pero en la ilimitada confusión, en medio del fundado pesimismo europeo; de entre el odio contra todo lo espiritual; de entre el suicidio de las masas y las ruinas de las antiguas ciudades; de entre la apatía y la desesperación, el hambre y la locura; en la esterilidad del poder y de la violencia, ejercida como flagelación de un orden; en medio de la quiebra total de todas las normas y creencias, el hombre volverá sobre sí mismo y experimentará la sacudida mística que Platón antevió como premisa para la regeneración del orden: experimentará la *katharsis* y la «irrupción de la Eternidad en la temporalidad», el Apocalipsis. Y han de ser los singulares los que erijan de nuevo el espiritual proceso creador, el cual consiste en la vivencia de la realidad de las Normas» (Rauschnig, *Die Zeit des Deliriums*, pág. 317).

cir, sin garantías, porque a Europa le falta el instinto de la defensiva, que es lo que a España le sobra. Jamás se pudo soñar una situación semejante evocadora —no más que para el espectáculo— de los manes de Saavedra y Quevedo, a la cual, sin embargo, conducen inexorablemente los hilos de la historia. Hoy son necesarios los instintos y las querencias de España para sostener una tensión saludable en el mundo, para salvar a Europa del nihilismo político. Pero toda defensiva está destinada al fracaso si se carece de un instinto lujuriente, y, por la parte opuesta, lo hubiera estado también: la obra de San Ignacio si la concibiera como mera defensiva y no como genialmente la impulsó: como contraofensiva y contrarreforma. Por eso, junto al instinto, es necesaria la clarividencia, aquella que no le exija a España prescindir de sus gozos ontológicos. Esto sólo lo puede resolver un acorde profundo y manifiesto. Espíritu e intelecto están destinados a acordarse en la vocación europea, a la cual España siempre supo mantenerse fiel.

FRANCISCO MALDONADO DE GUEVARA

