

---

# SOCIOLOGÍA E ICONOLOGÍA

José M. González García

Instituto de Filosofía, CSIC

E-mail: jmgonzalez@ifs.csic.es

---

## RESUMEN

La primera parte de este artículo narra las conflictivas relaciones entre sociología e iconología a lo largo de tres generaciones: al desencuentro entre sociólogos e iconólogos de la primera generación, representada, respectivamente, por Alfred Weber y Aby Warburg, sucede un período de mutua relación intelectual entre Karl Mannheim y Erwin Panofsky, mientras que en la tercera etapa —representada por Norbert Elias y los discípulos de Panofsky— se produce una situación de progresivo distanciamiento. En la segunda parte se desarrolla la idea de que la imagen es un «concepto para los ojos» y se reivindica la importancia del análisis iconológico para la sociología a través de tres ejemplos: la diosa Fortuna, la representación de la idea del Tiempo y la metáfora del *Theatrum mundi* como imagen de la sociología.

## I. BREVE HISTORIA DE UN LARGO DESENCUENTRO

Hubo un tiempo en la historia de la sociología en que ésta parecía condenada a entenderse con los estudios iconográficos e iconológicos. Si seguimos la clásica definición de Erwin Panofsky sobre la iconografía como «la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma»<sup>1</sup>, y relacionamos esta formulación y otros análisis del mismo autor con la sociología del conocimiento

---

<sup>1</sup> E. PANOFSKY, *Ensayos de iconología*, Madrid, Alianza, 1972, p. 13.

desarrollada por Karl Mannheim en las décadas de los veinte y treinta de este siglo en Alemania, nos podemos encontrar con paralelismos sorprendentes. Y, sin embargo, como veremos, esta relación entre sociología e iconología no llegó a dar sus frutos, sino que éstos se agostaron antes de tiempo. El presente artículo quiere tener una doble misión: estudiar estas relaciones conflictivas a lo largo de tres generaciones de académicos, por un lado, y proponer algunos ejemplos de la importancia de la iconología para las ciencias sociales, por otro.

### 1. *Aby Warburg y Alfred Weber*<sup>2</sup>

Posiblemente sea la incompreensión mutua entre los representantes de la primera generación de iconólogos y sociólogos de la cultura la que ha marcado el destino del desencuentro posterior. Todavía hoy se cuenta en Hamburgo que Alfred Weber, en una visita a la ciudad en los años veinte, tomó conocimiento por primera vez de la obra de Aby Warburg y visitó su entonces ya famosa biblioteca de ciencias de la cultura. Aby Warburg desconfió siempre de un sociólogo de la cultura, Alfred Weber, que ignoraba completamente la labor desarrollada por él en un campo bastante cercano. De hecho, los planteamientos teóricos y los análisis de la llamada «Escuela de Warburg» deberían haber tenido una gran importancia para la sociología de la cultura desarrollada por Alfred Weber y, sin embargo, éste no le dio nunca la importancia que merecía.

Aby Warburg, historiador del arte y heredero de una larga tradición de banqueros, había comenzado a partir de 1903 la elaboración de una biblioteca interdisciplinaria dedicada a su tema específico de trabajo: la supervivencia de la antigüedad clásica y su transmisión a través de la Edad Media al Renacimiento y Barroco europeos. Con razón, cuando la biblioteca traspasó los límites de su vivienda privada y hubo de hacer construir un edificio especializado con todos los adelantos técnicos de la época, hizo grabar sobre la puerta de entrada la inscripción *MNEMOSYNE*, memoria o recuerdo. Como ha señalado Guido Vesperti, Warburg y su biblioteca representaban una invitación al recuerdo, al respeto de la tradición griega y romana, al deber de la memoria, a superar el olvido. Por ello, la biblioteca se convirtió en un centro de trabajo multidisciplinar en el que, por ejemplo, el filósofo Ernst Cassirer pudo desarrollar sus estudios sobre la filosofía de las formas simbólicas o Jean Seznec publicar su famoso libro sobre la supervivencia de los dioses antiguos. La biblioteca se organizó precisamente a partir de una serie de ideas básicas sobre la vida de los símbolos y la memoria colectiva, siendo sus temas centrales los siguientes:

«La tenaz perduración de los símbolos y de las imágenes en el arte y arquitectura europeos, la persistencia de motivos y de formas en el len-

<sup>2</sup> Una imagen de la evolución de la Biblioteca e Instituto Warburg puede verse en el libro colectivo *Portrait aus Büchern. Bibliothek Warburg & Warburg Institute. Hamburg-1933- London, Hamburg, Dölling und Galitz, 1993.*

guaje y en la literatura de occidente, la gradual transición en el pensamiento occidental de la creencia mágica a la religión, ciencia y filosofía, la supervivencia y la transformación de modelos antiguos en costumbres e instituciones políticas»<sup>3</sup>.

Multidisciplinariedad en el análisis del valor de los símbolos para la vida social, importancia de la tradición y del recuerdo individuales y colectivos en la historia, validez permanente de la antigüedad griega, teoría de la memoria social, Mnemosyne, vida de los símbolos: todos estos elementos conforman el proyecto de trabajo de Warburg y de su biblioteca durante décadas<sup>4</sup>. El proyecto no fue interrumpido por la muerte de Warburg en 1929, sino que continuó su aventura intelectual en circunstancias difíciles. Con la subida de Hitler al poder en 1933, la biblioteca tuvo que emigrar y encontró su acomodo en Londres, donde se ha desarrollado el *Warburg Institute*. Sólo a partir de 1993, la ciudad de Hamburgo ha vuelto a recuperar para la ciencia el antiguo edificio de la biblioteca Warburg.

Pero esto último ya es otra historia. Lo que me interesa destacar no es tanto la evolución de la biblioteca cuanto el hecho de que los planteamientos de Warburg, sus escritos y el trabajo desarrollado durante décadas por tantos investigadores en Hamburgo pasaran desapercibidos para Alfred Weber, quien, precisamente en la misma época, estaba elaborando una sociología de la cultura.

## 2. *Erwin Panofsky y Karl Mannheim*

En un artículo publicado hace unos años, recordaba yo que una de las metáforas básicas utilizadas por Karl Mannheim en su estudio del pensamiento conservador y en *Ideología y utopía* proviene del mundo del arte. Se trata, más bien, de un conjunto de metáforas pictóricas —la más importante de las cuales es la de *perspectiva*— que conducen a una analogía expresada explícitamente entre la sociología del conocimiento y la historia del arte. En efecto, Mannheim considera al comienzo de la versión revisada del artículo sobre el pensamiento conservador que hay dos maneras de escribir la historia de las ideas. La primera sería la forma tradicional, calificada como «narrativa», basada en el supuesto de que el pensamiento se desarrolla autónomamente en una esfera propia, prácticamente al margen de la sociedad, y consistiría en señalar el paso de las ideas de un pensador a otro narrando épicamente la historia de su desarrollo. La segunda manera, de aparición reciente, todavía en proceso de experi-

<sup>3</sup> G. VESTUTI, *Considerazioni sociologiche sulla Scuola di Warburg*, Università Cattolica, Milán, 1994, p. 35.

<sup>4</sup> Cfr. el libro de E. H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, Warburg Institute, 1970.

mentación y en la que «El pensamiento conservador» juega el papel de ejemplo concreto y pionero de la nueva metodología, sería la propia de la sociología del conocimiento:

«En el corazón de este método está la concepción de un *estilo de pensamiento*. La historia del pensamiento desde este punto de vista no es mera historia de ideas, sino un análisis de diferentes *estilos de pensamiento* a medida que nacen y se desarrollan, se funden y desaparecen; y la clave para entender los cambios de las ideas se encuentra en el cambiante ambiente social, principalmente en el destino de los grupos o clases sociales que son los “portadores” de los estilos de pensamiento»<sup>5</sup>.

El modelo metodológico de la sociología del conocimiento es, pues, el de la historia moderna del arte, y de ella deriva Mannheim bastantes de las metáforas utilizadas para sus análisis: «estilo de pensamiento», «intención básica» y «perspectiva». Estos y otros conceptos metafóricos se construyen a partir del modelo de la historia del arte, pues ésta ha creado un método muy completo para clasificar los diferentes estilos artísticos, reconstruir sus características básicas y analizar los procesos de cambio que conducen a la sustitución de un estilo por otro. El historiador del arte reconoce la pintura por el color, la fuerza de la pincelada, el detallismo, la composición y otros elementos técnicos, de manera que casi siempre es capaz de fechar con exactitud un cuadro, diciendo a qué autor, escuela o estilo artístico pertenece. De manera análoga, el sociólogo del conocimiento debería ser capaz de reconocer el grupo social o histórico al que pertenece una idea determinada, pues también el pensamiento humano se desarrolla en «estilos» y las diferentes escuelas de pensamiento se diferencian por el uso de distintas formas y categorías de pensamiento. El objetivo de Mannheim en «El pensamiento conservador» y en *Ideología y utopía* consiste en considerar a los pensadores de un período concreto como representantes de diferentes estilos de pensamiento, en describir sus modos diferentes de ver las cosas y enfocar los problemas como si reflejasen las «perspectivas» cambiantes de sus grupos, esperando por este método hacer ver la unidad interior de un «estilo de pensamiento» y las modificaciones que el aparato conceptual de todo el grupo tiene que sufrir dentro de la «constelación» cambiante de los factores teóricos y extrateóricos que afectan a la vida del propio grupo<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> K. MANNHEIM, «El pensamiento conservador», en su libro *Ensayos sobre sociología y psicología social*, México, FCE, 1963, p. 84.

<sup>6</sup> Cfr. K. MANNHEIM, «El pensamiento conservador», versión española citada, pp. 85-87. La analogía con la historia del arte, que ya estaba presente en el artículo de 1925 contra Max Scheler, culmina en *Ideología y utopía*, especialmente en el último artículo, ausente de la primera edición alemana de 1929, escrito con el título de «Wissenssoziologie» para el *Handwörterbuch der Soziologie* de A. VIERKANDT en 1931 e incorporado a la versión inglesa de 1936. Cfr. la edición española (Madrid, Aguilar, 1966), especialmente las pp. 350, 390 y 392. En alguna ocasión también considera Mannheim al análisis filológico como modelo para su sociología del conocimiento.

También la «intención básica» de un estilo de pensamiento, la «voluntad de pensamiento» (*Denkwollen*) que subyace a las concepciones de un grupo social y es una parte de la «voluntad de mundo» (*Weltwollen*) que determina una cosmovisión, procede del campo del arte. Mannheim cita en varios de sus artículos de esta época a Alois Riegl y a Erwin Panofsky, dos de los teóricos del arte más importantes del momento, intentando aplicar al análisis sociológico del pensamiento la metodología que estos autores habían desarrollado previamente para la historia del arte. Dichos conceptos proceden de la idea desarrollada por Riegl y Panofsky sobre la *Kunstwollen*, voluntad artística que subyace a determinado estilo; esta voluntad o intención básica es considerada no como una voluntad reflexiva consciente, sino más bien como una tendencia latente inconsciente<sup>7</sup>.

Hay un artículo de Mannheim en el que cita a Riegl y a Panofsky y que es interesante en este contexto. Se trata del artículo titulado «Beiträge zur Theorie der Weltanschauung-Interpretation» («Contribuciones a la teoría de la interpretación de la cosmovisión») y publicado en 1921-22 en la revista de historia del arte *Jahrbuch für Kunstgeschichte*<sup>8</sup>. En este artículo establece Mannheim tres niveles de interpretación de los fenómenos culturales y aclara su posición recurriendo a un ejemplo sencillo de la vida cotidiana: yendo con un amigo por la calle observo cómo éste le da limosna a un mendigo. Puedo comprender la acción, en primer lugar, en su *sentido objetivo* (*objektiven Sinn*) no sólo como una serie de movimientos físicos, sino como portadora de un significado dentro de un contexto social y cultural en el que existe el dinero, los mendigos y la institución social de ayudar al que lo necesita. Pero esto sólo me da una visión de la situación desde fuera, a nivel objetivo. Si profundizo en las motivaciones internas de mi amigo, puedo entender que él quiere expresar con su gesto la solidaridad con el pobre: *sentido expresivo* de la acción (*Ausdrucks-sinn*). Pero puedo seguir reflexionando y descubrir otro sentido de la acción oculto a primera vista, llegando a la conclusión de que no se trata de un acto de generosidad, sino de hipocresía: *sentido documental* (*Dokumentsinn*). En 1932, diez años más tarde, Panofsky retoma esta distinción en tres niveles casi textualmente, citando de manera explícita el artículo de Mannheim y apoyándose en un ejemplo también de la vida cotidiana: el saludo de un hombre en la calle quitándose el sombrero<sup>9</sup>. Aquí se encuentra el núcleo de la distinción

<sup>7</sup> Cfr. K. MANNHEIM, «El pensamiento conservador», pp. 88-89. En «El problema de una sociología del saber» cita en una nota el artículo de E. PANOFSKY, «Der Begriff des Kunstwollens», *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. XIV, 4. Las referencias a Riegl y a Panofsky como mentores de su propia metodología son relativamente frecuentes en los artículos de Mannheim que culminan con la publicación de su obra más conocida, *Ideología y utopía*.

<sup>8</sup> Puede verse ahora recogido por K. H. WOLF en el libro Karl MANNHEIM, *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk*, Neuwied, Luchterhand, 1970, pp. 91-154.

<sup>9</sup> Cfr. E. PANOFSKY, «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», en *Logos*, XXI/2, 1932, p. 119.

metodológica posterior de Panofsky entre *descripción pre-iconográfica* de la obra de arte, *análisis iconográfico* e *interpretación iconológica*: tres niveles de estudio en que son visibles las huellas de la distinción mannheimiana, si bien no coinciden exactamente los niveles y, además, Panofsky en esta revisión ulterior ya no cita a Mannheim<sup>10</sup>. Y es que cuando Panofsky reescribe este artículo, el momento de la conexión entre sociología del conocimiento e historia del arte ya ha pasado. El ascenso de los nazis al poder en 1933 había arrojado al exilio tanto a Panofsky como a Mannheim desde sus cátedras en las Universidades de Hamburgo y Francfort, respectivamente, quebrando lo que podía haber sido una oportunidad de oro de colaboración entre las dos disciplinas citadas.

### 3. *Norbert Elias y los discípulos de Panofsky*

En esta tercera etapa se produce una cierta ambigüedad en las relaciones entre sociología e iconología. Norbert Elias, el principal discípulo de Karl Mannheim durante los años de éste en las Universidades de Heidelberg y Francfort, utiliza el análisis iconográfico en un pasaje central de su argumentación en su obra cumbre, *El proceso de la civilización*. En efecto, su análisis de las pautas de transformación del comportamiento y de la emotividad de los seres humanos en el curso de la historia se basa en la herencia dejada por «los escritores y por los pintores», ya que esta herencia «permite percibir la peculiaridad de la atmósfera o, dicho con otras palabras, permite observar la modelación emotiva y la diferencia de la emotividad propia». Y, aunque el grueso de su argumentación se mantiene sobre el análisis de los libros de «urbanidad y buenas maneras», también hace referencia a uno de los escasos libros ilustrados que describe la vida de un caballero: el llamado *Libro del hogar medieval*, de autor desconocido, pero compuesto probablemente entre 1475 y 1480. Algunos años antes de que Elias comenzara a trabajar en su libro, los grabados habían sido vueltos a publicar en Alemania en edición de H. Th. Bossert y W. Storck, *Das Mittelalterliche Hausbuch*, Leipzig, 1912. Por esto, y claro está también porque la publicación de los grabados hubiera encaecido y posiblemente imposibilitado la edición del libro, costeadado en su primera edición por los dineros de la familia, Elias prescindió de incluir los grabados en su libro. Como resultado, la lectura de este apartado de *El proceso de la civilización* («Ojeada a la vida de un caballero»)<sup>11</sup> no se entiende muy bien. Elias volvió sobre este tema muchos años más tarde y publicó conjuntamente

<sup>10</sup> Véase el capítulo 1 de los *Estudios sobre Iconología* de E. PANOFSKY, donde retoma el viejo artículo metodológico de 1932: el ejemplo del hombre que saluda quitándose el sombrero permanece, pero la referencia a Mannheim y sus tres niveles de interpretación de la acción social ya ha desaparecido.

<sup>11</sup> Véase el apartado XI («Ojeada a la vida de un caballero») del capítulo segundo del libro de N. ELIAS, *El proceso de la civilización*, México, FCE, 1987, pp. 242-253.

los grabados con su interpretación en el artículo «Blick auf das Leben eines Ritters»<sup>12</sup>.

Pero no es éste el lugar de exponer de una manera más detallada los planteamientos teóricos de Norbert Elias, sino únicamente de constatar su utilización de material iconográfico como medio de investigación y de exposición. Y esta constatación me lleva también a afirmar que en esta tercera generación la conexión entre sociología e iconología propiamente dicha ya ha desaparecido por completo. Norbert Elias no cita en ningún momento los planteamientos de Panofsky o de sus discípulos, a pesar de que le podrían haber sido muy útiles. Pero la ruptura entre iconología y sociología estaba consumada por ambas partes, ya que tampoco los estudios iconológicos, a pesar de sus tendencias hacia la multidisciplinariedad, parecen hacerse eco del desarrollo de la sociología.

## II. LA IMAGEN, «CONCEPTO PARA LOS OJOS»

Como en las siguientes páginas se va a tratar de reivindicar el papel de los estudios iconológicos para la sociología, no está de más empezar por la actualización de la vieja idea renacentista y barroca que comparaba sistemáticamente la poesía y la imagen, la escritura y la pintura como dos artes hermanas. De esta manera, aunque la sociología se ha basado fundamentalmente en textos escritos, sería bueno que actualizara su mirada sobre el mundo y reivindicara para sí también el análisis de la imagen, su interpretación y su puesta en relación con la situación histórica y social. Claro que esto supone que la mirada sociológica se amplía a documentos del pasado y deja de tener como objeto único el estudio del presente, como la mayor parte de la sociología contemporánea. Se trata de iniciar una búsqueda interdisciplinar en la estela de la propuesta por Panofsky en su viejo artículo programático:

«El historiador del arte tendrá que comprobar lo que él cree que es el *significado intrínseco* de la obra, o grupo de obras, a las que dedique su atención contra lo que él crea que es el *significado intrínseco* de tantos documentos de civilización, relacionados históricamente con aquella obra o grupo de obras como pueda dominar: documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, período o país que se estén investigando. No es necesario decir que, a la inversa, el historiador de la vida política, de la poesía, de la religión, de la filosofía y de las instituciones sociales

<sup>12</sup> En N. ELIAS/E. DUNNING, *Sport im Zivilisationsprozess. Studien zur Figurationssoziologie*, editado por W. Hopz, Münster, 1983, pp. 47-78. En varios artículos de este mismo libro recurre también Elias al análisis iconográfico para explicar la génesis del deporte como problema sociológico, el baile de los caballos en la corte de Viena, o la evolución del fútbol como deporte popular.

debería hacer un uso análogo de las obras de arte. Es en la búsqueda de los *significados intrínsecos o contenido* donde las diferentes disciplinas humanísticas se encuentran en un plano común en vez de servir de sillas la una de la otra»<sup>13</sup>.

Tal vez sea en el estudio del poder donde se haya planteado de una manera más clara en los últimos años esa colaboración postulada por Panofsky. Así, J. Brown y J. H. Elliot han analizado el programa iconográfico propuesto por el conde-duque de Olivares para ensalzar al monarca barroco español por excelencia, Felipe IV, en la decoración del nuevo palacio construido para él en los jardines del Buen Retiro de Madrid<sup>14</sup>. La fiesta renacentista y barroca como expresión artística y forma de transmisión de actitudes y de conocimiento político ha vuelto a escena de la mano de diversos autores. La utilización de los mecanismos de la imagen para la fabricación del rey-sol ha sido puesta de relieve por Peter Burke<sup>15</sup>. Y en el viejo edificio que albergara en su día la biblioteca de Aby Warburg funciona en la actualidad un equipo de investigación sobre iconografía política, dirigido por Martin Warnke<sup>16</sup>. Coherentemente con la inscripción que Warburg hiciera poner sobre la puerta interior de la entrada al edificio, MNEMOSYNE, se trata de recordar y retomar una vieja preocupación de los estudios iconográficos: la política. Pues tanto Aby Warburg, durante la primera guerra mundial, como Fritz Saxl y Edgar Wind, después del traslado de la biblioteca a Londres en 1933, mantuvieron su preocupación por el desarrollo de un análisis iconográfico del poder en diversas facetas.

En el panorama español, Manuel García Pelayo llamó la atención hace ya décadas sobre el valor sociológico y politológico de la escuela de Warburg, intentando en varios escritos mostrar la importancia de la obra artística como reveladora de la presencia de ideas políticas. Éstas no deben buscarse sólo en los textos, sino también en las representaciones visuales:

«Podemos, pues, concluir que el historiador de las ideas políticas y sociales puede encontrar expresadas a éstas no sólo en los libros y documentos escritos, sino también eventualmente, en las representaciones artísticas visuales, en esa forma profunda total y emocional de decir las cosas y destinada a ser sentida de un solo golpe, aunque sea susceptible de un análisis y de una síntesis racionales»<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> E. PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*, ed. cit., p. 24.

<sup>14</sup> Cfr. J. BROWN y J. H. ELLIOT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981.

<sup>15</sup> Cfr. P. BURKE, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995.

<sup>16</sup> De M. WARNKE puede verse especialmente su libro *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*, Munich, Hanser, 1992.

<sup>17</sup> M. GARCÍA PELAYO, «Ideología e iconología», recogido en sus *Obras completas*, vol. III, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, pp. 2582-2583.



Fue mérito de M. García Pelayo introducir en sus escritos de teoría política el análisis iconológico, sirviéndose explícitamente del método desarrollado por E. Panofsky para el análisis de las imágenes. Al mismo tiempo fue consciente de las limitaciones de la teoría política tradicional, que se basaba con exclusividad en los textos o en las argumentaciones y era ciega para los elementos simbólicos, icónicos y míticos que están en la base de las ideologías, actitudes y motivaciones políticas. Así, concluye su *Ensayo de una teoría de los símbolos políticos* con la reivindicación de una teoría política que acoja entre sus tareas el estudio de los símbolos como modo de expresión de la conciencia mítica y como componente normal de la vida política<sup>18</sup>. Situándome, pues, en la estela teórica de García Pelayo, ofreceré tres breves ejemplos de cómo la iconología puede ser útil para el análisis sociológico. Tómense estos tres ejemplos —la diosa Fortuna, el reloj mecánico y la idea del *theatrum mundi*— como meros botones de muestra de un trabajo más amplio todavía por desarrollar.

### 1. *La diosa Fortuna*

Los viejos dioses nunca mueren. Hace ya bastantes años que Jean Seznec, en su análisis de la pervivencia de los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento, establecía claramente esta tesis<sup>19</sup>. Los dioses no necesitan resucitar porque nunca desaparecieron de la memoria y de la imaginación de los hombres, sino que siempre han vivido transformados en ideas, conceptos, mitos o alegorías. En el caso concreto que nos va a ocupar aquí, la diosa Fortuna tuvo sus momentos álgidos en la Antigüedad griega y romana, pervivió durante la Edad Media, volvió a mostrar su enorme fuerza en el Renacimiento y en el Barroco, desapareciendo después en los siglos XVIII y XIX. Sólo en las últimas décadas de nuestro siglo parece cabalgar de nuevo, si bien metamorfoseada ahora bajo los conceptos de azar, riesgo y suerte en el pensamiento social contemporáneo. De hecho, entre los sociólogos españoles que han dedicado sus esfuerzos en los últimos años a analizar las teorías de la sociedad del riesgo parece que se ha convertido en lugar común la siguiente afirmación: la idea actual del riesgo es una versión secularizada y moderna de la vieja diosa Fortuna venerada por los antiguos. Por otra parte, José Antonio Maravall resume la evolución de las ideas sobre la Fortuna con las siguientes palabras:

«Hay muchos matices en esa idea de Fortuna: para los antiguos es una decisión de los dioses, ajena a los hombres: un hado; para el Medievo, un acontecer que la Providencia hace salir del orden regulado, a fin de

<sup>18</sup> Cfr. M. GARCÍA PELAYO, *Ensayo de una teoría de los símbolos políticos*, en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 1031.

<sup>19</sup> Cfr. J. SEZNEC, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1983. La misma tesis ha sido defendida en los estudios iconográficos de A. Warburg, E. Panofsky y F. Saxl.

hacer más inescrutables y temibles los designios de Dios; en escritores del siglo XV, parece significar la manera de manifestarse el desorden constitutivo de un mundo en crisis por su propio desarrollo; para el pleno Renacimiento, se apela a las fuerzas naturales que caen más allá de nuestra acción voluntaria, de nuestro control; y en el siglo XVII se puede advertir la conversión de esa última concepción —que podemos llamar maquiavélica— en la idea de una marcha de las cosas de este mundo, no encuadrable ciertamente en un esquema racional, pero que el hombre avisado puede afrontar mediante una estrategia, llegando a conseguir resultados favorables, estadísticamente comprobables»<sup>20</sup>.

Por otro lado, los cambios en la representación gráfica de la Fortuna a lo largo de los siglos también han sido frecuentes. Cada época y cada generación han reinterpretado a su manera los símbolos tradicionales de la rueda de la Fortuna, el cuerno de la abundancia, el timón o *governalle*, por citar sólo sus instrumentos más corrientes. Cada representación iconográfica de la Fortuna es un auténtico «concepto para los ojos». Ante la imposibilidad de ofrecer un recuento iconográfico de la diosa Fortuna, me limitaré a presentar el paralelismo entre una de las variaciones de la Fortuna en Maquiavelo y un grabado que expresa la misma idea.

Como es bien sabido, Maquiavelo dedica el capítulo XXV de *El Príncipe* a desvelar «Cuál es el poder de la fortuna en las cosas humanas y cómo hay que enfrentarse a ella». El problema de la fortuna, de la acomodación a ella o de cómo debe dominarla el gobernante, la dialéctica o lucha dramática entre fortuna y virtud han sido vistos tradicionalmente, y con razón, como el núcleo mismo de la obra de Maquiavelo. Aunque las relaciones entre *fortuna* y *virtú* son bastante complejas en la obra del florentino, parece predominar la idea del papel activo atribuido a la virtud en el sometimiento de la fortuna. Volviendo de nuevo a *El Príncipe*, es interesante ver las metáforas de la metáfora, es decir, con qué compara Maquiavelo a la fortuna. En primer lugar, se refiere a ella como a un río impetuoso al que es necesario vencer a fuerza de virtud previsor, tomando precauciones en tiempos de bonanza, construyendo diques y canalizaciones para que en tiempos de crecidas no se produzcan inundaciones. Pues «lo mismo ocurre con la fortuna que demuestra su fuerza allí donde no hay una virtud preparada capaz de resistírsele». Y, sobre todo, compara a la fortuna con la mujer, escribiendo aquella terrible frase que ha dado lugar hace pocos años a la reinterpretación de Hanna F. Pitkin en su libro *Fortune is a Woman. Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli*. La frase de Maquiavelo reza así:

«Yo creo firmemente esto: que es mejor ser impetuoso que circunspecto, porque la fortuna es mujer, y es necesario, queriéndola doblregar, arreme-

<sup>20</sup> J. A. MARAVALL, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 386.

ter contra ella y golpearla. Y se ve que se deja vencer más fácilmente por éstos que por los que actúan con frialdad; ya que siempre, como mujer, es amiga de los jóvenes, porque son menos circunspectos, más feroces y la dominan con más audacia»<sup>21</sup>.

Es, tal vez, entonces en el análisis de la metáfora donde podemos descubrir la cara más oculta y peor de Maquiavelo, pues no es mera casualidad que escribiera estas palabras. En ellas queda clara cuál es su concepción de la virtud, que tiene fundamentalmente que ver con la violencia, con la fuerza del varón, pues no en vano *virtú* se refiere a *vir*. De esta manera, frente al principio femenino representado por la veleidad de la diosa Fortuna, que reparte sus dones de manera caprichosa, el remedio maquiaveliano consiste en apelar a los principios masculinos de la violencia y la fuerza.

Este brutal contraste entre la «virtud masculina» y el «vicio femenino» pasa también a la iconografía, especialmente a la que representa cómo determinados monarcas vencen a la fortuna. De hecho, podríamos decir que se convierte en un tópico del ensalzamiento de la virtud de los reyes en múltiples medallas, monedas o cuadros. Como ejemplo presento el grabado de Marc Antonio Raimondi titulado «Hércules virtuoso castigando a la viciosa Fortuna». En él puede verse cómo el principio masculino representado por Hércules golpea sin piedad a una Fortuna-Ocasión desnuda a la que ha agarrado por el flequillo y que mantiene precariamente su equilibrio al estar cada uno de sus pies sobre una pequeña esfera<sup>22</sup>. No creo que sea necesario recordar que Hércules se convierte en un símbolo típico de la monarquía española de los Austrias y que, por ejemplo, el programa iconográfico ideado por el conde-duque de Olivares para decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, construido para Felipe IV, incluía doce pinturas encargadas a Zurbarán con los trabajos de Hércules<sup>23</sup>. La «virtud» de los reyes se demuestra tradicionalmente en la sujeción de la Fortuna, en la intervención en el momento oportuno y el dominio de las contingencias políticas provocadas por el azar, la suerte o el destino.

<sup>21</sup> N. MAQUIAVELO, *El Príncipe*, ed. cit., p. 174. Véase la interpretación de H. F. PITKIN en *Fortune is a Woman. Gender and Politics in Niccolò Machiavelli*, Berkeley, University of California Press, 1984.

<sup>22</sup> Cfr. el artículo «Chance, Time and Virtue», de R. WITTKOWER, recogido en su libro *Allegory and the Migration of Symbols*, New York, Thames and Hudson, 1987, pp. 97-106.

<sup>23</sup> Cfr. J. BROWN y J. H. ELLIOT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, ed. cit., pp. 162-170.

FIGURA 1

*Marc Antonio Raimondi:  
Hércules virtuoso castigando a la viciosa Fortuna*



2. *El tiempo y los relojes*

Al menos desde Durkheim sabemos los sociólogos que el tiempo es una de las categorías centrales de toda vida social. De hecho, el análisis de esta categoría, de las distintas formas de concebirla en diferentes sociedades, así como la evolución de la idea de tiempo en occidente, ha sido una de las ocupaciones centrales de la sociología del conocimiento, tanto en Durkheim como en Mannheim. De nuevo en torno al tiempo nos encontramos con un paralelismo entre sociología del conocimiento e iconología, pues el análisis de los símbolos del tiempo, de las imágenes del tiempo, el desarrollo de la figura del Padre Tiempo en la pintura occidental, el estudio de las personificaciones del tiempo como la expresada por Saturno devorando a sus hijos, etc., han sido tema preferente de Panofsky, tanto en sus ensayos sobre iconología como en el ya clásico y renombrado estudio titulado *Saturno y la melancolía*, escrito en colaboración con R. Klibansky y F. Saxl<sup>24</sup>. Pero este paralelismo ha pasado desapercibi-

<sup>24</sup> Cfr. el capítulo 3 —«El Padre Tiempo»— del libro de E. PANOFSKY, *Estudios sobre iconología*, ed. cit., pp. 93-117, así como el libro de R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY y F. SAXL, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991.

do por lo que podríamos denominar como el «prejuicio textualista» de la sociología, prejuicio que la ha hecho centrarse en el análisis de textos escritos y considerar como algo ajeno el estudio de las imágenes. Y, sin embargo, estudios como el de Panofsky sobre la evolución de las representaciones iconográficas del tiempo pueden ser fundamentales para una sociología del conocimiento renovada que intente, al modo en que lo hacían los hombres y mujeres del Barroco, tanto «leer la imagen» como «mirar la escritura». Palabra escrita e imagen se complementan y ambas deben ser objeto de la sociología del conocimiento.

Panofsky concluye su estudio sobre el desarrollo de la figura del Padre Tiempo mostrando la continuidad y las rupturas entre las representaciones clásicas, medievales, renacentistas y barrocas en torno a esta imagen clave de nuestra cultura occidental. Y afirma:

«Es característico del arte clásico representar al Tiempo como la Oportunidad fugaz (“Kairos”) o la Eternidad creadora (“Aion”), y es característico del arte del Renacimiento haber producido una imagen del Tiempo Destructor mezclando una representación de “Temps” con la horrible figura de Saturno, dotando así al tipo del “Padre Tiempo” con una variedad de nuevos sentidos. Sólo al destruir los valores falsos puede el Tiempo cumplir su misión de desvelar la verdad. Sólo como principio de cambio puede mostrar su poder verdaderamente universal»<sup>25</sup>.

No es una mera casualidad el hecho de que una sociedad o una época privilegien una u otra de las facetas del tiempo y lo conciban de manera preferente como oportunidad fugaz que debemos aprovechar o como elemento creador o desde la faceta de destrucción o desde la función de desvelamiento de la verdad o de creación de nuevos valores. Cada una de estas facetas del tiempo tiene una larga carrera tras de sí en la iconografía y es importante para el análisis sociológico comprender también las leyes de la evolución de la representación del tiempo en la pintura. Repito de nuevo que la sociología no se debe contentar con el estudio de la evolución de los conceptos o de las categorías del pensamiento, sino que debe atender también a las imágenes.

En este contexto de conjunción entre palabra e imagen es importante recordar aquellos libros de emblemas y empresas que tuvieron una amplia difusión durante el Renacimiento y el Barroco. Dichos libros desarrollaron un método de enseñanza en el que la conexión entre texto escrito e imagen es fundamental. La literatura emblemática y de empresas sirve de apoyo a la transmisión de ideas morales, religiosas o políticas, moviendo con más fuerza el ánimo, persuadiendo a través de la imagen y argumentando a través del texto. Es precisamente esa conjunción de texto e imagen lo que le da fuerza de convicción para mover el

<sup>25</sup> E. PANOFSKY, «El Padre Tiempo», en *Estudios sobre iconología*, ed. cit., p. 117.

ánimo o rendir la voluntad, como se expresaba en el siglo XVII, cuando además se consideraba que poesía y pintura eran artes hermanas.

Lo que me interesa destacar es la conjunción de la imagen y la palabra en los emblemas y empresas que proliferaron por todas las sociedades cortesanas en Europa y América durante los siglos XVI y XVII. Y también que la metáfora es un gozne de unión entre palabra e imagen, pues no en vano se puede llamar imagen verbal. La metáfora —valga decirlo metafóricamente— es la madre de los emblemas y de las empresas, como declaran algunos preceptistas. Y la distinción aristotélica entre metáforas superficiales y maravillosas se traslada a las empresas: son maravillosas aquellas empresas que, traspasando las leyes ordinarias de la naturaleza, dejan la mente un tanto sorprendida y asombrada.

Pero volvamos a la representación del tiempo. En la literatura emblemática podemos encontrar todas las ideas a las que me he referido anteriormente: el tiempo como destructor, al modo de Saturno devorando a sus hijos —y todos somos hijos del tiempo—; el tiempo como desvelador de la verdad y de la historia, el tiempo como oportunidad fugaz o como creador y renovador constante. Pero aquí me voy a referir a otra forma de representación que también tiene como sujeto al tiempo y a los objetos que tienen como misión su medida: los relojes. A lo largo del Renacimiento se desarrolla poco a poco, hasta culminar en la época del Barroco, una concepción metafórica de la política que supone una cierta novedad frente a otras metáforas más antiguas. Me refiero a la idea del tiempo y, especialmente, de sus instrumentos de medida como representaciones más o menos complejas del poder, de la autoridad cada vez más centralizada. Cabría establecer una correlación entre el proceso histórico de construcción del Estado moderno y la utilización cada vez más precisa de la metáfora del reloj hasta convertirse en una compleja alegoría en la que cada parte del gobierno y del Estado es comparada sistemáticamente con los elementos del *relox* barroco. Y aunque este desarrollo se refiere de una manera especial al reloj mecánico, también es necesario tener en cuenta que esta metáfora del poder se desarrolla también en otras dos direcciones: el reloj de arena y el reloj de sol.

En un artículo reciente intenté mostrar cómo el reloj de arena representaba la caducidad del poder, el reloj de sol era un símbolo de la autoridad suprema o divinidad y el reloj mecánico se convirtió en una alegoría del poder absoluto de los reyes. Y esto último ocurre tanto en Hobbes como en los tratadistas políticos del Barroco español como Saavedra Fajardo. Aquí voy a presentar simplemente la Empresa XV del libro de *Empresas sacras* de Núñez de Cepeda, libro dedicado a «estampar avisos a los prelados y príncipes de la Iglesia». Paralelamente a los emblemas y empresas políticos se desarrolla toda una pedagogía del poder espiritual para la construcción del buen príncipe de la Iglesia, concedido a imagen del «buen pastor». En dicha Empresa XV, bajo el lema *Regit et corrigit* («Rige y corrige»), aparece la comparación metafórica del obispo con el reloj mecánico o «reloj de ruedas», de quien pende el gobierno de las acciones humanas. Pero como todo «reloj de ruedas» se desajusta debido a su incesante

actividad («Por más afinados que el reloj de ruedas tenga sus movimientos, con facilidad lo destemplan los temporales: ya lo apresura el demasiado calor, ya lo atrasa el frío»), necesita tener a la vista el reloj de sol, que le muestre y ayude a corregir sus errores. De la misma manera, el obispo y el príncipe necesitan quien les diga la verdad, ya que ésta suele ser un bien escaso en los palacios, donde triunfa la lisonja, la adulación y la mentira. En el grabado o cuerpo de la empresa se puede ver un reloj mecánico de pared en primer término y, al fondo, un reloj de sol que tiene como misión regir y corregir al primero. De la misma manera, el príncipe de la Iglesia —y por extensión el príncipe civil— debe ser corregido por alguien que le diga la verdad:

«Es el prelado reloj de la república, que se gobierna por sus avisos, y aunque viva muy sobre sí, está expuesto a que el hielo de la flojedad lo retarde, o el calor de la demasiada actividad lo precipite. Por eso convenirá tenga persona a su lado que le amoneste de excesos y descuidos»<sup>26</sup>.

Así pues, el prelado o el príncipe como relojes de su república. Ciertamente, hubo una época en la que el reloj mecánico sobrepasó con creces su limitada función de medir el tiempo y llegó a simbolizar todas las esferas de la vida y de la muerte: el cuerpo humano individual, el cuerpo social y político, el amor, la sabiduría, la temperancia como principal de las virtudes, el desengaño, la devoción religiosa, el universo en su conjunto, todo fue explicado por analogía con el reloj. Incluso Dios fue conceptualizado como el gran relojero que había construido y mantenía el correcto funcionamiento del firmamento, del movimiento de los planetas, como si de una inmensa obra de relojería se tratase. Hoy, cuando los relojes se han convertido para nosotros en objetos tan cotidianos, nos resulta difícil comprender aquella auténtica pasión conceptualizadora que obligaba a entender todo el universo desde la compleja maquinaria de un reloj. Y, sin embargo, es necesario penetrar en el significado de las imágenes, metáforas, símbolos y alegorías del Barroco si queremos profundizar en el sentido de la época, de sus concepciones mecanicistas y deterministas aplicadas también, aunque no de modo exclusivo, claro está, al campo del pensamiento político.

---

<sup>26</sup> NÚÑEZ DE CEPEDA, *Empresas sacras*, edición de R. García Mahiques y prólogo de S. Sebastián, Madrid, Tuero, 1988, p. 78.

FIGURA 2

Regit et corrigit, *Empresa XV de las Empresas sacras de Núñez de Cepeda*



3. *El Theatrum mundi como imagen de la sociología*

Pienso que la idea del hombre como actor y de la sociedad como un gran teatro donde cada uno representa sus diversos papeles se configura como la metáfora central de la sociología, además de ser un viejo tópico del pensamiento occidental que se vertebra también en viejas tradiciones literarias, filosóficas e iconográficas. Esta metáfora del *Theatrum mundi* juega un papel importante en tres campos de la sociología contemporánea: en el paradigma de análisis social denominado «dramaturgia», en la sociología histórica y en la teoría de los roles o papeles sociales.

a) «*Dramaturgia*». Como es bien sabido, *Erving Goffman* se ha convertido desde la publicación de *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959) en el patriarca de la llamada «dramaturgia». Sus numerosas obras



(*Internados, Estigma, Ritual de la interacción, Relaciones en público, El marco teatral, Formas de habla...*) han introducido una forma de análisis sociológico en la que la metáfora de la vida social como un teatro ha sido llevada hasta el final en el estudio de las relaciones interpersonales y en el análisis de instituciones sociales como la política o los manicomios. Su terminología de la presentación o representación de la persona en la vida cotidiana, sus ideas sobre la identidad, o sobre la distancia de rol, los espacios escénicos, los equipos de actuación, la comunicación impropia entre dichos equipos o el arte de manejar las impresiones —por señalar sólo algunos de sus conceptos— han sido aplicados por muchos investigadores a disciplinas como la antropología social, la psicología, ciencia política o teoría de la comunicación, además, claro está, de la sociología, de forma que la dramaturgia puede ser considerada hoy como un modelo de análisis de la conducta individual y colectiva, y Goffman ha sido definido, y con razón, como un sociólogo clásico de la segunda generación<sup>27</sup>.

b) *Sociología histórica*. Dentro del análisis de la historia desde una perspectiva sociológica cabe destacar las obras de Norbert Elias y Richard Sennet. *Norbert Elias* analiza detalladamente en *El proceso de la civilización* y en *La sociedad cortesana* la génesis social del absolutismo y la transformación de los guerreros medievales y renacentistas en un nuevo tipo de hombre, el cortesano, quien necesita contener de una manera especial los instintos, «ocultar sus pasiones», «desmentir a su corazón» y «actuar contra sus sentimientos», para poder vivir en una sociedad marcada por la etiqueta y el ceremonial. En la sociedad cortesana, la máscara se convierte en «el verdadero rostro de muchos hombres, en una parte esencial de su propia autoestimación, de su orgullo y de sus satisfacciones»<sup>28</sup>.

Por su parte, *Richard Sennet*, en *El declive del hombre público*, se hace eco de la metáfora del *Theatrum mundi* y afirma que dicha metáfora ha servido históricamente a tres propósitos morales: introducir la ilusión y el engaño como cuestiones fundamentales de la vida social, separar la naturaleza humana como tal de la actuación de los individuos y, por último, insistir en el arte de la actuación de los individuos en la vida cotidiana que ejercen enmascarados sus papeles sociales. Además, Sennet analiza el funcionamiento real de la metáfora en los siglos XVIII y XIX. En el XVIII estudia la perspectiva del sentido común del hombre como actor siguiendo el breve ensayo «Una comparación entre el mundo y el escenario», contenido en el libro séptimo del *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding; la paradoja de la actuación según Diderot y la denuncia de Rousseau de la gran ciudad como un teatro en el que cada individuo actúa a la búsqueda de su buena reputación. Y no por casualidad, ya en el siglo XIX, Balzac define a la galería de personajes de sus novelas como una *comédie humaine*.

<sup>27</sup> Para una visión general de la dramaturgia como paradigma de análisis social puede verse el libro colectivo, editado por Dennis Brissett y Charles Edgley, *Life as Theatre. A Dramaturgical Source Book*, New York, Walter de Gruyter, 1990.

<sup>28</sup> N. ELIAS, *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1982, p. 305.

c) Por último, *la teoría sociológica de los roles* siempre ha utilizado la analogía del teatro muy conscientemente de estar tomando prestada de la literatura una metáfora con una larga carrera tras de sí. Por ejemplo, *Ralph Dahrendorf*, en una de las codificaciones más conocidas de la teoría de los papeles sociales, en su *Homo sociologicus*, dedica bastantes páginas a la reconstrucción terminológica de las palabras *máscara*, *persona*, *carácter* y *papel* en la historia de la literatura y el pensamiento occidentales, hace una breve historia de la imagen del *Theatrum mundi* y concluye que muchos aspectos del concepto sociológico de papel están ya anticipados en la comedia *As you like it*, de Shakespeare: su metáfora «se ha convertido hoy en principio constructivo de la ciencia de la sociedad»<sup>29</sup>. En dicha comedia pone Shakespeare en boca de Jaques el siguiente discurso:

*El mundo entero es un escenario,  
y todos los hombres y mujeres no son sino actores.  
Tienen sus entradas y salidas;  
y durante su vida el hombre representa muchos papeles,  
siendo sus actos siete edades. Primero la infancia,  
lloriqueando y encogiéndose en los brazos de la nodriza.  
Luego el escolar quejumbroso, con su cartapacio  
y su reluciente cara matinal, arrastrándose  
sin querer ir a la escuela. Y luego el amante,  
suspirando como un horno, con una triste balada  
compuesta a las cejas de su amada. Luego el soldado,  
lleno de extraños juramentos, y barbudo como su compinche,  
celoso en su honor, súbito y rápido en la pelea,  
buscando la reputación pomposa  
hasta en la boca del cañón. Y luego el juez,  
de orondo vientre y buena capa rayada,  
de ojos severos y barba de corte oficial,  
lleno de sentencias sabias y de instancias modernas;  
representando así su papel. La sexta edad pasa  
al bufón magro y en zapatillas,  
con gafas y faltriquera,  
sus calzas juveniles, bien conservadas, demasiado anchas  
para su tronco encogido; y su gran voz masculina,  
volviendo de nuevo al tiple infantil, chifla y  
silba en sus sonidos. La última escena  
que pone fin a esta rara historia,  
es la segunda infancia y el mero olvido,  
sin dientes, sin ojos, sin gusto, sin nada»<sup>30</sup>.*

<sup>29</sup> R. DAHRENDORF, *Homo sociologicus*, Madrid, Akal, 1975, p. 31.

<sup>30</sup> SHAKESPEARE, *As you like it*, II, 7. Citado por DAHRENDORF en *ibidem*, pp. 30-31. Las cursivas son mías.

Y, sin embargo, a pesar de utilizar ampliamente la metáfora teatral, Dahrendorf, como más tarde también lo hará Goffman, llamará la atención a quienes tomen demasiado literalmente la comparación, pues la idea de que el hombre es un ser social es más que una metáfora, sus papeles algo más que máscaras que puedan quitarse a voluntad y el comportamiento social algo más que una comedia o tragedia de la que el actor siempre puede volver a la realidad de la vida cotidiana<sup>31</sup>.

Es mérito de Dahrendorf abrir la mirada sociológica hacia la literatura y traer a colación este texto de Shakespeare o también otros de Robert Musil sobre el mismo tema de los papeles de la vida humana. Pero si hubiera echado también un vistazo a la iconografía, se habría encontrado con toda una tradición de representación de las edades de los seres humanos que, arrancando de viejas ideas medievales, llega prácticamente hasta nuestros días: la escalera de la vida. El grabado que puede verse aquí es de un autor anónimo español y representa las diez edades de la vida del hombre en una escalera de subida y bajada en la que están dispuestas las diferentes edades en los distintos escalones que ascienden hasta la madurez, para empezar a descender después hacia la vejez y la muerte. Una vez concluidos los nueve peldaños de la escalera de la vida, sólo resta la décima edad o vida eterna, siendo el alma llevada al cielo por los ángeles o al infierno por los demonios, según se haya comportado en la tierra. Debajo de cada una de las edades aparece el animal correspondiente con unos versos alusivos. Así, por ejemplo, en el tercer escalón vemos al joven de veinte años acompañado por un Cupido que maneja el arco del amor y debajo aparece el corzo con esta inscripción: «Ligero como el corzo es el mancebo / Inflamado de amor que es propio cebo». Y al viejo de ochenta, representado con un pie ya en la tumba, le corresponde el asno, único animal que, a pesar de todo lo que ha visto, se empeña en seguir viviendo: «El hombre en esta edad es comparado / al asno viejo que siempre está echado». Debajo de la escalera aparece la muerte afilando su guadaña y un ángel y un demonio recogiendo su particular cosecha de almas. Y arriba del todo, aprovechando los huecos de la estudiada composición, podemos ver en la esquina izquierda a Jesucristo en su gloria, recibiendo a los buenos («Bendito el que oye y guarda mi palabra»), y en la esquina superior derecha al demonio, recibiendo a los condenados al fuego eterno («Perpetuamente el malo aquí padece»). Toda la composición está presidida por la idea de la vanidad del mundo, idea tan querida en el Renacimiento y, especialmente, en el Barroco: «Aquel que en bienes pone su esperanza / sin confiar en otro va herrado (*sic*) / pues en la muerte de ellos es privado».

El mismo grabador anónimo español realizó un trabajo paralelo en otro grabado que representa las diez edades de las mujeres en la escalera de la vida.

<sup>31</sup> Cfr. DAHRENDORF, *op. cit.*, p. 33. Un análisis más detallado de los límites de las metáforas teatrales puede verse en el libro de Bruce WILSHIRE, *Role Playing and Identity. The Limits of Theatre as Metaphor*, Bloomington, Indiana University Press, 1982. Por otro lado, la conexión de la teoría sociológica de los roles con la literatura y con la filosofía ha sido profundizada en los últimos años por Gottfried EISERMANN en su libro *Rolle und Maske*, Tubinga, Mohr, 1991.

Y esta tradición iconográfica, en la que a veces aparecen sólo las edades de los varones, otras sólo las edades de las mujeres y, en fin, en ocasiones son representadas las edades de la pareja humana, se mantiene constante a lo largo de varios siglos, si bien más tarde, a lo largo del siglo XVIII, se seculariza la representación, desapareciendo de ella tanto la comparación entre las edades y los diversos animales como las referencias religiosas. De esta forma, la compleja alegoría de las edades pierde todo su contenido religioso de premio y castigo, de Dios y Lucifer, de ángeles y demonios, quedando reducida a su núcleo esencial: la metáfora de la vida humana como un camino de ascenso hacia la madurez y de descenso, a partir de ésta, hacia la vejez y la muerte. Y, sin embargo, persistirá la idea básica expresada por Shakespeare: el mundo entero es un escenario en el que los hombres y mujeres son actores que representan sus papeles. La metáfora del *Theatrum mundi* es un punto de encuentro de tradiciones filosóficas, literarias e iconográficas, tradiciones que, consciente o inconscientemente, son recogidas por la sociología contemporánea al convertir a dicha metáfora en centro de la teoría.

FIGURA 3

*Grabado anónimo español: Las edades del hombre*



ABSTRACT

The first part of this paper describes the conflictive relationship between sociology and iconology over three generations: the failure to meet of first-generation sociology and iconology represented by Alfred Weber and Aby Warburg respectively, followed by a period of mutual intellectual relation between Karl Mannheim and Erwin Panofsky, whereas in the third period—represented by Norbert Elias and Panofsky's disciples—a progressive distancing takes place. In the second part, the author develops the idea that image is a «concept for the eyes» and vindicates the importance of iconological analysis for sociology giving three examples: the goddess Fortune, the representation of the idea of Time and the metaphor of the *Theatrum mundi* as an image of sociology.