

01067

4

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**INGENIO Y ARTE DE INGENIO EN *EL CRITICÓN***

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**  
**MAESTRO EN LETRAS**

**PRESENTA:**

**RAÚL RAMÍREZ ORTIZ**

**ASESOR:**  
**DRA. MA. TERESA MIAJA DE LA PEÑA**



**Ciudad Universitaria, México D.F., abril de 2002**

**TESIS CON**  
**FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A Rodolfo Ramírez Ríos,  
mi padre.**

## **AGRADECIMIENTOS**

Por su tolerancia, por la paciencia que me tuvo, por el tiempo dedicado a mí, aprendiz de Letras, debo agradecer a Teresa Miaja, mi asesora. Agradezco el apoyo recibido de Ana María Martínez, cuyos conocimientos sobre Baltasar Gracián, y las indicaciones que me dio desde el comienzo de mi trabajo, constituyeron una base firme para llevarlo a feliz término. A Claudia Ruíz por compartirme su erudición en el tema, y sus libros. A Arturo Souto por la fineza de sus observaciones. A Juan Coronado, quien contribuyó a mi conocimiento del barroco español. Y de manera muy especial expreso mi gratitud a CONACYT y al Programa de Becas Nacionales para Estudios de Posgrado de la UNAM por el apoyo económico que muy puntualmente recibí durante mi estancia en la maestría.

## ÍNDICE

	Págs.
INTRODUCCIÓN.....	5
1. EL INGENIO.....	9
1.1. Una aproximación al concepto de ingenio.....	9
1.2. "Genio e ingenio".....	12
1.3. Clasificación de las facultades; desde el entendimiento hasta la división de la agudeza de artificio.....	18
1.4. Nuestro concepto de ingenio.....	27
2. FENOMENOLOGÍA LITERARIA DEL INGENIO.....	29
2.1. "Concepto" y verdad.....	29
2.2. Cristalización del "concepto" y la hermosura.....	55
3. ARTE DE LAS ACCIONES INGENIOSAS.....	70
3.1. Génesis del arte de ingenio.....	70
3.2. Libre arbitrio y probabilismo.....	74
3.3. Acciones clasificadas por la <i>Agudeza y arte de ingenio</i> .....	89
4. ARTE DE LA PALABRA. AGUDEZA VERBAL.....	111
4.1. Estilo del lenguaje graciano.....	111
4.2. Artificio en la "corteza" de las palabras.....	121
4.3. Artificio en el sentido de las palabras.....	129
5. ARTE DEL "CONCEPTO".....	150
5.1. El conceptismo de Gracián.....	150
5.2. Clases de concepto incomplejo.....	161
CONCLUSIONES.....	185
BIBLIOGRAFÍA.....	192

## INTRODUCCIÓN

Al idear la presente investigación, tratando de realizar una exégesis de *El Criticón* (1651, 1653 y 1657) que viniera de una vez a darle sentido a tanta figura retórica, a tantos personajes alegóricos, a tanta aventura de los peregrinos, primeramente tendimos hacia una interpretación fenomenológica, copiando los pasos de Gilles Deleuze (1925-1995) en su obra *Proust y los signos*, resultándonos este intento muy falso y fallido. Sin embargo, no toda la primera tentación quedó archivada. Deleuze afirma en su libro mencionado: “La *Recherche du temps perdu* es de hecho una búsqueda de la verdad.”<sup>1</sup> Luego explica que dicha búsqueda no existe en función de una “voluntad de verdad”, por un “deseo de lo verdadero”, sino que sólo se busca la verdad cuando se está determinado a hacerlo “en función de una situación concreta, cuando sufrimos una especie de violencia que nos empuja a esta búsqueda.”<sup>2</sup> Así pues, descubrimos que Baltasar Gracián (1601-1658) ya había patentizado ese problema, varios siglos antes, además que ya había sido detectado por un crítico del jesuita aragonés, Hidalgo-Serna, quien una vez escribió: “La búsqueda de la verdad es para Gracián el presupuesto esencial de su estética y de su moral”<sup>3</sup>; esta aseveración constituyó gran parte del estudio de ese crítico.

No cabía duda de que la verdad cumplía un papel importante en la obra de Gracián; pero al aceptar esto, juntamente vino una metralla de cuestionamientos: ¿qué es la verdad para Gracián?, ¿qué hace la verdad en una obra literaria como lo es *El Criticón*?, ¿de dónde surge la verdad?, ¿escribir la verdad es el objeto de la novela? El asunto se dosificó cuando leímos en una de las obras de nuestro autor, la *Agudeza y arte de ingenio* (1648), lo siguiente: “No se contenta el ingenio con la sola verdad [...] sino que aspira a la hermosura.”<sup>4</sup> Pronto percibimos que en la *Agudeza* estaba la llave maestra para abrir todas

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *Proust y los signos* [trad. Francisco Monge], 3ª ed., Barcelona, Anagrama, 1972, p. 24.

<sup>2</sup> *Idem*.

<sup>3</sup> Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián* [trad. Manuel Canet], Barcelona, Anthropos, 1993, p. 34.

<sup>4</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, México, UNAM, 1996, p. 32. Para facilitar la lectura de las notas de referencia bibliográfica, y puesto que vamos a mencionar repetidamente las obras de Gracián, en adelante las simplificaremos, de la siguiente manera:

--A. *Agudeza y arte de ingenio* (en la edición que se acaba de anotar.)

--C. *El Criticón*, 7ª ed., Madrid, Cátedra, 2000.

Para citar *El Héroe*, *El Discreto* y el *Oráculo manual*, hemos empleado una edición muy especial, nada menos que la de Alfonso Reyes, que aunque no es nueva, tiene la autoridad del maestro, publicada bajo estos

las puertas de *El Criticón*, desvelada gracias a seguir una impertinente idea, y a su consecuente rectificación.

Por otra parte, Hidalgo-Serna ha constatado la poca preocupación sobre el aspecto cognoscitivo de la obra del aragonés que han mostrado los críticos gracionistas, y además ha verificado que existe una expresa negación de ello.<sup>5</sup> Pero, a nuestro juicio, si negar la propuesta cognoscitiva constituye una exageración, también lo es encerrarse en ella, porque únicamente basta leer, inocentemente, la “novela alegórica”, *El Criticón*, para darnos cuenta de que se trata de una auténtica composición poética, prosaica sí, mas poética. Hidalgo-Serna busca al pensador, al filósofo, en la teoría del ingenio, haciendo a un lado el escritor innato que habitaba en el espíritu del autor.

La *Agudeza* pone las cosas al revés, es decir, en el orden originario. El ingenio no es la primera ocasión que aparece en las producciones gracionas, pero ahí adquiere una connotación muy determinada, la cual nada tiene que ver con una propuesta epistemológica, sino mayormente con la invención literaria. Al estudiar la *Agudeza*, después de mucho estar “buscando la verdad” en *El Criticón*, nos percatamos de que en aquella se encontraba las respuestas a los cuestionamientos surgidos; no obstante adquirieron una razón subsidiaria. Ahí Gracián trata sobre el ingenio, delimitado por las tres esferas de la agudeza de artificio: la agudeza verbal, la de concepto y la de acción. Las tres son desmenuzadas, descritas y ramificadas, de suerte que llegan a ser el objeto de una teoría y un auténtico arte, un método de ingenio. Inmediatamente relacionamos ese tratado con la póstuma obra, porque a nuestro sentir se estaba explicando lo que se tenía que explorar en *El Criticón*, una fuerza que en el principio habíamos ignorado, y que, sin embargo, deseábamos asir imitando los pasos de Deleuze, la fuerza unificadora de tanta figura retórica, tantos personajes alegóricos y tanto viaje de Critilo y Andrenio, los protagonistas. Nuestro recién nacido asunto a investigar, vino a afianzarse y madurar rápidamente cuando leímos esto de Ricardo Senabre:

---

términos: Baltasar Gracián, *Tratados*, Madrid, Casa editorial Calleja, 1958. Abreviaremos la cita de cada tratado así:

- H. *El Héroe*
- D. *El Discreto*
- O. *Oráculo manual*

El resto de las obras del jesuita, como no aparecen con la frecuencia de las anteriores, se anotarán en la forma ordinaria.

<sup>5</sup> Cfr. E. Hidalgo-Serna, *op. cit.*, pp. 27-51.

Gracián, seguro ya de su misión como escritor, realiza algo insólito en la historia literaria: escribir una obra que, a la vez que se apoya en otra suya anterior –por incorporar todo el repertorio de figuras de la *Agudeza*--, le sirve también de demostración. Ninguno de los poetas y escritores de los que Gracián extrae sus ejemplos para la *Agudeza* ofrecen modelos para todos los casos inventariados. *El criticón*, en cambio, sí, y esta circunstancia, que hace de la novela una rigurosa aplicación práctica del tratado teórico, convierte *El criticón* en la *summa* de la poética barroca.<sup>6</sup>

Esta afirmación, de por sí ya suficiente, vino a completarse con esto otro: “Un cotejo riguroso entre la *Agudeza* y *El criticón* –tarea que aún está por hacer– revelaría las constantes conexiones entre los fenómenos descritos en el tratado y su puesta en acción a lo largo de la novela.”<sup>7</sup> Y de plano, lo que finalmente nos impulsó a realizar esa tarea, fue el constatar que hasta la fecha de nuestro proyecto no se conocía ningún cotejo.

Así llegamos a nuestra hipótesis. Desde que Gracián se entregó a la tarea de escribir *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642), tuvo el propósito de plantear un método que encaminara el desarrollo de las facultades ingeniosas en la invención literaria, propósito que se perfecciona con la publicación de la segunda versión, corregida y aumentada, *Agudeza y arte de ingenio*, en 1648. Este método en sus niveles formales y estructurales implica una basta variedad de recursos, en general, literarios, que se hallan indisolublemente unidos con los niveles del fondo, y llevan a su vez implícita otra unidad consecuente del método: la verdad y la belleza. *El Criticón*, por su parte, es un complejo poético congruente con la doctrina de su autor, y es asimismo el resultado de la aplicación del arte de ingenio, como método de las tres esferas de la agudeza de artificio. Por ende, se debe conocer las implicaciones de la teoría graciana sobre el ingenio y el arte de ingenio en la “novela”, para poder así explicar desde las bases el fenómeno literario.

Comprobar esto, es el objetivo de la investigación; y como se ve, no se limita a un cotejo de la *Agudeza* y *El Criticón*, buscamos la fuerza unificadora de la variedad, y el sentido de la “novela” generado por esa fuerza.

Por otra parte, y siendo congruentes con la complejidad de nuestro objeto de estudio, lo abordaremos, por principio, comparativamente; es decir, haciendo una interrelación de la “novela” con las demás obras de nuestro autor, tomando como principal modelo la *Agudeza*

<sup>6</sup> Ricardo Senabre, “De la *Agudeza* al *Criticón*”, en Francisco Rico (comp.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. III, Barcelona, Crítica, 1983, p. 948.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 949.

y arte de ingenio, claro está. Sobre los rasgos particulares hallados en la "novela" practicaremos exámenes estilísticos, sobre todo cuando se trate la agudeza verbal. Por lo que respecta a la agudeza de concepto, agregaremos un estudio fenomenológico, pues lo consideramos ineludible para abordar el concepto como un proceso del entendimiento que culmina con su cristalización en la palabra, y para ver lo que hay en el fondo de ella, más allá del significado inmediato. Los aspectos históricos y biográficos que se mencionen, tendrán un carácter contextualizador, como un lazo comunicativo entre la obra, su inventor y su realidad, que vengan a dar cuenta de ciertos fenómenos internos de la teoría, del arte de ingenio y de *El Criticón*.

TESES CON  
FALLA DE ORIGEN

## 1. EL INGENIO

Es largo el camino que hemos propuesto para llegar hasta *El Criticón* e internarnos en él. Debemos partir, incluso, antes del estudio del método que, algunos suponemos, Baltasar Gracián sistematizó en *Agudeza y Arte de ingenio*, y aplicó en la invención de su obra póstuma. El concepto “arte de ingenio”, o “método de ingenio”, alude a dos realidades de origen apartado, pero vinculadas y unificadas por el autor. El ingenio reside entre las cosas del orden natural y, a veces, se atribuye su existir a los azares de la fortuna; el arte, que en este caso específico adquiere el significado de método, por el contrario, lo encontramos entre las cosas artificiales, debiendo su existir a la teorización humana.

Gracián ha teorizado sobre ambos aspectos. Se aprecia en sus obras el resultado de una infatigable observación del pensamiento y la actitud individual y colectiva de su época. Para describirla y explicarla se ha concentrado en el ingenio, el cual funciona como la base de todo su sistema literario. Pero como el ingenio, por así decir, nace y se desarrolla de manera silvestre, el jesuita ha intentado domesticarlo, valiéndose de los medios que su constante labor inductiva le ha proporcionado, porque “donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza”<sup>8</sup>. Ésta constituye el lugar en que debemos comenzar a caminar hacia *El Criticón*, justamente con el estudio del ingenio.

### 1.1. Una aproximación al concepto de ingenio

El 25 de febrero, 1 y 2 de marzo de 1985 se celebró en Zaragoza y Calatayud la *I Reunión de filólogos aragoneses*<sup>9</sup>, como un digno homenaje al que tanto había honrado a su patria. Parece ser que ese evento significó un decisivo renacer del genio jesuita, porque anteriormente, debido a la inconstancia con que se realizaba las publicaciones de sus obras (lo mismo puede decirse de la aparición de estudios críticos), ya le sacaban a la luz, ya le recluían en la “cueva de la Nada”. Casi podríamos afirmar que Gracián ha contado con un número de lectores no muy diverso del número de especialistas. Su público, aun cuando se tratara de sermones, debía gozar de un grado de sazón intelectual para hallarse al nivel

<sup>8</sup> C., p. 68.

<sup>9</sup> Al año siguiente se publicó la memoria de dicho evento bajo los siguientes datos: *Actas de la I Reunión de filólogos aragoneses. Gracián y su época*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico.

de las piezas oratorias que le dirigían desde el púlpito;<sup>10</sup> y siempre estuvo en la “más alta consideración entre la elite de sus contemporáneos”<sup>11</sup>, tanta que hasta el propio rey Felipe IV no dudó en elogiarlo.<sup>12</sup> Ello explica, en parte, la poca “divulgación” del autor, y la razón por la que ha dependido, para su subsistencia, de la acción “redentora” de los filólogos, e incluso de sus detractores<sup>13</sup>. Sólo pensando en los primeros, y en la lista que se sumó en la *I Reunión*, 28 ponentes, más o menos, con un número equivalente de trabajos, es de destacarse la enorme variedad temática que pudo inspirar, y ha inspirado, la literatura graciana. Pero también nos es necesario resaltar que entre toda esa variedad de ponencias y críticas publicadas muy poco se ha hablado del ingenio.

Las investigaciones sobre éste como base de la concepción literaria de Gracián, es decir, como fuerza desveladora e inventiva, apenas si ha sido mencionada por algunos estudiosos. Después de una revisión a los catálogos de las bibliotecas más importantes de España, México y Estados Unidos hemos obtenido una única noticia de un tratado del ingenio; nos referimos a *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián* (1993) escrito por Emilio Hidalgo-Serna. Sin embargo, así queda anunciado desde el subtítulo, *El <<concepto>> y su función lógica*, este estudio, para nuestros propósitos, peca de un excesivo desplazamiento filosófico: ve más allá de donde va el aragonés. En todo caso, por excederse en los aspectos de carácter gnoseológico descuida la moral práctica y, principalmente, la teoría poética. Hidalgo-Serna considera que el ingenio es la “facultad humana cognoscitiva y creativa, cuyo carácter específico es el de buscar y expresar la verdad”; y advierte que “sólo partiendo del ingenio podremos captar la peculiaridad de la doctrina de Gracián sobre el <<concepto>> y la noción de verdad”<sup>14</sup>. Estas declaraciones nos llevan a pensar, seguidas al pie de la letra, o que aquello de “laberintos, retruécanos, emblemas” y demás términos con que describía Borges la “poesía” del jesuita no ha sido

<sup>10</sup> Cfr. Werner Krauss, *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián* [trad. Ricardo Estarriol], Madrid, Rialp, 1962, p. 29 (Biblioteca del pensamiento actual, no. 112.)

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>12</sup> Cfr., *ibid.*, p. 28.

<sup>13</sup> Basten tres casos para ejemplificar a esos últimos. En los tiempos de Gracián, escribía Hidalgo-Serna: “Ceriziers traduce *El Héroe* en 1645, lo hace pasar por creación original suya y lo altera de acuerdo con sus propósitos políticos. También Bouhours en su *Entretiens d'Aristide et d'Eugene* se atreve a plagiar a Gracián, acusándole después de oscuro en su libro *Maniere de bien penser*.” (Emilio Hidalgo-Serna, *op. cit.*, p. 21.) Y en la época casi actual, muy lejos de Aragón, Borges componía algunos versos como estos: “Laberintos, retruécanos, emblemas,/ Helada y laboriosa nadería,/ Fue para este jesuita la poesía,/ Reducida por él a estratagemas.” (Jorge Luis Borges, “El otro, el mismo”, en *Obra poética*, Madrid, Alianza, 1972, pp. 143-4.)

<sup>14</sup> Emilio Hidalgo-Serna, *op. cit.*, p. 9.

más que mera ocurrencia del genio argentino, puesto que no existe tal; o que el ingenio y la doctrina graciana sobre el concepto nada tienen que ver con la composición literaria. Ambas salidas resultan exageradas..

Dado que hasta los detractores han reconocido la existencia de un trabajo poético, constatable en la lectura de cada letra y punto de las obras de Gracián, sería insensato negarles ese valor.<sup>15</sup> No hay nada escrito por el jesuita que directa o indirectamente no se relacione con la literatura, que no dé “a conocer su verdadera personalidad literaria”<sup>16</sup>. De ahí que consideramos, la definición de Hidalgo-Serna se halla inacabada.<sup>17</sup>

El ingenio se encuentra dentro de un sistema de segmentaridades circulares propuesto por el autor. Ese sistema parte de la idea neoplatónica de las potencias del alma: entendimiento, voluntad y memoria. De las tres, la primera, aparte de ser la más importante para él, constituye una corona mayor: “Ocupa el entendimiento [...] el más puro y sublime retrete”<sup>18</sup>, que aun en lo material fue aventajado como mayorazgo de las potencias, rey y señor de las acciones de la vida, que allí se remonta, alcanza, penetra, sutaliza, discurre, atiende y entiende”<sup>19</sup>. Los límites entre las tres potencias están marcados por una segmentaridad de carácter binario; esto es, en un mismo nivel y de manera excluyente. En lo que toca al entendimiento, caben en él dos trazos concéntricos menos amplios: “Adécuese esta capital prenda [el entendimiento] de otras dos: fondo de juicio y elevación de ingenio [...]”<sup>20</sup>; y cada una de éstas, a su vez, son círculos que encierran otros más pequeños: “Es el juicio trono de la prudencia, es el ingenio esfera de la agudeza [...]”<sup>21</sup>. La segmentaridad circular de mayor a menor radio respecto del “mayorazgo de las potencias” no termina aquí; dentro de la agudeza todavía existen circunferencias menores que singularizan sus cualidades y, por ende, las del ingenio y el entendimiento: “La primera

<sup>15</sup> Hay estudiosos como Krauss que no dudan en incluir al bagaje de la literatura española *El comulgatorio*, a partir de que en éste se concentra la fuerza oratoria de Gracián que convertía la comunidad de fieles “en un areópago literario”. (Cfr. Werner Krauss, *op. cit.*, p. 31-2.)

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 20-1.

<sup>17</sup> Es extraño que Hidalgo-Serna no haya corregido o ampliado su definición, debido a que más adelante dice: “Pero no pretendemos tampoco limitar el ingenio a su acepción cognoscitiva; no sería justo, ya que también la estética y la moral práctica de Gracián radican en esta misma facultad.” (Emilio Hidalgo-Serna, *op. cit.*, p. 11.)

<sup>18</sup> *retrete*: “Quarto pequeño en la casa o habitación, destinado para retirarse.” (*Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1976.) En adelante abreviaremos esta fuente así: *Dic. Aut.*

<sup>19</sup> *C.*, p. 190.

<sup>20</sup> *H.*, p. 25.

<sup>21</sup> *Idem.*

distinción sea entre la agudeza de perspicacia, y la del artificio”<sup>22</sup>; la segunda distinción, y último nivel de segmentaridad, está formada por las agudezas verbal, de concepto y de acción, dentro de la agudeza de artificio.<sup>23</sup>

Ahora se vuelve comprensible porqué Gracián enumera tantas características del entendimiento, y lo corto que se queda la definición de ingenio elaborada por Hidalgo-Serna incluso frente a lo explicado por él mismo. Para entender la variabilidad que puede presentar el concepto de ingenio, quizá basta con reconocer las circunstancias específicas de su aparición, y comparar dichas circunstancias con los aspectos teóricos desde el círculo más pequeño hasta abarcar el ingenio, como si se dijera: “mis cosas, las cosas de mi colonia, las cosas de mi ciudad, las cosas de mi Estado.” Lo que no basta es la sola enunciación de los círculos concéntricos que integran el sistema en que se encuentran, para considerar que ya nos hemos aproximado a él plenamente; pero ni siquiera la definición de los anillos. Antes hay que discriminar otro concepto que ha sido causa de muchas confusiones entre los estudiosos, y es, a saber, el genio.

## 1.2. “Genio e ingenio”

Es Gracián quien hace evidente la necesidad de tratar estos dos términos, porque, además de la confusión reinante, él mismo los vincula (oponiéndolos) y examina de manera conjunta. Sin contar la voluntad y la memoria,<sup>24</sup> la mayor corona está constituida por el entendimiento, ciertamente. Por ello dentro de éste caben todas las potencias intelectivas,<sup>25</sup> de modo genealógico, cuya segunda generación está formada por el ingenio y el juicio, como hemos visto; pero en esa genealogía conceptual --debemos observar-- no aparece el genio. ¿Se debe a que éste no tiene la misma naturaleza que el entendimiento, y porque tal vez ni siquiera pertenece al mismo árbol genealógico? La respuesta habría que hallarla en el propio capítulo de *El Discreto*,<sup>26</sup> y en el contexto que ahí se vislumbra: un “elogio” a

<sup>22</sup> A., p. 36.

<sup>23</sup> Cfr. A., pp. 136-7.

<sup>24</sup> Las cuales constituirían la corona más amplia de su propio sistema de segmentaridad circular.

<sup>25</sup> Llamamos potencias intelectivas a todos los miembros del árbol genealógico (sistema de segmentaridad circular) del entendimiento, porque cada uno de ellos no son más que la especificación del “mayorazgo de las potencias”, y, por tanto, conservan la naturaleza de su “progenitor”.

<sup>26</sup> D., “Genio e ingenio”, pp. 69-73.

aquellos “hombres de su genio y de su ingenio”<sup>27</sup>. Sin embargo, no es nada fácil desentrañar la distinción de los dos conceptos. Por una parte, hay la incertidumbre sobre la pertenencia sistemática del genio; por otra, están las dificultades de interpretación que origina el estilo extremadamente sintético y singularmente figurativo de la escritura, estilo que ha llevado, incluso, a no tomar “en serio” lo que de la letra tendría que desprenderse: diferencias entre los conceptos. Es el caso de Adolphe Coster, quien considera que no existe ninguna distinción de los términos, sino un puro juego de palabras, ya que, fuera de eso, el autor solamente se enreda y se contradice: “*En réalité [...] ce chapitre doit son existence au jeu de mots entre genio et ingenio, qui ne diffèrent que par une syllabe. Quant au reste l'auteur s'embrouille et se contredit lui-même.*”<sup>28</sup> Otras posiciones no niegan la seriedad del autor, es decir, las distinciones que realiza de los conceptos; aunque sí toman un curso más o menos opuesto. Para Hidalgo-Serna se trata de potencias naturales en el hombre que se diferencian por el dinamismo de su función:

A diferencia del ingenio, el genio aparece como una aptitud natural y constante. En este sentido, Gracián reconoce en él una <<inclinación>> innata hacia determinados empleos y actividades concretas. El ingenio tiene también su origen en la naturaleza, pero es más libre e independiente que el genio; se trata de una facultad más dinámica y capaz de funciones diferentes según el carácter de su aplicación cognoscitiva, estética y práctico-moral. Ambos, el genio como <<superior inclinación>> y el ingenio como <<valentía del entender>>, son para Gracián expresión de la misma naturaleza y compendio de las demás facultades del espíritu.<sup>29</sup>

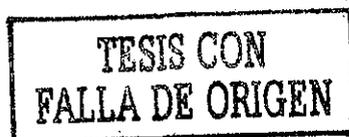
Sin embargo, parece que hay algo que escapa de las manos de este investigador. Según él, el ingenio “es más libre”, cosa que hace inferir la menor libertad del genio. Pero lo escrito se opone a otra aseveración suya: “Mientras el genio ha de ser considerado como la originaria <<genial inclinación>> o talento para elegir con acierto en toda actividad humana, concibe Gracián la <<valentía, la prontitud, la sutileza del ingenio>> como facultad y <<valentía del entender>>, es decir, en cuanto instrumento indispensable de su pensamiento”<sup>30</sup>. El genio, con todo y que tiene menos amplitud de actuación es un talento de acertada elección en “toda actividad humana”. Y el ingenio, de ser facultad, pasa a ser

<sup>27</sup> D., p. 72. Bajo el capítulo aparece “Elogio” como subgénero al que pertenece el discurso. (*Ibid.*, p. 69.)

<sup>28</sup> *Apud.* Emilio Hidalgo-Serna, *op. cit.*, p. 68.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 44.



un “instrumento” del pensamiento de Gracián. De cualquier manera, la “libertad” ha sido transferida al genio como facultad originaria, y se le ha arrebatado al ingenio con su reducción a instrumento. Pero, ¿es eso lo que quiere decir Gracián? ¿Para qué le serviría una teorización de las facultades o instrumentos de su pensamiento en tales términos? Si en ello ha concluido el examen de Coster, no se le puede culpar por afirmar que “*l’auteur s’embrouille et se contredit lui-même*”. Por lo que toca a Hidalgo-Serna, resulta imposible designar el sentido de su interpretación.<sup>31</sup>

Una tercera lectura es la de Helmut Jansen quien, en vía de esclarecer la letra del jesuita, interrelaciona el Primor III, “La mayor prenda de un héroe”, de *El Héroe*, con el citado capítulo de *El Discreto*. La razón es una necesidad de ubicar el genio dentro de un lugar conocido en el árbol genealógico del entendimiento. Sobre lo dicho por Gracián en *El Discreto*: “Estos dos [genio e ingenio] son los dos ejes del lucimiento discreto; la naturaleza los alterna, y el arte los realza”<sup>32</sup>, y en *El Héroe*: “Adécuese esta capital prenda [el entendimiento] de otras dos: fondo de juicio y elevación de ingenio, que forman un prodigio si se juntan”<sup>33</sup>, Jansen opina que sólo hay una sustitución de términos, donde “no utiliza aquí Gracián la palabra *genio*, sino el término *juicio*.”<sup>34</sup> No obstante, desde nuestro punto de vista, tal afirmación se hace imposible de sostener si, más allá del lugar que ocupan los conceptos “juicio” y “genio”, tomamos en cuenta el significado que Gracián les da a cada uno: “Es el juicio trono de la prudencia”<sup>35</sup> y el genio una “genial inclinación”<sup>36</sup>. Y el juicio como “trono de la prudencia”, de acuerdo con Hidalgo-Serna, “es relegado a la

<sup>31</sup> Hidalgo-Serna se vuelve oscuro por tratar de explicar los textos gracianos usando los mismos términos de éstos, de por sí difíciles de interpretar. De las distinciones entre genio e ingenio, sigue diciendo: “Entorno al genio y al ingenio, <<los dos ejes del lucimiento discreto>>, cuyos gérmenes se encuentran en la naturaleza, gira toda actividad creativa del hombre. Para operar positivamente el genio ha de ser <<singular>> y <<sazonado>> y no <<anómalo>> o <<paradojo>>; el ingenio deberá ser, a su vez, <<valiente>>, <<pronto>> y <<sutil>> para iluminar la realidad y ser <<sol>> del mundo humano”. (*Ibid.*, p. 86.)

<sup>32</sup> *D.*, p. 69.

<sup>33</sup> *H.*, p. 25.

<sup>34</sup> Helmut Jansen, “Genio e ingenio”, [trad. Donald Santiago], *Suplementos. Materiales de trabajo intelectual, Baltasar Gracián*, Barcelona, Antrophos, 1993, pp. 154. El fundamento de esta identidad es una interesante pero descontextualizada suposición: “*Genio*, como idea contrapuesta, aparece por primera vez en *El Discreto* —elegido seguramente a causa de la preferencia conceptual del autor por la *annominatio*: <<genio>> proviene de la palabra latina *genius* = dios protector y se refiere a los dones depositados en el hombre por unos poderes más altos; <<ingenio>> deriva del término latino *ingenium* = mente, dotes personales y adquiere posteriormente el significado peyorativo de comportamiento inteligente, arte, truco [...], que se refiere, más bien, a las potencias intelectuales interiores. El origen, común a los dos términos, sería la palabra latina *gigno*, en griego  $\eta\nu\omicron\mu\omicron\upsilon$ : ambas fuerzas resultan innatas en el hombre”. (*Idem.*)

<sup>35</sup> *H.*, p. 25.

<sup>36</sup> *D.*, p. 69.

actividad práctica y posterior del hombre: el juicio presupone el conocimiento. Y si la prudencia precisa del juicio, ambos necesitan conjuntamente ir precedidos<sup>37</sup> del ingenio. Cosa que se contrapone al paralelismo que existe entre genio e ingenio, pues ambos son “ejes del lucimiento discreto”. Jansen al identificar el juicio con el genio cae, ineludiblemente, en una contradicción:

[...] el <<genio>> es el fundamento [...] que, desde un principio *-a priori-*, determina la capacidad intelectual de un hombre, algo que viene dado de antemano [...]. Constituye, por tanto, lo potencial en el ser humano. A este fundamento se viene a añadir el <<ingenio>> *-a posteriori-* como lo actual. En el genio se encuentran virtualmente almacenadas las capacidades intelectuales; el <<ingenio>> será el encargado de desplegar todas sus posibilidades, el que convierta en realidad —dando un amplio juego a esas fuerzas— de una manera efectiva, en la vida práctica, todo cuanto se contenía en el genio. Éste constituye el elemento estático en el hombre; el <<ingenio>>, lo dinámico: quietud y movimiento, los dos polos de la vida.<sup>38</sup>

El juicio, que presupone un cierto conocimiento, no puede ser el genio, debido a que éste “determina la capacidad intelectual de un hombre”, es una potencia natural lo mismo que el ingenio. Y aunque hay un acercamiento en la última cita de Jansen al texto de Gracián, éste en ningún momento habla sobre dinamismos o estatismos de dichas potencias; ni mucho menos de que ellas constituyen por sus caracteres específicos, afirmados por Jansen, “los dos polos de la vida”. Con relación al juicio, Gracián no considera necesario exponer explicación alguna: “No abogo por el juicio, pues él habla por sí bastante.”<sup>39</sup>

Para comprender la teoría que se nos propone, y su utilidad, hay que partir de una *hermeneusis* adecuada al texto, y procurar no sobrepasar los límites de la interpretación.

Gran parte del discurso graciano se halla construido por medio del método de argumentación sustentado por Aristóteles en la *Retórica*; es decir, mediante deducciones e inducciones retóricas. Tanto en la deducción (entimema) como en la inducción (ejemplo) existe una abreviación de los enunciados; por lo que el lector debe completarlos en su inteligencia. Y en ello consiste el método que, a su vez, nosotros proponemos para el análisis e interpretación del capítulo “Genio e ingenio” de *El Discreto*.

<sup>37</sup> Emilio Hidalgo-Serna, *op. cit.*, p. 139.

<sup>38</sup> Helmut Jansen, *op. cit.*, p. 154.

<sup>39</sup> *H.*, p. 27.

Comencemos con este párrafo: “No es un genio para todos los empleos, ni todos los puestos para cualquier ingenio, ya por superior, ya por vulgar. Tal vez se ajustará aquél y repugnará éste, y tal vez se unirán entrambos, o en la conformidad o en la desconveniencia.”<sup>40</sup> Si añadiésemos lo que la construcción entimemática ha omitido, nos daríamos cuenta de la enorme concentración de ideas que se hallan abrigadas bajo la textualidad, y del sentido que el párrafo posee. El primer punto se completaría de la siguiente forma:

*No es apto un mismo genio para todos los empleos, sino solamente para empleos determinados. Igualmente no es apto un ingenio para todos los puestos, porque así como hay ingenios superiores y vulgares, también hay puestos superiores y vulgares; de lo cual resulta que un ingenio vulgar no es apto para un puesto superior; y, por la misma razón, tampoco son aptos todos los puestos para cualquier ingenio.*

Sabemos ahora que la relación del ingenio y el puesto depende de un grado de superioridad o de vulgaridad tanto de uno como de otro. Sin embargo, desconocemos la dependencia entre genio y empleo. Gracián declara que el genio es una “superior inclinación”, “singular”, además, consigna el “acertado aforismo [...] de Quilón: *Conocerse y aplicarse*”, y, finalmente, con relación al genio sentencia: “Comience por sí mismo el discreto a saber, sabiéndose”<sup>41</sup>. El resultado ya puede deducirse. El genio está constituido por lo que hoy llamamos vocación profesional; una característica cualitativa del ser que determina la aptitud y el gusto para ejercer determinados empleos. Ésta es la única razón por la que “no es un genio para todos los empleos”; porque en nadie confluyen todas las vocaciones. El ingenio, por su parte, aparece como un rasgo en el sujeto de carácter cuantitativo; un grado con que la vitalidad de la “inteligencia” se manifiesta, a la que Gracián le atribuye la “valentía, la prontitud, la sutileza de ingenio”<sup>42</sup> que, como facultad cognoscitiva e inventiva, constituye ciertos procesos sensibles e intelectuales. La superioridad o vulgaridad del ingenio son el grado de ejercicio de la vitalidad inteligente del ser. Describiendo las cualidades del ingenio, el autor afirma: “Hay veces entre un hombre y otro casi otra tanta distancia como entre el hombre y la bestia, si no en la substancia, en la

---

<sup>40</sup> D., p. 71.

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> H., p. 25.

circunstancia; si no en la vitalidad, en el ejercicio de ella.”<sup>43</sup> Tal estamos observando, no hay en esta teoría ni estatismos ni dinamismos o elementos extremos de la vida, tampoco libertad o falta de ella en las facultades del hombre, ni mucho menos simples juegos de palabras entre genio e ingenio o contradicción. Si queremos simplificarla, es posible decir que el genio es la vocación sobre ciertas materias y, el ingenio, la facultad que comporta los modos para desarrollarlas.<sup>44</sup>

Después de estos razonamientos, ya tenemos la posibilidad de construir el segundo punto del párrafo entimemático que quedó pendiente, con los enunciados omitidos. Recordemos el fragmento: “Tal vez se ajustará aquél y repugnará éste, y tal vez se unirán entrambos, o en la conformidad o en la desconveniencia.” He aquí nuestra construcción:

*Tal vez se ajustará el genio al empleo, en tanto que éste corresponda por su naturaleza a la aptitud de aquél; pero el ingenio lo repugnará, en razón de que el empleo o resulte superior a la potencia creativa (el ingenio) o demasiado vulgar para ésta. Pero tal vez se unirán el genio y el ingenio, ya por la conformidad de vocación y capacidad sobre un mismo empleo, ya por la desconveniencia de aquéllas sobre éste.*

Está claro. La forma en que se complementan no se basa en una oposición absoluta, porque pertenecen a diversas categorías: una como inclinación (vocación personal) y otra como facultad (vitalidad inteligente). Por eso, si se propusiera elegir uno u otro, declara Gracián: “el buen genio o el ingenio, hace sospechoso el juicio.”<sup>45</sup> Lo ideal es encontrar “hombres de su genio y de su ingenio”, y lo esencial de su teoría, que los hombres se ejerciten, en la medida de su capacidad, en los empleos de su personal vocación; por ejemplo, un hombre de armas, que tiene esta inclinación, debe exprimir todo su ingenio para desarrollarse en ellas más hábilmente; de igual manera un hombre de letras, tiene que explotar su facultad natural para brillar en su empleo, y lograr auténticas obras artísticas. El problema que presenta este último ejemplo, según Gracián, lo constituye el hecho de que no existía el arte o el método adecuado para que el genio en letras aprovechara la fuerza y la sutileza de su ingenio. Debido a ello, y para llenar ese vacío, se dio a la tarea de inventar el *Arte de ingenio*, tal como más adelante veremos. Por otra parte, si se sorteara, en cambio, la

<sup>43</sup> D., p. 70.

<sup>44</sup> Esto último es congruente con el “Arte de ingenio” que Gracián quiere teorizar en el *Tratado de la agudeza, Arte de ingenio* (1642), y su segunda versión, *Agudeza y Arte de ingenio* (1648).

<sup>45</sup> D., p. 72.



preferencia entre el ingenio y el juicio, pues porque aquí se trata de dos facultades de igual categoría, el autor afirma que “es pleito ante el tribunal del gusto.”<sup>46</sup> Esto significa que un hombre de su genio (no hay motivo para descartar el descubrimiento del sí mismo) o bien puede optar por desenvolverse mediante la fuerza de las agudezas (ingenio), o bien a través de la prudencia (juicio). Entre el ingenio y el juicio se plantea una “distinción de inteligencias”<sup>47</sup>.

En síntesis, si Gracián omite dentro de la genealogía del entendimiento el genio, se debe a que éste posee una naturaleza diferente a la de aquél. En el entendimiento únicamente caben las potencias intelectivas, y el genio no es una de ellas, sino la vocación personal sobre ciertos empleos. El ingenio, por su parte, sí constituye una potencia intelectual; mediante él se consigue resplandecer, si se le explota, en la ocupación ejercida (de preferencia aquella sobre la que se tiene el genio).

### 1.3. Clasificación de las facultades; desde el entendimiento hasta la división de la agudeza de artificio

Para llegar a nuestra segunda estación, el arte de ingenio, es indispensable conocer la línea vertical ascendente y descendente de la agudeza de artificio, deslindar todo aquello que directamente no se relacione con la construcción del discurso poético, y la forma con que el ingenio se desenvuelve.

Del entendimiento sabemos que es el “mayorazgo de las potencias”<sup>48</sup>, la circunferencia más amplia de su propia segmentaridad concéntrica (o el tronco de su mismo árbol genealógico) y que presenta caracteres muy variados, trascendente en “las acciones de la vida”. En el tercer primor de su primer libro, titulado “La mayor prenda de un héroe”, Gracián lo pondera y describe con estas palabras:

<sup>46</sup> H., p. 25.

<sup>47</sup> H., p. 25.

<sup>48</sup> Acentuamos, para Gracián el entendimiento es, entre las potencias del alma, la más importante. Comparándola con la memoria, por ejemplo, hace decir a Artemia, un personaje de *El Criticón*, lo siguiente: “La memoria atiende a lo pasado, y así se hizo tan atrás cuanto el entendimiento adelante; no pierde de vista lo que fue, y porque echamos comúnmente atrás lo que más nos importa, previno este descuido haciendo Jano a todo cuerdo.” (C., p. 190) Y al expresar “haciendo Jano a todo cuerdo”, quiere decirnos que por el entendimiento el hombre posee el don de ver en lo pasado y en lo porvenir, como Jano, el rey mitológico de Italia, que por esta virtud se le representaba con dos caras.

Grandes partes se desean para un gran todo, y grandes prendas para la máquina<sup>49</sup> de un héroe.

Gradúan en primer lugar los apasionados al entendimiento por origen de toda grandeza; y así como no admiten varón grande sin excesos de entendimiento, así no conocen varón excesivamente entendido sin grandeza.<sup>50</sup>

He ahí la importancia concedida por el autor (aunque nuestro héroe será el hombre de letras). Los académicos cercanos a Gracián afirmaban: “Y más claramente, es [el entendimiento] una potencia espiritual y cognoscitiva del alma racional, con la qual se entienden y conocen los objetos, assí sensibles como no sensibles, y que están fuera de la esfera de los sentidos.”<sup>51</sup> No es de extrañar que en la actualidad en los primeros cursos de filosofía que reciben los jesuitas, definan el término como “nuestra potencia espiritual concedora”<sup>52</sup>. Sin embargo, para el genio aragonés el conocimiento no se halla recluso, hecho un bagaje de erudición en la inteligencia del hombre, sino que, como hijo del “mayorazgo de las potencias”, adquiere una dimensión transparente y real (“no conocen varón excesivamente entendido sin grandeza”), adquiere una dimensión de carácter ontológico: “Toda ventaja en el entender lo es en el ser”<sup>53</sup>; formando parte de la aptitud y la actitud en la vida. La originalidad del sistema teórico graciano, y de su moral práctica, radica en esta dilatación del campo del entendimiento para abarcar todas “las acciones de la vida”; de alguna manera como se encuentra representado en el Sesudo, personaje de *El Criticón* que aparece en la crisis sexta, y quien “se hacía sesos y todo él se veía hecho de sesos; de modo que tenía cien corduras, cien esperas, cien advertencias y otros tantos entendimientos.”<sup>54</sup> Por principio debemos tomar que la potencia espiritual debe preceder y estar ejerciéndose en toda acción, sin descartar, desde luego, la invención poética. Ello lo vemos reflejado, ejemplificado, justamente en *El Criticón*, cosa que no fue inadvertida por importantes gracianistas como Romera-Navarro:

Pocos libros conozco, en cualquier género y en cualquier lengua, donde se halla puesto tanta meditación y un tan sabio acoplamiento de materiales; en su ordenación, este libro es una maravilla. Hasta esa fantasía suya, rica y hermosa, está

<sup>49</sup> *máquina*: “un todo compuesto artificialmente de muchas partes heterogéneas, con cierta disposición que las mueve u ordena: por cuya semejanza se llama así el universo.” (*Dic. Aut.*)

<sup>50</sup> *H.*, p. 25.

<sup>51</sup> *Apud. Dic. Aut.*

<sup>52</sup> Salomón Rahaim, S.J., *Compendio de Filosofía*, México, Progreso, 1964, p. 17.

<sup>53</sup> *D.*, p. 70.

<sup>54</sup> *C.*, p. 665.

siempre regulada por el juicio. Todo lo preside éste, aun la misma energía creadora que ha vertido el autor, no en aventuras románticas, ni en dar vida a los personajes, sino en la espléndida serie de episodios, incidentes y alegorías que tienen tanto vigor imaginativo como densidad moral y eficacia artística.<sup>55</sup>

Sin entrar en discusión, está claro que todo cuanto Romera-Navarro ha referido del “juicio”, hay que atribuirlo al “entendimiento”.

Parece obvio que en mayor o menor grado no hay actividad humana en la cual no intervenga la potencia intelectual; y acaso lo sea. Pero cuando se trata de definir ciertas particularidades con un objeto bien determinado, ya no es posible confirmar la obviedad. En efecto, si por un lado el papel del entendimiento se amplía hasta los terrenos de la acción, por otro, se delimitan las categorías que caben en él, obedeciendo los fines de una filosofía moral y una concepción estética singularizadas: la moral práctica y el lenguaje ingenioso. Dicho de otra manera, Gracián nos ofrece en su teoría únicamente aquello que le gustaba observar y expresar al ánimo de sus dos espíritus: “el Padre de la Victoria” y el literato insurrecto de la Compañía de Jesús.<sup>56</sup> Hay en su pensamiento una conciencia muy marcada sobre las potencias intelectuales, las estructuras del lenguaje y las posibilidades de actuación trascendente en un margen moral y político, cuyos fundamentos se establecen en la genealogía del entendimiento.

Ya están enumerados los componentes de este árbol intelectual, ahora veamos como todos apuntan hacia los dos espíritus o ideales de nuestro autor. Debemos dejar en el camino, primeramente (y aunque forma un “prodigio” si se junta con el ingenio) el juicio porque, si hemos de seguir la vía de la fuerza expresiva de Gracián, hay que apegarnos asimismo a los límites de su doctrina poética: “No abogo por el juicio, pues él habla por sí bastantemente”; no en este ámbito, sí en el *Tratado de la prudencia*. El otro sucesor inmediato del entendimiento, el ingenio, resulta un caso excepcional; expresamente tiene dedicados un capítulo, el primer tercero de *El Héroe*, donde se le opone al juicio, uno en

<sup>55</sup> M. Romera-Navarro, *Estudios sobre Gracián*, Austin, *The University of Texas Press*, 1950, p. 27.

<sup>56</sup> En una misiva enviada el 24 de noviembre de 1646 a un jesuita de Madrid por Baltasar Gracián, éste narra la batalla de Lérida contra los franceses donde, siendo el confesor de las milicias españolas, arengó a los soldados con tanta eficacia que les llevó a su triunfo: “[...] y confieso a V. R. que yo tuve alguna parte, de modo que ahora todos los soldados y aun los señores, cuando me ven, me llaman el Padre de la Victoria.” (“Cartas” en Baltasar Gracián, *Obras completas. Escritos menores*, Madrid, Turner, 1993, pp. 906-907.) Sobre su carácter indómito frente a las prohibiciones de sus superiores en la Orden respecto a su dedicación literaria, puede consultarse Evaristo Correa Calderón, *Baltasar Gracián. Su vida y obra*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 80-5.

*El Discreto*, que analizamos al diferenciarlo del genio, y todo un libro que ameritó una segunda versión corregida y aumentada, *Agudeza y arte de ingenio*; mas, implícitamente, lo hallamos inmerso en sus obras completas. Una parte especial del Padre de la Victoria la constituiría *El Comulgatorio*, que se distingue por su honda piedad mas no por el ingenio; existe demasiado en él como en el resto de los libros. Es la misma potencia espiritual la que propone desarrollar a los sacerdotes y feligresía devota para alcanzar una conciencia de lo divino: “Procura hacer concepto de una acción tan superior; y si la Virgen para concebir una vez al Verbo Eterno se dispone tantas, tú para recibirle tantas, procura prepararte ésta.”<sup>57</sup> Parte especial, pero al fin de cuentas perteneciente al espíritu del artista de la predicación (que fue Gracián), junto con los escritos de corte moral práctico y político: *El Héroe*, *El Político*, *El Discreto* y el *Oráculo Manual y Arte de la Prudencia*. A otro lado pertenecen la *Agudeza y Arte de Ingenio* y *El Criticón*, a su espíritu caracterizadamente literario. En ninguna de sus creaciones falta el ingenio como fundamento de la construcción del discurso y de sus contenidos temáticos; y la razón es la variedad del propio ingenio, de las agudezas que de éste emanan.

Recordemos que “es el ingenio esfera de la agudeza”; pero así como aquél no puede ser definido sino en lo general porque depende de su especificación (hecho que debió tomar en cuenta Hidalgo-Serna al proponer su definición), esto es, como fuerza intelectual, nada más, así la agudeza, por la misma causa, tampoco es susceptible de una definición *a priori*, sin haberse visto las especies; pero incluso ni en términos generales: “Es este ser [la agudeza] uno de aquellos que son más conocidos a bulto, y menos a precisión, déjase percibir, no definir; y en tan remoto asunto, estímesese cualquiera descripción”<sup>58</sup>. La sola agudeza, aunque no forma la región más acotada del entendimiento, por las condiciones de su corto diámetro impide su generalización so pena de empantanar a quien lo intente en el error; en cambio el entendimiento, su condición de ser el círculo más amplio, sí permite tal elaboración, hasta la enumeración caótica: “[...] rey y señor de las acciones de la vida, que allí se remonta, alcanza, penetra, sutaliza, discurre, atiende y entiende”; luego entonces, debemos describirla.

<sup>57</sup> Baltasar Gracián, *Obras completas. El comulgatorio*, Madrid, Turner, 1993, p. 772. En adelante abreviaremos “O. C.”, seguido de “*Comulgatorio*”, para facilitar la lectura de esa fuente.

<sup>58</sup> A., p. 28

Las agudezas de la “primera distinción”, de perspicacia y de artificio, son opuestas en tres cualidades. Con base en el objeto, la agudeza de perspicacia busca y establece la verdad de las cosas, mientras que la de artificio no necesariamente; para ésta la materia principal es la hermosura. Por el efecto de cada una, la de perspicacia resulta más útil, posee una trascendencia práctica, en tanto que la de artificio permanece en el interior del hombre, en el deleite de sus sentidos. Por último, la oposición de mayor radicalidad tiene origen en el lugar que le corresponden dentro de la ciencia y la técnica; mientras en ambas se despliega y cristaliza la agudeza de perspicacia, la de artificio ni en la ciencia ni en la técnica. Citemos enteramente el párrafo:

La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia, y la del artificio; y ésta es el asunto de nuestra arte. Aquella tiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo la más recóndita. Ésta, no cuidando tanto de eso, afecta la hermosura sutil; aquella es más útil, ésta deleitable; aquella es todas las Artes y las Ciencias, en sus actos y sus hábitos; ésta, por recóndita, no tenía casa fija.<sup>59</sup>

¿“Asunto de nuestra arte”? ¿“no tenía casa fija”? Está hablando el literato indomable de la Compañía, el autor de la *Agudeza* y de *El Crítico*. Además de que con esto queda confirmada la existencia de los dos espíritus de Gracián, y aun aclarado que al referir el ingenio, nos enfrentamos a un concepto multívoco, ahora sabemos que no es éste en su totalidad lo que para Gracián no se había tratado hasta aquella época, sino una sola de sus determinaciones. La agudeza de artificio, no obstante de propiedad poética, viene a conciliar seguramente la contienda de un alma que se bifurcaba. Al lector de *El Comulgatorio* le dice: “Procura hacer concepto”; una tarea de la agudeza de artificio; y de plano, en el *Oráculo Manual* afirma: “Hacer concepto, y más de lo que importa más”<sup>60</sup>; desde luego, lo que importa más no es el deleite; pero sí las acciones prácticas de la vida, donde se comporta la moral y la política, o las acciones que implican la relación con Dios, ¿por qué no sazónarlas con un poco, o un mucho, de sabrosa sal, de hermosura sutil?; o al revés, ¿por qué no hacer de la poesía un deleite, sí, mas que ello sea cocinado con cierta cantidad de verdad y reflexión?. Pese a que los escritos morales, políticos y religiosos de Gracián ejemplifican el ejercicio de la perspicacia, en ellos se desabriga la luz de la

<sup>59</sup> A., p. 36. Entiéndase por “no tenía casa fija”, que la agudeza de artificio no es materia de ninguna arte ni ciencia, que estabilizarían el modo de desarrollar esta agudeza; en cambio, tiene que mudarse de casa en casa, poeta en poeta, dependiendo de la capacidad intuitiva.

<sup>60</sup> O., p. 196.

hermosura que invita a la contemplación de la frase: “Es el hombre aquel célebre microcosmos, y el alma su firmamento”<sup>61</sup>; o esta otra: “Vos, eterno, indefectible, que fuisteis antes de los siglos, y sois y seréis siempre, ¿venís a mí, que en un punto desaparezco?”<sup>62</sup> Que estas oraciones nos impactan estéticamente, emotivamente, no hay duda; la cuestión se genera en la causa. Y en los escritos literarios, ante el singular humorismo del autor, al mismo tiempo que en nuestro ánimo se aviva una sonrisa, en el entendimiento se fortifica una reflexión: “Fue Salomón el más sabio de los hombres y fue el hombre a quien más engañaron las mugeres; y con haber sido el que más las amó, fue el que más mal dixo dellas”<sup>63</sup>. La agudeza de artificio concierta la sabiduría y la belleza desde que no destierra la verdad; no “cuidando tanto” de ésta, es cierto, sin embargo llevándola consigo en el centro del concepto. ¿Cómo?

La segunda distinción de agudeza, compuesta por las que se derivan de la de artificio, forman la especificación de la potencia intelectual que le importa al literato, y a nosotros también. Su variedad, sin excepción, toda se dirige hacia un sabio deleite, al gozo de los sentidos conectados con el entendimiento, y a veces, a la eficacia de su poder persuasivo. Por delante se encuentra la agudeza de concepto, la cual no tiene como característica esencial los usos particulares de la lengua, ni “laberintos” ni “retruécanos” del habla, nada que el formalismo ruso ha llamado “extrañamiento”, “como *shock* psíquico que proviene de la sorpresa que produce en el receptor la percepción del arte en cuanto tiene de inesperado, de diferente, si se compara con lo rutinario”<sup>64</sup>, sólo en los niveles de expresión:

Consiste más en la sutileza del pensar, que en las palabras, como aquel plausible discurso de un orador sacro, que en la misteriosa ceremonia de la ceniza, ponderó el entierro del hombre, con todas sus circunstancias, lutos de la iglesia, capuces de los eclesiásticos, llantos de los profetas, la cruz delante, poca tierra, que basta para cubrir al mayor Monarca, y ésta, polvo significativo del olvido, la uniformidad de palabras y de acción, que en la sepultura no hay desigualdades; y de esta suerte, fue discurriendo por todos los demás requisitos funerales.<sup>65</sup>

El ejemplo que nos ofrece y la designación de la agudeza son muy claros: “sutileza del pensar” significa hacer concepto, y la agudeza de concepto es la potencia intelectual

<sup>61</sup> D., p. 69.

<sup>62</sup> O. C. *Comulgatorio*, p. 833.

<sup>63</sup> C., p. 246.

<sup>64</sup> *Apud.*, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 2000.

<sup>65</sup> A., p. 36.

encargada de elaborarlos, de construir, concretamente, un sistema ideal que revele las relaciones existentes entre diversos objetos, con que se pueda inferir algún significado relevante, impactante a la inteligencia y la emoción. De ahí que Gracián defina el concepto como “un acto del entendimiento, que exprime<sup>66</sup> la correspondencia que se halla entre los objetos”, señalando, además: “La misma consonancia, o correlación artificiosa expresada, es la sutileza objetiva [...]”<sup>67</sup>. Exhortar a hacer concepto, entonces, quiere decir a encontrar sutilezas objetivas, finas correspondencias como cortadas por un diestro escalpelo que provoquen el “*shock* psíquico” en quien las percibe; pero sobre todo, que revelen una nueva forma de entender e interpretar la realidad. Esto (la sutileza objetiva), sencillamente, constituye la verdad que conlleva la agudeza de artificio, mirada y producida en su laboratorio estético. En el ejemplo del discurso del orador sacro, se puede apreciar la manera con que la agudeza de concepto actúa, enunciando cualidades correspondientes de diversos objetos particulares y, más allá, deduciendo un nuevo significado. En medio de la ceniza, poca tierra, y el mayor Monarca cubierto por aquélla, surge de pronto la pequeñez del hombre, su insignificancia temporal. Diría Romera-Navarro: “Suenan pueril, como así suenan todas las grandes verdades.”<sup>68</sup>

Por lo que toca a su expresión, de cuando en cuando se ve rebasado (el concepto) por el vigor de otra agudeza que tiende a liberar el lenguaje del profundo sentido, maniobrando con las palabras y los significados, volviendo el lenguaje materia pura de las sutilezas, de la fuerza de ingenio. Nos referimos a la agudeza verbal; ésta, las relaciones que busca y expresa constituyen cualidades inmanentes de la palabra: correspondencias entre los significantes, variaciones de significados... Cualidades accidentales de las lenguas, intraducibles por tanto, a partir de que se generan en el habla particular, y de un proceso lúdico del entendimiento. Sobre la agudeza verbal, Gracián indica:

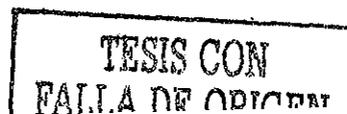
Consiste más en la palabra; de tal modo, que si aquélla se quita, no queda alma, ni se pueden ésas traducir en otra lengua; de este género son los equívocos, muy celebrado éste, que por mote lo dijo una menina de la reina, en aquella usada ingeniosa recreación de palacio:

*El galán que me quisiere  
siempre me regalará,*

<sup>66</sup> *exprimir*: “Vale también especificar, decir con claridad y expressamente las cosas, para su perfecta noticia y conocimiento. [...] Se halla también usado por inferir, sacar, deducir una cosa de otra. (*Dic. Aut.*)

<sup>67</sup> *A.*, p. 33.

<sup>68</sup> M. Romera-Navarro, *op. cit.*, p. 28.



*porque de él se me dará  
lo mismo que se me diere.*<sup>69</sup>

La agudeza verbal, entonces, no tiene por materia ni los objetos ni sus interrelaciones, sino, subrayamos, el lenguaje que es “a su vez materia e instrumento de la significación”<sup>70</sup>; sin ir más lejos, una palabra se refiere a otra, deduciendo inesperadamente la multitud de significados, al punto que la agudeza revela una asociación lingüística inusitada.

Por último tenemos la agudeza de acción; sutileza muy ejercitada en la época barroca en que los actos iban acompañados de sorprendentes revestimientos, mejor aún, de la ruptura del sentido común de manera espontánea y anecdótica (por lo significativo, por lo bello), de tal modo, que dejaba perplejos a los espectadores y no sin ningún “misterio”, ya que un acto de esta naturaleza, por lo improbable o lo insólito, no permite construir fácilmente una relación de causa y efecto. Y con todo, para el teórico del ingenio resulta una potencia de poco merecimiento acaso porque, medida con las anteriores, carece de extraordinariedad:

La tercera es agudeza de acción, que las hay prontas, muy hijas del ingenio, como fue aquella del Emperador Carlos V, cuando dejó caer el anillo en Francia. El ponerse a sarmentar el rey don Alfonso detrás del Vargas. Sacar la espada Pedro Conde de Saboya, cuando le pedía el gran canciller del emperador los títulos de su Estado. El tirar Selim del tapete, cuando el viejo, su padre, a él y a sus hermanos los examinaba para herederos de la manzana; el huevo de Colón, o Juanelo; y de esta suerte otras muchas, especialmente las que encierran intención misteriosa [...]; pero esta división más es accidental, digo de sujeto en acciones, y lo que merece por adecuada, pierde por vulgar.<sup>71</sup>

Y se pierde por fugaz también. Como se da en la acción misma, Gracián reconoce las dificultades que presenta su sistematización. Hay una posibilidad humanamente infinita de variedad, y todavía por descubrir en las acciones futuras. Pero el primer paso se ha dado, ubicando la agudeza de acción en un lugar orgánico del entendimiento, en una teoría que desábriga las facultades naturales del hombre para su provecho, “que no hay sabiduría ociosa”<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> A., p. 36.

<sup>70</sup> Ana María Martínez de la Escalera, “Baltasar Gracián: verdad y retruécano”, en *Revista del Colegio de Filosofía. Theoria*, nos. 8-9, México, UNAM, diciembre de 1999, p. 178.

<sup>71</sup> A., p. 37.

<sup>72</sup> C., p. 376.

Por otra parte, poco se ha observado en los estudios sobre *El Criticón* el lado humano de los protagonistas, Critilo y Andrenio, quienes en opinión generalizada no son más que “paradigmas”, “arquetipos de la persona moral y psicológica”, que no “comen” o “beben” o “hacen sus necesidades”.<sup>73</sup> Sin embargo, hasta cierto punto descubrimos una preocupación del autor por hacer que sus dos “peregrinos de la vida” aparezcan tan vivos como los lectores. En la parte tercera, al final de la novena crisis y casi al comienzo de la “décima” se insinúa que duermen; para terminar esta última se lee: “[...] y baxemos a comer, no diga el otro simple letor: <<¿De qué pasan estos hombres, que nunca se introducen comiendo ni cenando, sino filosofando>>?”; y, en la crisis undécima, también cenan e intentan dormir. Si a ello se suman los placeres y las penas que a lo largo de la narración se van produciendo en el ánimo de los protagonistas, a nuestro modo de ver y de sentir, no existe razón para deshumanizarlos en su totalidad, incluso se puede prescindir, como se ha hecho en la mayoría de los relatos, de que hagan “sus necesidades”. Pero lo que más nos convence de su viva personalidad, y a lo que queremos llegar, es el vigor con que en ellos se manifiesta la agudeza de acción, principalmente en Critilo. El mundo de *El Criticón*, donde habitan y mueren, se encuentra lleno de casos en que se realiza la última determinación del ingenio. Critilo y Andrenio frecuentemente tienen que enfrentarse a ciertas circunstancias, que superan gracias a su agudeza de acción. Recordemos, por ejemplo, en la crisis décima de la primera parte, cómo Critilo escapa de padecer las atrocidades de la casa de los vicios, negándose a acceder por la puerta donde todos entraban:

--Yo nunca voy por donde los demás, sino al revés [dice Critilo]. No me escuso de entrar, pero ha de ser por donde ninguno entra.

--Cómo puede ser eso --le replicaron--, si no hay puerta por donde no entren muchos cada instante?

Reíanse todos de su singularidad y preguntaban:

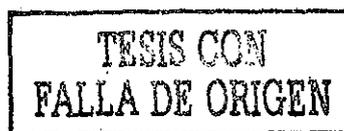
--¿Qué hombre es éste, hecho al revés de todos?

--Y aun por eso pienso serlo --respondió él--; yo he de entrar por donde los otros salen, haciendo entrada de la salida: nunca pongo la mira en los principios, sino en los fines.

Dio vuelta a la casa, y ella la dio tal, que no la conocía, pues toda aquella grandeza de la fachada se había trocado en vileza, la hermosura en fealdad [...]<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Cfr. la “Introducción” de Santos Alonso en *C.*, p. 33.

<sup>74</sup> *C.*, p. 219.



Como éste, acentuamos, en *El Criticón* se despliegan muy numerosos casos en que se hace patente la agudeza de acción, a tal grado que, cabría afirmar, el impulso de las acciones que entreteje la obra se debe, en gran medida, a esta clase de agudeza.

De todo lo anterior se comprende más firmemente porqué la agudeza de artificio viene a conciliar los dos espíritus del jesuita quien, mientras cumple una misión como miembro de la Compañía, de dirigir almas hacia la perfección espiritual mediante el discurso didáctico (escrito o no), realiza su “verdadera personalidad literaria” y sus aspiraciones de buen gusto y deleite de la hermosura. “Ésta es el asunto de nuestra arte”, dice de la agudeza de artificio en la *Agudeza y Arte de Ingenio*, asumiendo que su teoría y método que ahí se construyen tienen por objeto la de concepto, la verbal y la de acción; tres fuerzas que determinan el carácter específico del ingenio, o por lo menos uno: el literario. Así pues, cuando ideamos elaborar una definición, justamente, del ingenio, fue necesario antes pensar en cuál de los terrenos se deseaba establecer; claro está, el de la poética, lugar en que se lleva a cabo la composición de *El Criticón*. Dentro de este terreno ninguna de las tres particulares agudezas se descarta; por el contrario, se reafirman plenamente con la cristalización de su función singular: la verbal con la palabra, la de acción con el impulso del relato, y la de concepto como el alma del proceso creador.

#### 1.4. Nuestro concepto de ingenio

De vuelta en la definición de Hidalgo-Serna, considerar que el ingenio es una “facultad humana cognoscitiva y creativa, cuyo carácter específico es el de buscar y expresar la verdad”, significa circunscribir la fuerza del ingenio en sólo uno de sus caracteres, el comprendido por la agudeza de perspicacia, aquella que “tiende a dar alcance a las dificultosas verdades”, o bien, encerrarlo dentro de un marco puramente filosófico, poco útil para explicar las relaciones artificiosas entre la *Agudeza* y la obra póstuma. Sabemos que el ingenio se bifurca, por eso tenemos que decidir entre uno y otro camino para andar. Una definición general habría de abarcar las dos ramas y subramas del ingenio, lo cual sería de tal amplitud como la ambigüedad misma; en cambio, una particular, tendiente a enunciar el “carácter específico”, facilitaría la interpretación del término según su contexto, y, además, entender el significado de las sustituciones que suelen hallarse de ingenio por

agudeza, de ésta por concepto y viceversa.<sup>75</sup> En nuestro caso el contexto es el texto de la *Agudeza*, y el autor ya ha decidido por donde proseguir: las tres clases de la agudeza de artificio, con primacía del concepto. En un momento de elogio a esa facultad (la agudeza de artificio), traza la línea desde el “mayorazgo de las potencias” hasta la última división: “Entendimiento sin agudeza, ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales con los del ingenio”<sup>76</sup>; es decir, el ingenio por las tres determinaciones de la artificiosa agudeza asegura el brillar del entendimiento. Esta luminosidad está conformada por la sutileza objetiva, la verdad en el sentido graciano, pero incompleta, la luz, sin la hermosura: “No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato”<sup>77</sup>.

Si como ya hemos apuntado atrás, la agudeza de artificio se ocupa de la hermosura, pero en su anatomía fundamental se encuentra el concepto, acompañado de la palabra, y compartiendo su esfera con agudas acciones, entonces hay que reconocer que la hermosura y la verdad son descubiertas, fundidas y cristalizadas en un solo acto de la potencia ingeniosa. Una definición de ingenio con base en su inclinación perspicaz hacia las “dificultosas verdades” podría tomarse con mucha seguridad de la letra de Hidalgo-Serna, si el objeto fuera interpretar las nociones gnoseológicas en la obra de Gracián. Por nuestra parte, debido a que el fin es el establecimiento de una relación entre la teoría y método del ingenio y la base formal y material de *El Criticón*, formulamos esta otra: Nosotros consideramos el ingenio como una facultad del entendimiento que, especificada por la agudeza de artificio, impulsa los procesos intelectivos tendientes a la construcción de conceptos, relaciones lingüísticas inusitadas y de responder fáctica y misteriosamente ante determinadas circunstancias. Esta facultad, natural en el hombre, constituye la materia de Gracián en el *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, y la segunda verción, *Agudeza y Arte de Ingeniería*, la fuerza ya dosificada en *El Criticón*, y el origen de su estilo.

<sup>75</sup> Sobre la sustitución de términos volveremos en el apartado de la “Génesis del Arte de ingenio”.

<sup>76</sup> *A.*, p. 28.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 32.

## 2. FENOMENOLOGÍA LITERARIA DEL INGENIO

### 2.1. "Concepto" y verdad

Una idea útil no radica en el establecimiento de una renovadora concepción epistemológica, gnoseológica o, en general, filosófica, basada en la doctrina del escritor aragonés; sería infructuoso sostenerla. En la literatura a veces se conciben ciertos principios que después grandes filósofos y científicos recogen y desarrollan bajo rigurosos sistemas de organización del conocimiento. Esto ha ocurrido siempre, sobre todo con los llamados "clásicos"; suelen inspirar a los pensadores en la realización de sus tesis, aunque de muy poco sirven para fundamentarlas. Este es el caso de Gracián, su obra, "clásica", de alguna manera influyó, por mencionar algunos, en los trabajos de Arthur Schopenhauer (1788-1860) y Friedrich Nietzsche (1844-1900),<sup>78</sup> mas no por ello su valor (de la obra graciana) consiste en ser antecedente de trabajos postreros. Resulta muy cierto que en ella existe un semillero de excelentes proposiciones filosóficas, como queda demostrado, creemos, plenamente por Hidalgo-Serna; pero aún así, hay que reparar en la personalidad literaria del autor. Mucho hay de verdad y otro tanto de ficción, de gusto por la palabra en sí misma y los dichos populares; en última instancia, lo grande del pensamiento graciano ha tomado forma y ha alcanzado el esplendor dentro de los límites de su propia literatura. *El Criticón* puede ser un mundo donde los personajes, vivos, tienen su crecimiento, su peregrinación y su historia; el autor les ha confiado --a los protagonistas y al resto de criaturas-- toda su sabiduría, cosmovisión, defectos propios y ajenos, experiencia y hasta su vitalidad. Pero la obra de que hablamos es ficción, única posibilidad que poseen los grandes principios y los deseos santos de prosperar sin oposiciones insuperables del hombre en su historia.

Contrariamente a la opinión de, cuando menos, la mitad de lectores, nosotros nos hacemos del lado de quienes ven en el Padre de la Victoria un fuerte optimismo ante la vida. Sin embargo, y quizá sea este el punto por donde los otros miran el pesimismo, lo que más se destaca es que nada en la existencia se obtiene gratuitamente, sino a través de una lucha continua y fatigosa: la lucha por ser "personas", conseguir la felicidad y alcanzar la "fama", y, más lejanamente, la "inmortalidad". Sólo la felicidad no se halla en el mundo de

<sup>78</sup> Cfr., Emilio Hidalgo-Serna, *op. cit.*, pp. 21-24.



*El Criticón*, y hay que decir también, ni en el del autor, ni en el nuestro. La felicidad se dispone en la “novela” como el Cielo, una utopía que sirve para caminar rectamente en su búsqueda, para tener ciertos gozos en el camino, para lograrla finalmente al cruzar la frontera de los mortales: “En vano, ¡oh peregrinos del mundo, pasajeros de la vida!, os cansáis en buscar desde la cuna a la tumba esta vuestra imaginada Felisinda [...]: ya murió para el mundo y vive para el cielo. Hallarla heis allá, si la supiéredes merecer en tierra.”<sup>79</sup> Si la merecieron o no Critilo y Andrenio, sólo Dios sabría responder. Salvo la vejez, no padecieron enfermedad ni se derramó su sangre, nada más pasaron de la casa de la Muerte a la mansión de la Eternidad, dejándonos, el escritor, observar hasta la entrada. Vale preguntar, ¿cómo consiguen franquear las puertas de la Eternidad?, y no nos referimos a los pormenores de la última crisis, más bien, a los instrumentos íntimos de los protagonistas que usaron para superar las vicisitudes de su peregrinar y llegar a la meta ultraterrena. Lo consiguieron por acción y gracia del ingenio; de cuando en cuando en su perspicaz connotación, y de vez en vez como artificio.

Es de adivinarse, el ingenio posee una doble dimensión. En una, constituye la potencia sobre la cual medita el autor de la *Agudeza*, y con la que da origen a su estilo. En otra, forma el vigor del alma de los personajes de *El Criticón*, de todos los entendidos (los dos peregrinos –Andrenio muy esforzadamente–, Quirón, Argos, Artemia, el Descifrador, el Zahorí, etc.), a quienes se les opone sus contrarios, los necios, los que carecen de ingenio o lo tienen muy “vulgar”. No son pocos los que han creído razonablemente en la verdadera latencia de esa fuerza intelectual, y aceptado su respectiva teoría, cuyo problema principal consiste en su comprobación. No hay manera de colocar la potencia bajo el óculo analítico para observarla, no es un organismo tangible. Las facultades agudas únicamente se pueden intuir a partir de determinados signos de su acción y expresión. Por ello Gracián, en el *Arte de Ingenio*, basa su descripción no tanto en los procesos como en los resultados de las agudezas; las clasifica por lo palpable y objetivo.

Pero el proceso sí es percibido por el sujeto en quien se desenvuelve, y el autor no debió de ignorarlo. De hecho, ofrece muchos testimonios de reflexiones introspectivas a través de los personajes y, en este caso, de modo clarísimo en la conciencia de Andrenio. Éste tendrá que evolucionar desde su natural primitivismo hasta la sazón de ser “persona”. Una

---

<sup>79</sup> C., p. 737.

cantidad de verdad, otra igual de ficción y mucha de hermosura hay en ese proceso, en ese, de cualquier manera, espejo del escritor. Y ahí está su optimismo, depositado en el ingenio, el espíritu de la "novela"; porque en el fondo, todo es ejemplar y casuístico, las circunstancias azarosas y el destino incierto. Andrenio y Critilo buscan a Felisinda, entran a Roma con este propósito, y al final lo que encuentran, para su bien, es la muerte. En vida lo único permanente fue su ingenio, la fuerza con que superaron cada súbito acaecimiento y con que certificaron su destino.

Mas ya hemos dicho, el desenvolvimiento interno no lo describe a nivel de tratado, se inscribe como parte esencial de la ficción. Ficción en cuanto *El Criticón* no es un relato histórico; en cuanto a lo demás, el término no cuaja adecuadamente, pues detrás de las sucesiones alegóricas, de los breves cuentos y las invectivas se abriga el concepto, la riqueza temática y la convicción del autor, elementos que han orientado a la crítica en la clasificación de la obra dentro de la literatura didáctica. Y así como vale la pena incursionar en la caracterización de los personajes porque con esto nos ayudamos a comprender y apreciar la obra como una entidad articulada, así vale también intentar explicar, internándonos en su conciencia, la fenomenología del ingenio, para llegar hasta la causa de la actitud de los personajes mismos que, en este sentido, nos dan una idea de las reflexiones con que Gracián se resolvía acerca de la potencia que quería aprehender.

Entonces tenemos que concretarnos: ¿Cómo, según el jesuita, se realiza el ingenio en sus esferas conceptual, lingüística y de acción? Sabemos que las tres agudezas de artificio comportan la hermosura, aquí trataremos de puntualizar el proceso interno hasta la forma en que se realiza el concepto, y la relación de éste con la verdad, dejando para el siguiente apartado aquella noción implícita. Entre paréntesis, no olvidemos que vamos a hurgar entre el nivel novelesco, no sólo dentro de los tratados de la facultad ingeniosa, por lo que tampoco debemos olvidar el carácter lúdico del asunto.

El ingenio es una potencia natural del hombre. La manera de enfrentar los accidentes de la vida, el conocer y la invención de objetos para nuestro deleite son actividades originadas por la fuerza del ingenio. En principio, en la edad prístina del aprendizaje, sin la existencia de un sistema prefabricado de enseñanza con qué cultivar el saber en la inteligencia de los educandos, éstos no cuentan más que con su fuerza aguda para percibir y discernir sobre el mundo circundante. La naturaleza que los rodea se relaciona con la identidad de su espíritu,

lo cautiva y atrae hacia ella. La naturaleza, nadie más, es la primera maestra del hombre, quien le ha inculcado una inclinación por saber: “Condición tiene de linda la varia naturaleza, pues quiere ser atendida y celebrada. Imprimió para ello en nuestros ánimos una viva propensión de escudriñar sus puntuales efectos”<sup>80</sup>. Era muy conocida por Gracián, y por todos los estudiantes de Europa desde el siglo XIII, la frase: “Todos los hombres por naturaleza desean saber”, con la cual Aristóteles (384-322 a. C.) comienza su *Metafísica*.<sup>81</sup> Sin intermediación, el aragonés ha asimilado perfectamente la letra del estagirita; ha experimentado en sí mismo la “viva propensión de escudriñar”. No obstante, apenas se ha dado el inicio, la posibilidad de arranque.

El ingenio nace de la naturaleza y tiende hacia ésta, mas ello no significa que el hombre se inclina, así nada más, por el saber. Según Aristóteles el presupuesto mediático es el “placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos [...], sobre todo las de la vista.”<sup>82</sup> Y Gracián nos habla de dos casos distintivos en la naturaleza. Primeramente, de una naturaleza que desea ser atendida y celebrada; ya que, es el caso, se trata de una naturaleza “varia”, de una cuya cualidad es la variedad. En segundo lugar, de una “viva propensión” impresa en el hombre por la naturaleza para que la escudriñe. Esta “viva propensión” es el ingenio. Los elementos del proceso están bien delimitados, son los mismos que posteriormente la gnoseología llamará objeto de conocimiento y sujeto cognoscente. Pero, el saber, ¿cómo se obtiene?, ¿por qué se inclina el ingenio sobre la naturaleza?, ¿cómo Andrenio sobrevivió lejos de los cuidados del hombre, en la isla poblada de bestias? Antes que el placer, o más que el placer, en el mundo de *El Criticón* media la curiosidad y la necesidad entre la natura y la acción de la potencia espiritual; y todavía, aquellas dos van precedidas.<sup>83</sup>

La naturaleza en su condición heterogénea aparece ante el hombre como una novedad, como una noticia que llega a los sentidos; sus componentes diversos lo excitan, lo obligan a detenerse y contemplar: “Nos suspenden las cosas, no por grandes sino por nuevas [...]. Gran hechizo es el de la novedad [...] ¿Qué ventaja sería para Andrenio llegar a ver de improviso un lucero, un astro, la luna, el sol mismo, todo el campo matizado de flores y

<sup>80</sup> C., p. 84.

<sup>81</sup> Cfr. Emilio Blanco, “Introducción”, en Baltasar Gracián, *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 32.

<sup>82</sup> Aristóteles, *Obras selectas. Metafísica* [trad. Alberto Márquez Sánchez], Madrid, Edmosearis, 2001, p. 25.

<sup>83</sup> Por la admiración y la advertencia, como se verá.

todo el cielo esmaltado de estrellas?”<sup>84</sup>. Con la admiración, aunque aún pasivamente, el hombre se encuentra ya en el camino del saber, en contacto con la naturaleza, porque el admirarla implica el advertirla: “Y si la admiración es hija de la ignorancia, también es madre del gusto. El no admirarse procede del saber en los menos, que en los más del no advertir”<sup>85</sup>. Éste primer contacto va a estimular en el sujeto su apetencia, su anhelo de conocer, va a espolear la fuerza del ingenio; a este estímulo Gracián lo denomina curiosidad. Con razón dijo cuando los peregrinos se toparon al Jano, porfiando uno que venía y otro que iba: “Apretó la curiosidad los azicates a su diligencia, con qué le dieron alcance”.<sup>86</sup>

La curiosidad, más que un “estímulo nacido de necesidades prácticas, estéticas y, sobre todo, cognoscitivas”<sup>87</sup>, es un incentivo emocional independiente de la necesidad. La curiosidad (lat. *cura*, cuidado; y *curiosus*, deseo de saber o entender de una cosa) y la necesidad (lat. *necessitas*, -atis, cualquier cosa que resulta indispensable para que algo suceda, exista o para un fin) son dos estímulos diferentes, que poseen un mismo rango: ambos nacen de la advertencia, y ambos agujonean el ingenio; pero los dos tienen características propias que los distinguen.

Entre las diferencias encontramos el cumplimiento de la finalidad originaria del saber. Para nuestro aragonés, lo ideal es que sea útil (“no hay sabiduría ociosa”)<sup>88</sup>, “que fuessen juntos el pensar y el obrar”<sup>89</sup>. En este orden, la curiosidad ocupa un lugar inferior en el proceso. La “viva propensión de escudriñar” los “puntuales efectos” de la varia naturaleza, nos dice Gracián que: “Ocupación pésima la llamó el mayor sabio”<sup>90</sup>, y de verdad lo es cuando para en sola una inútil curiosidad”<sup>91</sup>, con el deleite de los sentidos, el placer. Justo es que conlleve a la reflexión, al discernimiento de los objetos contemplados, de tal forma que de ahí pueda sacarse algún provecho. Andrenio, conversando acerca de su vida en la isla, donde había sido criado por una familia de lobos, en una cueva, le cuenta a Critilo las primeras reflexiones que hacía dentro de aquel lugar: “Yo río y yo lloro, cuando ellos

<sup>84</sup> C., p. 85.

<sup>85</sup> C., p. 84.

<sup>86</sup> C., p. 545.

<sup>87</sup> Emilio Hidalgo-Serna, *op. cit.*, p. 9.

<sup>88</sup> C., p. 376.

<sup>89</sup> C., p. 455.

<sup>90</sup> El mayor sabio es Salomón. Cfr. Santos Alonso, en C., p. 84, nota no 1.

<sup>91</sup> C., p. 84.

aúllan; yo camino derecho, levantando el rostro hacia lo alto, cuando ellos se mueven torcidos y inclinados hacia el suelo [...]. Todas estas son bien conocidas diferencias, y todas las observaba mi curiosidad y las confería<sup>92</sup> mi atención conmigo mismo<sup>93</sup>. Esto es lo justo; pero así se está sobrepasando los límites del impulso de la curiosidad. Hay más que una simple admiración por las diferencias de las cosas, y el ingenio está siendo aguijoneado imperiosamente para buscar algo en la conciencia de Andrenio: la inferencia. La sola curiosidad está más asociada con el gusto, con el papel todavía pasivo del sujeto; citamos renglones atrás, además de ser "hija de la ignorancia, también es madre del gusto". La búsqueda de sutilezas objetivas, la verdad, el emprendimiento de acciones, requieren de un impulso mayor originado por un estado apremiante como el que padecía Andrenio. Este menesteroso personaje es empujado desde la sensibilidad exterior a la observación interna, donde la potencia trata de realizarse en la conciencia, reflejando la realidad, organizando los objetos que allá gravitan y adquieren su significado, descubriendo, para Gracián el mejor logro, su mismo ser y existir: "¿Qué es esto, decía, soy o no soy? Pero, pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo. Mas, si soy, ¿quién soy yo?, ¿quién me ha dado este ser y para qué me lo ha dado; para estar aquí metido, gran infelicidad sería. ¿Soy bruto como éstos? [...]"<sup>94</sup> Andrenio poco a poco va descubriendo que no es un ser salvaje e irracional, y que por ello la causa y el fin de su existir son ajenos a los brutos: ha traspasado el límite de la curiosidad y el gusto.

El ingenio, como "valentía del entender", es preciso que sea violentado, atacado por una fuerza exterior que lo sacuda, le espolee todas sus fuerzas para que se despabile y responda a la situación presente. El hombre, según el sentido que hallamos en *El Criticón*, no incursiona en su conciencia, ni sale de su casa para tener aventuras por simple curiosidad de saber. La curiosidad propicia ciertas actitudes, pero en la vida rige el imperio de la necesidad coyuntural. Andrenio es un niño expósito, adoptado por fieras en la isla, y Critilo un náufrago, y, ambos, desechos del mundo "civilizado". Su peregrinaje obedece a la coacción que ejerce sobre ellos la circunstancia, la fortuna.

<sup>92</sup> *conferir*: "Vale también tratar, comunicar y consultar algún negocio o materia con otro, examinando las razones que hai en pro y en contra, para asegurar el acierto en la resolución. (*Dic. Aut.*)

<sup>93</sup> C., p. 71.

<sup>94</sup> C., p. 71.

Esto no es nuevo, ya en el *Quijote* Cervantes había establecido la relación de causa y efecto en el ingenio de su hidalgo manchego, de otra manera y con propósitos diversos. Recordemos que el “ingenioso hidalgo”, tras leer vehementemente numerosos libros de caballería, perdió el juicio y salió al mundo convertido en don Quijote, para armarse caballero y buscar aventuras. ¿Por qué?, ¿qué cosa lo impulsó a buscarlas y con qué fin? Leemos en el texto:

En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama.<sup>95</sup>

Fijémonos. en “le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república”, y en “poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama”. Estos fragmentos tienen la solución: el primero responde a la causa, el segundo al fin; en el primero se indica que don Quijote padeció una necesidad personal de acrecentar su honra, así como de servir a su Estado; en el segundo, el objetivo de cobrar “eterno nombre y fama”. En medio está el efecto, las empresas que realizó nuestro desjuiciado, pero ingenioso héroe.

En *El Criticón* también se plantean una causa y un fin del peregrinar por la vida de los personajes Critilo y Andrenio, comparables a los motivos que tuvo don Quijote. La necesidad de encontrar la felicidad, la cual Andrenio descubrió que no podía hallarse en la desapacible cueva donde vivía, al lado de quien creía su madre loba. La felicidad está fuera de la cueva, y es Felisinda, a la que llamará madre, y Critilo esposa. Los dos han sido privados de la misma mujer; mas asimismo de ser “personas”. Andrenio abandonado por su madre en la isla, y Critilo por la suya propia en las garras de la impetuosa juventud;<sup>96</sup> éste se librará en la cárcel estudiando filosofía moral, y aquél conversando con su naufrago

<sup>95</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha I*, 5ª ed., Madrid, Castalia, 1991, pp. 74-5.

<sup>96</sup> Felisinda, según la versión de Falsirena, dio a luz en una isla (Santa Elena) a Andrenio, y ahí lo abandonó, y lo “encomendó en la cuna de la yerba al piadoso cielo”. (C., p. 249.) En cuanto a Critilo, él mismo reconoce que parte de su disolución en la juventud fue por causa de los consentimientos de su madre: “Sentía esto mi padre, pronosticando el malogro de su hijo y de su casa; mas yo, de sus rigores, apelaba a la piadosa impertinencia de una madre que, cuando más me amparaba, me perdía.” (C., p. 105.)

salvador. La carencia de madre y esposa, la felicidad, y de sazón de “ser personas” (sabiduría y virtud), esta última que satisfecha los llevó “a parar al teatro de la fama, al trono de la estimación y al centro de la inmortalidad”<sup>97</sup>, son las causas que motivaron a los héroes de Gracián a salir a la aventura, tomando “el rumbo de la virtud insigne”<sup>98</sup>.

Así como don Quijote no sale de su casa debido a una mera curiosidad, sino a una verdadera necesidad generada en su estado de “locura”, los peregrinos recorren la vida por una auténtica necesidad de ser personas y de encontrar su “pretendida” Felisinda. Es la necesidad, pues, la fuerza exterior que violenta y espolea la valentía del entender en todas sus esferas; la que hace posible que el hombre responda ante determinadas circunstancias, busque la verdad, se exprese sutilmente, sea creativo:

Éste [Egenio, uno de tantos personajes ingeniosos de la obra] de Critilo era todo al contrario, que más de los cinco sentidos muy despiertos, tenía otro sexto mejor que todos, que aviva mucho los demás y aun haze discurrir y hallar las cosas, por recónditas que estén; halla traças, inventa modos, da remedios, enseña hablar, haze correr y aun volar y adivinar lo porvenir: y era la necesidad. ¡Cosa bien rara, que la falta de los objetos sea sobra de inteligencia! Es ingeniosa, inventiva, cauta, activa, perspicaz y un sentido de sentidos”<sup>99</sup>.

Andrenio, en la guarida de los lobos, experimentaba la violencia con que la necesidad espoleaba su inteligencia, para advertir, razonar y resolverse:

“Crecía de cada día el deseo de salir de allí, el conato<sup>100</sup> de ver y de saber; si en todos natural y grande, en mí, como violentado, insufrible. Pero lo que más me atormentaba era ver que aquellos brutos, mis compañeros, con estraña ligereza trepaban por aquellas iniestas paredes, entrando y saliendo libremente siempre que querían, y que para mí fuessen inaccesibles, sintiendo con igual ponderación que aquel gran don de la libertad a mí solo se me negase”<sup>101</sup>.

El deseo de salir de la cueva, “el conato de ver y de saber”, en él se presentaba de manera violenta e insufrible porque, lógicamente, lo que para “todos” es natural, impulsados por la curiosidad, para él era una verdadera necesidad, surgida de advertir sus propias carencias. Pongamos por comparación algo muy simple. Hay dos hombres de opuesta condición; uno

<sup>97</sup> C., p. 812. Tal se constatará más adelante, éste es el objeto que encierra toda la peregrinación de los protagonistas de *El Criticón*.

<sup>98</sup> *Idem*.

<sup>99</sup> C., p. 256.

<sup>100</sup> *conato*: “Esfuerzo, empeño, aplicación y cuidado grande en la ejecución de alguna cosa.” (*Dic. Aut.*)

<sup>101</sup> C., pp. 71-2.

se ha alimentado satisfactoriamente, hasta la saciedad, y otro no ha probado ración alguna durante el tiempo suficiente para quedar hecho una piltrafa hambrienta. Frente a ellos hay una exquisita variedad de platillos exóticos. Es muy probable que el primero ni siquiera se acerque para ingerirlos; pero, si lo hace, será porque, admirado de tanta novedad gastronómica, querrá degustar sus cualidades en el paladar. En cambio el segundo no dudará en movilizarse hacia la comida y devoraría hasta satisfacerse, sin que ello implique no degustarla, puesto que el descubrimiento de las propiedades de los platillos puede facilitarse gracias a la misma necesidad. Uno actúa por curiosidad y otro por necesidad; uno para satisfacer el gusto, y otro para cubrir sus carencias.<sup>102</sup> Ahora supongamos que los materiales culinarios son los del ingenio. Resulta innegable que aquel que tiene necesidad de saber, asimismo posee mayor urgencia que el simple curioso, y no escatimará ninguna reflexión ni acción hasta ver satisfechas sus necesidades prácticas o espirituales. Por eso dice *El Criticón* que la necesidad es un “sentido de sentidos”, porque es la sensación que apremia la actuación plena del ingenio. Acierta Hidalgo-Serna al afirmar: “[...] la verdad no es para Gracián una mercancía que se regala en el mercado libre de la vida, o que se somete a elección”<sup>103</sup>; la verdad constituye un objetivo clave en cada paso de la peregrinación, engendro del ingenio ante las necesidades de los personajes, y del autor doctrinario.

Entre curiosidad y necesidad, para terminar con este punto, existen marcadas diferencias que nos indican su jerarquía en el proceso del ingenio y su relación. Ambas coinciden en que son estímulos que aguijonean la “valentía del entender”; no obstante, la necesidad, “un sentido de sentidos”, posee mayor alcance al espolear el ingenio, ya que, por ella, no para éste en una “inútil curiosidad”, “madre del gusto”, sino continúa su acción hasta satisfacer las carencias de índole práctica o cognoscitiva (o estética). Recordemos la frase: “¡Cosa bien rara, que la falta de los objetos sea sobra de inteligencia!”

Por otra parte, una vez manifiesto el estímulo (curiosidad o necesidad, con sus diversos alcances) el ingenio comienza a trabajar, iniciándose, también, el papel activo del sujeto.

Ésta es la etapa más importante del proceso interno en la conciencia, el laboratorio del ingenio. Hemos observado más o menos cómo Andrenio es coaccionado a fijar su atención

<sup>102</sup> La idea de este ejemplo la hemos tomado del propio *Criticón*: “No gusta de los manjares sino el hambrieto, y el sediento de la bebida; dulce le es el sueño a un desvelado, así como el descanso al molido [...]” (C., p. 735.)

<sup>103</sup> Emilio Hidalgo-Serna, *op. cit.*, p. 33.

introspectivamente en las cualidades de los objetos que, misteriosos, gravitan en derredor de su entendimiento, y cómo es impelido a descifrar ese misterio mediante la reflexión y el discernimiento de las cualidades para resolver el sentido de su ser y existencia; cómo de la observación llevada en sus adentros descubre, por ejemplo, la libertad de las fieras y la esclavitud propia. El ingenio de Andrenio ha desvelado esta verdad, pero aún inconsistente; la siguiente actitud fracasa:

Probé muchas veces a seguir aquellos brutos arañando los peñascos, que pudieran ablandarse con la sangre que de mis dedos corría; valíame también de los dientes, pero todo en vano y con daño, pues era cierto el caer en aquel suelo regado con mis lágrimas y teñido en mi sangre. A mis voces y mis llantos acudían enternecidas las fieras, cargadas de frutas y de caça, con que se templaba en algo mi sentimiento y me desquitaba en parte de mis penas.<sup>104</sup>

Infructuosa la acción del novicio ingenio, se hace necesario volver al laboratorio con los nuevos materiales que la experiencia ha aportado: las acciones fallidas. El saber crece, mas las dudas igualmente se multiplican y el dolor y el apremio:

¡Qué de soliloquios hacía tan interiores, que aun este alivio del hablar exterior me faltaba! ¡Qué de dificultades y de dudas trataban entre sí mi observación y mi curiosidad, que de todas se resolvían en admiraciones y penas! Era para mí un repetido tormento el confuso ruido de esos mares, cuyas olas más rompían en mi corazón que en estas peñas. Pues, ¿qué diré cuando sentía el horrísono fragor de los nublados y sus truenos? Ellos se resolvían en lluvia, pero mis ojos en llanto.<sup>105</sup>

Todas las cosas exteriores se impactan en la conciencia de Andrenio, provocando la reacción inteligente y sentimental. Sin embargo, quizá la más grande colisión en la sensibilidad espiritual sea aquella que de pronto desabrigue de entre la espesura del mundo la identidad del alma; descubrir que no es el único distinto de las fieras, que en la superficie se emiten voces, signos que van a estamparse en su ánimo, y a colmar el estado de impotencia y el deseo de saber:

Lo que llegó ya a ser ansia de reventar y agonía de morir era que a tiempos, aunque para mí de tarde en tarde, percibía acá fuera unas voces como la tuya (al comenzar con grande confusión y estruendo, pero después poco a poco más distintas) que naturalmente me alborozaban y se me quedaban muy impressas en el ánimo. Bien advertía yo que eran muy diferentes de las de los brutos que de ordinario oía, y el deseo de ver y de saber quién era el que las formaba, y no poder conseguirlo, me traía a extremos de morir.<sup>106</sup>

<sup>104</sup> C., p. 72.

<sup>105</sup> *Idem.*

<sup>106</sup> *Idem.*

Muy duro resulta al novicio ingenio educarse en la prístina escuela de la naturaleza. Aunque la misma rudeza con que ésta imparte su conocimiento orilla al educando ya no sólo a distinguir sobre la variedad, a significar las relaciones de los objetos, lo impulsa, sin otra opción, a ser inventivo. La impotencia anatómica obliga a realizar las potencias de arteificio, a resolver el ingenio en sus dos máximas expresiones: trazar en la imaginación y ejecutar. Andrenio apenas ensayaba la primera:

Poco era lo que unas y otras veces percibía, pero discurríalo tan mucho como de espacio. Una cosa puedo asegurarte: que con que imaginé muchas veces y de mil modos lo que habría acá fuera, el modo, la disposición, la traça, el sitio, la variedad y máquina de cosas, según lo que yo había concebido, jamás di en el modo, ni atiné en el orden, variedad y grandeza desta gran fábrica que vemos y admiramos.<sup>107</sup>

Así pasaba el joven novato sus primeras lecciones de la vida, advirtiendo, observando, distinguiendo, imaginando, equivocando.

Gracián dice: "Hacer concepto, y más de lo que importa más."<sup>108</sup> Para él el mundo --la naturaleza y el hombre (inmerso en ella)--, y el mundo de *El Criticón*, es como un libro cerrado<sup>109</sup> y en clave; el mundo aparece en cifra ante el sujeto<sup>110</sup> y, para sobrevivir, para enfrentarse a la azarosa fortuna, o a sí mismo, y para llegar a entenderlo, se hace indispensable que lo descifre, que desvele sus más recónditos secretos de sustancia y circunstancia,<sup>111</sup> vinculados con el sujeto por una situación contingente; y es el ingenio la potencia capaz de desvelar el mundo cifrado: "La valentía, la prontitud, la sutileza de ingenio, sol es deste mundo en cifra."<sup>112</sup> El ingenio penetra en las cosas --de la varia naturaleza, del mundo cifrado-- percibiendo sus diferencias o semejanzas reales, inductivamente, presuponiendo la observación --"¿Qué de dificultades y de dudas trataban

<sup>107</sup> *Idem.*

<sup>108</sup> *O.*, p., 196.

<sup>109</sup> El Descifrador, personaje de *El Criticón*, les decía a Critilo y Andrenio: "Discurrió bien quien dixo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado cuando más abierto" (*C.*, p. 611).

<sup>110</sup> En un diálogo entre Andrenio y el Descifrador, se lee en *El Criticón* (p. 612):

--¿Cómo es eso --replicó Andrenio--, que el mundo todo está cifrado?

--Pues ¿agora recuerdas con esso? ¿Agora te desayunas de una tan importante verdad, después de haberle andado todo? ¿Qué buen concepto habrás hecho de las cosas!

--¿De modo que todas están en cifra?

--Dígame que sí, sin exceptuar un ápice [...]

<sup>111</sup> Escribió Gracián: "La realidad y el modo. No basta la substancia, requiérese también la circunstancia." (*O.*, p. 189)

<sup>112</sup> *H.*, p. 25. Cfr. Emilio Hidalgo-Serna, *op. cit.*, pp. 101-3.

entre sí mi observación y mi curiosidad"--. En esto consiste la base de la sutileza del pensar, en vías de hacer concepto.

Así pues, la actividad del ingenio comienza con la distinción de los objetos, con la observación y búsqueda de sus singularidades y correspondencias; pero este trabajo tiene que llegar a la reflexión, y más lejanamente, a la invención y ejecución. Se plantea, entonces, la observación (distinción) y la reflexión como las actividades que en principio realiza el ingenio para elaborar conceptos. Subsecuentemente viene la actividad creativa, la invención que traspasa lo aparente en los terrenos de la especulación y la imagen mental, actividad del sabio: "Hace concepto el sabio de todo, aunque con distinción cava donde hay fondo y reparo; y piensa tal vez que hay más de lo que piensa; de suerte que llega la reflexión adonde llega la aprensión."<sup>113</sup> La reflexión penetra hasta donde la imaginación lo permite, de hecho, la imaginación se vuelve material de reflexión.

En la conciencia de Andrenio podemos advertir un despliegue de dichos procesos del ingenio. Miramos cómo la curiosidad y la necesidad impelen a este personaje a observar el mundo que le rodea, y a sí mismo, distinguiendo las particularidades e intentando descubrir las correspondencias, reflexionando sobre sus observaciones, esforzándose por superar sus carencias concretas, e incluso, llevando su pensar más allá de lo que ve o escucha, al fondo de la artificiosa agudeza que vanamente imaginó las cosas, la disposición, la variedad existentes fuera de la cueva. Vana y fallidamente, porque su ingenio era un joven novicio de la vida, incapaz de concederle su más vehemente y doloroso deseo: la libertad; ni siquiera acertando con la invención imaginativa. Hacían falta dos ingredientes para sazonar el ingenio, oponentes de su novatez y mocedad, la experiencia y el tiempo. Y es que el trabajo para desvelar las particularidades y correspondencias de los objetos, penetrar las cifras del mundo, se desarrolla con mucha dificultad y lentitud. Difícilmente, porque requiere del aprendizaje práctico que se obtiene del vivir, del escarmentar en cabezas propia y ajena. Y a propósito, ¡cuántos escarmientos tuvo que sufrir Andrenio durante su viaje hasta las puertas de la Eternidad!, ¡cuánto tuvo que escaldarse Critilo para convertirse en

<sup>113</sup> O., p. 196.

*aprensión* o *aprehensión*: "Aunque en su sentido literal y recto se entiende por esta voz el acto de aprehender, o retener alguna cosa, cogiéndola o asiéndola: en el común y usual se ciñe esta voz a explicar la vehemente y tenaz imaginación con que el entendimiento concibe, piensa y está cabilando sobre alguna cosa, que por lo regular le assusta y desazona [...]. Puede ser también aprehensión del mismo entendimiento." (*Dic. Aut.*)

aquel que conducía a su hijo! Ninguno se salva de la penosa experiencia. Aunque no siempre resulta un pesar. Desde tiempos muy anteriores a Gracián se consideraba evitable el escarmiento propio, desde la antigua tragedia. Ya en la Edad Media española, el Arcipreste de Hita escribía:

de corazón e de orejas no quiera ser menguada;  
 en ajena cabeça sea bien castigada.  
 (c. 905, c. d.)<sup>114</sup>

Más adelante, Fernando de Rojas también lo creía a su modo:

Desta manera mi pluma se embarga,  
 imponiendo dichos lascivos, rientes,  
 atrae los oídos de penadas gentes;  
 de grado escarmientan y arrojan su carga.<sup>115</sup>

En *El Criticón*, el autor lo señalará mediante uno de los veloces diálogos de personajes fugaces y sin nombre:

--Aquí—dezia otro—se da de balde lo que vale mucho.  
 --¿Y qué es?  
 --El escarmiento.  
 --¡Gran cosa! ¿Y qué cuesta?  
 --Los necios le compran a su costa; los sabios, a la agena.<sup>116</sup>

En otro nivel, los libros asimismo constituyen una especie de escarmiento en cabeza ajena, una experiencia intelectual. No sería exagerado afirmar que la literatura compuesta con propósito de dejar algo más que el deleite, la literatura didáctica, es un instrumento que los escritores y poetas han diseñado para hacer vivir, experimentar intelectualmente a los lectores a través del hecho imaginado sin correr los riesgos de la experiencia material. Los libros son para Gracián estímulos importantísimos de las tres potencias del alma, especial y singularmente del ingenio:

¿Qué jardín del Abril, qué Aranjuez del Mayo como una librería selecta? ¿Qué convite más delicioso para el gusto de un discreto como un culto museo, done se recrea el entendimiento, se enriqueze la memoria, se alimenta la voluntad, se dilata el corazón y el espíritu se satisfaze? No hay lisonja, no hay fullería para un ingenio como un libro nuevo cada día.<sup>117</sup>

<sup>114</sup> Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1998.

<sup>115</sup> Fernando de Rojas, *La Celestina*, Madrid, Castalia, 1991, p. 190.

<sup>116</sup> C., p. 271.

<sup>117</sup> C., p. 356.

El vivir y el leer, se suman a otras dos, con que se completan las cuatro formas en que se llega a la sabiduría: “[...] o por haber vivido muchos años, o por haber caminado muchas tierras, o por haber leído muchos y buenos libros, que es más fácil, o por haber conversado con amigos sabios y discretos, que es más gustoso”<sup>118</sup>; cuatro formas de experiencia que, en mayor parte, no implican el escarmiento. Justamente, Gracián apela más a la experiencia intelectual, al escarmiento en cabeza ajena, porque el peligro es inminente y la consecuencia imprevisible y acaso trágica; mas a la experiencia, siempre a ella, como un ingrediente que sazona la facultad del ingenio; de lo contrario, de no valerse de ella, es muy probable que se caiga en fatales errores, o en fracasos como Andrenio en la cueva. Por eso Critilo arguye, cuando se propone rescatar a su hijo de la casa de los vicios: “Bien entraría [...], aunque lo siento, pero temo que como me falta la experiencia, me he de cansar en balde y no le podré hallar, corriendo riesgo de ahogarnos todos.”<sup>119</sup>

Estas son las dificultades que, por un lado, el ingenio debe afrontar. Por otro extremo está la lentitud. La experiencia es una enseñanza que se da durante el transcurso del tiempo, con el discurrir de los años. En la *crisis* intitulada “La feria de todo el Mundo”, inmediatamente después del veloz pasaje del vendedor del escarmiento, alegóricamente se muestra:

--¿Dónde se vende la experiencia? --preguntó Critilo--; que también vale mucho.  
Y señalaronle acullá lexos en la botica de los años.<sup>120</sup>

Experiencia y tiempo fueron los ingredientes que le faltaron a Andrenio para sazonar su ingenio dentro de la cueva, y cuajaran a la perfección tanto sus acciones como su imaginación inventiva. Por el relato se sabe que fue la fortuna, un terremoto, quien lo liberó de la enhiesta caverna; él solo quizá no lo hubiese nunca logrado. Ya en la libertad de la superficie, acudirán a su favor la gran variedad de la naturaleza, la novedad, la advertencia,

<sup>118</sup> C., p. 680.

<sup>119</sup> C., p. 222.

*ahogarnos todos*. Fray Gil, uno de los primeros doce compañeros de San Francisco de Asís (1182-1226), adoctrinaba a los frailes novicios con estas palabras: “Hombres hubo que, sin saber nadar, se echaron al agua para salvar a los que se ahogaban, y se ahogaron con ellos. Si no cuidas bien de la salvación de tu alma, ¿cómo procurarás la de tus prójimos?” (“Doctrina y dichos de Fray Gil”, en *Floreccillas de San Francisco de Asís*, 4ª ed., México, Porrúa, 1985, p. 198.) Es probable que las palabras de aquel fraile sean la referencia de Gracián.

<sup>120</sup> C., p. 271.

la experiencia y el tiempo. Ya en la libertad, tendrá bastante material y modo de hacer verdaderos conceptos.

La construcción del concepto y su expresión equivalen a la invención imaginativa y ejecución con que el ingenio se resuelve en ulterior grado. Pero, como hemos hecho notar, el ingenio se desenvuelve en dos dimensiones de la realidad, en dos realidades: una de carácter fáctico y otra ideal; una es la fuerza que experimentaba el escritor mismo, y otra el alma que se manifiesta desde el comienzo hasta el final en el universo de *El Criticón*. Por eso el concepto, que es el engendro del ingenio, sigue la suerte de este último. Y por eso, también, a parte de las diversas significaciones y usos que se le ha dado al término en el siglo XVII, a partir de la segunda mitad del XV,<sup>121</sup> ha sido causa de muchísimos desacuerdos entre los críticos gracianistas. (Como casi todo lo que produjo el Padre de la Victoria: nos hace sentir que pisamos un suelo pantanoso, y la necesidad de agruparnos en alguna tendencia.) Las consideraciones acerca de la construcción y expresión del concepto poco se refieren a éste como un fenómeno interno que se presenta en la conciencia, susceptible de ser analizado por los psicólogos. Werner Krauss, por poner un ejemplo, al explicar el surgimiento de la Psicología, en tanto verdadera ciencia de la psique --debido a que empíricamente se había descubierto "el camino de la tipología esquemática"--, revela que Gracián se había adelantado a ello con sus análisis de la "anatomía del alma". Para muestra, "proporciona a sus dos héroes [Andrenio y Critilo] un descifrador", y el "zahori, el mago conocedor de corazones, que con una mirada de la intuición descubre la esencia del hombre"<sup>122</sup>, designándola de un solo golpe, esto es, mediante un rápido y sutil concepto. Krauss se aproxima a una interpretación del ingenio como una potencia viva del alma; mas, ¿a cuál exactamente se refiere: a la de la humanidad, aún cuando la Psicología no tiene por objeto sino humanos?

En *El Criticón* no se descifra el interior del género humano, ni de ninguna persona. Las únicas conciencias que aparecen, y hasta cierto punto arquetípicas, son las de los personajes. Por tanto, un acercamiento a las terminales fases de la fenomenología del ingenio, al concepto como producto de esas conciencias, con la susceptibilidad psicológica, es netamente literario, semejante a la caracterización de los personajes. La confusión,

<sup>121</sup> Cfr. Andrée Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, 2ª ed., Madrid, Castalia, 1971, pp. 23-39.

<sup>122</sup> Werner Krauss, *op. cit.*, pp. 68-9.

empero, existe, extremándose, los críticos, de una dimensión a otra, sin que se aclare la frontera entre el autor y la obra, o los tratados y la ficción.

Por el lado del artista, y del autor de la *Agudeza*, Emilio Blanco quiere explicar la noción de concepto de manera bipartita, cosa que está implicando la diversidad (problemática, sin aclaración) de significados y usos que se le daba, lejos de concentrarse en el referente que se desea explorar. Para este crítico, al mismo tiempo que la noción designa cualquier cosa que se encuentre en una obra, equiparándolo, el concepto, a una especie de costura, constituye un punto donde todos los hilos se reúnen: “[...] por concepto entendían los tratadistas <<todo tipo de hallazgos en la escritura o en las artes>>”, de forma que los escritores, y especialmente los poetas, componían sus piezas con vistas a un concepto final en donde confluyen todos los hilos que han ido tejiendo previamente en el poema.<sup>123</sup> Aunque la confusión resulta más grande, porque si hay un concepto final debe haber uno inicial (¿y los intermedios?), de cualquier manera esto no describe la forma en que un concepto se construye (sirve para analizar una obra conceptuosa).<sup>124</sup>

Otras opiniones al respecto, agrupadas inteligentemente por Emilio Blanco, son las de Emilia D’Agostino, Emilio Hidalgo-Serna, Jorge M. Ayala y Luis Jiménez Moreno, en el sentido de comparar el “concepto de Gracián” con el concepto “universal” aristotélico, resultando que aquél supera la lógica de éste, aun dentro de los terrenos de la poética, como medio de comprensión de la realidad: “[...] el concepto de Gracián es una forma de pensamiento-expresión (e incluso acción) que supera la relación lógica. Frente al conocimiento científico, el concepto de Gracián tiene casi más que ver con la invención poética, aunque sea desde luego una forma de intelección de la realidad.”<sup>125</sup> ¿El “concepto de Gracián”, el que produjo en su inteligencia y plasmó en sus libros? El fárrago intelectual persiste. Aunque, en cierto modo, tienen razón al decir que es “una forma de intelección de la realidad”, según hemos venido descubriendo; pero, salvo concretamente, como resultado de su actividad ingeniosa, oratoria o escrita, no le pertenece a Gracián la autoría de ningún concepto, más allá de la designación a un “acto del entendimiento”, a un fenómeno intencional del espíritu humano, y del consiguiente estudio para aprovecharlo artísticamente.

<sup>123</sup> Emilio Blanco, *op. cit.*, p. 41.

<sup>124</sup> Cfr. Emilio Hidalgo-Serna, *op. cit.*, pp. 148-152.

<sup>125</sup> Emilio Blanco, *op. cit.*, p. 43.



Otro grupo de críticos, entre quienes destaca Lázaro Carreter, opinan: “Se trata de relacionar cosas que, aparentemente, son muy diferentes y que se ven fundidas gracias a la labor integradora del ingenio.”<sup>126</sup> Y solo Carreter concluirá: “El concepto, producido por el ingenio, por la agudeza, por la sutileza, consistirá en la revelación de una inesperada tangencia de dos o más lejanías. Esas cosas que aparecen no serán necesariamente verbales, ni, menos aún, literarias: el ingenio puede desencadenar, por igual, acciones, gestos, dichos, chistes o figuras.”<sup>127</sup>

Con estas dos citas anteriores, nos podemos percatar de la importancia que va adquiriendo la descripción de la genealogía del entendimiento y de los procesos del ingenio. En esta latitud, sabemos que el ingenio es una potencia determinable o por su agudeza perspicaz o por las de artificio. Ahora nos hallamos dentro del diámetro de la última. Entre ingenio y concepto existe tanta longitud como entre intención y realización; el ingenio es una fuerza, un grado de vitalidad de la inteligencia (habíamos deducido al distinguirlo del genio) y el concepto, “un acto del entendimiento...”, del que se obtiene la “sutileza objetiva”, tal cual ha decidido Gracián nombrar a la revelación que se produce con la relación de dos o más objetos.<sup>128</sup> Aquello que pretenden definir los anteriores comentaristas más bien apunta a la sutileza objetiva que al acto. De todas formas, tampoco la revelación se produce a sí misma, ni es causa de juegos verbales ni de acciones; estos dos resultan de sus particulares agudezas de artificio: verbal y de acción.

Cabría afirmar que el jesuita aragonés se impone como primera tarea en el estudio del ingenio la delimitación de las fuerzas intelectivas y los actos, encajándolos en una nomenclatura adecuada, hasta profundizar en las complejas clasificaciones; de no haber sido así, nada habría de original en su trabajo, puesto que no fue el precursor de su época, menos el primero en la historia que meditó sobre una poética a partir del germen intelectual, el ingenio. Su trabajo consistió en un nuevo orden y en una novísima connotación de los vocablos. El de concepto, en general, significaba (y continúa significando) la “idea o imagen que forma el entendimiento”, y se tomaba muchas veces

<sup>126</sup> *Idem.*

<sup>127</sup> Fernando Lázaro Carreter, “El género literario de *El Criticón*” en *Actas de la I reunión de filólogos aragoneses. Gracián y su época*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1985, p. 68.

<sup>128</sup> Recordamos sus palabras: “De suerte, que se puede definir el concepto. Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia, o correlación artificiosa exprimida, es la sutileza objetiva [...]” (*A.*, p. 33.)

“por sentencia, agudeza y discreción.”<sup>129</sup> Y resulta sorprendente que el vocablo en su forma verbal, listo para ser conjugado en la expresión de un “acto”, apareciera en el *Diccionario de Autoridades* (1737) con la significación que Baltasar Gracián le diera en la *Agudeza y Arte de ingenio*:

Conceptuar [...]. Discurrir con agudeza y primor, usando de palabras alusivas y discretas, que ocasionen atención particular a los oyentes. Es voz formada del nombre Concepto en el sentido de agudeza sentenciosa. [...] L. Grac.<sup>130</sup> Agud. disc. 4. Esto es propiamente *conceptuar* con sutileza; y este modo de concepto se llama proporcional: porque en él se atiende a la correspondencia que hacen los extremos cognoscibles entre sí.

La interpretación de los académicos sobre el concepto, en su forma verbal, se centra en el pensar y hablar “con agudeza y primor”, aguda y bellamente. (La alusión es un ejemplo de variedad de la agudeza.) Los académicos concentran dentro de una sola definición la construcción y manifestación del acto donde se producen las sutilezas objetivas, debido a que el concepto no se percibe sino mediante un espejo: la palabra oral o escrita. En consecuencia, se le ha asociado inmanentemente con el lenguaje, instrumento ineludible y proporcional a la idea; asuntos estos que veremos en la relación del concepto y la hermosura.

El “acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”, en sí mismo, constituye un fenómeno intencional y conciente del espíritu, “que consiste más en la sutileza del pensar que en las palabras”; constituye algo inmaterial que vive y se desenvuelve en el interior de la conciencia, en el entendimiento: “[...] lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto.”<sup>131</sup> La penetración del entendimiento en los objetos, desde luego, ocurre fuera del mundo donde se encuentran, pues se trata de una intervención quirúrgica abstracta, de los objetos abstraídos de la realidad tangible y de imágenes en la conciencia. Estas imágenes de los objetos entran a una nueva disposición cosmogónica, adquiriendo una identidad y una relación por revelarse. De la distinción y la reflexión sobre dicha identidad surge la

<sup>129</sup> Dic. Aut. “La idea (efecto de simple aprehensión) [...]. Llámasele también *concepto* por cuanto es engendrada por la operación mental.” (Salomón Rahaim, *op. cit.*, p. 17.) “[...] la definición de concepto en el sentido que le dará Pellegrino aparece por primera vez en el prólogo a los *Concetti divinissimi di Girolamo Garimberto* (1562) como <<l’acutezza d’un bel detto>>”. (*Apud.* Andrée Collard, *op. cit.*, p. 25.)

<sup>130</sup> “Lorenzo Gracián”, seudónimo del escritor.

<sup>131</sup> *A.*, pp. 28-9.

esencia<sup>132</sup> y el accidente<sup>133</sup>, tal y como Andrenio lo va experimentando, al reconocer su propio ser y existir. Y de las cualidades de esencia y accidente, mejor aún, de la relación, provocada, de esas cualidades pertenecientes a un objeto-imagen con las de otro, extremos que Gracián nombra “correlatos”<sup>134</sup>, se perfecciona el concepto: “Hay distinción en esencias, y ésta es la preeminencia, y hayla por accidentes segunda: una y otra, perfeccionan la agudeza con belleza superlativa.”<sup>135</sup> En la realidad tangible es posible que los objetos, referenciales del concepto, no tengan ninguna relación aparente, y lo que es más, tengan un distanciamiento kilométrico que haga increíble la existencia de un vínculo de sus cualidades. Sin embargo, el concepto supera esa distancia e incredulidad del universo percibido por los ojos, los oídos, por los sentidos en general, porque en el lugar donde opera la agudeza, subrayamos, los objetos-imagen adquieren una nueva disposición cosmogónica; y las relaciones que el ingenio descubre e inventa no poseen mayor limitación que aquella que las propias cualidades imponen; es decir, el límite de correspondencia de los correlatos. Acaso esto fue lo que no comprendió adecuadamente Jorge Luis Borges al componer su “ingeniosa” diatriba contra el jesuita aragonés:

A las claras estrellas orientales  
que palidecen en la vasta aurora,  
apodó con palabra pecadora  
*gallinas de los campos celestiales.*<sup>136</sup>

El argentino no comprendió (o estaba en desacuerdo) que, incluso, la separación inconmensurable de las referencias, antes que formar un hecho estéticamente herético, hace más extraño, auténtico, inteligente, el concepto. Veamos la opinión de Ana María Martínez:

Si a Borges le pudo parecer excesivo el sintagma gracianesco “Gallinas de los campos celestiales” para nombrar a las estrellas, ello puede ser prueba no del mal gusto del aragonés sino del exceso sentimental del argentino, para el cual las estrellas seguramente tienen una misión más alta que picotear la bóveda celeste. Si “gallinas” y “estrellas” son difíciles de asociar no es en razón de las diferencias de

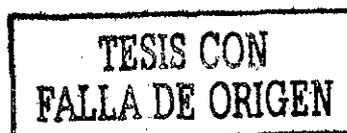
<sup>132</sup> *esencia*: “El ser de la cosa.” (*Dic. Aut.*)

<sup>133</sup> *accidente*: “Término mui usado de los Philósofos y Dialécticos, y se toma por toda calidad que se quita, y se pone en el sugeto sin corrupción suya, o por la cualidad que sin riesgo de la substancia puede estar o no estar en ella: como el color, la blancura [etc.]” (*Dic. Aut.*)

<sup>134</sup> “[...] los extremos objetivos del concepto, que son los correlatos, [se unen] para la artificiosa sutileza [...]” (*A.*, p. 37.)

<sup>135</sup> *A.*, p. 35.

<sup>136</sup> Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 106.



sus respectivas esencias y accidentes sino a causa de lo inverosímil que resulta a nuestra ingenuidad referencial. Los conceptistas opinaban que *lo inverosímil de las asociaciones permitía al lector ir más allá de la ingenuidad de la referencia, hacia la acción del entendimiento [...]*<sup>137</sup>

En este caso la correspondencia se da por ciertas similitudes halladas en las cualidades de esencia y accidentes de varios objetos asociados. De un lado se encuentran el cielo y las estrellas; y de otro, el campo y las gallinas. Estos grupos no sólo están separados por una distancia difícilmente estimable, sino también por la contrariedad de sus posiciones desde el punto de vista humano: los objetos de arriba se oponen a los de abajo. Lo común es usar la oposición en un contexto axiológico para exaltar o denostar, según se trate, lo alto o lo bajo, el valor de los objetos, los hechos o las personas. Lo ordinario es que el cielo y las estrellas se empleen como figuras para significar lo digno, bello, inteligente, etc.; y, opuesto a estos valores, las gallinas, para referirse a la cobardía, la comadrería, el desorden, el chisme; el campo, en este contexto, se acerca más a un corral que a los bosques idílicos. Por su parte, la extraordinariedad del concepto consiste en hallar, a pesar de la doble lejanía (la desvinculación aparente y la contradicción) una correspondencia, y nada menos que por semejanzas de esencia y accidente. Se puede organizar en dos tipos de asociación, no arbitrarios, que obedecen a ciertas leyes de intuición de los objetos. Los elementos “cielo-campo” esencialmente comparten la característica de ser espacio; la otra asociación está conformada por los elementos “estrellas-gallinas”, ambos, actores de su espacio. En la realidad tangible ninguna de las dos asociaciones se realiza, ni tampoco se confunden sus elementos como ocurriría entre planetas y estrellas, los cuales igualmente se les mira brillando en la noche. Los correlatos como imágenes, es preciso que se metamorfoseen e intercambien sus determinaciones, sacrificando sus diferencias. El elemento campo al vincularse con el cielo (“campos celestiales”) va a ceder el lugar que le toca en la perspectiva humana, se va a invertir y elevar infinitamente hacia lo alto; el campo no funciona como espejo del cielo, ni éste de aquél, se trata de una verdadera metamorfosis, en que uno deviene el otro, de modo que si se viera desde alguna altura la heredad campestre con sus habitantes (¿de blanco aspecto?) imaginativamente se volverían “las estrellas de los cielos campiranos”. Aquello que permanece y recurre es la esencia, el espacio que cambia en forma accidental. Pero este cambio se produce por uno anterior, el de los actores que

<sup>137</sup> Ana María Martínez de la Escalera, *op. cit.*, p. 178.

pertenecen al espacio específico. Si Gracián vio gallinas en lugar de estrellas, se debe a que operó un intercambio y una transformación similar a la espacial. Ya hemos dicho que ambas son actores, entidades singularizadas que se confrontan. Las estrellas y las gallinas están arraigadas a su espacio, y lo más importante, las dos tienen una actividad intermitente en él, las estrellas marcando un punto en el cielo con su luz, y las gallinas en la tierra con su pico. El punto intermitente recurre en los correlatos y, asimismo, accidentalmente se metamorfosea, la titilación en picoteo, y viceversa. Sin meternos mucho, por ahora, con los actos del lenguaje que produce el concepto, cabe afirmar que en la asociación “gallinas-estrellas” se implica dos clases de figuras. Una es la metáfora, con la sustitución de estrellas por gallinas, cuyas diametrales diferencias son enmendadas por otra figura, la metonimia, que debe suponerse, para entender el concepto, existe en la relación “gallinas-picotear”. Sin embargo, hay que reconocer que antes de convertirse en términos designables lingüísticamente, los correlatos son imágenes que aparecen y se transforman en la conciencia; en la conciencia de Baltasar Gracián o en la de Andrenio; y ésta es la susceptibilidad psicológica del concepto. El autor al asociar las estrellas con las gallinas, y el cielo con el campo, no deseaba desestimar o enaltecer ni a unos ni a otros elementos; simplemente pretendía inferir la sutileza objetiva, en un solo acto, de la correspondencia hallada entre los extremos. Lo trascendental en el concepto es la correspondencia objetiva, la que permite emprender una verificación sobre las esencias y accidentes de los objetos dispuestos, intercambiados y transformados en el mismo acto: “Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos.”<sup>138</sup>

Por otra parte, los objetos, como partes integrantes de la naturaleza, la esencia y los accidentes, y sus relaciones constituyen la materia y el fundamento del concepto. Las respuestas inmediatas a problemas contingentes de la vida, son otro tipo de actos que, si se relacionan con el concepto, lo hacen en la medida que estas acciones emiten signos cuyo sentido se confronta al de la contingencia por la cual se responde. Uno de los ejemplos que trae Gracián para exponer la agudeza de acción es: “Sacar la espada Pedro Conde de

---

<sup>138</sup> A., p. 34.

Saboya, cuando le pedía el gran canciller del emperador los títulos de su Estado”.<sup>139</sup> Aquí no se trata de imágenes mentales donde los títulos devienen espada, intercambiando sus cualidades; aquí se trata de auténticas acciones que pueden resolverse en sangre, desencadenar la tragedia histórica. Aún así, entre la petición del canciller y la respuesta de Pedro Conde hay un juego de sentidos que impacta por su proporción y contrariedad. Se encuentran puestos cara a cara la entrega de los títulos de un Estado y su consiguiente sumisión a un mandato del emperador, y la espada, signo de guerra y de valor. El efecto estético es el mismo *shock* que generaría el concepto al asociar dos extrañas lejanías, en este caso por oposición. Mas de la acción aguda nada se revela, no se infiere de la conexión de extremos ninguna sutileza objetiva, nada tiene que ver con la verdad, únicamente se adecua de manera extraña a la circunstancia, por lo que el aragonés termina diciendo: “[...] lo que merece por adecuada, pierde por vulgar.”<sup>140</sup> Tampoco la agudeza verbal sugiere necesariamente la presencia anterior de un concepto, pues los juegos de palabras, los extremos verbales, se bastan consigo mismos, interrelacionándose por sus características lingüísticas de significante y significado, en un ambiente autónomo, sin comportar cualidades de objetos referenciales.

La verdad se erige en el concepto. La verdad es la sutileza objetiva; en ella se sintetizan las cifras del mundo que han sido reveladas a través de los ulteriores procesos del ingenio, al hallar la forma en que los objetos de ese mundo están conectados entre sí. Como el ejemplo del orador sacro, donde se saca nuestra pequeñez existencial a partir de la poca tierra que se necesita para cubrir al mayor monarca; o aquél que analizamos, donde resulta que las estrellas sí pueden ser “gallinas de los campos celestiales”. Esta clase de verdad es la que engendra la agudeza de artificio, menos útil que deleitable; y es la que regirá en gran parte el universo de Andrenio y Critilo. El arte del Descifrador y del Zahorí en esto exactamente consiste. El Descifrador, que todo lo ve en cifra, como las líneas de un libro que se deben interpretar, opone a los objetos, la apariencia de las personas, una “contracifra” que no es más que la sutileza objetiva inferida de la asociación “carácter humano-signo ortográfico”; deducirá, por ejemplo, que hay quienes son paréntesis: “Hazen algunos número de cuarto conde y quinto duque de sus ilustres casas, añadiendo cantidad

---

<sup>139</sup> A., p. 37.

<sup>140</sup> A., p. 37.

no calidad, que hay paréntesis del valor y digresiones de la fama”<sup>141</sup>; y por estas cosas su apelativo fue el de Desengaño. El Zahorí, “Veedor” del alma humana, no se queda atrás en el arte de descifrar y penetrar las apariencias, de hecho, declaraba este personaje: “[...] Yo llego a ver la misma sustancia de las cosas en una ojeada, y no solos los accidentes y las apariencias [...]”<sup>142</sup>. El procedimiento es el mismo, una disposición cosmogónica en la conciencia, una intervención quirúrgica abstracta a imágenes delimitadas y asociadas, y una revelación de la verdad; como éste, que de la sencillez comparativa, de las semejanzas entre un hombre de ciencia y un pozo de agua, se deduce que aquél es un pozo seco, puesto que por su falta de bondad se vuelve inútil para los demás: “A otros veo tenerlos por unos pozos de ciencia, y yo llego y miro, y veo que son secos. Pues de bondad, asegúroos que no veo la mitad.”<sup>143</sup>

Creemos que ya no se puede dudar acerca del papel fundamental que juega el concepto en la escritura graciana, ni por qué hemos dicho que constituye el alma de ella misma; ni mucho menos, por qué la agudeza de artificio concilia los espíritus del predicador y del escritor. Gracián apela en su poética hasta el fondo de la conciencia, quiere hurgar la manera en que los materiales se transforman bajo la luz del entendimiento, antes de salir a la luz del sol; y cómo la verdad nace dialécticamente de dos extremos conectados por sus esencias y accidentes, y se sintetiza en la sutileza objetiva, una auténtica metamorfosis, y la “contracifra” del mundo abrigado en claves.

Allá donde dejamos a Andrenio, en su recién derribada prisión, dijimos que el fracaso de su invención imaginativa y la inutilidad de sus esfuerzos para liberarse se debían a la mocedad e inexperiencia de su ingenio. Y en efecto, las acciones que impulsa el ingenio, mayormente la vitalización del acto conceptuoso, no nacen de la nada, provienen de un largo proceso de discernimiento de la realidad, de materiales que se adquieren por medio de la observación (en *El Criticón* –vivir muchos años, recorrer muchas tierras, leer muchos y buenos libros y conversar con amigos sabios y discretos--, las cuatro causas del saber), a tal grado que se pueda contar con los medios suficientes para conocer la contingencia que se presenta y responder a ella de modo proporcional (recuérdese el ejemplo de Pedro Conde), o bien, posibilitar las perfectas conexiones objetivas. Si Andrenio no logró conceptuar

---

<sup>141</sup> C., p. 616.

<sup>142</sup> C., p. 640.

<sup>143</sup> C., p. 487.

óptimamente, o en comparación con el Zahorí, si no traspasó imaginativamente las rocas de su cueva y reconstruir las cosas del exterior, fue porque carecía de materiales para hacerlo, y no hablamos ya de interpretar el libro de la vida, sino tan siquiera de leerlo; no podía asociar objetos en su conciencia porque ni esos tenía. De ahí que su agudeza de acción se haya privado de la libertad, y la de concepto de la verdad. Mas así como el ingenio requiere de un proceso de maduración, la verdad se encuentra configurada dentro de un proceso que la va sazónando con el devenir histórico, si se nos permite decirlo. Hay en *El Criticón* una especie de progresismo que “desabsolutiza” la verdad. Esta concepción se opuso al sentir general de la época barroca, en la que todavía se conservaba la idea renacentista de la culminación de la evolución cultural del hombre en la edad clásica, greco-romana. Critilo y Andrenio se hacen portavoces de ese sentir, por ello, y nuevamente citamos al Zahorí, éste les replica:

Engañase de medio a medio quien tal dize, cuando todo lo que discurrieron los antiguos es niñería respecto de lo que se piensa hoy, y mucho más será mañana. Nada es cuanto se ha dicho con lo que queda por dezir, y creedme, que todo cuanto hay escrito en todas las artes y ciencias no ha sido más que sacar una gota de agua en el océano del saber. ¡Bueno estuviera el mundo, si ya los ingenios hubieran agotado la industria, la invención y la sabiduría! No sólo no han llegado las cosas al colmo de su perfección, pero ni aun a la mitad de lo que pueden subir.<sup>144</sup>

La verdad, entonces, como expresión del conocimiento y dominio de las cosas, y como sutileza objetiva, ésta, desarrollándose en el concepto, en la teoría del ingenio y en *El Criticón*, nunca alcanza su punto culminante, nunca termina su proceso de transformación y perfeccionamiento. Esto, junto con la casuística, explica algunas razones de hallar ciertas contradicciones en los juicios de la obra. La verdad se va sazónando, embelleciendo con el transcurso del tiempo, y entre más pase, más se hermosea y se pluraliza.

Vayamos ahora con el Descifrador y oigamos una parte del diálogo que entabló con los peregrinos, cuando le preguntó a Andrenio que si no había visto “alguna de tantas y bellísimas hembras que por allí discurrían”:

--Sí, muchas, y bien lindas.

--Pues todas éssas eran Verdades, cuanto más ancianas más hermosas, que el tiempo, que todo lo desluce, a la Verdad la embelleze.

<sup>144</sup> C., p. 639.

--Sin duda --añadió Critilo-- que aquella coronada de álamo, como reina de los tiempos, con hojas blancas de los días y negras de las noches, era la Verdad.<sup>145</sup>

En las dos versiones del tratado del ingenio y la agudeza de artificio, y en la obra póstuma, la verdad aparece de manera simplificada, sin que haya de por medio una teoría específica para definirla. El autor no deseó profundizar especulativamente al respecto, porque su interés se enfocaba claramente en un tipo de sabiduría práctica. Todos sus escritos son antropocéntricos, del hombre en acción. La verdad, o las verdades, por ende, poseen este dinamismo que, como hemos repetido, la despoja de cualquier factor absoluto e inmutable. La verdad graciana es una verdad objetiva, refleja el aspecto esencial de los objetos y también sus transformaciones. Asimismo tiene una doble relatividad. Es relativa porque con el transcurso del tiempo y en la historia está cambiando constantemente, perfeccionándose, siendo autocorrectible; correspondiendo ésta a los conocimientos que generan las ciencias y artes particulares. Es relativa, por otra parte, en su modalidad, gracianísima, de sutileza objetiva, porque en ella se sintetiza el desvelamiento de los objetos y sus correspondencias, llevando implícitamente la sustancia y el modo o los accidentes, casos irrepitibles que dependen de una disposición en el tiempo y el espacio, únicos en la realidad. A ésta la podríamos considerar como una verdad poética, que aunque refleja ciertos aspectos objetivos del mundo, por su naturaleza imaginativa e inventiva, por las singulares metamorfosis en que se ven los objetos-imanen, los correlatos, para erigirla, deleita antes que enseña: la verdad poética pone delante del conocimiento del mundo el placer. No oculta la realidad, la muestra por medio de un lente hermoseador; y más exactamente, está provista de un poder muy especial para sorprender, porque revela asociaciones inusitadas; nos hace sentir que realmente la vida se encuentra henchida de cifras y misterios que de repente se descodifican, se resuelven. El concepto y la sutileza objetiva o la verdad poética siempre han sido así, Gracián no los inventó, teorizó sobre ellos y propuso un método para desarrollarlos con mayor facilidad y mejores efectos. El concepto, el descrito por el jesuita, siempre se ha desempeñado en esa forma. Si tomáramos una obra más moderna, de Rubén Darío por ejemplo (sería igual una contemporánea), las cualidades fenoménicas del concepto y sus repercusiones en nada cambiarían. Le pregunta el poeta a un cisne que flota en el estanque:

---

<sup>145</sup> A., pp. 612-3.

¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello  
al paso de los tristes y errantes soñadores?<sup>146</sup>

Seguramente quien lea este fragmento piense: “El signo de interrogación. Es *verdad*, los cuellos de los cisnes tienen la misma forma...” Y con ello se comenzaría, si el pensar es analítico, a elaborar una serie de suposiciones acerca de la cosmogonía imaginativa del poeta nicaragüense; se harían asociaciones, tales como entre el errar de los soñadores y la duda del signo, entre el signo y el cuello, obviamente; se andaría hacia la metamorfosis del cisne en la conciencia, etc.

Todo lo que hemos dicho con relación al concepto constituye la penúltima etapa del proceso ingenioso, de su fenomenología. Aquí nos hemos alejado mucho de la primaria escuela de la naturaleza por dos razones. Una se debe a que en *El Crítico* hay muy pocas representaciones del primitivo conceptuar, y entre estas pocas la mayoría fracasan. Las que no, y es la segunda causa, metodológicamente conviene separarlas porque en ellas se observa con nitidez la última etapa del proceso: la expresión del concepto y su relación con la hermosura.

Estamos convencidos de que no ha sido inútil revisar el ingenio, antes de abordar y recorrer, propiamente, el mundo y los caminos de la “novela”, ya que de nuestros estudios estamos obteniendo una visión verdaderamente fundamental acerca de los modelos de estilo que hicieron al escritor; pero que también van a configurar los personajes, las acciones, y todo el ambiente que les rodea. El proceso del ingenio no debe ser visto como un fenómeno desde el punto de vista científico, sino como una certeza moral del tratadista, una creencia o suposición probable surgida de sus meditaciones introspectivas y de las observaciones realizadas sobre las producciones poéticas de su tiempo y las heredadas por los antiguos. La fenomenología del ingenio, hasta este punto, se muestra en una serie de impulsos intelectuales que van de la percepción del mundo objetivo a la transformación de sus imágenes. La longitud de ese movimiento, de lo sensible a lo espiritual, constituye la referencia del ingenio y de la agudeza de artificio, donde no se encierran las “dificultosas verdades”, sino sencillas y prácticas, que descubren una siempre nueva manera de interpretar el mundo cifrado, cifrándolo con primor.

---

<sup>146</sup> Rubén Darío, “Los cisnes”, en Leopoldo Pandero (comp.), *Antología de la poesía hispanoamericana II*, Madrid, Editora Nacional, 1945, p. 19.

## 2.2. Cristalización del “concepto” y la hermosura

Ahora toca preguntarnos, ¿cómo el ingenio compele los actos del entendimiento (los conceptos) para su cristalización?, ¿de qué manera el concepto se vuelve un acto de expresión de la correspondencia hallada y “exprimida” entre los correlatos, de la sutileza objetiva, aspirando a ser bello, y provocar el deleite en el entendimiento receptor; toda vez que, como Gracián mismo lo ha visto: “No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura”?,<sup>147</sup> ¿qué es la hermosura?

Quizás el proceso de cristalización del concepto, bajo la perspectiva graciana, influyó directa o indirectamente a Gilles Deleuze en su obra *Proust y los signos*, donde este filósofo de la literatura explica el agenciamiento, enrollamiento de las esencias del escritor en signos, en materiales lingüísticos.<sup>148</sup> Sin embargo, aquí sólo dejamos la referencia de una posibilidad de las repercusiones tan cronológicamente largas que pudo haber producido Gracián, y bosquejar una idea de su solidez doctrinaria (hay mucha similitud entre las teorías de los dos autores). Nosotros no vamos tan lejos, ni a utilizar el término “esencia”, por lo multívoco que pudiera resultar; además, si ya es muy complicado, o acaso imposible, comprobar la existencia de las imágenes, como tales, que se transforman en los actos del entendimiento, al hablar de la esencia nos remitiríamos a un campo metafísico, más complejo aún. Nosotros nos quedamos con las imágenes, con esas que percibimos o recreamos en nuestra inteligencia al leer un texto literario o al escribirlo. Estas imágenes, entonces, materiales con los que se realiza el concepto, son la base que hemos logrado reconstruir, y sobre la que vamos a tratar.

Por otra parte, y ya en vías de describir la cristalización, observamos que en el concepto, por lo menos, confluyen tres elementos: los dos correlatos y la sutileza objetiva. Ahora bien, una vez que se ha perfeccionado el acto, que los objetos-imagen se han correspondido y sintetizado en una metamorfosis, el acto debe imprimirse, expresarse de alguna manera para ser atendido; el concepto debe encarnarse en signos, por cuyo significante y significado se haga visible.

En la crisis primera de la primera parte de *El Criticón*, el narrador nos cuenta cómo Andrenio salva a Critilo de su naufragio; mas al pretender éste entablar un diálogo con su

<sup>147</sup> A., p. 32.

<sup>148</sup> Cfr., Gilles Deleuze, “Los signos del arte y la esencia”, *op. cit.*, pp. 50-63.

salvador, lo que inicialmente creyó fue que Andrenio era sordomudo, pues el isleño, sin contar con el conocimiento de un lenguaje articulado, una lengua, llevaba su expresión a los gestos faciales:

Fuese luego con los brazos abiertos para el restaurador de su vida, queriendo desempeñarse en abrazos y en razones. No le respondió palabra el que le obligó con las obras, sólo daba demostraciones de su gran gozo en lo risueño y de su mucha admiración en lo atónito del semblante. [...] Discurrió más el discreto náufrago, si acaso viviría destituido de aquellos dos criados del alma, el uno de traer y el otro de llevar recados, el oír y el hablar.<sup>149</sup>

Los gestos de Andrenio no sólo eran un conjunto de movimientos musculares en su cara, en ellos se encarnaban sus primitivas concepciones, entre éstas, la alegría y la novedad del acontecimiento. Los gestos faciales, si alcanzan la categoría de signos, sin embargo, no poseen la suficiente capacidad de implicar y exteriorizar las imágenes conceptuosas cabalmente. Por ello, también en el grado de expresión, Andrenio no hacía más que ensayar los procesos del entendimiento, sin éxito en los fines, demostrando únicamente el gran esfuerzo que significaba para él el aprendizaje dentro de la dura escuela de la naturaleza. Ahora el esfuerzo consistía en mostrar los acontecimientos de su interior, valiéndose de los materiales obtenidos en su inhiesta prisión, de su experiencia en la isla. Critilo daba cuenta de ello:

Desengañole presto la experiencia, pues al menor ruido prestaba atenciones prontas sobre el imitar con tanta propiedad los bramidos de las fieras y los cantos de las aves, que parecía entenderse mejor con los brutos que con las personas: tanto pueden la costumbre y la crianza. Entre aquellas bárbaras acciones rayaba como en vislumbres la vivacidad de su espíritu, trabajando el alma por mostrarse: que donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza.<sup>150</sup>

Lo que Andrenio quería comunicar se hallaba más lejos del sentido que las palabras como signos lingüísticos pueden tener; el hecho de que no contara con ninguna lengua para transmitir aquello que se enrollaba en las gesticulaciones salvajes, significa, exclusivamente, que carecía de los medios adecuados para transmitirlo: "Entre aquellas bárbaras acciones rayaba como en vislumbres la vivacidad de su espíritu, trabajando el alma por mostrarse". El lenguaje de Andrenio, pese a que no era articulado, constituía un

---

<sup>149</sup> C., p. 68.

<sup>150</sup> C., p. 68.

intento de su facultad ingeniosa por expresar las concepciones de su interior, la verdad de su alma.

Pero, “donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza”, termina resolviendo el autor. Es indudable que para Gracián el lenguaje significaba un medio imprescindible de comunicación, de aprendizaje, de poder, de gozo y de vivir. Toda su vida se la dedicó a él, en la predicación oratoria, la escritura, la conversación. No hay duda, para el jesuita la palabra era el medio, por excelencia, capaz de cristalizar los actos conceptuosos de la agudeza de artificio; y ésta es la que debía de mediar para que no se pervirtiera la naturaleza de Andrenio. Por otra parte, para que los conceptos sean expresados tal como se producen en la conciencia, se requiere de un lenguaje que se desenvuelva dentro del mismo ámbito de relatividad, con igual dinamismo que el concepto; de un lenguaje que logre “exprimir [semánticamente] la correspondencia, que se halla entre los objetos”, al que se designaría, por ende, lenguaje ingenioso.

El lenguaje ingenioso abre ventanas y puertas por donde se hace posible mirar las imágenes que intercambian sus determinaciones y se metamorfosean; las comunica en la mente de quien oye la palabra, y ello vuelve presentes a los que por escrito hablan, y vivos a quienes han perecido:

Comunicase el alma noblemente produziendo conceptuosas imágenes de sí en la mente del que oye, que es propriamente el conversar. No están presentes los que no se tratan, ni ausentes los que por escrito se comunican: viven los sabios varones ya passados y nos hablan cada día en sus eternos escritos, iluminando perennemente los venideros.<sup>151</sup>

El concepto se apodera de una realidad coyuntural, la traduce en imágenes que a su vez interpreta y transforma; y el lenguaje ingenioso logra aprehender esas imágenes circunstanciales que huyen en el tiempo, y comunicarlas fielmente. El concepto infiere la sutileza objetiva a la luz de los correlatos; el lenguaje ingenioso, el sentido a la luz de los términos. Pero, ¿en qué consiste, justamente, el lenguaje ingenioso? En tropos, en figuras retóricas que soportan la carga del concepto,<sup>152</sup> como la metáfora, la sinécdoque y la metonimia.<sup>153</sup> Mayormente la metáfora, las otras, tal es el caso de “gallinas de los campos

<sup>151</sup> C., p. 69.

<sup>152</sup> Y en fenómenos más complejos del lenguaje como la alegoría.

<sup>153</sup> Declara Gracián en “Al lector” en la versión del tratado de 1642: “Válese la Agudeza de los tropos y figuras Retóricas como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos; pero contiénense ellos a la raya de

celestiales” que revisamos brevemente, cumplen con regularidad una función incidental. La metáfora, por sus cualidades esenciales, resulta ser el lugar más adecuado para hospedar el concepto, cristalizar su Sentido, la verdad, el acto mismo en que los objetos-imagen se conectan y transforman<sup>154</sup>:

La semejanza, o metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de la acomodación, por lo sublime a veces del término a quien se transfiere o asemeja el sujeto, suele ser ordinaria oficina de los discursos; y aunque tan común, se hallan en ella [conceptos] compuestos extraordinarios, por lo prodigioso de la correspondencia y careo.”<sup>155</sup>

Si la metáfora tiene ese poder, de abrir puertas y ventanas al alma de quien la dice, por ella también se reconoce el alma del escritor y su estilo. ¿Quién, si no Gracián, hubiera transformado los astros del cielo en “gallinas de los campos celestiales”? La asociación es un producto de su única y sola personalidad, encarnada en el lenguaje ingenioso, como la metáfora.<sup>156</sup>

Casi nadie discute el poder representativo del lenguaje llamado “directo”, o del simbólico; aquél designa los objetos por su nombre, y éste, en general, de manera sinecdótica. Los problemas vienen cuando se trata de lenguaje figurado, específicamente del metafórico. Hay quienes, como Raúl Dorra, le niegan su papel representativo, descontextualizándolo, o desconectándolo del proceso que hemos descrito, viendo en él, y en la metáfora, una especie de fin narcisista, nacida acaso en los confines del temor, la decepción y el cansancio de la vecindad objetiva: “[...] la metáfora es ese proceso de sustitución de un objeto real por un objeto verbal, ese complejo movimiento por el cual el lenguaje se propone a sí mismo como su propio fin. Tal vez sea legítimo decir que en el origen de este proceso está el temor, la decepción o el cansancio de la inmediatez de lo real.”<sup>157</sup> ¿Un objeto verbal sustituye uno real? Evidentemente son impropias las categorías

---

fundamentos de la sutileza y, cuando más, de adornos del pensamiento.” (Baltasar Gracián, *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 133.)

<sup>154</sup> Es interesante esta afirmación de Marcel Proust: “La verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios del estilo”. (*Apud*. Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 59-60.)

<sup>155</sup> *A.*, p. 456. Gracián se refiere a los “conceptos compuestos”, así llamados por él.

<sup>156</sup> “El estilo es esencialmente metáfora. Sin embargo, la metáfora es esencialmente metamorfosis, e indica como cambian sus determinaciones los dos objetos, como cambian incluso el nombre que les designa, en el nuevo medio que les confiere la cualidad común.” (Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 60.)

<sup>157</sup> Raúl Dorra, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, México, UNAM, 1997, p. 14.

que según Raúl Dorra intervienen en el fenómeno de la sustitución. En todo caso, un objeto verbal sustituye otro verbal, el segmento “gallinas-de-los-campos-celestiales” sustituye al de “estrellas”, no a los reales astros luminosos. Lo que se observa en la metáfora, en su superficie lingüística, es un cambio de significado de las palabras y una asociación semántica correspondiente.<sup>158</sup> No obstante para Dorra esto así no funciona, y profundizando en el proceso metafórico, reafirma su papel disuasivo del “Sentido”, producto de la ideología de una clase privilegiada, cuyo poder se ve amenazado: “[...] podemos pensar que se trata, en última instancia, del proceso ideológico de una clase que se siente situada en el centro –siempre desplazado-- de las asociaciones y las metamorfosis, en ese movimiento que va del Sentido al Simulacro, con un poder amenazado en el espacio histórico concreto.”<sup>159</sup> Baltasar Gracián, por razones obvias, empleó en la mayoría de sus publicaciones un seudónimo que (casi) ocultaba el verdadero nombre del autor, al auténtico autor; además de esto, ¿hay algo que quisiera ocultar a sus lectores; en *El Criticón*, tan repleto de figuras, retruécanos, emblemas, y del mayor triunfo de su poética, de alegorías -las grandes metamorfosis y suma de todos los tropos--, hay algo en él que el autor esconde, sobre lo que quisiera disuadir?, ¿para qué escribió *El Criticón* entonces; para que fuera interpretado, ya no por los doctos, sino por ciertos correligionarios; o constituía una estrategia política para distraer del Sentido mediante un grandioso Simulacro? A manera de prólogo, previene Gracián “A quien leyere”: “Esta filosofía cortesana, el curso de tu vida en un discurso, te presento hoy, lector juizioso, no malicioso, y aunque el título está ya provocando zeño, espero que todo entendido se ha de dar por desentendido, no sintiendo mal de sí. He procurado juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención [...]”<sup>160</sup> Aunque los aspectos del lenguaje ingenioso de esa obra los analizaremos más adelante, en este momento se necesita señalar que para Gracián ni los tropos ni la alegoría por su evidente inverosimilitud funcionan como instrumentos disuasivos de la realidad, y menos como descontextualizadores de la realidad histórica; de hecho para él las cosas suceden al contrario, “pues no hay mayor enemigo de la verdad que la verosimilitud”<sup>161</sup>; lo verosímil forma indiscutiblemente un “Simulacro” que sin ser verdadero, lo parece. En

<sup>158</sup> Cfr. Rosario Herrero, “Hacia una propuesta metodológica para la interpretación de la metáfora”, en *La metáfora en la poesía hispánica*, Sevilla, Alfar, 1997, pp. 55-70.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>160</sup> *C.*, pp. 62-3.

<sup>161</sup> *C.*, p. 615.

cambio, *El Criticón* y su construcción ingeniosa, edifican un aparato de la lengua, no solamente capaz de sostener las conceptuosas imágenes que interpretan la realidad, codificándola y ofreciendo su interpretación, sino que también se abren paso por entre la vida cotidiana; tal es la opinión de Luis F. Avilés:

Si es muy cierto que el carácter retórico de la alegoría socava fuertemente su poder referencial, también es cierto que esa estrategia no invalida que las consideraciones sobre lo que ocurre en el mundo del escritor no tengan una repercusión amplia en la distribución y promoción de una interpretación y, por consiguiente, que tenga injerencia en la vida cotidiana.<sup>162</sup>

La alegoría, todavía más compleja que la sola metáfora (debido a que, por decirlo así, la alegoría es una metáfora prolongada<sup>163</sup>), si logra penetrar la cotidianidad de su época, asimismo deducirá las cifras de la historia que en su justo momento se están realizando. Continúa Avilés: “[...] la alegoría para Gracián es una escritura que se postula como descifradora de la complejidad histórica en la que vive, y que intenta proponer un cuadro disciplinario que corrija la vivencia de una crisis vista desde una atalaya<sup>164</sup>, observada desde la altura del ingenio, interpretada desde la torre del concepto y presentada con la sagacidad del lenguaje ingenioso.

Todo depende de los materiales con que el concepto se complete. Los correlatos pueden ser intrascendentes con respecto de la repercusión social, política o histórica, destino que seguiría su expresión; pero puede ser al revés, y bajo estas condiciones la expresión se convierte en un discurso crítico y educativo. El concepto no se encuentra sujeto a la fuerza de los objetos; son éstos los que se hallan aprehendidos por un acto imaginativo, que los desnuda, intercambia su ropa, compara su cuerpo y produce de ello una criatura nueva, la sutileza objetiva, como lo hemos apreciado. El lenguaje ingenioso abre la posibilidad de constatarlo; la palabra se yergue como mágico vehículo de las “conceptuosas imágenes”. De acuerdo con esto, el jesuita se ha percatado de la posibilidad de “juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención”, de convertir su filosofía moral en los materiales de sutiles conceptos, suceso que le lleva a renegar en el prólogo, “A quien leyere” de *El Criticón*, del Gracián de 1942, porque éste descartaba la posibilidad

<sup>162</sup> Luis F. Avilés, *Lenguaje y crisis: las alegorías de El Criticón*, Madrid, Fundamentos, 1998, p. 22.

<sup>163</sup> Prolongada o “*continuada*”, ya que “a menudo está hecha de *metáforas y comparaciones* [...]” (Elena Beristáin, *op. cit.*, p. 25.)

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 28.

provechosa de la artificiosa agudeza, del concepto: “[...] por más que el rígido Gracián lo censure juguete de la traça en su más sutil que provechosa *Arte de ingenio*.”<sup>165</sup>

Debido a todas estas características, valdría definir el lenguaje ingenioso como aquel que es competente para transmitir conceptuosas imágenes y que, por tanto, resulta proporcional al concepto. La palabra, para el escritor aragonés, forma el postrer depósito del ingenio y un medio imprescindible del alma que se comunica con otra. En la historia de los peregrinos de la vida, la palabra será la verdadera libertad de Andrenio, quien estaba más cautivo en su aislamiento interior. Citemos la petición que le manifiesta a Critilo: “[...] y assí, te ruego me socorras de palabras para poder exprimir la copia de mis sentimientos [...]”<sup>166</sup> Quien ve el sentido de la palabra ingeniosa ve el concepto, quien estudia aquélla entiende éste. La palabra de *El Criticón* contrariamente a ocultar el “Sentido” o a sustituir objetos reales por verbales y Simulacros, tiende a cristalizar la existencia de un universo que miraba el escritor, el cual, sin ella no hubiésemos nunca visto. Al principio sorprende, pero al entender esto comprendemos, la aparición de una alegoría introductoria de la crisis duodécima donde los antiguos y los no tanto disputan por otorgar el “título de reina” a sólo una de todas las Artes y Ciencias, con salvedad de la Teología, otorgándosele tal designatura a la Gramática, el Arte de escribir. La palabra, especialmente la escrita, era para el hombre del barroco un poderoso instrumento de dominio: “[...] y quien quisiere mandar, platique<sup>167</sup> aquel importante aforismo: *Qui vult regnare, scribat*, quien quiere reinar, escriba.”<sup>168</sup> No existía ingenuidad ni por parte de los escritores ni de los lectores, menos de los censuradores sobre el poder de la palabra impresa, aun cuando hoy nos parezcan esos escritos obras descontextualizadas, que disuaden y difieren la referencia. La repercusión en la vida cotidiana y en los valores contemporáneos les era muy familiar; pero también lo era el peligro y el cuidado que debían tener en ello:

La palabra escrita también tenía otro lugar de acción concreto en el siglo XVII: el lector. En este siglo se dio un aumento significativo en la conciencia social del poder que tenían los libros y de su repercusión en los lectores. [...] Ese poder que se vio en el mercado de textos se intentó controlar a través de la Inquisición [...]. Famosa fue la expurgación que sufrió el *Lazarillo* (impresión de 1563) y el problema de la publicación de *Las soledades* de Góngora. El escribir y editar un

<sup>165</sup> C., p. 63.

<sup>166</sup> C., p. 83.

<sup>167</sup> *platique*: “practique”.

<sup>168</sup> C., p. 506.

libro, en el siglo XVII, podía ser un asunto muy peligroso; la letra escrita ve aquí una conexión directa e inequívoca con su contexto. Con Gracián, tendríamos que añadir su afiliación a la orden jesuita, que le obligó a publicar sus libros a través de seudónimos.<sup>169</sup>

Dicho de otra manera, cuando el concepto pierde su ingenuidad, cuando se ocupa de interpretaciones de la realidad, de una realidad social, moral y política, principalmente, el lenguaje donde se encarna vendrá cargado de todas esas revelaciones, desembocando en una metáfora del desengaño, como la personificada diestramente en el Descifrador. Sin embargo, desde el principio hasta el final, *El Criticón* es una metáfora de esta clase; el proceso metafórico de la gran alegoría equivale al del desengaño de los peregrinos a lo largo de su viaje y de su vida; aunque se lamenta el narrador, los personajes y el propio lector: “Quien no te conoce, ¡oh, vivir!, te estime; pero un desengañado tomará antes haber sido trasladado de la cuna a la urna, del tálamo al túmulo.”<sup>170</sup> En este caso, por lo menos en lo que toca a los personajes, el ingenio tendrá que emprender acciones transformadoras, como veremos más adelante.

El lenguaje ingenioso se refiere al concepto, y éste a la realidad concreta; así se debe trazar la línea a seguir, invirtiendo el proceso, para encontrar las referencias, la contextualización de la obra y sus repercusiones; si no, ¿en qué consistiría el didactismo del encadenamiento alegórico, metafórico, de la obra póstuma de Gracián? En el momento que percibimos la conexidad semántica de las palabras, se hacen visibles las imágenes conceptuosas, las asociaciones imaginativas del autor que nos sorprenden por lo inverosímil que nos hubiera parecido realizar, y por la exactitud con que encajan en el concepto los extremos objetivos. Como el caso de aquel avaro que entre el canto de las criaturas más armoniosas, el jilguerillo, el canario, el ruiseñor, prefería los maullidos del gato, porque “[...] Aquel dezir *mío, mía*, y todo es *mío* y siempre *mío*, y nada para vos; éssa es la voz más dulce [...] de cuantas hay.”<sup>171</sup> El maullido del gato y la propiedad son vinculados ingeniosamente por una ligera modificación al vocablo onomatopéyico “miau”, convirtiéndose en “*mío*”. La conexidad de los correlatos ya está dada, y el mundo de posibilidades de expresarla se multiplica, habiendo como único límite el no alterar el propio

<sup>169</sup> Luis F. Avilés, *op. cit.*, p. 31.

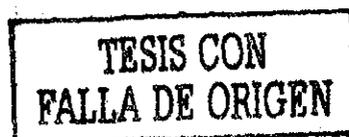
<sup>170</sup> *C.*, p. 114.

<sup>171</sup> *C.*, p. 351.

concepto, el pensamiento sutil; permítasenos poner este ejemplo: “¿Qué cosa dices, oh dulce gato, con tu maullido al paso de los ricos transeúntes?”. La posibilidad de combinar palabras, de emplear tropos, en lo que respecta al concepto,<sup>172</sup> no constituía la primordial preocupación de Gracián en la *Agudeza y Arte de ingenio*, sino estudiar y promover la variedad conceptuosa (otro punto a favor de la originalidad del autor). El lenguaje y las figuras retóricas adquieren su gran valor artístico, insustituible, en la medida que son capaces de cristalizar el concepto, de abrir puertas y ventanas al mundo imaginativo del escritor, de comunicar un alma con otra, pues el lenguaje ingenioso es proporcional al concepto.

Todo lo que hemos expuesto, desde la advertencia de la variedad hasta la expresión del concepto mediante lenguaje ingenioso, desde la primitiva escuela de la naturaleza hasta la adquisición de la lengua y su uso por parte de Andrenio, forma la fenomenología del ingenio en los niveles externo e interno de la escritura graciana. En *El Criticón*, el nivel externo lo podemos percibir a través de su estructuración en edades, en crisis y en el propio y singular discurso alegórico; el interno, por medio de las aptitudes y actitudes de los personajes protagónicos (y de los fugaces “entendidos”), que constantemente hacen galas de su ingenio y desarrollan la trama, contraponiéndose a las necesidades que, paralelamente, tienen que superar. En la estructuración rige la fuerza expresiva del lenguaje ingenioso y el concepto, junto con la agudeza verbal; y en la trama, las tres esferas de la agudeza de artificio. Las semejanzas entre estructuración y contenido obedecen a que el ingenio en su carácter artificioso, si no totalmente, en gran parte de la obra, es la materia que se trata, y el motivo de su desarrollo: mediante el ingenio los peregrinos van sazonzando su personalidad, y gracias a ello merecen entrar a la mansión de la Eternidad. Muchas veces estas semejanzas llegan a confundir los aspectos del fondo con los de la forma en tal grado, que consolidan ciertas unidades absolutamente indivisibles; como el ejemplo que acabamos de ver, del avaro que prefiere el maullido del gato al dulce canto de las aves; otro ejemplo, aunque ya no de concepto sino de agudeza verbal, pero que también fusiona unitariamente la forma del discurso y el desarrollo del relato, sería el diálogo veloz y altamente agudo entablado entre Critilo, Andrenio y un hombre alado en la “cárcel del interés” donde se encontraban cautivos:

<sup>172</sup> Evidentemente no será el caso de la agudeza verbal.



--¿Cómo es eso de encanto --dijo Andrenio--. Pues ¿no es éste que vemos tesoro verdadero?

--De ningún modo, sino fantástico.

--Éste que reluze ¿no es oro?

--Dígame lodo.

--¿Y tanta riqueza?

--Vileza.

--¿Estos no son reales?

--No hay una realidad en todos ellos.

--Pues estos que tocamos ¿no son doblones?

--Sí, en lo doblado.

--¿Y tanto aparador?

--No es sino parador, pues al cabo para en nada [...] <sup>173</sup>

Aquí se presenta la paronomasia y demás juegos verbales, normalmente intraducibles en otra lengua. El encadenamiento narrativo y el discursivo suceden de modo paralelo, se confunden y unifican: las galas del escritor son al mismo tiempo actitudes, en este caso, orales de los personajes, que cooperan en el desarrollo de la trama. Por otra parte, en los siguientes capítulos, abordando propiamente *El Criticón*, nos dedicaremos a analizar con detalle la presencia de la agudeza de artificio tanto en los niveles estructurales del discurso como aquellos pertenecientes al fondo, al despliegue de la historia alegórica. Hasta aquí esta necesaria digresión.

Sólo nos resta contestar, para finalizar con el presente apartado, a las preguntas que nos hicimos acerca de la hermosura. Cabe advertir, nos limitaremos a la noción general que predominaba en el ambiente barroco, reconocida por las autoridades académicas, por los poetas y, desde luego, por Baltasar Gracián, quien plasmó ese reconocimiento y sentir de la época en la composición de su "novela". La hermosura, como muchas nociones, basta únicamente comenzar a escribir la primera palabra que intenta describirla para que surjan las dudas que se multiplican vertiginosamente --sus orígenes, su historia, su transformación, su ontología--, con tal magnitud que ameritaría otro trabajo aparte. Intentar profundizar en el tema significa despedirnos de *El Criticón*. No olvidemos que es el autor quien afirma que la agudeza de artificio aspira a la hermosura, lo que conlleva a pensar que la postrera obra tiene la misma aspiración, cosa percible desde la más inocente lectura. Lo que nos proponemos, entonces, consiste en definir los aspectos objetivos considerados por el artista

<sup>173</sup> C., p. 358.

barroco como causas de la hermosura, lo más lacónicamente posible, dejando de lado los factores metafísicos del valor, los cuales bastante poseen de subjetivo.

Sin duda, uno de los poetas más influyentes durante los Siglos de Oro en España fue el “Divino”, así llamado por sus congéneres, Fernando de Herrera; en él se puede resumir el parecer de la época respecto a la hermosura.<sup>174</sup> Partiendo del “Soneto XXII” de Garcilaso, aquel en que la hermosura corporal de una mujer hace detener la mirada al de la voz lírica justamente allí, partiendo de esto, Herrera comenta:

La belleza corporal que los filósofos estiman en mucho, no es otra cosa que proporcionada correspondencia de miembros con agradable color i gracia, o esplendor en la hermosura i proporción de colores y líneas. Platón, en el *Simposio*, quiere que sea proporción i simetría junta con una suavidad de colores. [...] Dize Aristóteles en el 3 de la *Retórica* i en la de la *Poética*, que la hermosura, assí en lo que es animado como en todas las cosas compuestas de algunas, consta de orden i conviniente grandeza; y assí no quiere que sólo proceda i nasca de la mesma belleza i gracia, pero de dinidad i grandeza i veneración con una nota de severidad. [...] ai tres suertes de belleza: de entendimiento, de ánima [i] de cuerpo. La del entendimiento, por la mente roba i arrebatá l’ánima a gozar d’él solo. La de l’alma, por la vista sola, o por el oído, o por ambos. La del cuerpo, por todos los sentidos, por los cuales la belleza mesma puede passar a l’ánima.<sup>175</sup>

Los conceptos que mejor saltan a la vista por su reiteración y cercanía son la proporción, correspondencia, simetría y orden. Todos ellos presuponen la existencia de varios componentes integrados a una unidad, y asimismo, se presuponen unos a otros; es decir, la definición de cualquiera de ellos resultaría tautológica. Sin embargo, la idea que el conjunto nos muestra es la de una especie de rompecabezas donde todas las piezas deben encajar con una precisión matemática. La conexidad de los componentes se explica por la forma de la pieza del rompecabezas y su imagen, como la figura de las partes del cuerpo y su color. En música, el tono de la pieza determina las combinaciones posibles dentro de lo que se llama la armonía natural, de ahí que de algunos músicos barrocos como J. S. Bach, se dijera que componían matemáticamente. En poesía, y con singularidad la poética de Gracián comparte

<sup>174</sup> “[Fernando de Herrera] viene a recoger una teoría absolutamente extendida y común a todos los poetas italianos y españoles de la época, amén de todos los tratadistas y filólogos, quienes vienen [...] a sistematizar [...] lo que se ha venido en llamar el neoplatonismo petrarquista o petrarquismo neoplatonizante, perfecta unión del pensamiento platónico –y el aristotélico, no olvidemos, el neoplatonismo cristiano, en suma—y de la literatura no sólo de Petrarca, sino también de los *dolcistas*.” (Inoria Pepe y José María Reyes, nota 2, en Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 415.

<sup>175</sup> Fernando de Herrera, *op. cit.*, pp. 415-7. Como lo que nos interesa es la manera en que concebían en los Siglos de Oro y, especialmente, en el barroco, la noción de hermosura, no vamos a citar, ni a profundizar en las fuentes de dicha concepción.

esta concepción de la belleza como aspiración de la agudeza de artificio. Los extremos del concepto deben tener ciertas características objetivas que limitan la arbitrariedad subjetiva del autor, quien, en este sentido, se convierte en un revelador de la forma en que el mundo se halla conectado: en el Descifrador. El poeta tiene que seleccionar las piezas del concepto, con tal exactitud, que de la asociación se haga visible la sutileza objetiva. Para ello los correlatos tienen que ser proporcionales o comparables en cuanto a magnitud, cantidad, grado, forma, color, acción, en todo aquello que Gracián comprende como esencia y accidente o sustancia y modo; de aquí se obtiene la simetría y el orden: la hermosura.

El *Diccionario de Autoridades*, lugar donde se concentra gran parte de la cultura barroca a través de sus vocablos, define la hermosura como “la perfección que resulta de la proporción y simetría de las partes, con que se hace agradable a la vista alguna cosa.” Y se continúa con la relación de los mismos conceptos: es incuestionablemente la visión general de la época. Al parecer, se concebía la hermosura de manera paralela con la idea del cosmos; repetidas veces el jesuita acude a ella para explicar la “primorosa” composición de los objetos, incluso para describir al hombre, quien representa un microcosmos cuyo cielo es el entendimiento. El concepto se encuentra estrechamente ligado a esa idea; por esta razón en la explicación del acto del entendimiento que infiere las correspondencias entre los objetos, nos referimos a la nueva cosmogonía que estos adquieren en la conciencia del artista, reflejada o cristalizada en el discurso. Asimismo nos hemos referido al universo de *El Criticón*; al hacerlo evocamos su identidad propia que reúne los aspectos espacial y temporal indisolublemente, poblada de objetos y personajes, y puesta en movimiento por las sucesivas acciones. La “novela” es un gran concepto, un concepto compuesto, como lo denomina su autor en la *Agudeza*, y veremos también más adelante. En ella hay una disposición de la entidad espacio-temporal que, más que mimesis de la realidad y del macrocosmos, es su antistrofa; es otro cosmos que dialoga con el real, hecho de imágenes que interpretan a éste. Incluso desde el comienzo se anuncia la existencia de la nueva identidad, con su disposición, proporcionalidad, orden, interpretación, y su diálogo con la realidad conocida: “Ya entrambos mundos habían adorado el pie a su universal monarca el católico Filipo; era ya real corona suya la mayor vuelta que el sol gira por el uno y otro

hemisferio [...]”<sup>176</sup> La estructura de la “novela” le rinde cuentas a la del concepto compuesto; su división en edades y el itinerario de los peregrinos, sólo son una muestra de la disposición espacio-temporal regida por un orden interno: las conceptuosas imágenes.

Como antes dijimos, hay momentos en que la estructura y el relato coinciden (caso típico en Gracián, el de practicar en el discurso lo mismo que éste enseña). La concepción de hermosura se ve agregada a la suma de factores que afectan la psicología de los personajes, que forma parte de sus descubrimientos, de su búsqueda, y la razón de dialogar. Con los vocablos “beldad”, “hermosura” y “belleza”, califican las cosas que existen en su mundo y les estimulan a contemplar: la composición simétrica, proporcionada, armoniosa del universo. Ese estímulo está muy marcado en Andrenio, a quien se le abren de súbito las puertas del amplio panorama en la isla.<sup>177</sup> Precisamente este hecho, la admiración y el descubrimiento de la composición de los objetos que miraba y encontraba a su paso, completa la anecdótica relación que le hace a Critilo:

Cogía esta y aquella flor, solicitado de su fragancia, lisonjeado de su **belleza**, no me hartaba de verlas y de olerlas, descogiendo sus hojas y haciendo prolixa anatomía de su artificiosa composición, y de aquí passaba a aplaudir toda junta la **belleza** que en todo el universo resplandeze. De modo, ponderaba yo, que si es **hermosa** una flor, mucho más todo el prado.<sup>178</sup>

Lo que Andrenio no puede explicar sino a través de las sensaciones que experimentaba – recordemos su joven e inexperto entendimiento--, Critilo lo expone, atendiendo la causa por la que le parecía hermosa la composición del universo:

Realça el gusto a reconocer aquella **beldad** infinita del Criador que en esta terrestre se representa [...] y advierte que, cual suele el primoroso artífice en la real fábrica de un palacio no sólo atender a su estabilidad y firmeza, a la comodidad de la habitación, sino a la **hermosura** también y a la elegante simetría para que le pueda gozar el más noble de los sentidos, que es la vista, así aquel divino Arquitecto desta gran casa del orbe no sólo atendió a su comodidad y firmeza, sino a su **hermosa** proporción.<sup>179</sup>

<sup>176</sup> C., p. 65. Sobre el comienzo en particular, dice Avilés: “[...] la analogía astronómica de la curva del sol se convierte en una imagen macroscópica de la *real corona* del Rey [Felipe IV]. [...] Este tipo de imagen macroscópica forma parte de la concepción del mundo de las aristocracias europeas del siglo XVII. (Luis F. Avilés, *op. cit.*, p. 41.)

<sup>177</sup> El genio de Andrenio, su inclinación natural, está definido por su debilidad ante la belleza y el deleite, mientras que Critilo se inclinará regularmente por lo provechoso, lo útil para “ser persona”. En medio de una discusión armada entre este y aquel personajes, les indica el Descifrador: “Páreceme [...] que vivís ambos muy opuestos en genio: lo que al uno le agrada, al otro le descontenta.” (C., p. 613)

<sup>178</sup> C., p. 86. Las negritas son nuestras.

<sup>179</sup> C., p. 87. Las negritas son nuestras.

La naturaleza está presente también como maestra de la hermosura, como primera experiencia de lo bello y modelo de perfección. La obra graciana, ligada adecuadamente a su tiempo, se compenetra de una especie de paralelismo cósmico dado entre las dimensiones realidad y ficción, o macro y microcosmos. El concepto, en su forma simple, o "incompleja"<sup>180</sup>, al asociar dos o más objetos extremos, basándose en la realidad, no sólo interpreta la proporción y simetría de la misma realidad, manifiesta en una pequeña parte de su composición, además crea su propia entidad espacio-temporal (no se puede corregir, según parámetros históricos), con su auténtica simetría, proporción y orden; y así se entiende por qué aspira a la hermosura. El concepto compuesto, que constituye una "trabazón"<sup>181</sup> temática y conceptuosa --*El Criticón*--, extiende hiperbólicamente el panorama de su entidad, irguiendo sobre sí un basto universo, donde se reúnen sin ninguna dificultad ni anacronismos lo mismo Barclayo y Miguel Ángel de Buonarroti que Séneca y Marcial para conversar con los peregrinos --¡y no son las sombras del Limbo de Dante!--, atraídos por la misma fuerza ingeniosa que conecta las lejanías. Pues bien, si los elementos del concepto compuesto se corresponden, guardan una proporción y simetría, esto es, si reina el orden en el interior de las partes, de los conceptos incomplejos, esta armonía trasciende al todo: "si es hermosa una flor, mucho más todo el prado", reconocía Andrenio. En la *Agudeza Graciana* lo ponderaba así: "Cada una piedra de las preciosas, tomada de por sí, pudiera oponerse a estrella; pero muchas juntas en un joyel parecen que pueden emular el firmamento; composición artificiosa del ingenio, en que se erige máquina sublime, no de columnas, ni arquivadas, sino de asuntos y de conceptos."<sup>182</sup>

Con una sola explicación, Herrera se refiere a tres clases de hermosura: del entendimiento, del ánimo y del cuerpo. Evidentemente el concepto pertenece a la primera clase, propicia que el alma goce del entendimiento, cuyas realizaciones se hacen visibles a través de la palabra. El lenguaje ingenioso, o mejor todavía, el lenguaje conceptuoso tiende a llevar consigo las proporciones del concepto: "Repito siempre que la Agudeza tiene por materia las figuras Retóricas: dales la forma del Concepto y echa sobre este

<sup>180</sup> La que se realiza en un acto solo, y, asimismo, expresa un solo pensamiento. (Cfr. *A.*, p. 40.)

<sup>181</sup> Cfr. disc. *LI, A.*, pp. 443-50.

<sup>182</sup> *A.*, p. 41.

fundamento el realce de la sutileza.”<sup>183</sup> La palabra conserva la forma del concepto, su disposición cosmogónica, su simetría y por tanto la noción barroca de beldad. Y esto constituye para el jesuita la verdadera poesía, en la que confluyen las provechosas revelaciones del concepto y la dulzura de la armónica composición, interpretación de la naturaleza, como lo entendía Critilo: “De aquí es que no se contentó [Dios] con que los árboles rindiessen solos frutos, sino también flores; júntese el provecho con las delicias [...]: tengan todos los sentidos su gozo y su empleo.”<sup>184</sup>

Por otra parte, no perdamos de vista las otras dos artificiosas agudezas, porque tienen igual aspiración, y, lo que resulta más sorprendente, la misma causa. Los juegos verbales y las acciones, asimismo, se componen y realizan a través de un orden significativo, de proporcionalidad y simetría. Por un lado, las variaciones morfológicas y semánticas de los vocablos engendran asociaciones de determinados elementos que, por su “correspondencia”, se infiere un “significado sutil”. Su procedimiento es idéntico al del concepto. Por otro, la agudeza de acción tampoco mucho se diferencia del acto que exprime la correspondencia hallada entre los objetos; al contrario: “No siempre se queda la sutileza en el concepto, comunicase a las acciones; son muchos y muy primorosos sus asuntos.”<sup>185</sup> Estos asuntos, o variedad de acciones ingeniosas, los analizaremos en seguida; por ahora nos basta sólo con recordar que si entre la circunstancia dada y la acción existe proporcionalidad, es porque se trata de una acción sutil, de un acto donde se implica la agudeza de artificio y su aspiración, porque “son como empresas, o jeroglíficos ejecutados”, especie de pinturas acaso más bellas que prudentes.

Con lo anterior damos por terminado nuestro andar por los caminos del ingenio en las afueras de la gran alegoría. Consideramos que ya hemos obtenido del propio autor suficientes indicaciones de aquellas cosas que debemos buscar, y de las sendas que debemos seguir, para que nos sea provechoso caminar ahora al lado de los peregrinos, y saber de qué y cómo se halla constituido el mundo que ellos habitan.

<sup>183</sup> Baltasar Gracián, *Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 361.

<sup>184</sup> C., p. 87.

<sup>185</sup> A., p. 413.

### 3. ARTE DE LAS ACCIONES INGENIOSAS

#### 3.1. Génesis del arte de ingenio

Quizá fue Aristóteles con su *Retórica*, principalmente, quien estimuló en gran medida al jesuita aragonés para ejecutar la idea de un arte de ingenio; hay muchas alusiones por parte de Gracián, y similitudes en el objeto. Para Aristóteles la retórica constituía un arte porque, como lo explica Q. Racionero, comportaba la disposición subjetiva de una facultad (*dynamis*).<sup>186</sup> Esta facultad, común a todos, según el estagirita, pues “todos se esfuerzan en descubrir y sostener un argumento e, igualmente, en defenderse y acusar”<sup>187</sup>, requería de un método eficaz y de un cimiento teórico que la guiara y la sostuviera dentro de los márgenes éticos y teóricos reconocidos por el filósofo griego. Este fue el objeto de su *Retórica*, perfeccionando los trabajos de quienes le precedieron y creando su nuevo marco conceptual pertinente.<sup>188</sup> Baltasar Gracián, al concebir su libro *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642), y, su segunda versión, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), cuyo cambio de título se debió muy probablemente a la economía y precisión de términos,<sup>189</sup> advirtió que se hallaba ante una cuestión análoga a la de Aristóteles, es decir, frente a una facultad humana que debía conocer y ordenar bajo los lineamientos teóricos de un método;<sup>190</sup> esta facultad es el ingenio. Evidentemente el objetivo que se había propuesto implicaba una mayor dificultad, empalmada con la creencia, por parte del autor, que hasta aquellas fechas no existía ningún precedente<sup>191</sup>: “Fácil es adelantar lo comenzado; arduo el inventar”<sup>192</sup>, escribe al comienzo.

<sup>186</sup> Cfr., Quintín Racionero, nota 26, en Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1999, p. 172.

<sup>187</sup> Aristóteles, *op. cit.*, p. 162.

<sup>188</sup> Si se quiere saber más sobre este asunto, véase la “Introducción” de Q. Racionero. (*Ibid.*, pp. 7-149.)

<sup>189</sup> Lázaro Carreter aclara la sinonimia que hay en los términos de la edición de 1642. “*Arte de ingenio*” y “*Tratado de la agudeza*” significan lo mismo, porque arte tiene la connotación de ‘técnica’ o ‘tratado’. Y agrega: “Aquella arte necesita, además, un nombre, al igual que llamamos con un solo vocablo, Retórica, al arte de la elocuencia. Y ese término será *Agudeza*, con el significado de ‘tratado de la agudeza’. Por eso lo adelanta al primer lugar del nuevo título –*Agudeza y arte de ingenio*–, con una conjunción ecuativa. *Agudeza* es igual, ahora, a *arte de ingenio*.” (Fernando Lázaro Carreter, *op. cit.*, p. 69.)

<sup>190</sup> Incluso, parece ser que uno de los títulos con que el autor ensayó sus publicaciones fue el de *Arte de ingenio, Método de Agudeza*. Gil González Dávila, el 18 de noviembre de 1641, vio un libro que llevaba ese título, escrito por Lorenzo Gracián, seudónimo de Baltasar. (Cfr. Emilio Blanco, *op. cit.*, p. 19.)

<sup>191</sup> Por lo menos con las exactas intenciones de Gracián. Antes que él, ya muchos otros habían incursionado de alguna manera sobre el ingenio, o por lo menos lo habían distinguido, desde Aristóteles, Hermógenes, Cicerón y Quintiliano, a Luis Vives, Huarte de San Juan, Cervantes y Lope de Vega. Y es de destacarse que el ingenio tenía un lugar importante en la *Ratio Studiorum* de la Compañía de Jesús. (Cfr. Emilio Blanco, *op. cit.*, pp. 20-31.) Pero lo más interesante es que dentro de la misma Orden, el padre Diego García Rengifo, en su *Poética*, publicada en 1592, que “anticipa [...] a Gracián por su clasificación de la <<agudísima>> variedad

Lo que había que inventar no era el ingenio, sino un arte que lo contemplara como su objeto, un arte comparable a la dialéctica o a la retórica por ejemplo, y al respecto afirmaba: “Hallaron los antiguos métodos al silogismo, arte al tropo; sellaron la agudeza, o por no ofenderla, o por desahuciarla, remitiéndola a sola la valentía del ingenio.”<sup>193</sup> Ello significa que los antiguos, como Aristóteles, dejaron un importante legado de su pensamiento para las ciencias y las artes, pero, por cualquiera que haya sido la razón, se olvidaron de tratar el ingenio: “no pasaban a observarla [a la agudeza], con que no se halla reflexión, cuanto menos definición.”<sup>194</sup> Otros, como Marcial, a quien mucho admiraba el Padre de la Victoria, se expresaron notablemente con dicha facultad, sin embargo, sus obras le debían más a su solicitud y a la contingencia que a la práctica de un arte preciso: “Eran los conceptos hijos más del esfuerzo de la mente que del artificio, pero grandes [...]”<sup>195</sup> La producción conceptuosa del discurso que había llegado hasta Gracián, desde su punto de vista, en aquellas condiciones se había obtenido gracias a un proceso mimético entre los creadores, acaso como una tradición artesanal de orden culto, pero con una carencia de originalidad, concretamente de variedad: “La imitación suplía al arte, pero con desigualdades de sustituto, con carencia de variedad.”<sup>196</sup> Esta última idea, junto con otras dos que mencionaremos, vienen a ser las razones primordiales por las que se empeñó en diseñar un método al ingenio, un tratado a la agudeza de artificio.

La variedad es el principio del proceso por el que se realiza la “valentía del entender”, el ingenio, como ya vimos. Sin embargo, en congruencia con la concepción cosmogónica de la hermosura, aquello que es principio sufre un movimiento diametralmente contrario, hacia el fin; esto es, la variedad se convierte dentro del arte de ingenio en un bien perseguido. Y en efecto, la variedad, nos dice el autor, es la “gran madre de la belleza”<sup>197</sup>; noción que se incluye al de proporción y simetría. Y si la falta de arte implica la carencia de variedad, comportará asimismo, de belleza. Gracián por ello se lamenta, reconociendo que por no existir los medios que conduzcan el acto creativo a diversificar sus componentes

---

de formas poéticas cultivadas en España, por el cuidado con que recomienda el concepto para todo género de composición [...]” (Andrée Collard, *op. cit.*, p. 28.)

<sup>192</sup> A., p. 25.

<sup>193</sup> *Idem.*

<sup>194</sup> *Idem.*

<sup>195</sup> *Idem.*

<sup>196</sup> A., p. 26.

<sup>197</sup> A., pp. 26-7.

—como la varia naturaleza—, las obras que resultan poseen el defecto de la uniformidad, por mucho ingenio que se haya puesto sobre éstas. Leamos enteramente la frase: “Censúranse en los más ingeniosos escritores las agudezas, antes por unas, que por únicas, y homogéneos sus conceptos: o todos crisis, o todos reparos; correlaciones, o equivocaciones; y es que falta el arte, por más que exceda el ingenio, y con ella la variedad, gran madre de la belleza”<sup>198</sup>.

Otra razón es aquella que expresa en un pasaje de *El Criticón* que hemos repasado, cuando Andrenio se esfuerza por comunicarse con Critilo en los comienzos de su encuentro en la isla, diciendo de tales esfuerzos “que donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza”<sup>199</sup>, la naturaleza del hombre y sus facultades. Podríamos pensar con eso que Gracián veía en la imitación —muy acostumbrada en su época— una perversión del ingenio; y, aunque esto no es seguro, sí es indudable que asociaba la variedad con la belleza, la obra única e irrepetible, que debería basarse en un arte de invención ingeniosa. Gracián propugna por la originalidad artística, y por la diversificación de los componentes de las obras. Se siente, pues, comprometido con su propio pensamiento, hecho que le lleva a expresar, lo que para nosotros es una tercera causa para la sistematización de un arte de ingenio, y que se aproxima a los deberes éticos del pensador: “Pero no se puede negar arte donde reina tanto la dificultad. Ármase con reglas un silogismo, fórjese, pues, con ellas un concepto.”<sup>200</sup> Y así fue como, equiparándose a Aristóteles, comenzó la compleja tarea de escribir su *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*.

En definitiva, Gracián confiaba plenamente en el estudio del ingenio, de la artificiosa agudeza para la consecución de grandes resultados artísticos; pero además concebía en él, en su tratado, un instrumento eficaz para formar grandes hombres: “Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeñará en ángel; empleo de querubines, y elevación de hombres, que nos remonta a extravagante jerarquía.”<sup>201</sup> Es muy reiterada en su obra la comunión indisoluble entre los aspectos intelectuales y los ontológicos del ser humano. En *El Discreto*, por ejemplo, donde designa el ingenio como “valentía del entender”, afirma que “toda ventaja en el entender lo es en el ser; y en cualquiera exceso de

<sup>198</sup> A., pp. 26-7.

<sup>199</sup> C., p. 68.

<sup>200</sup> A., p. 26.

<sup>201</sup> A., p. 28.

discurso no va menos que el ser más o menos persona.<sup>202</sup> La relación entre el saber y el ser la sintetiza en una propuesta del saber práctico. Esta síntesis singulariza aún más la invención de su “novela filosófica”, pues aunque en ella continúa con una equivalente proposición, también es el producto y el ejemplo del saber aplicado. Así volvemos a las coincidencias entre el autor y sus obras, por lo que vale decir de Gracián, sin temor a equivocarnos, que él sí hacía aquello que predicaba. Y lo que predicó e hizo de sí mismo fue “empeñarse” en la categoría de “ángel” y “elevación de hombre”, al ejecutar en *El Criticón* la enorme variedad inventariada en la *Agudeza*. Ricardo Senabre lo expresa así:

La obra culminante de Gracián [*El Criticón*] parece escrita, en efecto teniendo a la vista la *Agudeza y arte de ingenio*, como una magna ejemplificación, ahora con textos propios de todos y cada uno de los procedimientos que allí se apoyaban en autores diversos; Gracián realiza algo insólito en la historia literaria: escribir una obra literaria que, a la vez que se apoya en otra suya anterior —por incorporar todo el repertorio de figuras de la *Agudeza*— le sirve también de demostración. Ninguno de los poetas y escritores de los que Gracián extrae sus ejemplos para la *Agudeza* ofrecen modelos para todos los casos inventariados. *El Criticón* en cambio sí y esta circunstancia que hace de la novela una rigurosa aplicación práctica del Tratado Teórico, convierte *El Criticón* en la suma de la poética barroca.<sup>203</sup>

Por otro lado, su estudio de la agudeza no sólo comprende la variedad de conceptos, aunque éste es el punto principal, sino, también, la agudeza verbal y de acción. Ésta, al parecer, ha sido olvidada por los críticos gracianistas; descuido extremo, porque en ella se concentra buena parte de su doctrina pragmática. Y no únicamente la agudeza de concepto y la verbal tienen mucha importancia en la realización de *El Criticón*, porque la agudeza de acción, asimismo, se destaca como ingrediente primario. Las tres cumplen un papel específico dentro de la obra y, sin lugar a dudas, en su estructura. En el concepto se funda la entidad espacio-temporal, se traen los elementos que la poblarán, el concepto dará color y forma al universo de la obra; de hecho, el concepto es el universo literario, conocido a través de su propio lenguaje. La agudeza de acción constituye el movimiento sutil mediante el cual los héroes de ese universo superarán los obstáculos desplegados a lo largo de su recorrido; mejor todavía, podrán recorrer el camino rumbo a Felisinda, hasta las puertas de la Eternidad; y por medio de sus acciones agudas formarán el itinerario metafórico de la “virtud insigne”, lo que, a su vez, forma la mayor repercusión educativa

<sup>202</sup> D., p. 70.

<sup>203</sup> Ricardo Senabre, “D la *Agudeza* al *Criticón*”, en Francisco Rico (comp.) *Historia y crítica de la literatura española*, t. III, Barcelona, Crítica, 1983, p. 948..

del texto. Las tres artificiosas agudezas saltan por igual del tratado a la “novela”, estableciendo una simétrica relación intertextual.

En el presente capítulo revisaremos esas proporciones, particularmente aquellas que se refieren a la teórica agudeza de acción, elevada a arte por Gracián, y a las propias acciones ingeniosas de los personajes, con objeto de hallarles su sentido, la razón por la que el autor va poniendo dificultades paso a paso a los peregrinos de la vida, vinculadas con su desarrollo intelectual y, desde luego, con su genio.

### 3.2. Libre arbitrio y probabilismo

Es quizá la agudeza de acción la que más tiene que ver con su formación jesuítica. Digamos porqué, y comencemos con este hecho. Cuando Andrenio fue cautivado, y cautivo, en la ciudad de los engaños, presidida por la corte de Falimundo, Critilo, haciendo uso de su facultad volitiva, de su “libre arbitrio”, consiguió liberarse,<sup>204</sup> acudiendo inmediatamente ante la sabia Artemia para que ayudara a su compañero; y ella procedió como se narra:

Mandó llamar uno de sus mayores ministros, gran confidente suyo, que acudió tan pronto como voluntario; parecía hombre de propósito, y aun ilustre, por lo claro y verdadero. A éste le confió la empresa, informándole muy bien Critilo de lo pasado y Artemia de lo hazadero. Entrególe juntamente un espejo de purísimo cristal, obra grande de uno de los siete griegos, explicándole su manejo y eficacia. Y él empeñó su industria: vistióse al uso de aquel país, con la misma librea que los criados de Falimundo, que era de muchos dobleces, pliegues, aforros y contraforros, senos, bolsillos, sobrepuestos, alhorzas y capa para todas las cosas. Desta suerte se partió pronto a cumplir el preciso mandato.<sup>205</sup>

Con todo este artificio, el ministro de Artemia entró a la ciudad de los engaños sin ser percibido por nadie, ni siquiera por Andrenio a quien le prometió mostrarle al rey de esa ciudad. Andrenio lo siguió, y como veía que no se dirigían al palacio, sino más bien se alejaban: “Quiso volverse, pareciéndole mayor embuste éste que todos los passados.”<sup>206</sup> Pero el ministro lo detuvo y, convenciéndolo de subir una cuesta, ya en lo alto le hizo que mirara a través del espejo, diciéndole: “No ha de ser desse modo [...], sino al contrario,

<sup>204</sup> “Y así él [Critilo], después de haber velado sobre el caso, traçó huirse; y no tuvo tanta dificultad como imaginaba, que en este orden de cosas el que quiere puede.” (C., p. 174)

<sup>205</sup> C., p. 177.

<sup>206</sup> C., p. 181.

volviendo las espaldas, que las cosas del mundo todas se han de mirar al revés para verlas al derecho.”<sup>207</sup> Lo que Andrenio miró fue el horror del engaño, “deseando” desde lo hondo de su corazón dejar aquella ciudad, cosa que, después de reconocer a los ministros de Falimundo --la Mentira, la Ignorancia, la Malicia, el Pesar, las Desdichas, la Vergüenza, la Perdición, la Confusión--, desde luego ejecutaron.

En el relato hay dos aspectos cruciales para la Compañía de Jesús. El libre albedrío que formó una de sus grandes defensas en el Concilio de Trento, y la eficaz casuística con que practicaban sus misiones evangelizadoras, confesiones y su política ante los ministros eclesiásticos. Ambos aspectos, como se aprecia en el pasaje relatado, y se apreciará en las demás acciones ingeniosas de los peregrinos y los entendidos, estaban perfectamente bien asimilados por Gracián, de tal manera que ello le permitió integrar una doctrina de perfeccionamiento moral, destinada a hombres libres, capaces de seguirla por la pura fuerza de su voluntad, por un lado, y por otro, mediante determinados artificios que se adaptasen a la condición circunstancial. Pero antes de detallar estas marcas en las acciones de los personajes, repasemos con brevedad su consistencia y raíz problemática.

Nos parece convincente la hipótesis de Marcel Bataillon respecto al problema dogmático constituido por la oposición entre el libre albedrío del hombre y la predestinación divina, cuyos gérmenes se encuentran, según este investigador, en la divulgación de ciertas traducciones españolas de textos bíblicos y obras de los antiguos fundadores de la Iglesia, entre las que destaca una compilación apócrifa de San Agustín intitulada *Meditaciones, soliloquios y manual*, donde se hace patente la idea de predestinación que adoptarán los reformistas protestantes, problema, entre otros, que propició, y se llevó al Concilio de Trento (1545-1563); citamos textualmente:

El capítulo XV del *Soliloquio* se intitula “Cómo el hombre no puede nada por sí sin la gracia divina”. La formulación de semejantes fórmulas no podía menos de estar preñada de consecuencias en aquella España [...]: todo el drama de la Contrarreforma española está aquí en germen. El capítulo XXV vuelve a insistir en la impotencia de la voluntad [...]. La predestinación se afirma con fuerza: los elegidos son guardados por la mano omnipotente de Dios a tal punto, que “todas las cosas que hacen se tornan en bien, y aun los mismos pecados que cometen”. Por el contrario, el abandono de los condenados hace que “aun sus mismas oraciones se vuelven en pecados”.<sup>208</sup>

<sup>207</sup> C., p. 182.

<sup>208</sup> Marcel Bataillon, *Erasmus y España* [trad. Antonio Alatorre], México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 47.

San Ignacio de Loyola (1491-1556) con su discernimiento espiritual va a concluir que es el mismo hombre quien en un momento dado elige y decide su inclinación o su obrar; para él estaba claro la existencia del libre albedrío y, por ende, la necesidad de obtener méritos propios, con los cuales se alcanzara la salvación. Esta visión humanista de la Teología fue adoptada y defendida por sus seguidores, los que, lejos de compartir los dogmas que quería imponer la Reforma protestante, declara Claudia Ruiz: “Para éstos [los jesuitas] no hay predestinación, sino aceptación o denegación de la justificación por parte del hombre y por ello cuentan, para la salvación, las buenas obras y no sólo la fe.”<sup>209</sup>

Después de tres convocatorias Carlos V logró reunir a la Iglesia en la celebración del importantísimo decimonoveno concilio ecuménico en la ciudad de Trento, el cual, presidido por el Papa Pablo III, dio inicio el 13 de diciembre de 1545. Los puntos a discutir fueron orientados por los jesuitas y, de alguna manera, resueltos por ellos mismos, favoreciéndoles, a parte de su conocida preparación intelectual, sus estrechas relaciones con el papa quien, primero los reconoció como “teólogos laicos” --y consejeros del propio pontífice--, y después, firmando la bula *Regimini militantis*, como miembros de una orden religiosa ahora constituida oficialmente dentro de la Iglesia.<sup>210</sup> Las cuestiones dogmáticas planteadas y encaminadas a su salida por estos teólogos, consistieron justamente en negar la predestinación y admitir la existencia del libre arbitrio que otorga una justificación humana para el perdón, junto a la concesión de la gracia divina (muy distinta al determinismo teológico) que es paralela a las buenas obras: “Este concilio debería reconocer la coexistencia de dos justicias: una inherente al hombre, pero que es por sí sola insuficiente; y, por otro lado, la justicia divina, la de Cristo, por cuyo mérito el hombre queda redimido y perdonado”<sup>211</sup>; cuestiones que a muchos les parecieron contradictorias.

En síntesis, tras los varios años que duró el decimonoveno concilio ecuménico,<sup>212</sup> las proposiciones jesuíticas se resolvieron en el decreto de dos cánones. Uno, bajo el numeral V, disponía que: “Si alguien mantiene que a partir del pecado de Adán el libre albedrío del hombre ha quedado destruido y extinguido, y que no es más que un término o un nombre

<sup>209</sup> Claudia Ruiz García, *Estética y doctrina moral en Baltasar Gracián*, México, UNAM, 1998, p. 55.

<sup>210</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 50-1.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>212</sup> Se desarrolló en tres fases: la primera de 1545 a 1547, la segunda de 1551 a 1552, y la tercera fase de 1561 a 1563.

vacío de realidad, una ficción, por así decir, introducida por Satanás en la Iglesia, sea anatema [...]”<sup>213</sup>; ello significa que por causa del pecado original no irremediamente el hombre se halla condenado, sino que por su mérito, por sus obras libremente ejecutadas puede salvarse, con ayuda de la gracia, claro está, sin el temor de que sus “oraciones se le conviertan en pecado” debido a la predestinación. Este dogma se refuerza con el canon IX, que reafirma el papel activo de la libertad de la voluntad humana en vías de la redención teologal: “Si alguien dice que el impío es justificado por la fe sola, en el sentido de que no se requiere ninguna otra cosa para cooperar a la gracia de la justificación y que no es de ningún modo necesario prepararse y disponerse por un movimiento de la voluntad personal, sea anatema.”<sup>214</sup>

Volviendo al relato, *El Criticón* no se propone ejemplificar o representar la vida del “letor juicioso” en el camino de la salvación, al menos no en su aspecto teológico; más bien hace referencia a una trascendencia humana e histórica: la fama. Por eso en las puertas de la Eternidad, a las que se llega navegando sobre unas aguas negras --la tinta de los historiadores--, quienes se conglomeran y discuten sus hazañas son en su mayoría estadistas o héroes “nacionales”, sin encontrarse ahí ningún santo. Con ello no queremos decir que estamos frente a una obra sin religión; hay muchas menciones de Dios, del Arquitecto, del “Hazedor desta gran casa”, y para que no se ponga en duda exactamente a quien alude, en la “Crisi IV” de la segunda parte, donde se narra otro de los cautiverios que sufrieron los peregrinos, esta vez en el palacio de oro, un hombre halado, un ángel les aconseja que para librarse de aquel sitio sólo bastaba con mencionar el nombre de Dios, solicitándole ayuda: “Assí fue, que en diziendo uno <<¡Jesús!>>, dando la última boqueada, se desvaneció toda su pompa como si fuera sueño, tanto, que despertando los varones de las riquezas y mirándose a las manos, las hallaron vacías [...]”<sup>215</sup> Sí hay Dios en la obra, y hay catolicismo, pero lo que abunda es el jesuitismo, la doctrina de San Ignacio de Loyola que se reduce a una frase atribuida a él por sus biógrafos, reconocida como tal por sus seguidores, e impresa en el *Oráculo* de Gracián, a la que éste no quiere añadir ningún comentario: “*Hanse de procurar los medios humanos como si no hubiese divinos, y los*

<sup>213</sup> *Apud. ibid.*, p. 52.

<sup>214</sup> *Apud. ibid.*, p. 53.

<sup>215</sup> *C.*, pp. 358-9.

*divinos como si no hubiese humanos*: regla de gran maestro, no hay que añadir comentario.<sup>216</sup>

Consideramos muy afortunada la opinión de Hidalgo-Serna al respecto: “A la primera parte de esta máxima dedica Gracián sus incesantes esfuerzos filosóficos, y ahí --¡sólo ahí!-- se pueden descubrir las raíces de su fenomenología del ser humano y del mundo histórico.”<sup>217</sup>

Aunque aquí sí cabría añadir que además es el motivo esencial de su obra literaria, la primera parte del aforismo ignaciano, mas no la única posición que asume el autor con relación a los medios de que se ha de valer el hombre. Su segunda parte, la de los medios divinos, viene a amalgamar la completa posición de la Compañía y del jesuita aragonés, porque hubo veces, como en el palacio de oro, que el instrumento de liberación de los peregrinos no fue el ingenio sino la fe cristiana, y en el primero de los casos, la fortuna, la misma que liberó a Andrenio de su inhiesta prisión.

Sin embargo, donde *El Criticón* hace hincapié es precisamente en el libre albedrío humano, con equivalente vigor al de los cánones decretados en el Concilio de Trento, con una actualización de su sentido en la realidad, lugar de repercusión de la obra literaria, y por supuesto, con una vigencia en la forma de pensar y de actuar de los personajes entendidos, quienes se han de valer de sus propios medios como si Dios no existiera, o como si la fe no bastara para “ser personas”. Sólo éstas pueden ingresar al mundo trascendente y obtener la auténtica felicidad --Felisinda: esposa y madre para Critilo y Andrenio respectivamente--, puesto que ahí vive. Luego, al tiempo que Gracián hace suyos aquellos dogmas católicos reconoce que la libertad significa de igual manera responsabilidad. El hombre y los personajes de la obra se encuentran comprometidos consigo mismos, y su salvación, o su medrar por el camino de la virtud insigne a través de las tres edades, depende de sus decisiones responsables, del uso que le den a su libertad, y de los medios que tienen que inventar para resolver problemas concretos.

Hay ocasiones en que es suficiente la sola decisión libremente tomada, como cuando Critilo escapa de la ciudad de los engaños; pero en otras, la determinación se acompaña de una especie de traza encaminada a realizar la decisión; y en este punto se requiere del arte de las acciones ingeniosas, cosa que no excluye la libre voluntad, sino la presupone y complementa. Sin embargo, antes de avanzar sobre la invención de trazas, permítasenos

<sup>216</sup> O., p. 272.

<sup>217</sup> Emilio Hidalgo-Serna, *op. cit.*, p. 46.

señalar que tampoco los medios divinos, en lo que corresponde a *El Criticón*, descartan la presencia del libre arbitrio, y ponemos por ejemplo el caso que ya citamos con relación a la religiosidad de la "novela". Previamente a pronunciar el nombre de "Jesús" con que quedaron librados de la cárcel de oro, entre el ángel y los peregrinos se desarrolló la siguiente conversación:

--Vine a tomar el vuelo, que pudiendo levantarme a las más altas regiones en alas de mi ingenio, la envidiosa pobreza me tenía apesgado.

--Según eso, ¿no piensas en quedarte aquí?

--De ningún modo, que no se permuta bien un adarme de libertad por todo el oro del mundo; antes, en tomando lo preciso de lo precioso, volaré.

--¿Y podrás?

--Siempre que quiera.

--¿Podríamos librar a nosotros?

--Todo es que queráis.

--¡Pues no habríamos de querer!

--No sé, que es tal el encanto de los mortales, que están con gusto en sus cárceles y muy hallados cuando más perdidos. Ésta, con ser un encanto, es la que más aprisionados les tiene, porque más apasionados.<sup>218</sup>

Al milagro le precedió el deseo, esto es, la fe y la gracia vinieron a ejecutar la buena inclinación de la voluntad, a llevar a mejor término las decisiones tomadas con antelación. Los milagros, muy escasos en la obra (y en la vida), cooperan en la realización de los deseos, sin implicar exclusiones de los medios humanos, porque de hecho la obra está dedicada a éstos principalmente; aquí lo esencial es la decisión y el ingenio. Y a propósito de esto último, un hombre de cien corazones, el Valeroso, ya en la edad madura le dicta esta enseñanza a Andrenio: "[...] todo lo vence una resolución gallarda"<sup>219</sup>, no la fe sola, tal era la creencia jesuítica y las disposiciones dogmáticas del Concilio tridentino.

Regularmente los personajes no esperan el milagro, emprenden sus determinaciones buscando el modo más eficaz para tales efectos. La conciencia de decisión, búsqueda y necesidad de actuar en Critilo la vemos cuajada desde su naufragio con que comienza la obra. En su pasado, el que conocemos por medio de su conversación con Andrenio, tuvo tantos escarmientos, y quizá peores que éste; esa experiencia le descubrió su genio de las cosas provechosas y sazónó su ingenio, por lo que las tres edades que dividen la historia alegórica aluden al crecimiento de Andrenio. De ahí que sea aquél quien haga galas de su

<sup>218</sup> C., p. 358.

<sup>219</sup> C., p. 440.

libertad volitiva y de su artificiosa agudeza, y éste quien necesita de su experimentado padre para salir de los problemas en que lo mete su inclinación hacia lo deleitable. Critilo, pues, es quien principalmente no espera salvarse mediante milagros y, en cambio, se resuelve con gallardía, buscando inventivamente solucionar dichos problemas, y en el extremo de los casos, es él quien solicita ayuda a alguno de los personajes entendidos.

Estamos en la etapa en que se requiere pensar y obrar, valerse de los medios humanos y conjugar la libertad con la acción. Si recordamos la forma en que el ministro de Artemia rescata a Andrenio de la corte de Falimundo, nos percatamos de que ese emisario empleó un mecanismo persuasivo que no se basaba en el deleite de los sentidos sino en mostrar la verdad con un espejo;<sup>220</sup> y al no existir el placer sensorial, salvándose el libre arbitrio, Andrenio entonces se resuelve; su percepción de la realidad pasa de los sentidos al entendimiento, y el placer es sustituido por el desengaño. Al preguntarle el ministro de Artemia que si estaba contento con su liberación, responde: "Contento no, pero desengañado sí. Vamos, que los instantes se me hazen siglos; una misma cosa me es dos veces tormento, primero deseada y después aborrecida."<sup>221</sup> En este suceso la acción ingeniosa fue emprendida por alguien ajeno al problema, cuya única misión era la de persuadir de la verdad, porque la solución al conflicto consistía sólo en resolverse voluntariamente a abandonar el engaño. Otras veces la verdad se muestra o se indica a través de la palabra, compitiéndole el obrar, detrás del desengaño, al incauto Andrenio. Aquí vendría a colación uno de los "encantamientos" más graves que sufría: la sexualidad. Se le puede mirar caminando lleno de embeleso en la casa de los vicios y en la mansión de Falsirena; ejemplificamos con el primer hecho. En la crisis décima de la parte primera los peregrinos fueron sorprendidos por unas bellísimas salteadoras que, por voluntad de las víctimas, les ataban con lo que estos eligieran. Andrenio optó por flores y Critilo cintas de libros. Después los encaminaron a las puertas de dicha casa en la que había siete entradas que daban a otras siete estancias relativas a los pecados capitales. Ahí también se les dio a elegir la de su gusto, introduciéndose Andrenio en el salón de las flores: la lujuria; Critilo, en cambio, ingeniosamente decidió entrar por la salida, por donde nadie lo acostumbra

<sup>220</sup> Muy probablemente esta alegoría representaba para Gracián sus propios mecanismos, y la función del discurso alegórico, porque la verdad no se ve derechamente, mediante lo verosímil, sino al revés, mediante un objeto que se anuncia a sí mismo como falso desde el principio, como una representación, nada más.

<sup>221</sup> C., p. 185.

hacer, porque él antes ponía la mira en los fines que en los principios (caso de agudeza de acción que citamos en el capítulo anterior), logrando así esquivar el penoso trance de algún vicio. Allá en la parte trasera, los que habían entrado gozosamente se despeñaban desde lo alto de las ventanas; mas uno sorprendentemente salió por la puerta, quien al instante se reconoció con Critilo, pues se trataba de uno de aquellos sabios ministros de Artemia. Éste le enseñó a Critilo cómo podría deshacer el yugo que le tenía atado:

[...]¿Ves todos aquellos ciegos ñudos que echa la voluntad con un sí? Pues todos los vuelve a deshazer con un no; todo está en que ella quiera.

Quiso Critilo, y así, se vio luego libre de libros.<sup>222</sup>

Luego, entre los dos se pusieron de acuerdo para rescatar a Andrenio; se internaría nuevamente el sabio, conocedor de la nefanda casa y de la fórmula para libertarse, disfrazado con las ropas de Critilo, a fin de que su hijo confiara en él confundiéndolo con su padre y disuadir a los guardias, que esperaban a éste. Entonces el sabio volvió a internarse, pero en lo alto ya se asomaba Andrenio al través de una ventana, y con esto termina la crisis. En la siguiente, la undécima, se acaba de narrar la forma en que Critilo evitó que su hijo se despeñara. Estando a punto de que ello sucediera, le hizo observar que nadie le obligaba a arrojarse; convencido Andrenio, él mismo inventó los medios para bajar sin sufrir daño: "Cuando Critilo le aguardaba a la puerta libre, le atendió a la ventana empeñado en el común despeño. Mas consolóse con que nadie le impelía; antes, quitándose la guirnalda de la frente, la fue destexiendo y, atando unas ramas con otras, hizo sogas, por la cual se guindó y, sin daño alguno, se halló en la tierra con gran felicidad."<sup>223</sup> Queriendo, Andrenio se quitó las ataduras del vicio, y las utilizó en su provecho.

Así es como el libre arbitrio y la acción ingeniosa se conjugan y llevan los problemas a feliz final. Ahora bien, la traza del ministro de Artemia cuando va a rescatar a Andrenio de los engaños de Falimundo, de Critilo para evadir la entrada a la casa de los vicios, de éste y el sabio (aunque no se ejecutó por un cambio de circunstancias) para sacar al joven incauto de la estancia de la lujuria, y la traza de Andrenio para bajar de la alta ventana tienen como rasgo común lo extraordinario, lo que escapa de las soluciones convencionales y lógicas, de hecho misteriosas y muy significativas. Estamos frente al segundo aspecto crucial para la

<sup>222</sup> C. pp. 220-1.

<sup>223</sup> C., p. 226.

Compañía de Jesús, que mencionamos al principio del estudio de la agudeza de acción, relacionado con la eficaz casuística con que sus miembros actúan dentro de sus funciones.

Acaso esta actitud se remonta al proceso de mistificación que experimentó Íñigo de Oñez y Loyola, canonizado como San Ignacio de Loyola (1622), de su constante discernimiento espiritual y de su plan para formar una fraternidad que fue reconocida como orden religiosa durante la primera etapa del Concilio de Trento. Se sabe que en sus inicios de "conversión de su persona pecadora"<sup>224</sup> se retiró a una cueva cerca de Manresa (provincia de Barcelona) donde vivió y rezó por un periodo de diez meses con extrema austeridad. Al salir de ahí —y todavía después de su peregrinación a Jerusalén—, sucio, maloliente, cabellos, barba y uñas sin cortar, y al estar en esas condiciones en contacto con la sociedad, por el desagrado que causaba, probablemente tomó la primera decisión de acoplamiento a las circunstancias y de conciliación de los principios universales con los asuntos concretos: "Descubrió [San Ignacio] que la gente lo rehuía debido a su apariencia lamentable, entonces comprendió que para acercarse a ella era indispensable mejorar su imagen."<sup>225</sup> Para él la examinación interna de los problemas concretos, el discernimiento, constituía la base de la comprensión cristiana, y el método no sólo para resolver problemas sino para evitarlos, sopesando las consecuencias y adaptándose a la realidad: "Enseñó a sus discípulos que es preferible algunas veces ceder, aunque sea de manera provisional, que persistir asumiendo una postura obcecada y orgullosa que podría acarrearles grandes problemas."<sup>226</sup> Las necesidades reales hicieron que San Ignacio se preparara intelectualmente en las universidades de Barcelona, Alcalá de Henares, Salamanca y París, se ordenara sacerdote, mas todo ello con la intención de ir consolidando poco a poco los fines que se había propuesto, dentro de un orden pragmático que hasta la fecha ha caracterizado a la Compañía. El saber ni para el primer general de la Orden ni para Gracián ni ningún jesuita se queda en la mera especulación o guardado en las vitrinas de los libros, al contrario, cumple una finalidad específica para las acciones humanas. Sobre este punto Claudia Ruiz opina diversamente:

Si desde su fundación, Ignacio estuvo a favor de una propuesta de acción, de allí el espíritu práctico que caracteriza a la compañía, contra una mística de la contemplación, desconfiando incluso de cualquier saber libresco [...], muy pronto la

<sup>224</sup> Este es el sentido general de la "Primera semana" de los *Ejercicios espirituales*.

<sup>225</sup> Claudia Ruiz García, *op cit.*, p. 34.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 30.

orden adquirirá un rostro totalmente diferente ante el mundo. De ser una orden religiosa práctica y activa se convertirá, más adelante, en la más intelectual de la Iglesia y en la defensora número uno del humanismo moderno.<sup>227</sup>

A nuestro juicio la preparación intelectual de los miembros de la Compañía ha respondido a una estrategia programada por su fundador, vigente hasta nuestros días: la defensa de la fe católica. Inclusive, antes que el intelectualismo excluyera el pragmatismo jesuítico vino a construir lo que San Ignacio ya estaba empezando a formular desde los inicios de su conversión, y es a saber el probabilismo, el cual penetrará en el pensamiento de todos los jesuitas y, por supuesto, en la obra de Gracián: “El probabilismo fue, entre otras modalidades de la filosofía y la teología del momento, un importante ingrediente en la forma de argumentar graciana.”<sup>228</sup> El probabilismo adapta los principios generales a las situaciones concretas, apela a la conciencia de los individuos, a su libre albedrío, y permite elegir la situación menos probable: “El movimiento probabilista sostenía que puede seguirse una opinión menos probable en contra de otra que sea evidentemente más probable. [...] tesis que defendía que el hombre puede adoptar, desde la libertad de su conciencia, la acción menos probable.”<sup>229</sup> ¿No fue esta la actitud de Critilo para evadir la entrada de la casa de los vicios, la del ministro de Artemia que le indicó a Andrenio que mirara al revés por un espejo, etc.?

La modalidad que adquieren los principios universales en cada caso y la distinción de éstos, de los casos frente a los principios forman el casuismo de la Compañía y de Gracián. Por eso en *El Criticón* lejos de haber una propuesta generalizada para todas las situaciones, como un recetario para resolver problemas, nos encontramos con una serie de acciones y argumentos ingeniosos, probabilistas, que en su superficie parecen contradecir la regla moral o ética, aunque después se la observa salvada bajo la singularidad de ciertos matices; como transfigurarse al modo de los ministros de Falimundo con objeto de vencer a éste. Desde luego que este tipo de acciones nos remiten a los textos evangélicos, sobre todo a aquéllas partes en que se narra las “libertades” que Jesús se daba para hacer milagros curativos en sábado, estando prohibido trabajar ese día por la Ley mosaica, argumentando con cuestiones como estas: “¿Es lícito en sábado hacer bien, o mal? ¿Salvar la vida a una

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>228</sup> Ana María Martínez de la Escalera, *op. cit.*, p. 174.

<sup>229</sup> *Idem.*

*persona*, o quitársela?”<sup>230</sup>, o planteando: “¿Qué hombre habrá entre vosotros que tenga una oveja, si ésta cae en una fosa en día de sábado, no la levante y saque fuera? ¿Pues cuánto más vale un hombre que una oveja? Luego es lícito el hacer bien en día de sábado.”<sup>231</sup> San Ignacio, entregado a las lecturas acerca de su “divino Maestro”, debió de reparar en estos pasajes e inferir el método de adaptación de la norma general a cada caso particular: “No penséis que yo he venido a destruir *la doctrina de la ley* ni de los profetas: no he venido a destruirla, sino a darle su cumplimiento”<sup>232</sup>; además debió de notar asimismo en las *Sagradas Escrituras* la prudente conducta de acoplamiento a las circunstancias fortuitas sin traicionar lo propio: “Pagad, pues, a César lo que es de César; y a Dios lo que es de Dios.”<sup>233</sup>

Sin sentirnos capaces de establecer terminantemente las fuentes del probabilismo ignaciano y jesuítico, creemos que surgió de la erudición teológica y filosófica combinada con el pragmatismo de la Orden. Los argumentos ignacianos encajan perfectamente con los cristianos (bíblicos) y los gracianos con aquéllos. Jesús, para continuar su misión y no ser impedido por el estado romano (ya tenía bastantes enemigos dentro de su pueblo), acepta las obligaciones tributarias. El fundador de la Compañía, ante los serios problemas en que se estaba involucrando su orden con el Papa Pablo IV, ya que sus miembros se negaban a cantar durante el oficio, les enseñó a éstos a ceder, acomodando sus convicciones a las circunstancias, decidiéndose finalmente los jesuitas a cantar.<sup>234</sup> Gracián, por su parte, vierte este ingrediente en *El Criticón* para sazonar las acciones agudas de los personajes, como donde Critilo elige, pues lo debían amarrar, que fuera su yugo la cinta de los libros — acto que se separa de las estancias representativas de los pecados capitales—, y después, sin negarse a entrar a la casa de los vicios, opta que sea por la salida. Varias veces los argumentos probabilísticos se empalman con las acciones agudas ya precediéndolas o posponiéndose a ellas porque las justifican o declaran su sentido; no obstante la médula radica en la acción, cuyo movimiento dispara una ráfaga de signos morales que entre diversas cosas expresan la compleja composición de las sociedades en la que el individuo tiene que participar y ajustar sus principios a la abrumadora multiplicidad de coyunturas

<sup>230</sup> Marcos, III, 4.

<sup>231</sup> Mateo, XII, 11,12.

<sup>232</sup> Mateo, V, 17.

<sup>233</sup> Lucas, XX, 25.

<sup>234</sup> Cfr. Claudia Ruiz García, *op. cit.*, pp. 29-31.

mediante particulares análisis y soluciones singularizadas; el probabilismo, entonces, el casuismo graciano es una actitud distintiva, analítica y singularizante frente a la vida, que igualmente se involucra en los confesionarios que en los “movimientos” de la “novela” y el discurso. Dice Ana María Martínez que:

La moral que se deduce de los libros de casuística (probabilistas o laxistas), es una moral de hombres que viven en un medio social muy complejo, en que las cuestiones de honor, las violencias y las fuerzas, y los *negocios insólitos*, se presentan a cada individuo de una manera imperiosa y constante. [...] Conciliar la complejidad social con la simplicidad de los preceptos universales llevaría a una solución de compromiso entre ambos. Los probabilistas, a los que Baltasar Gracián ha solido relacionarse, arribaron a una solución discutible pero interesante en su proceder: tras una suma de pacientísimos análisis de situaciones planteadas en el confesionario, siempre singulares y de consultas, se llegan a soluciones donde la modalidad de expresión [...] es determinante. Se trata, pues, de soluciones pragmáticas, es decir, de compromiso donde el análisis de uso es la piedra de toque. [...] no se reduce esta casuística [...] a la actitud del confesor ante un problema de conciencia expuesto por un fiel, sino que vemos la influencia de situaciones más técnicas si cabe: me refiero, por supuesto a ciertas reglas retóricas.<sup>235</sup>

*El Criticón* como antistrofa de la realidad social anuncia desde el comienzo la existencia de la compleja composición del mundo y de la naturaleza humana; desde que el pobre Critilo tiene que padecer en su naufragio la fiereza del océano para salvar su vida; y lo más extraordinario es que el naufrago, llevando a Andrenio consigo, quiera volver a la sociedad que lo desechó, aunque cuando encuentra el medio para hacerlo prevenga: “Advierte, Andrenio, que ya estamos ante enemigos: ya es tiempo de abrir los ojos, ya es menester vivir alerta. Procura de ir con cautela en el ver, en el oír y mucha más en el hablar; oye a todos y de ninguno te fies; tendrás a todos por amigos, pero guardarte has de todos como de enemigos.”<sup>236</sup> La razón de esto es que la clave de los problemas no está en la evasión o en convertirse a la vida de ermitaño (San Ignacio no se quedó en la cueva), más bien en hallar la fórmula para enfrentar la antinomia amigo-enemigo, en fin, todo el enredo con que se presenta el mundo en la vida práctica; por tanto el probabilismo se erige como dicha clave porque nace de las necesidades efectivas: “[...] un conocimiento profundo de la posición probabilista, defendida por la Compañía, le permitió [a Gracián] acercarse a la efectividad

<sup>235</sup> Ana María Martínez de la Escalera, *op. cit.*, pp. 174-5, nota 5.

<sup>236</sup> *C.*, p. 100.

de lo pragmático antes que a la necesidad de la ley y la autoridad [...]”<sup>237</sup>. Sin embargo, el acercamiento inmediato a lo pragmático significa darle vida a la ley, “poniendo la mira en sus fines”.

En ese sentido podríamos afirmar que Critilo (y los personajes entendidos) tiene un genio jesuítico pues, por su inclinación hacia el provecho, se vale de cualquier medio con tal de alcanzar los fines que se propone; la muestra más clara de ello es que planea engañar a Andrenio, pidiéndole al sabio que intercambien su vestimenta, porque así, creyendo el joven incauto que sería su padre quien iría a rescatarlo, por la confianza que a éste le tenía se dejaría guiar. Si juzgásemos de bueno o malo el plan acudiendo con inmediatez a la Ley mosaica, deduciríamos que el acto de Critilo es malo porque es pecado mentir. Pero se trata de una actitud probabilista, y en tal situación se argüiría que mentir es pecado en tanto se daña la integridad moral del otro, pero aquí no se planeaba ningún daño, muy contrariamente el beneficio de Andrenio. Incluso éste, para bajar, sin sufrir lesiones, del despeñadero de la casa de los vicios, emplea los mismos símbolos de la lujuria como escala.

Debido a esta forma de resoluciones, de aparente relativismo de la moral y la ética, la designación de jesuita ha adquirido una significación para los enemigos de la Compañía, más bien negativa: “Incluso el término ‘jesuita’ conllevará la connotación de ‘hipócritas’, ‘pérfidos’, ‘trapaceros’, ‘maquiavelos de cocina’, dispuestos a todo para lograr sus metas propuestas.”<sup>238</sup> Por otra parte, y dejando ya de lado el modo de influencia del pensamiento ignaciano y de la Orden para la constitución del arte de las acciones ingeniosas, asimismo se pueden aplicar aquellos mote y epítetos a los personajes entendidos de la “novela”, en razón de que los fines, aunque siempre lícitos y moralizantes, representan un objetivo ineludible que por cualquier medio se debe alcanzar. Así se nos aparece Artemia como la mayor “trapacera” entre los sabios. Cuando Falimundo convocó a su corte y al “populacho” para difamar a aquélla y formarle una emboscada, teniéndola cercada después, Artemia, dirigiéndose a los revoltosos, aprovechándose de la ignorancia de éstos, les devolvió la embestida con una amenaza: “Júroos que, pues me llamáis encantadora y maga, que esta misma tarde, en castigo de vuestra necedad, he de hazer un conjuro tan poderoso que el

<sup>237</sup> Ana María Martínez de la Escalera, *op. cit.*, pp. 172-3.

<sup>238</sup> Claudia Ruiz García, *op. cit.*, p. 12.

mismo sol me venga retirando sus luzientes rayos: que no hay mayor castigo que dexaros a oscuras en la ceguera de vuestra vulgaridad.”<sup>239</sup> El populacho, espantado de tales mágicas palabras, no intentó prender fuego al palacio, como era su intención, y: “Acabaron de perderse de ánimo cuando vieron que realmente el mismo sol comenzó a negar su luz eclipsándose por puntos, y temiendo no se conjurase también contra ellos la tierra en terremotos [...], dieron todos a huir desalentados, achaque ordinario de motines, que si con furor se levantan, con panático<sup>240</sup> terror se desvanecen [...]”<sup>241</sup> Andrenio, casi igual de ignorante que los amotinados, espantado y luego maravillado del mágico poder de Artemia que hasta el sol la obedecía, tuvo que ser desengañado por Critilo, quien le fue “diziendo como el eclipse del sol había sido efecto natural de las celestes vueltas, contingente en aquella saçón, previsto de Artemia por las noticias astronómicas, y que se valió dél en la ocasión, haziendo artificio lo que era natural efecto.”<sup>242</sup> ¿No es éste un engaño mayúsculo, cambiar el sentido verdadero de los hechos para vencer con la mentira los obstáculos impuestos por la desavenencia social?, ¿qué diferencia habría entonces entre Falimundo y Artemia –por colocar un ejemplo citado–, si los dos se sirven del engaño para realizar sus deseos? La diferencia está en los fines, ya que si bien se aplicaría la frase maquiavélica “el fin justifica los medios”, con relación a los entendidos los fines antes se hallan justificados. El propio *Criticón* es una estratagema del jesuita aragonés, una forma educativa consistente en “dorar la píldora” como se decía coloquialmente; y lo que hay en su interior es una lucha constante entre los vicios y las virtudes, en la cual, a fin de que éstas ganen la guerra deben emplear su mayor ingenio con los instrumentos que tengan a la mano.

Que estén a la mano los medios utilizados en las situaciones concretas es un presupuesto esencial de la agudeza de acción, pues se trata de dar respuestas prontas, de “desempeñarse” libre y probabilísticamente en el hecho, buscando la eficacia y produciéndose tácitamente la proporción estética; este último punto, muy importante como tendencia de la agudeza de artificio. La acción, semejante en ello al concepto, coloca ante el problema una solución simétrica de la que emana una exacta oposición y correspondencia: al vulgar engaño de Falimundo basado en cuestiones de uso común como la candidez y la

<sup>239</sup> C., p. 206.

<sup>240</sup> panático: fanático: dialecto aragonés.

<sup>241</sup> C., p. 206.

<sup>242</sup> C., p. 206-7.



infamia, se le enfrenta un sabio engaño fundado en el conocimiento astronómico y en la supersticiosa ignorancia del enemigo.

Entre el concepto y la acción aguda existe un paralelismo en su proceso y origen, compartiendo el rasgo sutil de sus producciones ingeniosas, debido a que: "No siempre se queda la sutileza en el concepto, comunicase a las acciones; son muchos y primorosos sus asuntos"<sup>243</sup>; de hecho, la agudeza de acción es menos previsible que el concepto porque depende de la ocasión fortuita de la cual hay que sacar partido, haciéndose por esta razón muchísimo más variada, e inabarcable por una exposición que pretenda imponerle reglas: "No se sujeta a preceptos este artificio, por ser tanta su variedad y depender los medios de las ocasiones; hállalos comúnmente una despejada prontitud, imperturbable perspicacia, que como tal halló siempre los desempeños muy a mano."<sup>244</sup> "Despejada" e "imperturbable" se requería estuviera la mente de Andrenio y Critilo sobre todo en los casos de mayor necesidad donde más que el desciframiento del mundo era menester la acción:

"¡Oh, cuánto es en los súbitos casos el ingenio! Crece en los aprietos por antiparistasis, hasta desconocerse a sí mismo; en las demás sutilezas discurre, en ésta vuela, y cual suele la victoriosa planta, no sólo no cede al peso, ni se rinde al ahogo, pero crece entonces a privación, y se descuella, hasta coronarse de los solares rallo."<sup>245</sup>

No es raro que Gracián en la *Agudeza* exalte a la de acción tratándose de un estado de necesidad, estado que, por cierto, habíamos afirmado páginas atrás espolea fuertemente el ingenio hasta la invención y actuación. La necesidad en *El Criticón* siempre se halla presente --unas veces de modo muy marcado-- porque es un estado permanente de las sociedades complejas como la del autor. La idea de necesidad, de lucha y de dificultad constantes nos parece, forma parte de su plan literario y su visión integral de la época que lo mismo se halla en cada aventura de los personajes que en la construcción del discurso: "Toda dificultad solícita es discurso, y es agradable paso de ingenio; con la proposición suspende, y con la ingeniosa salida satisface [...]"<sup>246</sup>; el juego, en términos generales, del discurso, consiste en proponer un laberinto y la forma de salir de él. Desde luego los

<sup>243</sup> A., p. 413.

<sup>244</sup> A., p. 406.

<sup>245</sup> A., p. 405.

<sup>246</sup> A., p. 369.



laberintos y los modos de resolverlos concuerdan con la complejidad social, el grado de desarrollo individual –la división en edades–, el grado de voluntad, el genio, el ingenio, etc., que van construyendo paso a paso el “curso de la vida del lector” recreada en la de los peregrinos, y asimismo tienen el carácter de la diversidad, combinando lo caótico y contingente con un sistema dividido en que se desenvuelven.

### 3.3. Acciones clasificadas por la *Agudeza y Arte de ingenio*

Una de las acciones sutiles, acaso la más abarcante, es aquella que surge a partir de un cerco de problemas que parece no ofrecerle a la inteligencia ningún espacio por donde pueda salir librada, sin embargo, y en eso está el ingenio, ella finalmente descubre los medios: “Llámase esta sutileza **desempeño**,<sup>247</sup> y pudiera vencedora, pues sitiada la inteligenica de una perplejidad, y tomados todos los pasos al discurso, con todo eso, asistida de una prontitud, halla la extraordinaria salida.”<sup>248</sup> De esta naturaleza fue la solución que le dio Critilo a la prohibición que se le impuso a Andrenio de seguir el camino que a su padre se le había permitido. Cuando llegaron a “la gran feria de todo el mundo”, bifurcada por una banda de la honra (donde vendían cosas para hacerse personas) y por la del provecho (ahora con el significado de interés material y pecuniario), un quilatador se acercó, y les frotó sus manos con un “tejo de oro” para saber si eran verdaderos hombres porque “a los que se les pega a las manos, no son hombres verdaderos, sino falsos”<sup>249</sup>; y como a Andrenio se le quedó en la mano le ordenó que echara por la banda del provecho, y a Critilo “que no se le ha pegado ni queda señalado con el dedo, éste persona es; eche por la banda de la entereza”<sup>250</sup>, ordenó finalmente. Mas el padre, que no deseaba abandonar a su hijo con su inexperiencia ante el peligro de la tentación de las riquezas, replicó: “Antes [...], para que él lo sea también [que sea persona], importará me siga”<sup>251</sup>, encaminándose luego por la banda de la honra. El argumento de Critilo resolvió en un santiamén algo que parecía inexorable, pero este razonamiento, como los que citamos de Cristo y de San Ignacio, lleno

<sup>247</sup> La negrita es nuestra. En esta forma inscribiremos todas las clases y especies de agudeza, para su fácil identificación.

<sup>248</sup> A., p. 405.

<sup>249</sup> C., p. 267.

<sup>250</sup> C., p. 268.

<sup>251</sup> C., p. 268.

de probabilismo justifica una acción que no había sido tomada en cuenta, ni siquiera por el quilatador, un personaje entendido, quien pretendía aplicar una regla sin distinguir el caso o la finalidad.

Los “desempeños en el hecho” se asemejan mucho al problema conceptual: “Consiste un artificio en una pregunta curiosa; esto es, recóndita, moral, o panegírica; empéñase en ella el discurso, y después de bien ponderada la dificultad, dásele la gustosa solución”<sup>252</sup>; incluso pensamos es un problema conceptual ejecutado, porque representa un cuestionamiento moral —en concreto el asunto de la gran feria del mundo— acerca de quiénes son los que tienen derecho a seguir por la banda donde se adquieren artículos para ser persona, ¿los que ya lo son, o los que no? Las acciones paralelamente con los argumentos van subrayando la duda hasta su desenlace que desata con igual puntualidad la enseñanza moral.

Otro de los “desempeños” muy característicos es el del cuento que se incrusta en la historia, en el pasaje de Fortuna, donde un sabio enano venció a los gigantes en ganar los premios de la vida terrena. Fortuna, harta ya de escuchar reclamos de los hombres con respecto de la repartición injusta de los bienes, hizo colocar una mesa y en el centro “cetros, tiaras, coronas, mitras, bastones, varas, laureles, púrpuras, capelos, tusones, hábitos, borlas, oro, plata, joyas, y todas sobre un riquísimo tapete.”<sup>253</sup> Después, les dijo a los demandantes que tomaran lo que quisieren porque ella no iba a repartir nada. “Hizo la señal de agarrar, y al punto comenzaron todos a porfía a alargar los brazos y estirarse para alcanzar cada uno lo que deseaba, pero ninguno podía conseguirlo”<sup>254</sup>, ni siquiera los gigantes. En eso estaban cuando:

--¿No hay algún sabio?—gritó la Fortuna—. Venga un entendido y pruébese.

Salió al punto un hombre muy pequeño de cuerpo, que los largos raras veces fueron sabios. Rieronse todos en viéndole, y dezían:

--¿Cómo ha de conseguir un enano lo que tantos gigantes no han podido?

Mas él, sin hazer del hazendado, sin correr ni correrse, sin matarse ni matar, con linda maña, assiendo del tapete, lo fue tirando hazia sí y trayendo con él todos los bienes juntos [...]<sup>255</sup>

<sup>252</sup> A., p. 369.

<sup>253</sup> C., p. 415.

<sup>254</sup> C., p. 415.

<sup>255</sup> C., p. 416.

Con razón decía Gracián que halla salida en las situaciones dificultosas y en la desventaja; inclusive el “desempeño en el hecho” encuentra la única solución al problema de un modo extraño: “Consiste el sutilísimo artificio de esta especie de agudeza en hallar el único medio con que salir de la dificultad, en descubrir el raro modo con que desempeñarse.”<sup>256</sup> Y como lo importante es conseguir el fin, al haber sólo una forma de realizarlo los peregrinos tampoco vacilan en usar esa única forma, aunque consista en una artimaña que parezca vil, como el engaño de Artemia. De esta suerte fue el artificio que empleó Critilo al entrar en la corte de Madrid. Buscaban a Felisinda, y a causa de que nadie les daba razón alguna de ella, ni tan siquiera se les acercaban por el aspecto paupérrimo que traían:

[...] determinó Critilo probar la virtud de ciertas piedras orientales muy preciosas que había[n] escapado de sus naufragios; sobre todo, quiso hazer experiencia de un finísimo diamante, por ver si vencería tan grandes dificultades su firmeza, y una rica esmeralda, si conciliaba las voluntades, como escriben los filósofos. Sacólas a la luz, mostrolas, y al mismo punto obraron maravillosos efectos, porque començaron a ganar amigos: todos se les hazían parientes, y aun había quien dezía eran de la mejor sangre de España [...]<sup>257</sup>

Fue remedio para el interés que reinaba en la corte satisfacerle, aparentando ser ricos, es decir, en el mundo de aduladores y convenencieros los peregrinos nunca hubieran sido notados si no mostraran tener algún poder del que los demás sacaran algún beneficio. Por otro lado, notemos que en la acción hay una especie de desagravio al consistir en el lucimiento de riquezas ante quienes los habían ignorado por su aparente pobreza, mediante una precisa contradicción que les hizo aventajarse sobre los demás; de ahí que el jesuita refiriéndose a los “desempeños” apuntara: “Es gran refugio de un yerro la prontitud, y remedia con ventaja cualquier desaire.”<sup>258</sup> Por supuesto, no se debe entender que uno de los fines de *El Criticón* es mover en los lectores el deseo de venganza, encontrándose ahí los medios más eficaces, porque desde luego ese no es el sentido; menos cuando el verdadero enemigo de los entendidos son seres representativos de los vicios. El desagravio y la ventaja constituyen un efecto natural de haber usado el artificio en contra de los propios vicios, de haberles superado.

Ahora bien, tampoco las acciones ingeniosas se quedan atrapadas en meros símbolos como armas de personajes alegóricos, representativo todo ello de algo inexistente, o como

<sup>256</sup> A., p. 405.

<sup>257</sup> C., p. 245.

<sup>258</sup> A., p. 406.

antecedente de algún hecho legendario —tales son las alegorías religiosas— que sirven, las representaciones alegóricas, sólo para ser contempladas o como instrumentos de remembranza tradicional. En la “noveia” no hay extremos, contrariamente ésta pretende enseñar el justo medio, y las acciones por lo tanto ni son para contemplarse ni para mover a la venganza, sino enseñar a actuar de acuerdo a la justa medida de las cosas dentro de las laberínticas sociedades, por ejemplo en la “babilónica” Madrid.

Poco antes de que Critilo se “desempeñara” con las piedras preciosas, se había topado a la entrada de la gran ciudad, en una librería, con un cortesano, quien le dio instrucciones para desenvolverse en la corte. Critilo primero “pidió un ovillo de oro”, “que nos dé avisos para no perdernos en este laberinto cortesano”<sup>259</sup>, le dijo al librero, y éste le ofreció *El Galateo Cortesano*. Junto a ellos estaba el cortesano entendido, quien al oírlos no se guardó de reír, y explicó:

Este libro (dixo tomándole en las manos) aún valdría algo si se platicasse<sup>260</sup> todo al revés de lo que enseña. En aquel buen tiempo cuando los hombres lo eran, digo buenos hombres, fueran admirables estas reglas; pero ahora, en los tiempos que alcançamos, no valen cosa. Todas las liciones que aquí encarga eran del tiempo de las ballestas, mas ahora, que es el de las gafas, creedme que no aprovechan. Y para que os desengañéis, oíd ésta de las primeras: dize, pues, que el discreto cortesano, cuando esté hablando con alguno, no le mire al rostro, y mucho menos de hito en hito como si viesse misterios en los ojos. ¡Mirad que buena regla ésta para estos tiempos, cuando no están ya las lenguas asidas al corazón! [...] Mírele y remírele, y de hito en hito, y aun plegue a Dios que dé en el hito de la intención y crea que ve misterios; léale el alma en el semblante [...] <sup>261</sup>

*El galateo cortesano*, alusión de *El galateo español* de Lucas Gracián Dantisco (1582),<sup>262</sup> como sendero de simpleza y claridad de la conducta e intención ha perdido su vigencia en las nacientes urbes, debido a que sus habitantes, coaccionados por la numerosa y variada colectividad, han perdido también la nitidez de su ánimo. Las reglas de conducta individual han cambiado, ahora se requiere el discernimiento para sobrevivir en la nueva sociedad, simbolizado en el mundo al revés. La inversión del orden de las cosas es congruente con la acción menos probable a través de la cual se guían los personajes entendidos, como el cortesano al leer en sentido contrario la letra de *El galateo*: es una

<sup>259</sup> C., p. 236.

<sup>260</sup> *platicasse*: practicare.

<sup>261</sup> C., p. 237.

<sup>262</sup> Cfr. Luis F. Avilés, *op. cit.*, p. 84.



visión de espejo. Es la forma de mirar el mundo que el ministro de Artemia le enseñó a Andrenio para desengañarse en la corte de Falimundo, y, curiosamente, fue el regalo, “un espejo de desengaños”, que recibieron Critilo y Andrenio de manos del enano que venció a los gigantes en el apoderamiento de los bienes que había dejado la Fortuna en el centro de la mesa.<sup>263</sup> En la nueva sociedad, más que *El galateo*, si no se le entiende a la inversa, funciona la *Odisea* como maestro artífice de los modos de conducta en tales complicaciones. Por eso los peregrinos cuando entraron a la corte de Madrid: “Tomaron su consejo [...], experimentando al pie de la letra lo que el Cortesano les había prevenido [esto es, la inversión de la letra de *El galateo*] y Ulises enseñado”<sup>264</sup>, con lo que Critilo urdió el “desempeño” de las piedras preciosas.

Dentro del nivel narrativo se ofrece la agudeza de acción a los personajes –con todas las características implicadas que hemos expuesto, y que debemos considerar cada vez que aparece– como el instrumento que resuelve los problemas hallando el justo medio a la medida de las situaciones; dicho de otra manera, la justa medida y proporción a la relación problema-solución. Así el espejo y el mecanismo de mirar las cosas al revés consisten no tanto en voltear absolutamente el orden del mundo como en adecuar su percepción sobre los aspectos que por su apariencia engañan: son “desempeños en el hecho”. De no ser en esta forma se tendría que leer también la *Odisea* de Homero en sentido contrario; pero la verdad en la narración es otra; y es otro el tipo de interpretación que se le da al gran canto homérico. El cortesano de Madrid después de haber terminado su explicación de *El galateo* a los peregrinos, les recomendó que leyeran de “cabo a rabo” la *Ulisiada*, refiriéndose a esa obra en términos muy diversos a los de la anterior. El cortesano les sugería una interpretación de carácter alegórico:

¿Qué, pensáis que el peligroso golfo que describe es aquel de Sicilia, y que las sirenas están acullá en aquellas Sirtes con sus caras de mugeres y sus colas de pescados, la Cirze encantadora en su isla y el soberbio cíclope en su cueva? Sabed que el peligroso mar es la corte, con la Cila de sus engaños y la Caribdis de sus mentiras. ¿Veis esas mugeres que pasan tan prendidas de libres y tan compuestas de disolutas? Pues éssas son las verdaderas sirenas y falsas hembras, con sus fines montruosos y amargos dexos; ni basta que el cauto Ulises se tapie los oídos: menester es que se ate al firme mástil de la virtud y encamine la proa del saber al puerto de la seguridad, huyendo de sus encantos.<sup>265</sup>

<sup>263</sup> Cfr. C., p. 417.

<sup>264</sup> C., p. 245.

<sup>265</sup> C., p. 244.

Las ingeniosas trazas son una lectura alegórica de la *Odisea*, acomodada a la ocasión. El casuismo no permite absolutizar ningún concepto o idea sobre alguna cosa, sino se atiende a las contingencias. La alegorización de la lectura, por ende, no se opone a la inversión del sentido; se trata de dos lecturas diferentes porque son dos obras distintas; pero hay que decir, la de tipo alegórico es la que más se inmiscuye en el texto de Gracián en todos sus niveles, pues si está dentro de la narración a modo de idea expresada por los personajes, convirtiéndose en argumento practicable y en ejecución ingeniosa, asimismo se encuentra en la estructura, en la disposición de la trama del relato. Un especial “desempeño” teorizado en la *Agudeza* forma la interpretación alegórica que Gracián saca de la *Odisea*, y emplea en los trazos de *El Criticón*, al que nosotros llamaríamos de “supernudos”, debido a que su función discursiva es la de complicar el relato para originar tensión y luego desenlazar triunfantemente el nudo:

“Dificultades hay tan apretantes, y, por otra parte, tan acertada la salida, que se debe reconocer en ellas el sobreordinario iluminante auxilio. [...] Éste es el principal artificio, que hace tan gustosas y entretenidas las épicas, ficciones, novelas, comedias y tragedias; vanse empeñando los sucesos y apretando los lances, de tal suerte, que parecen a veces no tener salida [...]. Mas aquí está el primor del arte y la valentía de la inventiva en hallar medio extravagante, pero verosímil, con que salir del enredado laberinto con gran susto y fruición del que lee, y del que oye. Desta suerte saca Homero al astuto Ulises, y a sus compañeros de la cueva de Polifemo [...]”<sup>266</sup>

Observemos que la lectura alegórica recomendada a los peregrinos por el cortesano es la misma que realiza el autor respecto a la *Odisea*. La técnica homérica es trasladada a *El Criticón* no sin antes pasar por el filtro alegórico de Gracián, conservando en esencia el arte de la astucia, pero transformando el asunto épico en educativo. A este fenómeno se le ha designado como “alegoresis”, justamente porque consiste en una interpretación alegórica tanto de los textos que tienen esa intención de manera expresa, como de aquellos que contienen episodios históricos y mitológicos, ocupándose de las necesidades particulares y didácticas del lector: “La alegoresis es una lectura que se centra en las necesidades de los lectores en el momento mismo en que leen”<sup>267</sup>, y rescata de los textos antiguos “the most

<sup>266</sup> A., p. 408-9.

<sup>267</sup> Luis F. Avilés, *op. cit.*, pp. 85-6.



*modern and current philosophies.*<sup>268</sup> Gracián actualiza la astucia de Ulises de modo que se convierte en parte de su filosofía moral, de su saber práctico, de su estrategia discursiva, y en el contenido de la obra, en parte del aprendizaje de los peregrinos, por lo que se suma Homero a las fuentes del arte de las acciones agudas representadas alegóricamente. En “A quien leyere” el jesuita no deja lugar a dudas: “En cada uno de los autores de buen genio he atendido a imitar lo que siempre me agradó: las alegorías de Homero [...]”<sup>269</sup>. Hay algunos casos en que la alegoresis del ingenio homérico, acompañada de claras alusiones, vincula aún mejor la obra griega con la española; por ejemplo el décimo canto de la *Odisea*, donde se narra la aventura que pasaron Odiseo y sus compañeros en el palacio de la hechicera Circe, cuyas pócimas se combinaban con sus encantos sexuales, y la doceava crisi de la primera parte de *El Criticón* en que se cuenta el cautiverio de Andrenio en el palacio de Falsirena, no menos encantadora y sensual que Circe. Ésta convertía en cerdos a los hombres que probaban sus brebajes, y en cobardes a quienes se desnudaban para acostarse con ella,<sup>270</sup> y Falsirena: “una Cirze en el çurcir y una sirena en el encantar, causa de tantas tempestades, tormentos y tormentas, porque a más de un ser ruin, aseguran que [...] convierte los hombres en bestias; y no los transforma en asnos de oro, no, sino de su necesidad y pobreza.”<sup>271</sup> Pues de ella, y de las Circes que se paseaban por la babilónica Madrid recomendaba el cortesano de la librería se cuidaran los peregrinos, aprendiendo de la *Ulisiada*. Incluso en la forma de rescatar a Andrenio se llevó ese aprendizaje alegórico y las alusiones de dicha obra. Estando Critilo desconsolado porque no encontraba a Andrenio por ninguna parte, y decidido a buscar nuevamente el auxilio de Artemia, se cruzó en el camino con Egenio, el hombre que tenía la necesidad como sexto sentido y principio del saber, y quien se ofreció a ayudarlo. Luego de recorrer inútilmente la ciudad, a Egenio se le ocurrió que fueran al palacio de Falsirena, porque no obstante parecía ya abandonado, era seguro que por su sexto sentido algo hallarían. Y en efecto: “Advirtió que de un gran montón de suciedad lasciva salía un humo muy espeso. [...] Y apartando toda aquella inmundicia moral, apareció una puerta de una horrible cueva. Abriéronla [...], y divisaron dentro, a la confusa vislumbre de un infernal fuego, muchos desalmados cuerpos tendidos

<sup>268</sup> Apud. *Ibid.*, p. 86.

<sup>269</sup> C., p. 63.

<sup>270</sup> Cfr. Homero, *Odisea* [trad. José Luis Calvo], 10ª ed., Madrid, Cátedra, 1998. pp. 194.

<sup>271</sup> C., p. 254.

por aquellos suelos. [...] Yacía en medio Andrenio [...]”<sup>272</sup> Si Odiseo además de utilizar los artificios que le recomendó el dios Hermes, le imploró a Circe para que los dejara y ayudara a volver a casa –“Circe, cúmpleme la promesa que me hiciste de enviarme a casa, que mi ánimo ya está impaciente y el de mis compañeros”<sup>273</sup>--, Egenio también probó con el aliento y el agua, pero sin obtener resultados: “que éste es el fuego de alquitrán, que con viento de amorosos suspiros y con lágrimas más se aviva”<sup>274</sup>; así que, cambiando de remedio por uno más adecuado para ese fuego, le echó polvo y tierra con que se apagó y despertaron los aletargados de lujuria; y para curar del todo a Andrenio, Egenio recomendó: “Las camaradas de Ulises estaban rematadas fieras, y comiendo las raíces amargas del árbol de la virtud cogieron el dulce fruto de ser personas. Daríamosle a comer algunas hojas del árbol de Minerva.”<sup>275</sup> Esta exégesis alegórica además de desabrigar algunas fuentes del artificio de acción y su función didáctica, cuando viene por boca de los personajes, y al ser precisamente ellos quienes mediante sus argumentos se conectan con la realidad contextual, pareciera que le da al relato (la alegoresis) un cierto toque de verosimilitud literal, haciendo creer al lector que la alegoría está en la *Odisea* y no en *El Criticón*; pareciera que los personajes son personas que platican en la plaza, ante el oído del transeúnte, el lector, acerca de algunos libros que a su juicio convienen a la España de su tiempo; además, que los objetos míticos, más tangibles, como las pociones de Circe, son menos verosímiles que los brebajes morales; y a decir de las acciones, también ponen en duda su ficcionalidad, puesto que se consideraría más real salir de algún vicio que de los encantos de un ser mitológico, según nuestra experiencia vital. Por estas razones mencionamos con anticipación que el Padre de la Victoria había dotado a sus personajes entendidos de su mismo pensamiento e ingenio, y que las acciones ingeniosas llenaban a aquellos de vida, difuminando un poco su composición arquetípica; posición que contradice a la de quienes observan sólo un mundo de ideas sin cuerpo y un enorme pesimismo en la obra de Gracián.

Pero sigamos revisando las acciones agudas, todavía de “desempeño en el hecho”. Para la agudeza de acción, debido a su naturaleza fáctica, son escasos los ejemplos de orden literario –la *Odisea* es un caso excepcional--; Gracián se basa regularmente en hechos

---

<sup>272</sup> C., p. 261.

<sup>273</sup> Homero, *op. cit.*, p. 198.

<sup>274</sup> C., p. 261.

<sup>275</sup> C., 260.

históricos, en el sentido amplio del concepto, pues en esa amplitud, en los innumerables actos del sujeto en acción, se halla la fuente de dicha arte. De este modo enuncia y explica otra clase de “desempeños”, la consistente en salvar al individuo de un estado dilemático, razón por la que los nombraremos **desempeños dilemáticos**:

“Suele ser la dificultad doble, por instar contradicción, y entonces es más estimable la ingeniosa salida. [Por ejemplo:] Discurrió a lo griego el tebano Ismenías, en la embajada al persiano. Era inviolable ley entre los persas, el hincar la rodilla en llegando a la real presencia. Era infamia entre los griegos hacer tal. Astuto él, para desmentir encontradas obligaciones, dejó caer al entrar un anillo, e inclinóse para recogerle, equivocando de esta suerte la cortesía con la contingencia.”<sup>276</sup>

El acto viaja de la historia a la “novela”, y ésta se lo devuelve en forma de experiencia literaria, nos referimos al artificio.

El estado dilemático quizá sea la situación más próxima a la idea de predestinación, sobre todo porque tanto de una u otra opción que se tome surge la desgracia como consecuencia, el fatalismo resulta ineludible. En el año que Gracián fue dado a luz (1601), en el reino protestante de Inglaterra William Shakespeare concebía su obra *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, la cual podría ser reflejo del pensamiento reformista, debido a que en el drama se plantea la inevitabilidad del destino, al que se llega por cualquier camino que se tome. Recordemos un fragmento del célebre monólogo del héroe: “¡Ser o no ser: he aquí el problema! ¿Qué es más levantado para el espíritu: sufrir los golpes y dardos de la insultante Fortuna, o tomar las armas contra un piélago de calamidades y, haciéndoles frente, acabar con ellas?”<sup>277</sup>; cualquier alternativa se anunciaba fatídica.

Y volvemos al jesuitismo de *El Criticón*. Contra la idea protestante de predestinación en que se erigió la tragedia “shakespeareana”, la obra de Gracián, en ese sentido nada pesimista, se levanta sobre los fundamentos de la Contrarreforma, sustituyendo el destino (fatal) por la relación de causa y efecto en las acciones y sus consecuencias, donde reina el libre arbitrio del sujeto. Esto quiere decir que dentro de un estado dilemático el hombre no está obligado a aceptar pasivamente una de las dos vías que le llevará a la desgracia, sino a ingeniárselas de algún modo para salir librado del problema, como lo hizo el tebano Ismenías. *El Criticón* enseña con el justo medio que existe siempre una tercera alternativa,

<sup>276</sup> A., p. 408.

<sup>277</sup> William Shakespeare, *Hamlet, príncipe de Dinamarca* [trad. Luis Astrana Marín y Manuel Mújica Láinez, ed. Jorge Luis Borges], Barcelona, Círculo de lectores, 1981, p. 89.

desmintiendo, de paso, la visión binaria y maniqueísta. Este asunto se observa marcadamente en las encrucijadas que en su recorrido encuentran los peregrinos, representando el momento en que se toman las decisiones ante dos extremos.

La primera con que se toparon fue casi inmediatamente después de haber desembarcado sobre las playas del continente, “estación célebre por la dificultad que hay, no tanto de parte del saber cuanto del querer, sobre qué senda y a qué mano se ha de echar.”<sup>278</sup> Para Critilo estaba claro, de acuerdo con la “tradición”, el significado de cada uno: “[el] de la mano izquierda, por lo fácil, [es] entretenido y cuesta abaxo; y al contrario [es] el de la mano derecha, áspero, desapacible y cuesta arriba”<sup>279</sup>. Sin embargo, se llevaron una buena sorpresa al descubrir que no eran dos sino tres los caminos de la encrucijada, número cuyo significado era el del rompimiento de la tradición binaria y de la conducta indispensable en aquella nueva sociedad: “Basta que habemos llegado a tiempos que hasta los caminos reales se han mudado.”<sup>280</sup> Se acercaron, y vieron muchas sentencias y adagios inscritos exaltando el favor de la medianía, y recordando que por los extremos muchos acabaron con su suerte, tales como Sebastián de Portugal, conquistador en África, y muerto en la batalla de Alcazarquivir (1578), e Ícaro mitológico. En eso estaban, cuando: “se había juntado mucha gente en pocas personas, porque los más, sin consultar otro numen que su gusto, daban por aquellos extremos llevados de su antojo y su deleite. Llegó uno y, sin informarse, muy a lo necio, echó por otro extremo bien diferente del que todos creyeron, que fue por el de presumido, con que se perdió luego.”<sup>281</sup> El escarmiento en cabeza ajena les estaba enseñando que antes de tomar la decisión debían discernir sobre el caso —acto supremo de la voluntad—, y no echar su suerte a los fatales extremos de la vida, porque ni el camino de la derecha les aseguraba un triunfo consecuente.<sup>282</sup> Tras las sentencias de los sabios, las experiencias ajenas y el discernimiento, Critilo tomó una resolución: “Todos, al fin, verás que van por extremos, errando el camino de la vida de medio a medio. Echemos nosotros

<sup>278</sup> C., p. 120.

<sup>279</sup> *Idem.*

<sup>280</sup> *Idem.*

<sup>281</sup> C., p. 123.

<sup>282</sup> Sólo para remarcar mejor la propuesta de la salida ingeniosa en situaciones dilemáticas, cabe comparar, el camino de la izquierda que se le ofrecía a Hamlet era el de soportar la vergüenza de un hijo que no hace nada ante el asesinato de su padre, perpetrado por su tío con la complicidad de su madre, quien se desposa con el asesino; y el de la derecha, la venganza contra éstos, echándoles en cara, además, la ignominia que han cometido en perjuicio del rey y su pueblo. Hamlet nunca se cuestionó acerca de otra alternativa, simplemente aceptó su destino, optando por la venganza.

por el más seguro, aunque no tan plausible, que es el de una prudente y feliz medianía, no tan dificultoso como el de los extremos por contenerse siempre en un buen medio”<sup>283</sup>; y así emprendieron la marcha.

Nos parece muy interesante la manera en que Gracián va encajando con precisión de relojero suizo las reglas generales de conducta a cada situación, buscando siempre la armonía entre la ley y las necesidades concretas, a través de ejercer el ingenio, como en el estado dilemático de los individuos; aunque también, y en razón de ese ejercicio de la inteligencia, surgen dudas a propósito de su postura ética de religioso; por ejemplo, cuando planea en su “novela” la primera encrucijada, ¿está decidido a negar de plano la tradición católica de la puerta ancha y angosta, del camino de la oscuridad y de luz, del sendero de los vicios y el de las virtudes, como únicas alternativas que poseen las personas para conducirse en la vida; e incluso a negar que el de la virtud es la vía correcta para la salvación del hombre?

No olvidemos que a sentir del jesuita las sociedades de su tiempo experimentaban ciertos cambios, por lo que se requería una nueva forma de conducta para alcanzar la virtud; no la niega, ni a ella ni a la lucha entre el bien y el mal, la pone como una finalidad realizable sólo mediante determinadas astucias indispensables en el centro del obstáculo: los intereses de la sociedad y el poder. El objetivo de *El Criticón* es volver “personas” a los lectores, no mártires. Ya Cristo preveía las dificultades en que se hallarían sus discípulos por seguir y predicar su doctrina: “Mirad que yo os envío como ovejas en medio de lobos; por tanto, habéis de ser prudentes como serpientes, y sencillos como palomas.”<sup>284</sup> Ni serpientes ni palomas, ni izquierda ni derecha, en absoluto les recomendaba Jesús, sino ambas cosas, en su justa medida, el tercer camino de la encrucijada.

Gracián desde luego no se olvidó de aquellas palabras de “su divina Majestad”, introduciéndolas en el ánimo de la acción artificiosa y en la experiencia literaria de los personajes. Otra situación dilemática, es decir, encrucijada frente a la que se hallaron los peregrinos, justamente alude al símbolo de las palomas y sierpes, aunque esta vez sólo había dos caminos a la vista, el tercero tenían que inferirlo por sí mismos. En la sexta crisis de la tercera parte se narra que cuando Critilo y Andrenio entraban a Italia, vieron dividirse

<sup>283</sup> C., p. 125.

<sup>284</sup> Mateo, X, 16.



el camino, y volar por el lado siniestro una bandada de palomas, y por el diestro, reptar a unas serpientes. Discutían por cuál lado deberían seguir; Andrenio alegaba que la paloma “es la que mejor sabe vivir, pues en fe de que no tiene hiel, donde quiera halla cabida; todos la miran con afecto y la acogen con regalo”<sup>285</sup>; y Critilo decía que las serpientes “son maestras de toda sagacidad. Ellas nos muestran el camino de la prudencia [...]”<sup>286</sup>; y como no se ponían de acuerdo, resolvieron que cada uno tomaría el suyo, con la condición de avisar al otro si llegaba al “Saber reinado”. Ambos se equivocaron, Critilo había elegido una senda poblada de gente asaz astuta, hipócrita, “mañosa”, de doble intención, cuyo trato era más de interés que amistad, de cuidado que confianza; y Andrenio, por el lado contrario, no hallaba sino gente cándida, simple, “más muerta que viva”, presa fácil del engaño y el fraude: “Y fue cosa notable que ambos a la par, aunque tan distantes, parece que se orejearon, pues convinieron de dexar cada uno el extremo por donde había echado, el uno de la astucia, el otro de la sencillez, y poniendo la mira en el medio, descubrieron la corte del Saber prudente y se encaminaron allá.”<sup>287</sup> Subrayamos, para *El Criticón*, como Cristo, ni entre palomas ni sierpes está la salvación, sino entre ambas con justa medida; no debe haber resignación frente a las situaciones dilemáticas, sino ingenio hallando la tercera vía en la ocasión.

Este antídoto contra los dilemas, arte específico de la agudeza de acción, muchas veces está inmerso dentro del movimiento narrativo, aunque sólo de cuando en cuando como intención prioritaria de los pasajes. Un ejemplo más de este tipo de actitud inteligente es el encuentro, por parte de los peregrinos, del Vano y el Ocioso, quienes se peleaban nada menos que por ganarse a aquellos. Cada uno de los peregrinos simpatizó con el de su genio, Critilo con el Vano y Andrenio con el Ocioso, e hicieron el recorrido que los pleiteantes les ofrecían. Primero subieron a un encumbrado monte que: “Coronaba su frente un extravagante edificio, pues todo él, se componía de chimeneas, no ya siete solas, sino setecientas, y por todas no paraba de salir espeso humo que en altivos penachos se esparcía al aire, y todos se los llevaba el viento.”<sup>288</sup> Allá arriba vieron a los presumidos, jactanciosos, gente de mucho y vano ruido que ocultaban la falta de sustancia con el

<sup>285</sup> C., p. 657.

<sup>286</sup> *Idem*.

<sup>287</sup> C., p. 665.

<sup>288</sup> C., pp. 683-4.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

escándalo y la jactancia, gente celebrada por el Vano. Después fue el turno del Ocioso; éste los llevó, a la inversa, cuesta abajo donde se abría un bellissimo prado, “centro de delicias, estancia del buen tiempo”<sup>289</sup>, donde todos se holgaban y vivían a su gusto; mas: “Llegaron después de haber paseado toda aquella dilatada compañía de la ociosidad, los prados del deporte y campo franco de los vicios, a dar vista a una tenebrosa gruta [...], antípoda del empinado alcázar de la estimación honrosa”<sup>290</sup>; la Cueva de la Nada, donde los hombres verdaderamente morían pues a falta de obras se les olvidaba. Después vino lo peor y lo mejor:

[...] el Ocioso, que acercándose a Andrenio, intentó a empellones de dexamiento arrojarle dentro de la infeliz cueva y sepultarle en medio del fondón de la nada. Viendo esto el Fantástico [el Vano], asió de Critilo y comenzó a tirar de él hazia el palacio de la vanidad, llenándole los cascos de viento. [...]. Pero fue único remedio darse ambos las manos, con que pudieron templarse y hazer buen medio entre tan peligrosos extremos.<sup>291</sup>

Éste es uno de los momentos alegóricos más humanos del relato: el padre y el hijo se dan la mano y juntos se salvan del dilema en que su genio extremado los colocaba; la solidaridad entre el joven impetuoso y el recalcitrante viejo originan al hombre prudente, “que casi todos los mortales andan por extremos y el saber vivir consiste en topar con el medio”<sup>292</sup>, dice Gracián a título de narrador; además, el punto que producen el padre y el hijo solidariamente es una muestra de la nula abnegación que hay en *El Criticón* ante las fatalidades del destino, debido a que éste se forja mediante las obras, lo cual, en todo caso, niega al mismo tiempo su existencia, afirmando la relación causal. En general, siempre que los peregrinos se enfrentan a una dualidad problemática el ingenio crea la justa y segura tercera salida, conciliadora de los extremos.

Por otra parte, establece el autor en el discurso XLV de la *Agudeza* con respecto de los “desempeños en el hecho” que: “Otros hay por estratagema y por una rara extravagante invención”<sup>293</sup>. Sin embargo en el discurso XLVII, tanto las estratagemas como las raras invenciones son tratadas como subclases de las “acciones por invención”, entre las que hay una tercera, las acciones alegóricas. Debido a que no implican diferencias de ningún tipo en

<sup>289</sup> C., p. 704.

<sup>290</sup> C., p. 713.

<sup>291</sup> C., p. 727.

<sup>292</sup> C., p. 661.

<sup>293</sup> A., p. 407.

el nivel específico de las acciones, creemos no tiene importancia discutir sobre si pertenecen al hecho o a la invención, además porque todas las acciones ingeniosas son invención de hechos. Reconozcámoslas en *El Criticón* en su nivel determinado.

Las **estratagemas**, propias del arte militar,<sup>294</sup> del mundo que conoció muy de cerca el Padre de la Victoria, se constituyen por la ejecución de un plan nada común, que busca la eficacia en un trazo imprevisible, que asalte sorpresivamente las defensas del enemigo, o las previsiones del lector: “Otras acciones hay que ponen todo el artificio de su invención en el ardid, y se llaman comúnmente **estratagemas**, **estravagancias** de la inventiva [...]; consiste su primor en una ejecución no esperada, que es un sutilísimo medio para vencer y salir con el intento.”<sup>295</sup> ¡Cuán necesarias fueron para los viajeros de las edades en la guerra contra los vicios la invención de **estratagemas**! Como aquella vez en que subían por el difícil camino empinado de la virtud, en busca de Virtelia —aquí no sólo camino, “que no hay más de un camino”<sup>296</sup>—, y las fieras viciosas les acechaban al paso: “Sentíanlas bramar rabiando y murmurando, y tras cada mata les salteaba una, que tiene muchos enemigos lo bueno: los mismos padres, los hermanos, los amigos, los parientes, todos son contrarios de la virtud [...]”<sup>297</sup>. Así un león se preparaba para embestirlos, y Andrenio, venciendo sus temores que lo hacían presa fácil, mostró una espada flamígera, de luz de entendimiento, he hizo que la bestia huyera acobardada por la verdad, “que tal vez piensa uno hallar un león y topa un panal de miel.”<sup>298</sup> Crítilo, en la misma batalla, al ser atacados por un fiero tigre de “condición” y “mal modo”, respondió la acometida con un escudo de cristal, “espejo fiel del semblante, y assí como la fiera se vio en él tan feamente descompuesta, espantada de sí misma echó a huir, con harto corrimiento de su necio exceso.”<sup>299</sup> Ardid fue también la forma que ideó Lucindo —el hombre que manaba luz de su cerebro, y guía en el camino rumbo a Virtelia— para acceder al palacio de esta señora.<sup>300</sup> Se hallaban ante las puertas, flanqueadas por unos gigantes “jayanes de la soberbia”, a quienes debían superar, cuando

<sup>294</sup> “Dónde prevalecen las **estratagemas** es en el arte militar.” (A., p. 415.)

<sup>295</sup> A., p. 415.

<sup>296</sup> C., p. 471.

<sup>297</sup> *Idem.*

<sup>298</sup> C., p. 472.

<sup>299</sup> C., p. 473.

<sup>300</sup> El pasaje de Virtelia encierra uno de los asuntos más cristianos y católicos de la obra: el despojarse de los bienes temporales para obtener los eternos del espíritu, y gozar de la gloria de Dios: “Aquí todo va al revés del mundo: si por fuera está la fealdad, por dentro la belleza; la pobreza en lo exterior, la riqueza en lo interior; lexos la tristeza, la alegría en el centro, que eso es entrar en el gozo del Señor.” (C., p. 474.)

en respuesta al miedo que sintieron los peregrinos, pues la lucha ahora se libraría entre “personas”, Lucindo les arengó y aconsejó como sigue:

Pero no hay que desconfiar de la vitoria, que no han de faltar estratagemas para vencerlos. Advertid que de los mayores gigantes triunfan los enanos y de los mayores los pequeños, los menores y aun los mínimos.<sup>301</sup> El modo de hazer la guerra ha de ser muy al revés de lo que se piensa [...]; no se trata de hazer del hombre, sino humillarse y encogerse, y cuando ellos estuvieren más arrogantes amenazando al cielo, entonces nosotros, transformados en gusanos y cosidos con la tierra, hemos de entrar por entre pies; que así han entrado los mayores adalides.<sup>302</sup>

Y ese fue el modo, la humildad, con que consiguieron entrar al palacio de la virtud. En otro lugar del universo alegórico, asimismo el ardid de “auto humillación” les sirvió para librarse del peligro. En la crisis decimotercia de la segunda parte, un tropel de personas huía espantada del gigante monstruo tragador de hombres, que al acecho provocaba el pánico: “¡A fuera, lindas! ¡A huir, sabios! ¡Guardaos, valientes! ¡Alerta, príncipe! ¡Que viene, que llega rabiando la apocada bestia! ¡Guarda, guarda!”<sup>303</sup>, gritaba uno de la multitud. Los peregrinos estaban con un Gigante-Enano, es decir con el que se dilatava o encogía según la ocasión, quien al acercarse el monstruo les recomendó no sobresalir, ni ostentar ninguna prenda, y: “Assí lo platicaron<sup>304</sup>, y la que venía rechinando colmillos y relamiéndose en espumajos de veneno, viéndoles que tan poco sobresalían y que el imaginado gigante era un pigmeo, no dignándose ni aun de mirarles, los despreció dando la vuelta a su poquedad y vileza.”<sup>305</sup> Y fue otra sumaria estratagema cuando en la “gran jaula de todos” se le salió a Critilo exclamar “¡Oh casa de Dios [...], poblada de orates!”<sup>306</sup>, enfureciendo a todos, dispuestos a acabar con él y sus acompañantes, Andrenio y el Enano-Gigante. Éste, dilatada ya su complexión, “echando mano a la cinta, descolgó una bocina de marfil terso y puro, y aplicándola a la boca, començó a hazer un son tan desapacible para ellos, que todos al punto, volviendo las espaldas, se echaron a huir [...].”<sup>307</sup> Esto recuerda algunas estrategias

<sup>301</sup> Probablemente la inspiración más cercana de este concepto provenga de San Francisco de Asís, llamado el “mínimo Francisco” por su extremada humildad, concepto que se extendió a toda la orden de “frailes mínimos”.

<sup>302</sup> C., p. 475.

<sup>303</sup> C., p. 520.

<sup>304</sup> *platicaron*: practicaron.

<sup>305</sup> C., p. 521.

<sup>306</sup> C., p. 531.

<sup>307</sup> *Idem*.

que usaban los ejércitos cuando no llegaban los refuerzos y tenían poco contingente, se esparcían y lanzaban cañonazos en uno y otro lado para aparentar un volumen mayúsculo.

En fin, la “novela” se halla henchida de estratagemas, casi todos los ejemplos que hemos citado lo son. Las acciones ingeniosas se entremezclan, aunque destacando una cualidad específica que les da nombre, mas el ardid está ahí, en el movimiento estratégico e imprevisible de los personajes entendidos; basta con mencionar las acciones de Artemia y sus ministros.

Las “misteriosas” o “raras invenciones”, por su parte, no encuentran parangón en ningún otro autor del barroco (y tal vez en la historia de la literatura); y cómo se trata asimismo del sujeto en acción, Gracián funda el arte de las “raras invenciones” sobre bases históricas, que llevadas al paraje literario se convierten en la más pura y perfecta alegoría, en las acciones más cercanas al “concepto” y en las más significativas. Así lo expone en la *Agudeza*:

Ocupan el primer lugar las acciones misteriosas y significativas, que se valen de la ingeniosa invención para exprimir con plausibilidad su intento; como lo fue la del ínclito don Pedro, conde entonces de Saboya, con méritos de rey. Entró este héroe en la presencia del emperador Otón a hacer reconocimiento del feudo imperial. Iba vestido todo el lado diestro de un precioso recamado, cubierto de pedrería; pero el izquierdo, armado de fuertes y lucidas armas. Maravillado el César y sus potentados del peregrino traje, le examinó el intento. Señor, respondió, yo traigo esta mitad adornada, para mostrar que estoy pronto a cortejaros y serviros, y esta otra armada, para dar a entender que lo estoy también para defender con las armas las tierras que con ellas he adquirido.<sup>308</sup>

Criaturas raras se pueden hallar en *El Criticón* que, si originariamente mitológicas, a través de la alegoresis previa se toman hacia una multiplicidad de significados, objeto de la “acción misteriosa”. Argos, por ejemplo, al presentarse ante los viajeros con el cuerpo lleno de ojos<sup>309</sup>, despertó tanta curiosidad como el conde de Saboya. Es la primera crisis de la

<sup>308</sup> A., p. 413.

<sup>309</sup> Argos, por sobrenombre Panoptes (el que todo lo ve), es representado como un gigante, como monstruo o como un apuesto mancebo, según la variedad de tradiciones. Como estaba dotado de una fuerza sobrenatural, además del atributo que le dio el sobrenombre, Hera le confió la custodia de Ío, metamorfoseada en vaquilla blanca; pero Hermes, por órdenes de Zeus, la raptó, matando a Argos de una pedrada (o adormeciéndole con la melodía de su flauta, culminando con la decapitación, según otra versión mitológica.) Respecto a los ojos, también existen diversas tradiciones. Una sostiene que tenía un solo ojo en la nuca; otra, que dos en la cara y otros tantos en el cogote; y, según una tercera tradición, sumaban cien los ojos de Argos. Sobre la ubicación, unos afirman que estaban en la frente; otros, distribuidos en todo el cuerpo. (Cfr., *Enciclopedia universal ilustrada europeo mexicana*, t. VI, Madrid, Espasa Calpe, 1972.) Gracián diseña un Argos al modo de los últimos.

edad madura, entonces los ojos son símbolos del hombre que ha abandonado la juventud, que ha avivado su espíritu para hacer frente a las responsabilidades propias de un ser emancipado. Al presentarse Argos, pues, viendo tanta curiosidad en los peregrinos, sobre todo en Andrenio, a éste le preguntó:

--¿Ves o miras?, que no todos miran lo que ven.

--Estoy --respondió-- pensando de qué te pueden servir tantos ojos; porque en la cara están en su lugar para ver lo que passa, y aun en el colodrillo para ver lo que passó; pero en los hombros, ¿a qué propósito?

--¡Qué bien lo entiendes! --dixo Argos--. Éssos son más importantes, los que más estimaba don Fadrique de Toledo.<sup>310</sup>

--Pues ¿para qué valen?

--Para mirar un hombre la carga que se echa a cuestras, y más si se casa o se arrasa, al acetar el cargo y entrar en el empleo [...]<sup>311</sup>

Argos tenía ojos en las espaldas para ver donde las arrima, saber en quien confiar; en las rodillas, para mirar donde se hinca, a los que triunfan y valen; en los pies, para ver donde los pone, donde entra y sale; en las piernas, para saber ante quien hacerlas, esto es, jactarse o presumir, pero más bien, para saber ante quien no hacerlo; en las orejas, para descubrir la mentira de lo que oye; en la lengua para mirar lo que ha de decir; y hasta en los ojos para mirar cómo miran.<sup>312</sup>

Las “misteriosas invenciones”, a propósito de Argos, tomadas como tales por Gracián de gente ilustre, podemos ver que consisten en la creación de imágenes significativas, comparables con las representaciones pictóricas: “Practícense mucho estas invenciones en los caballerosos empleos, y son como empresas, o jerglíficos ejecutados [...]. Procúrase siempre en estas invenciones, que tengan alma de significación y hermosura de apariencia.”<sup>313</sup> *El Criticón* en esta clase de inventivas le apuesta a la carga de sentido moral y a las proporciones objetivas de la imagen, como poder didáctico de la palabra en el nivel estructural; mas lo mismo ocurre con el contenido. Recordemos que para el autor son inseparables la doctrina y la praxis, por lo que él justamente al escribir su pensamiento doctrinario en las posibilidades de su oficio se encuentra practicándolo, y el universo que se construye con la invención literaria asimismo habla de los materiales con que se halla hecho; la historia de alguna manera representa el proceso creativo y formativo de su autor,

<sup>310</sup> Sobre Fadrique de Toledo cfr. Santos Alonso en C., p. 290, nota 18.

<sup>311</sup> C., p. 290.

<sup>312</sup> Cfr. C., pp. 290-4.

<sup>313</sup> A., p. 414.

y como es didáctica, invita a practicar lo que éste ha realizado (cada cual siguiendo la inclinación de su genio y la fuerza de su ingenio). Esto significa que la segmentaridad binaria entre continente y contenido en la póstuma obra del jesuita tampoco es absoluta, y en cambio hay un riquísimo flujo entre esos segmentos que propicia una sólida unidad. Las “invenciones misteriosas”, luego, al ser empleadas como instrumentos de composición, formaron parte del mundo narrativo que los personajes, sólo ellos, pudieron experimentar alegóricamente.

Los casos aquí de igual manera son numerosos, aunque creemos será suficiente con mencionar unos cuantos para comprender mejor la lectura que el propio autor nos propone sobre su obra. Ponemos por ejemplo las metamorfosis que obraron en los peregrinos, y en los demás personajes sin nombre, las autoridades de la aduana de la madurez, quienes transformaban a los “passageros” de las edades en auténticos hombres, después de despojarlos de sus “niñerías”: “De suerte que de pies a cabeza los reformaban. Echábanles a todos un candado en la boca, un ojo en cada mano y otra cara janual, pierna de grulla, pie de buey, oreja de gato, ojos de linze, espalda de camello, nariz de rinoceronte, y de culebra el pellejo.”<sup>314</sup> Cercana a esta transformación –por lo demás, rarísima imagen--, Argos después se encargó de acentuar el exótico aspecto de Critilo y Andrenio, añadiendo nuevos ingredientes morales, muy a su uso, “con un extraordinario licor alambicado de ojos de águilas y de linzes, de coraçones grandes y de celebros”<sup>315</sup>, pócima que no se quedó invisible en el interior de su espíritu, sino que “al mismo punto se les fueron abriendo muchos y varios ojos por todo el cuerpo, de cabeça a pies [...]; y todos ellos tan perspicazes y tan despiertos, que ya nada se les passaba por alto: todo lo advertían y lo notaban.”<sup>316</sup> La tarea del lector consiste, antes de reconocer el cuadro axiológico que tiene enfrente,

---

<sup>314</sup> C., p. 305. Todo ese cuadro de indumentarias corporales se puede interpretar así: “[...] les ponían a todos un cándado en la boca para ser prudentes [en el hablar], un ojo en cada mano para creer aquello sólo que ve o toca [u observar con cautela en lo que se da o se recibe], otra cara de Jano para tener una delante y otra atrás como él [y tener perspectivas del futuro y lo histórico], pierna de grulla alta y delgada para poder vigilar mejor desde su altura, pie de buey para con su anchura estar bien asentado, oreja de gato pequeña pero sensible, ojo de lince para tener una vista como la suya, espalda de camello para poder soportar el mucho trabajo que él soporta, nariz de rinoceronte [...] que al ser tan larga simboliza sagacidad, y pellejo de culebra para poder cambiarlo cuando se ha menester [adaptándose a las necesidades contingentes].” (Santos Alonso, *op. cit.*, pp. 305-6, nota 101.)

<sup>315</sup> C., 307.

<sup>316</sup> C., p. 308.

primeramente en ser capaz de pintar en su imaginación el jeroglífico que Gracián pintó en la suya.

Ejemplos de pinturas ejecutadas son el hombre halado, el ángel que ayudó a los peregrinos a escapar de la cárcel del interés;<sup>317</sup> en sentido negativo, los encerrados en el corral del vulgo, hombres todos a medias, “porque el que tenía cabeça de hombre, tenía cola de serpiente [...], otros cabeças de camellos [...], muchos de bueyes [...], de lobos [...], de estóldos jumentos [...]”<sup>318</sup>; contra la tradición, el aspecto lúcido de Fortuna;<sup>319</sup> el hombre de cien corazones;<sup>320</sup> Lucindo, de cuya cabeza manaba un desteyo luminoso;<sup>321</sup> el “Assombrado”, el que estaba hecho de sombra;<sup>322</sup> el Jano, criatura mitológica que tenía dos caras;<sup>323</sup> el cuadro que Vejecia fue dibujando a pesar y honra de Andrenio y Critilo respectivamente, otorgándoles a cada cual los bienes merecidos: “[...] a Critilo le dio la mano, mas a Andrenio se la asséntó. Entregó un báculo a Critilo, que pareció cetro, y a Andrenio otro, que fue palo. A aquél le coronó de canas, y a éste le amortajó en ellas [...]”<sup>324</sup>; el Nariagudo, guía en la senda de la perspicacia;<sup>325</sup> el Sesudo, una especie de Argos, pero de sesos;<sup>326</sup> y hasta la misma Muerte, que según el lado que se la mirara se veía sonriente o triste, vestida de verde o de negro, por un lado parecía ángel por otro demonio.<sup>327</sup>

Finalmente, sólo resta una acción ingeniosa clasificada por la *Agudeza*, y es la que Gracián llama “alegórica”, porque sin ser muy perspicaz ni tampoco muy heroica, se vuelve plausible por la mediación de ciertos actos simbólicos, por los cuales se conoce una voluntad noble o caballeresca, o un espíritu entendido:

Hay ejecuciones alegóricas, que declaran grandemente el intelecto; hizo siempre la agudeza célebres las hazañas, y muchos hechos no tan heroicos como otros fueron más memorables, por ilustrarlos ella. Sonó mucho la campana del rey don Ramiro de Aragón en Huesca, tocó a muerte para sus altivos vasallos, y para él a

<sup>317</sup> II, iv.

<sup>318</sup> C., p. 381.

<sup>319</sup> II, vi.

<sup>320</sup> II, viii.

<sup>321</sup> II, x.

<sup>322</sup> II, xii.

<sup>323</sup> III, i.

<sup>324</sup> C., p. 569.

<sup>325</sup> III, vi.

<sup>326</sup> *Idem.*

<sup>327</sup> III, xi.

inmortalidad de su cobrada reputación, acción que bastó sola a hacerle tan conocido, como lo fueron los Jaimes, los Pedros y Fernandos por sus hazañas<sup>328</sup>

Así Critilo también salvó su reputación de “ser persona” cuando se encaminó rumbo a las salteadoras que acompañaban a sus voluntarios rehenes a la casa de los vicios, al pedir que “le atassen a él con cintas de libros”<sup>329</sup>. El acto no fue heroico, tampoco consistió en un extravagante ardid que burlara la previsión de las salteadoras, fue simbólico, pues si se le iba a esclavizar a alguna pasión, éste se resolvió por la de los libros, simbolizada con la cinta. No fue hazaña, pero sí “ejecución alegórica” asimismo el haber decidido entrar por la salida a aquella casa, denotando, Critilo, que él era un hombre preclaro, nada común, que nunca ponía la “mira en los principios, sino en los fines.”<sup>330</sup> Son “ejecuciones alegóricas” casi todas las acciones donde destaca la voluntad, y si a ésta se le agrega algún símbolo, más alegórica resulta la acción; como cuando Andrenio deshizo su corona de guirnaldas y formó con ella la escala para bajar de la alta ventana, desde la que todos los viciosos se despeñaban.<sup>331</sup> En el pasaje de Fortuna, si se trató de un ardid la acción del enano que ganó la competencia por los bienes, la de aquélla consistió en “ejecución alegórica”, ya que de su sencilla actitud demostró ser justa en dar a todos la misma oportunidad.<sup>332</sup> Incluso dentro de las cuestiones bélicas de *El Criticón*, lugares propicios para las “estratagemas”, el tipo de acción que revisamos sale a relucir. Cuando subían la cuesta, camino de Virtelia, y fueron atacados los peregrinos por distintas fieras: “Contra los tiros y golpes de toda arma ofensiva, se valieron del célebre escudo encantado, hecho de una pasta real, cuanto más blanda más fuerte, forjado con influxo celeste, de todas maneras impenetrable: y era, sin duda, el de la paciencia.”<sup>333</sup> La paciencia en sí no constituye un acto heroico militar, pero en la batalla moral es una alegoría de la fuerza del espíritu virtuoso. En otro lugar, y en otro contexto, la “ejecución alegórica” aparece envuelta de un artificio médico, esta vez a cargo del Acertador, para quitarle la borrachera a Andrenio, quien se había enviciado en la casa de la alegría o estanco de los vicios. Como el incauto Andrenio no paraba de decir sandeces: “Prosiguiera en sus dislates, si el Acertador no tratara de aplicarle el eficaz

<sup>328</sup> A., p. 414.

<sup>329</sup> C., p. 216.

<sup>330</sup> C., p. 219

<sup>331</sup> Cfr. C., p. 226.

<sup>332</sup> Cfr. C., pp. 414-6.

<sup>333</sup> C., p. 473.

remedio, que fue echarle en la vasija del vino [...] una serpiente sabia, que al punto le hizo volver a ser persona y a aborrecer aquel tóxico del juicio y veneno letal de la razón”<sup>334</sup>; esto es, le dio a beber un trago de prudencia. Por otra parte, el Zahorí, habiéndose internado en el oscuro palacio de Caco junto con Critilo para rescatar nuevamente a Andrenio: “Discurrió luego en abrir algún resquicio por donde pudiese entrar un rayo de luz, una vislumbre de verdad. Y al mismo instante [...], dio en tierra toda aquella máquina de confusiones: que toda artimaña, en pareciendo, desaparece.”<sup>335</sup> En este último caso, un ardid fue vencido por una simple “ejecución alegórica”: abrir la ventana a la luz del día, que es el entendimiento a la sabiduría.

Reconocemos que de alguna manera hemos manipulado las relaciones entre la *Agudeza* y *El Criticón*, en la medida en que el autor no designó las acciones de su obra póstuma, y nuestro trabajo se basa en una mera interpretación deductiva, subsumiendo los casos de los personajes a las hipótesis de la *Agudeza*, además, en la medida en que las acciones ingeniosas se originan del acto mismo, dependiendo de la casualidad. Sin embargo, consideramos válida nuestra interpretación desde que se pueden apreciar las proporciones existentes entre los tipos de agudeza y las situaciones concretas, tomando en cuenta que los acaecimientos fortuitos fueron creados por el propio teórico del arte de las acciones ingeniosas.

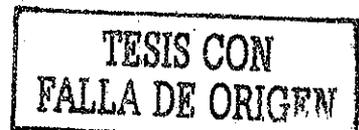
A continuación ofrecemos un esquema donde se ordena las acciones ingeniosas detalladas en clase y especie:

1. Agudeza de acción
  - 1.1. Desempeños en el hecho
    - 1.1.1. Desempeños
    - 1.1.2. “Supernudos”
    - 1.1.3. Desempeños dilemáticos
  - 1.2. Estratagemas
  - 1.3. Raras invenciones
  - 1.4. Acciones alegóricas

Por otro lado, con la clasificación del presente apartado no pretendemos limitar la tipología que puede encontrarse en la “novela”, muy por el contrario, nuestro propósito es abrir el panorama de la riquísima variedad de movimiento y proceder de sus criaturas, cosa

<sup>334</sup> C., p. 592.

<sup>335</sup> C., p. 655.



que hace muy difícil cualquier intento de reduccionismo filológico, pues la diversidad es tal, que da la sensación de que siempre algo se nos escapa. Por ello, más que aspirar a hallar el nombre que lo abarque todo, proponemos redescubrir el método graciano de lectura.<sup>336</sup> Si hay alguna cosa constante en *El Criticón*, ésta sólo pueda ser el ingenio en su especificación de agudeza de artificio, cuya constante a su vez es la variedad. Pongámosle nombre a cada una de las acciones, si queremos, en nuestra lectura individual; porque ni siquiera los ingredientes primordiales de la agudeza de acción, libre arbitrio y probabilismo, son capaces de concentrar en su naturaleza una cualidad invariable, lista para adquirir el nombre genérico: libre arbitrio y probabilismo son sinónimos de libertad y contingencia. Libre albedrío y casuística también significan el número humanamente infinito de conductas posibles en una sociedad tan compleja como aquella en que vivió Baltasar Gracián.

---

<sup>336</sup> Y seguiremos entrecomillando el término "novela", pues aunque ya existe un excelente trabajo sobre el género de *El Criticón*, elaborado por Lázaro Carreter, quien concluye diciendo de la obra, "bien pudiéramos rotular como *epopeya menipea*", siempre habrá algo que no encaje dentro del término usado, y siempre habrá la necesidad de entrecomillarlo. De no ser así, ¿por qué Lázaro duda del género que cree haber descubierto al escribir tímida o cautelosamente "bien pudiéramos rotular [...]"? (Cfr. Fernando Lázaro Carreter, *op. cit.*, pp. 78-87.)

#### 4. ARTE DE LA PALABRA. AGUDEZA VERBAL

##### 4.1. Estilo del lenguaje graciano

Ordinariamente, cuando se habla de Baltasar Gracián dentro de las aulas universitarias o es tema de alguna conversación, nunca falta quien cite la dos veces lacónica frase “lo bueno, si breve, dos veces bueno”, teniéndola por parte esencial del estilo del autor, si es académico el que la cita; o como receta de cocina moral, si es algún lector entusiasta pero profano, que ha adquirido especialmente el *Oráculo manual* en versión moderna y/o de divulgación.<sup>337</sup> ¿Cuál de los dos se ha acercado más a la intención del jesuita aragonés? Parece obvio, por las condiciones en que se pronuncia, el primero. ¿Mas el estilo es la inmediata y última finalidad del autor de la *Agudeza*; no hay nada más allá de las palabras, y de las palabras ausentes, en una escritura que se erige sobre el fundamento que predica, el laconismo? Creemos que la obra de Gracián nunca deja vacío el depósito de sus lectores, en ella hay una intención que siempre se multiplica, no la que feneció en 1658, la encarnada en letra impresa, intención que dice “yo soy muchas”, o como dirán siglos después Deleuze y Guattari: “Como cada uno de nosotros era varios, en total ya éramos muchos”<sup>338</sup> o, por qué no, como respondió el espíritu maligno de un poseso cuando Cristo le pedía su nombre: “Mi nombre es legión, porque somos muchos.”<sup>339</sup> No se equivoca el académico, tampoco el profano, son muchos los ánimos que se desenvuelven en la escritura graciana, porque es legión la suma de sentidos de la palabra, pese y gracias a la brevedad, entre otros factores que se verán.

Mencionemos “brevemente” las influencias y coincidencias circunstanciales del laconismo de Gracián y, en general, del español. Fue el aticismo epigramático de Lipsio (1547-1606), sucesor de Erasmo en la función de hito ideológico, el que se difundió en España desde comienzos del siglo XVII, contra la retórica ciceroniana. Aurora Egido lo expone de esta manera:

<sup>337</sup> En un interesante, agudo y picante tríptico que con sus ilustraciones “eclécticas” representa sintéticamente el pensamiento de Gracián, se inscribe: “Otros creen que sus libros son recetarios para *yuppies* y triunfadores. Se han vendido 150, 000 ejemplares del *Oráculo* en los EE.UU.” (*Baltasar Gracián y Morales. Teatro de la fama, centro de la inmortalidad*, tríptico publicado por la Excma. Diputación de Zaragoza, Instituto Fernando el Católico y el Gobierno de Aragón, con motivo de los 400 años del natalicio de Gracián, agosto de 2001.)

<sup>338</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas* [trad. José Vázquez Pérez], Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 9.

<sup>339</sup> Marcos, V, 9.



[...] España se orientó al aticismo epigramático del Lipsio, siguiendo una vertiente senequista que se oponía a la retórica de Cicerón. [...] El aticismo de Cicerón era, desde luego, muy distinto del estoico. Con su defensa de la *brevitas*, la *subtilitas* y la *obscuritas*, los estoicos conformaron un estilo epigramático que iba a tener gran predicamento entre los conceptistas españoles.<sup>340</sup>

Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1600), conocido como el Brocense, allanó el camino para el refloreCIMIENTO del estoicismo con una traducción del *Manual* del pensador griego Epicteto (55 d.C-135 d.C.); pero fue Justo Lipsio quien se convirtió en el maestro del neoestoicismo, provocando grande entusiasmo entre los humanistas españoles “desde el anciano Arias Montano hasta el joven Quevedo”<sup>341</sup>. Precisamente por aquella inquietud surgida, materializada mediante un prolijo intercambio de correspondencias con el “maestro”, se expandieron las ideas adoptadas por Lipsio, las cuales constituían una combinación, en cuanto a cuestiones retóricas, de la brevedad, concentración semántica en pocas palabras, y el ingenio de cada autor particular: “Justo Lipsio, a través de sus *Cartas* (1576), fue punto de arranque de la boga del aticismo lacónico apoyado por el *ingenium*, aspecto que creemos fundamental a la hora de considerar el estilo de Baltasar Gracián.”<sup>342</sup> El humanismo clasicista estaba siendo suplantado por otro humanismo, donde el ingenio se transformaba en el eje de toda expresión, encaminado no tanto a la extinción de los cánones como a la reafirmación de la libertad; asimilado muy bien por los jesuitas, de tal manera que estos a su vez se convirtieron en los maestros del nuevo humanismo “reposado, fundado en el estudio de los poetas y oradores latinos. Su enseñanza [ en la Compañía] tendía sobre todo a adornar el ingenio [...]”<sup>343</sup>.

La libertad de ingenio vino a renovar el estilo del Renacimiento, que Gracián se encargó de teorizar sobre sus posibilidades estéticas y morales, predicando con el ejemplo, y consolidando el nuevo estilo de libertad de ingenio, como un rasgo característico de los españoles: “En España siempre hubo libertad de ingenio, o por gravedad, o por nativa cólera de la nación, que no por falta de inventiva. [...] los apasionados lo aclamaron por gravedad española, opuesta en todo a los juguetes de la invención griega.”<sup>344</sup> El ingenio

<sup>340</sup> Aurora Egido, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza, 1996, p. 17.

<sup>341</sup> Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 773.

<sup>342</sup> Aurora Egido, *op. cit.*, p. 18.

<sup>343</sup> Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 771.

<sup>344</sup> *A.*, p. 444. Aurora Egido parece estar de acuerdo con esto: “Quienes tendieron a la renovación del estilo en el Renacimiento se apoyaron en la libertad de ingenio, la misma con la que Gracián curiosamente no sólo

libre fue un ingenio variado; esta cualidad, recordemos, formó uno de los encomios de la artificiosa agudeza del jesuita aragonés, debido a la asociación inmanente de la diversidad y hermosura. Sin embargo, no hay que olvidar el mundo de allanamientos que complica la atribución de autoría con relación al nuevo humanismo. Nosotros sólo nos atrevemos a destacar ciertos nombres que designan a los maestros de aquella época, los cuales indudablemente estuvieron involucrados en las transformaciones estéticas, nombres como Erasmo de Róterdam, el Brocense, Justo Lipsio, los jesuitas en general, y Baltasar Gracián en particular. Por lo menos en lo que corresponde a este último, no se puede negar su condición jesuítica, ni la influencia que ejercieron los miembros de la Compañía sobre él, primero como discípulo, después en el influjo de sus doctrinas y la invención literaria.<sup>345</sup>

Presumiblemente, si los jesuitas desde su fundador tuvieron nexos con las ideas erasmistas, es posible decir lo mismo acerca de las ideas de Lipsio, y de hecho así fue. Hubo una sucesión real, una rebelión contra el "añejo" ídolo, por mencionarlo de alguna manera, aunque el espíritu de éste continuara inspirando al ingenio español bajo el abrigo del nuevo modelo:

El nuevo ídolo de la España sabia [Lipsio] tenía que relegar al antiguo [Erasmo] a la oscuridad. Por eso no creemos que pueda hablarse de erasmismo a propósito de los escritores del siglo XVII que se inicia, aun cuando su espíritu parezca emparentarse con el de Erasmo. Si alguna vez citan a éste, lo hacen con una frialdad más o menos hostil, o como a un autor entre tantos.<sup>346</sup>

Sin ir más lejos, junto al libre ingenio promovido por los jesuitas, y el Padre de la Victoria, se halla el laconismo verbal, cuyo efecto directo es el silencio, la palabra ausente, el callar, muchas veces elogiado como el acto más prudente de los sabios en *El Criticón*. El silencio, pues, fue predicado por Erasmo, con bases igualmente latinas que griegas:

Entre las aves, las ánsares son tenidas por muy parleras porque graznan mucho, pero ellas mismas quando han de passar desde Sicilia al monte Tauro donde hay muchas águilas, atapan la garganta con el arena y traen una piedra en la boca. Y assí, callando passan de noche, y desde que llegan a la mitad del monte echan la piedra; quando están ya en salvo, echan también la arena de la garganta. Lo que Plinio dize

---

impregnó su obra, sino que consolidó en la *Agudeza* como característica fundamental de los españoles [...]" (A. Egido, *op. cit.*, p. 19.)

<sup>345</sup> Respecto a la influencia que ejercieron los jesuitas en la obra de Gracián, y con relación a la conjunción ingenio y variedad, escribe Aurora Egido: "[Dicha conjunción] trascendió a los mecanismos de la enseñanza jesuítica cuyo eclecticismo iba presidido por los principios de eficacia y de adaptabilidad. Baltasar Gracián encontró en este terreno amplio espacio para el desarrollo de sus teorías estéticas." (*Ibid.*, pp. 19-20.)

<sup>346</sup> Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 773.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

de las grullas, Plutharco lo menta de las ánsares. Sea como quiera, de una cosa nos devemos avergonçar, que las grullas o las ánsares sepan más que los hombres.<sup>347</sup>

Entre Erasmo y Gracián únicamente hay un nombre de distancia, Lipsio; pero éste en cierta forma ha sido un puente, que transportó la idea erasmista del prudente silencio, correlato de la brevedad verbal. Erasmo, defensor del callar, en *La lengua* comparaba la parlería con la borrachera, “haciendo una disección del *parlero* imparable que habla incluso por la noche”<sup>348</sup>. La idea viaja hasta *El Criticón*, y se escenifica cuando Andrenio en el estanco de los vicios traía una tremenda ebriedad y una desmesurada verborrea, entonces: “¡Calla ya! – le dixo el Acertador--, que sin duda se dixo diablo del que noche y día habla.”<sup>349</sup>

En capítulos anteriores habíamos hablado acerca de la conciencia que existía en aquella época sobre el poder de la palabra; era vista como un instrumento muy eficaz que permitía su uso desde una doble perspectiva, es decir, como instrumento de la ciencia y la moral por un lado, o de la maldad y la tergiversación, por otro. Las purgas, las censuras, el ojo inquisitorial eran actividades consideradas indispensables para cuidar el orden público de los reinos; la palabra era el instrumento de transmisión de ideas por excelencia, mas también un problema constante que debía ser vigilado y expurgado. Con esa magnitud de cuidados, la prudencia, ciencia moral del hombre en sociedad, se ve implicada en los fenómenos del habla, y más del habla escrita, a tal grado que se prefiera la elocuencia del silencio, un estado de mediano mutismo, el cual alcanza a afectar incluso la verdad. La prudencia enseñaba, como el *iceberg*, a no mostrarlo todo, sino sólo una parte de la razón: “*Sin mentir, no decir todas las verdades*. No hay cosa que requiera más tiento que la verdad: que es un sangrarse del corazón.”<sup>350</sup> Una parte a la vista de todos y otra oculta bajo el agua, o bajo la omisión de la lengua y la pluma, orilló a los escritores, primordialmente a los moralistas, a adoptar el estilo del silencio, de la omisión, de la economía verbal y de la elipsis:

El uso constante de la elusión en el estilo de Gracián, la economía lingüística, producen, como se sabe, una práctica permanente de las figuras retóricas que procuran la elipsis, según las normas predicadas en la *Agudeza y arte de ingenio*, y

<sup>347</sup> *Apud.*, *ibid.*, p. 28.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>349</sup> *C.*, p. 591. Y a propósito de la agudeza verbal, nótese el juego de palabras que hay en “diablo” y “día habla”, el primer segmento puede significar ‘día hablo’, y el segundo ‘diabla’.

<sup>350</sup> *O.*, p. 248, no. 181.

llevan a la práctica del laconismo, el refrán, el emblema y todas las secuelas del conceptismo que procura no engolfarse en el *ornatus*.<sup>351</sup>

Desde Erasmo hasta Gracián el callar es una virtud; aunque “pasando por el puente Lipsio” hasta la *Agudeza*, asimismo la omisión es un estilo: el aticismo epigramático. Nuevamente confluyen sobre un mismo punto las cuestiones de forma y contenido en la escritura del aragonés, confluencia que se va forjando a lo largo del discurso, completando un todo coherente. Además, esto explica la multiplicidad de intenciones que surgen de la escritura graciana y de su lacónico estilo, ya que la brevedad formal tiende, apoyada en el ingenio, hacia un amplio espacio de significaciones. La intención multiplicada sustituye las cifras cuantitativas por las cualitativas: “Pagarse más de intenciones que de extensiones. No consiste la perfección en la cantidad, sino en la calidad. Todo lo muy bueno fue siempre poco y raro; es descrédito lo mucho”<sup>352</sup>, sentenciaba finalmente el autor.

El neoestoicismo de Lipsio propugnaba la *brevitas, subtilitas y obscuritas*. Ya nos hemos referido a las dos primeras; por lo que toca decir de la oscuridad, Gracián también asentía en que la forma de los discursos no debía ser de fácil acceso para su comprensión, pues a parte de encontrar más gustosa la dificultad, que “acredita de águila” a quien la resuelve, resulta afin con los rasgos elípticos de la prudencia, con la imprevisión casuística de las trazas ingeniosas, e incluso, con el finalismo jesuítico que ya hemos visto en *El Criticón* enrollado en las actitudes de Critilo. Quedó inscrito así en el *Oráculo manual*: “No allanarse sobrado en el concepto. Los más no estiman lo que entienden, y lo que no perciben lo veneran.”<sup>353</sup>

Son bastantes las intenciones inmersas en el fenómeno estilístico que Aurora Egido sintetiza con el concepto de aticismo epigramático o lacónico, y serían muchas más si tratáramos de comprender la amplitud que hay en el término empleado por Marcel Bataillon para explicar dicho fenómeno como un nuevo humanismo, el neoestoicismo, porque se tendría que explicar también el viejo y el “nuevo género de *philosophia Christi*”.<sup>354</sup> Toda esta problemática, que es de interpretación, puede ser tomada como una apertura indefinida de caminos que posiblemente nos lleven a conocer más razones de la

<sup>351</sup> Aurora Egido, *op. cit.*, p. 49.

<sup>352</sup> *O.*, no. 27, p. 194.

<sup>353</sup> *O.*, no. 253, p. 273.

<sup>354</sup> Cfr. Marcel Bataillon, *op. cit.*, pp. 770-7.



intensidad semántica y, en general, humanística, compenetrada sólo en la letra de un Padre auténticamente victorioso.

No resulta tan simple como parece al principio la cuestión de brevedad, y la cita de la dos veces lacónica frase cuando se habla sobre Gracián. Al comenzar el punto III de su participación en la *Historia y crítica de la literatura española*, Batllori, Ynduráin y Blecua, sin querer hacer excepción del tema obligado, lo abordan con decisión, planteándose no tanto la causa como los medios: "Gracián cultivó siempre un estilo breve y ceñido, lacónico, en el que las palabras, a fuerza de apurar sus posibilidades de expresión, vuelven a cobrar nueva vida. [Brevedad y concisión es] la primera nota que salta a la vista. ¿De qué medios se vale para producirla?"<sup>355</sup> Después, estos críticos se dedican a enumerar y describir rápidamente los medios expresivos más frecuentes en *El Criticón*.

Es importante, desde luego, conocer los medios lingüísticos concretos que conforman las oraciones de la obra; pero, lo es igualmente no desubicarlos del lugar que les corresponde dentro del sistema teórico planteado por el jesuita acerca del ingenio, y de sus relaciones con la política, la moral práctica, la estética, y de su función en ese complejo contextual, porque, tal cosa hemos observado, en Gracián la forma tiene sentido, y no nos referimos exactamente a los asuntos temáticos, sino a las razones de escribir así y no de otro modo. Nuestro objetivo en este capítulo es llegar al mismo aparato que abordaron aquellos investigadores, mas por otro camino menos directo, por el del arte de ingenio y la vinculación de las agudezas artificiosas con un hombre preocupado por los problemas de su tiempo; por un camino que, a pesar de no abarcar absolutamente todos los medios de los que se sirve la agudeza verbal para constituir el estilo de la obra póstuma, proporcione ciertas ideas que den cuenta de la palabra, la cual no se debe reducir tampoco al puro laconismo. Por lo demás, ningún estudio ha abarcado todo en absoluto, debido a la extensión de la "novela" y a la cantidad de usos lingüísticos; y aún si alguno lo lograra, ¿se resolvería algo más que la escritura de *El Criticón* es lacónica y concisa?

Pero dejando ya la refutable crítica de la crítica, no hay que olvidar las condiciones culturales e históricas del siglo XVII, en cuyo centro estaban los jesuitas, lugar donde se edificaron las propuestas literarias del aragonés, en el centro de la ideología barroca,

<sup>355</sup> Miguel Batllori, Francisco Ynduráin y José Manuel Blecua, "Gracián, un estilo", en Francisco Rico (comp.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. III, Barcelona, Crítica, 1983, p. 967.

circunstancia esta última que hace a Gracián copartícipe de los movimientos superestructurales de la “España sabia”, como la designó Bataillon. No hay inocencia en sus escritos ni en su estilo, sino intención multiplicada. Al tratar de explicar en la *Agudeza* la verbal, diciendo que “consiste más en la palabra; de tal modo, que si aquélla se quita, no queda alma, ni se pueden ésas traducir en otra lengua; de este género son los equívocos [...]”<sup>356</sup>, el autor nos posiciona sobre un terreno específico del ingenio, la palabra, aunque inmediatamente nos remite a la complejidad de ese suelo, comparable al social, ejemplificando justamente con los equívocos; y al respecto declara: “La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes, y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones; de modo que deje en duda lo que quiso decir.”<sup>357</sup> En la *Agudeza* acaso sería válido descontextualizar los procedimientos que establece para construir un discurso ingenioso, pero en *El Criticón*, la agudeza verbal no se escapa de la “gravedad” de los asuntos que ahí se tratan, ni de las razones con que desde Erasmo hasta los jesuitas se sujeta el lenguaje: “Es como una hidra vocal una dicción, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto.”<sup>358</sup> Ahora vamos a pasar a cuestiones más “técnicas”, sin embargo, tengamos siempre presente que estamos sobre un terreno que nos “deja en duda lo que quiere decir” y ante una “hidra vocal”, ente de preocupación para la moral y el orden público de la España barroca.

Para empezar, no hay que confundir la agudeza verbal con la de concepto. Ésta actúa directamente con las referencias objetivas, con la sustancia y forma de los objetos que se asocian de manera inventiva, en la imaginación, donde la sutileza objetiva se infiere de improviso; aquélla lo que hace es descubrir relaciones lingüísticas inusitadas, teniendo como correlatos el significado y significante de los términos; y en este sentido, estamos de acuerdo con Lázaro Carreter, al afirmar que en el concepto se “bucea en el plano de los objetos para hallar mutuas ligazones, la agudeza verbal no va tras el objeto, sino tras su imagen lingüística. Es en la palabra, en cualquiera de sus caras –significante o

<sup>356</sup> A., p. 36.

<sup>357</sup> A., p. 320.

<sup>358</sup> A., p. 304.



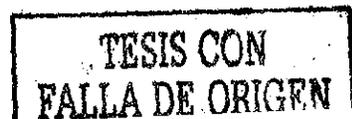
significado— o en las dos a la vez, en donde el poeta ejecuta sus ingeniosos volatines.<sup>359</sup>  
El objeto y los límites de la agudeza verbal son el signo lingüístico.

Si Gracián piensa que los vocablos son especies de hidras es porque, desde luego, los está implicando dentro de ciertos usos específicos del habla, motivados por la agudeza; es decir, la agudeza verbal es la progenitora de dichas criaturas o monstruos del lenguaje, la causante de la brevedad y concisión, y por supuesto de la oscuridad. Principalmente esta última característica, a su vez, fue causante de diversas pugnas sobre la forma de expresión, pugnas que hacían balancear la *obscuritas* de un extremo a otro, de criatura a monstruo, de ornamento a vicio. Bartolomé Ximénez Patón, por ejemplo, se rebelaba contra el empleo de los equívocos, porque los consideraba contrarios a la virtud: “La segunda virtud es hablar con claridad, y los del vicio aquí notado van contra esta virtud, y todos los que procuran hablar de modo que no les entiendan, y lo que en latín reprobamos de palabras de dos sentidos o sentencias, en nuestros poetas castellanos está recibido por ornamento.”<sup>360</sup> La crítica de Ximénez respondía a la expansión de la práctica de los equívocos, y, en general, a todo uso retórico que oscureciera el sentido de las composiciones. Por otro lado, Erasmo hacía sus declaraciones al respecto, aunque él, como posteriormente Gracián, centraba su atención fuera de la discusión de si es vicio u ornamento el estilo de dificultad, de hecho no le importaba, se centraba en lo sustantivo, no tanto en la “flor” como en el “fruto”: “No me indigno si me ponen delante lo que no entiendo, pero huélgome se me ofrezca cosa que aprenda.”<sup>361</sup> A quien sí le interesaba, y lo suficiente como para molestarse en escribir el *Antídoto contra la pestilente poesía de las << Soledades >>* (1614), fue a Juan de Jáuregui. Éste, reacio crítico antigongorino, atacaba la *obscuritas* de la poesía, estableciendo sus razones dentro del estilo, y justificando las de los cánones tradicionales. En su *Discurso poético* distinguía tres categorías: claridad, oscuridad y perspicuidad. La claridad es propia de los versos que se dejan entender por todos, desprovistos de erudición y de abruptos lingüísticos; la oscuridad encierra la idea de dislocación del lenguaje, exageración hiperbática y abundancia de retruécanos; la perspicuidad constituye un punto intermedio entre la oscuridad y claridad, no se deja entender por todos, pero ello no se debe a un

<sup>359</sup> Fernando Lázaro Carreter, “La agudeza verbal”, en *Suplementos. Materiales de trabajo intelectual. Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, marzo 1993, p. 158.

<sup>360</sup> *Apud.*, *ibid.*, p. 160.

<sup>361</sup> *Apud.*, *ibid.*, pp. 160-1.



defecto en el estilo sino a la falta de preparación intelectual de aquellos que no la comprenden, porque la dificultad no reside en la superficie de la palabra, se halla en la materia y en los argumentos que contiene.<sup>362</sup> A nuestro juicio, la contraofensiva del autor del *Antídoto* no llega a tocar el lenguaje graciano; éste, en todo caso diríamos que no es oscuro, en cambio sí dificultoso, encuadrado dentro de la perspicuidad. Rememoremos las primeras palabras de *El Criticón*:

Ya entrambos mundos habían adorado el pie a su universal monarca el católico Filipo; era ya real corona suya la mayor vuelta que el sol gira por el uno y el otro hemisferio, brillante círculo en cuyo cristalino centro yaze engastada una pequeña isla, o perla del mar o esmeralda de la tierra: diola nombre augusta-emperatriz, para que ella lo fuese de las islas, corona del Oceano.<sup>363</sup>

¿Hay aquí una sintaxis que oscurezca el sentido de las palabras? El discurso evidentemente no es llano ni de fácil acceso, su dificultad radica en las alusiones históricas y geográficas como componentes del concepto, expresadas metonímicamente --“habían adorado el pie a su universal monarca”--; la dificultad está, siguiendo a Jáuregui, en las sentencias; sin embargo, asimismo en la multiplicación significativa que enriquece las imágenes conceptuales de la propia palabra, otorgándole “nueva vitalidad” --“real corona suya la mayor vuelta que el sol gira”. Comparemos esto con los primeros versos de las *Soledades*:

Pasos de un peregrino son errante  
cuantos me dictó versos dulce Musa,  
en soledad confusa  
perdidos unos, otros inspirados.  
¡Oh tú que, de venablos impedido,  
muros de abeto, almenas de diamante,  
bates los montes que, de nieve armados,  
gigantes de cristal los teme el cielo [...]<sup>364</sup>

Implacable, irreverente, Jáuregui llamó a esta composición del poeta cordobés “desigualdad perruna”<sup>365</sup>, fundándose en la disyunción entre la materia y el estilo; era demasiado artificio

<sup>362</sup> En su *Discurso poético* Jáuregui literalmente dice: “Sea el primer supuesto que no es ni debe llamarse obscuridad en los versos el no dejarse entender de todos, y a la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad. Que se manifieste el sentido, no tan inmediato, sino con ciertos resplandores no penetrables a primera vista, a esto llamo perspicuo y a lo otro claro. [...] Hay en los autores dos suertes de obscuridad diversísimas: la una consiste en las palabras, esto es, en el orden y modo de la locución y en el estilo del lenguaje sólo; la otra en las sentencias, esto es, en la materia y argumento mismo y en los conceptos y pensamientos de él. Esta segunda obscuridad, o bien la llamamos dificultad, es la más veces loable... Mas la otra, que sólo resulta de las palabras, es y será eternamente abominable. (*Apud., ibid., p. 161.*)

<sup>363</sup> C., p. 65.

<sup>364</sup> Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 183-7.

verbal para tan insignificante tema, a sentir de él. A nuestro parecer, ciertamente el tema y sus sentencias resultan sencillos, y según las categorías, la sintaxis oscura; pero ello no ha decapitado la "hidra vocal", las palabras ofrecen su razón significativa que las hace estar ahí, con la fuerza de sus significados y la carga del concepto. De cualquier manera, y sin pretender afirmar la supremacía de Gracián frente a Góngora o viceversa, son claras las cualidades de lenguaje que los distinguen, concretamente, el estilo de las *Soledades* y *El Criticón*, pues queda cierto que la inclinación de esta obra es la perspicuidad, una especie de penumbra ante la oscuridad de aquélla.

El objetivo del jesuita, subrayamos, es ahorrar palabras para gastar significados. La dificultad va dirigida hacia la sentencia y la multiplicidad semántica. La enseñanza moral se produce en las intenciones diversificadas de los términos que, además del sentido inmediato, iluminan sobre otros no tan cercanos donde el autor quiere que el lector pose su mirada; tal es el caso de Critilo cuando abatido por la marea, refiriéndose al género humano exclamó: "Vestido dicen que tuvo el pecho de azeros, mas yo digo que revestido de yerros."<sup>366</sup> Si veíamos primero la vestimenta militar, después el equívoco nos ha lanzado hacia el mundo moral, o a la inmoralidad de nuestra especie. Siempre hallaremos una intensa significación en los juegos verbales; pero hay que decir, no sólo eso. Gracián no le resta méritos al sonido de las palabras; en *El Criticón* se puede encontrar igualmente una inmensidad de galas verbales que tienen como fin primordial componer piezas sonoras industriándose las con los significantes, piezas que al cabo generan un efecto cómico, como aquellas "razones sin razón" que tanto le gustaban a don Quijote, y que pueblan la "novela" del aragonés: "Mira muchos cabos que acaban con todo, si no con el enemigo, y por eso nunca se acaban las guerras, porque hay cabos [...]"<sup>367</sup>

En síntesis, existen dos géneros de agudeza verbal; uno maniobra con la imagen conceptual de las palabras, equivocando el sentido, multiplicando las intenciones semánticas, haciendo consecuentemente más rico el texto y otorgando a los signos lingüísticos vida nueva; el otro es artificio sobre la imagen acústica, teniendo como principio la iteración. Con relación a las dos clases genéricas, comenta Lázaro Carreter: "Unos son meras ingeniosidades superficiales, ejercitadas tan sólo en la piel de las palabras.

<sup>365</sup> Apud. Jon Beverley, "Introducción", en Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, México, REI, 1990, p. 29.

<sup>366</sup> C., p. 66.

<sup>367</sup> C., p. 726.

[...] Otras, más complicadas, atraviesan el significante, para buscar sorprendentes efectos de sentido.<sup>368</sup> Por otro lado, la división no es tan radical ni definida, en grado tal que nos permitiera establecer bien a bien la cara del signo que se halla en juego; las palabras no se despojan de su significado, tampoco la riqueza semántica se divorcia de su significante, la clasificación se funda en aquello que en cada caso resalta más.

#### 4.2. Artificio en la “corteza” de las palabras

Parece raro que sea el mismo autor, censor de las flores sin fruto, de la circunstancia sin sustancia, el mismo que una vez representó a Góngora con una cítara de “cuerdas de oro finísimo y muy sutiles”<sup>369</sup> pero de materia asaz común, y el que en la *Agudeza* ponderó la superficie de la palabra; pareciera que Gracián no ha dejado de ser jesuita en ningún momento, es decir, la mutación a favor de las condiciones dadas. En efecto, Gracián nunca abandonó el jesuitismo, mas tampoco dejó de ser Gracián. Tan sólo un capítulo de la *Agudeza y arte de ingenio*, el discurso XXXII, trata sobre el arte de jugar con los vocablos superficialmente, y aún esta reducida parte no se escapa de sus censuras. Comienza el discurso condenando a quienes usan de la agudeza verbal como una salida fácil del ingenio, sin que haya éste en verdad, haciéndola exclusiva, por ende, de ingenios extraordinarios y sutiles, capaces de conceptuar con las voces, como lo hizo don Luis de Góngora, de quien cita bastantes ejemplos: “Esta especie de concepto<sup>370</sup> es tenuta por la popular de las agudezas, y en que todos se rozan antes por lo fácil, que por lo sutil; permítase a más que ordinarios ingenios. Emplearon muchos infelizmente en cosa tan común como caudal de agudeza, sin alcanzar los conceptos de más arte [...]”<sup>371</sup> Cabe afirmar, el jesuita veía con recelo la enseñanza y práctica del artificio sobre el significante, porque no era justamente el oído el destinatario de las invenciones ingeniosas, sino el entendimiento. El sonido armónico, la iteración, tenían que ser además sutiles, determinados por una cualidad

<sup>368</sup> F. Lázaro Carreter, *op. cit.*, p. 158.

<sup>369</sup> *C.*, p. 362.

<sup>370</sup> *concepto*: agudeza. Ya habíamos referido en el primer capítulo que Gracián, no sabemos si deliberadamente, confunde e intercambia los términos que él mismo ha definido en la *Agudeza*; acaso se deba a un efecto del arte en ciernes, cuya terminología el autor apenas estaba ajustando.

<sup>371</sup>

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

espiritual, cuyo censor es la “reina de las potencias”. La frase debía erigirse sobre la noción de hermosura del alma y entendimiento.<sup>372</sup>

En general, el arte de este género de agudeza parte de la alteración de los elementos morfológicos y fonológicos de los signos lingüísticos, para cambiar su significado. Dicha alteración origina otras palabras que, en relación con las primeras, crean una singular paráfrasis musical, y también un extrañamiento semántico, pero a veces una confusión etimológica. Sin embargo esto no abarca la totalidad del arte, existen otros juegos como el palindroma que proceden de distinta manera.

En la *Agudeza* y *El Criticón* la figura más celebrada por el autor es la **paronomasia**: “Consiste el artificio de estos conceptos<sup>373</sup> en trocar alguna letra o sílaba de la palabra o nombre, para sacarla a otra significación, ya en encomio, ya en sátira.”<sup>374</sup> Los ejemplos abundan en la “novela”, principalmente los que generan un efecto satírico. Es de esta especie la onomatopeya del maullido del gato, que soporta al punto el peso de la imagen conceptuosa, figura que de “miau” es trocada en “mío, mía, y todo es mía y siempre mía, y nada para vos [...]”<sup>375</sup>; asimismo, la cátedra que impartía un personaje anónimo a propósito de Momo: “Pero su propio nombre en español es *sí, sí*, y en italiano *bono, bono*. Y así como a Momo se le dio el nombre de *no, no*, que corrompida la ene por ignorancia o malicia, quedó en *mo mo*, así a éste, de *bono, bono* le quedó el *bo bo* [...]”<sup>376</sup> Para el escritor moralista resultaba indispensable hacer “notar que, no en sola la corteza de las palabras para el pensamiento [...]”<sup>377</sup>, pues en el fondo del juego y la hilaridad se ventilan asuntos graves que implican la conducta del individuo en su entorno social y político.

Otro ejemplo es aquella parte donde el narrador, como si dialogara con los personajes, dice: “Lo más acertado era callar y callemos, y no alabarse, porque de los blasones de las armas hazían los otros baldones [...]”<sup>378</sup>, esto significa que la presunción de los blasones puede provocar baldones (agravios en los otros). Asimismo hay paronomasia en “que de una Venus bestial hizo una Virgen vestal”<sup>379</sup>; parecida a esta frase: “la donzella de vestal en

<sup>372</sup> Cfr. Francisco de Herrera, *op. cit.*, pp. 416-7.

<sup>373</sup> *conceptos*: agudezas.

<sup>374</sup> *A.*, p. 313.

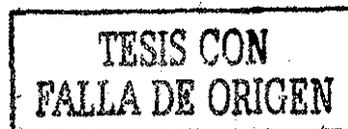
<sup>375</sup> *C.*, p. 161.

<sup>376</sup> *C.*, p. 501.

<sup>377</sup> *A.*, p. 316.

<sup>378</sup> *C.*, p. 494.

<sup>379</sup> *C.*, p. 174.



bestial [se transformó]<sup>380</sup>; en asuntos jurídicos que devienen digestivos: “[...] el Digesto mal digerido”<sup>381</sup>; en las explicaciones etimológicas: “Sin duda que su nombre fue su definición, llamándose Germania, a germinado, lo que todo produce y engendra [...]”<sup>382</sup>; en disertaciones que casi son gaitas gallegas: “[...] el agua que fue y el vino que vino; el sol no es solo ni la luna es una [...]”<sup>383</sup>; en respuestas sentenciosas: “Más vale testa que testo.”<sup>384</sup> En fin, hay tanta variedad y número que nos hace pensar en la hiperbólica ambición de escritor que tuvo Gracián al pasar de la teoría a la invención.

Por otro lado, aparece el **retruécano** o quiasmo, con modificaciones de afixos en las palabras, el cual también es un fenómeno paronomásico y una repetición de igualdad relajada, que puede designarse como *poliptoton* o derivación. El jesuita simplemente lo llama retruécano, constituyéndolo mediante una sólida unidad del significante, significado y referente; estos dos deben encajar con precisión: “Si el retruécano dice con lo moral del sujeto, alcanza proporcional correspondencia, que es el más vistoso artificio. Al emperador Tiberio le zahirieron los romanos su embriaguez, trocándole el *Nero Claudio Tiberio*, en *Mero Claudio Biberio*.”<sup>385</sup> Ya hemos reiterado nuestra idea acerca de la naturaleza antistrófica de *El Criticón*, esto es, su posición dialéctica frente a la realidad, contraria a la mimesis; en consecuencia, las entidades que forman el referente de las figuras retóricas son las mismas que viven dentro de la obra. Dentro de la “novela” las entidades históricas se hallan despojadas del tiempo y espacio, desindividualizadas, indesignables: ¿Quiénes son los “Fernandos” o, quién es “un César”, a saber?, ¿cómo se explica la participación de Marcial y Séneca en las discusiones encendidas, al lado del Buonarrotti y Barclayo, y del narrador? Hay un diálogo entre la obra y la historia, aunque cada una conserva su identidad.

Así es como debemos entender el sentido de las figuras, sin salirnos de las imágenes textuales, el universo de los peregrinos. Por ejemplo, cuando llegaron a parar al anfiteatro de monstruosidades, dice el narrador: “Lo primero que encontraron fue un establo, nada estable, aunque lleno de gente lucida [...]”<sup>386</sup> Si “establo” ya resulta un apelativo paronomásico —cosa que veremos en el siguiente ejemplo—, “estable” viene a sintetizar las

<sup>380</sup> C., p. 500.

<sup>381</sup> C., p. 717.

<sup>382</sup> C., p. 596.

<sup>383</sup> C., p. 590.

<sup>384</sup> C., p. 586.

<sup>385</sup> C., p. 314.

<sup>386</sup> C., p. 458.



referencias del lugar donde estaban los peregrinos; baste explicar con esto: “Fue a meter el pie Critilo y al punto [se] encontró con un monstruo horrible, porque tenía las orejas de abogado, la lengua de procurador, las manos de escribano, los pies de alguazil.”<sup>387</sup> En la séptima crisis de la primera parte, encontramos acuñado el nombre que en la gran alegoría merecieron las organizaciones políticas, compuestas de “ignorantes”, gente crédula que goza de los “mentirosos aforismos” de Maquiavelo: “Y, bien examinados, no son otro que una confitada inmundicia de vicios y pecados; razones no de Estado, sino de Establo.”<sup>388</sup> Más retruécanos que “dicen con lo moral”: la respuesta que le dio Critilo al Nariagudo: “Toda gran trompa [...] siempre fue para mí señal de grande trampa”<sup>389</sup>; la descripción del Zahorí del palacio de Caco: “No es edificio, sino desedificación de tanto passagero [...]”<sup>390</sup>; la errata del narrador en la defensa de las ciencias: “[...] que para vivir y para valer —deía un ateísta, digo un estadista—, a la Política me atengo”<sup>391</sup>, error debido con seguridad a que el ponente era Maquiavelo; el apodo del Favor, “Topo”, en razón de que “jamás topó con un hombre de verdad.”<sup>392</sup>

Tal vez Gracián no deseaba abundar sobre las designaciones de figuras de dicción y construcción, debido a que el objetivo de la *Agudeza* no apuntaba hacia la retórica, sino al ingenio y a las posibilidades de su libertad; o sencillamente, porque “ponía la mira en los fines y no en los principios”. De cualquier modo, en su exposición de la agudeza verbal dentro del marco de la “corteza” abandona las designaciones particulares, reduciendo toda la gracia de la agudeza a un “**jugar de vocablo**”<sup>393</sup>. En este último concepto caben todas las astucias que con la forma de las voces obtuvo en su literatura, descritas algunas en el tratado; y aun las que no mencionó, pues: “Es tanta la variedad de estas agudezas, cuanta la licencia del barajar las sílabas de nombre a verbo [...]”<sup>394</sup>. Pero sigamos constatando la riqueza de libertad e ingenio que existe en *El Criticón*, desde la perspectiva de la *Agudeza*.

Otra forma de agudeza paronomásica consiste en hacer asociaciones de términos atendiendo a su correspondencia por la cercanía sonora, desde luego, y además por la

<sup>387</sup> C., p. 459.

<sup>388</sup> C., p. 165.

<sup>389</sup> C., p. 458.

<sup>390</sup> C., p. 644.

<sup>391</sup> C., p. 504.

<sup>392</sup> C., p. 407.

<sup>393</sup> Intitula el discurso XXXII: “De la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar de vocablo”. (A., p. 312.)

Las negritas son nuestras.

<sup>394</sup> A., p. 316.

**proximidad de sus significados:** “Hay también correspondencia y proporción entre las dicciones y sus significados; correspondiéndose la una a la otra [...]”<sup>395</sup>. El principio de iteración se mantiene, la particularidad ocurre en el sentido que varía, mas no tanto que pudiera crear oposición. Así hablaba el Acertador, replicándole a Critilo su parecer de que muchos aceptaban la verdad: “Digo, pues, que no hagáis admiraciones de que todos corran de corridos”<sup>396</sup>, es decir, huyan de avergonzados. Los juegos de vocablos por correspondencia provocan un apoyo mutuo entre los correlatos, ensamblando sus imágenes conceptuales, completando la idea como piezas de rompecabezas, mediante un procedimiento simplificado y lacónico. Muy representativo de esta especie de agudeza es el argumento de Artemia —conceptuoso, aparte— respecto del aquilatamiento de la verdad en los dichos de las personas, por medio de símiles con el sonido (“campanilla”) y peso legal (“falta”) de las monedas: “Luego hay su campanilla muy sonora donde resuenen las voces y se juzgue por el sonido si son faltas o falsas”<sup>397</sup>; también el narrador al describir a los seres de la jaula de todos que no se conocen a sí mismos, sus aptitudes y actitudes en los asuntos y en su entendimiento: “De suerte que ninguno está en sí, ni se conoce ninguno en el caso ni en casa”<sup>398</sup>; la combinación de esta especie con los equívocos y la sustitución de vocablos, que provocan un soberbio extrañamiento: “Aquella es la nombrada canal con que el mismo mar saben traer acanalado a su con Venecia”<sup>399</sup>; el autor en las prevenciones “A quien leyere” ya avisaba que la derivación por correspondencia poblaría su obra: “[...] el curso de tu vida en un discurso, te presento hoy [...]”<sup>400</sup>.

Si el jugar de vocablo por correspondencia y proporción podría compararse con los conceptos basados en la similitud de los objetos extremos, en razón de que existen semejanzas entre las cualidades semánticas de las palabras, lo mismo se puede decir de la disimilitud conceptuosa, puesto que la proporción significativa tiene su contrario. Hay juegos vocálicos que, no obstante se formulan bajo el “quiasmo morfológico”, la derivación, **oponen el sentido de los términos** extremos, provocando una antítesis: “No es menos agradable la antítesis en los retruécanos, que en las demás especies de agudeza

<sup>395</sup> A., pp. 314-5.

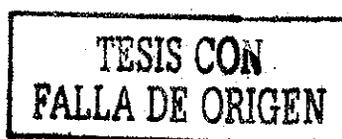
<sup>396</sup> C., p. 601.

<sup>397</sup> C., p. 196.

<sup>398</sup> C., p. 523.

<sup>399</sup> C., p. 315.

<sup>400</sup> C., p. 62.



[...] <sup>401</sup>. A nuestro parecer, las figuras paronomásicas antitéticas, no menos abundantes que el resto, junto a los equívocos, son a las que más se debe el carácter cómico y satírico de las “crisis”; sirvan de ejemplos: la sentencia de Quirón, quien explicando la vida en la corte de Madrid, afirmaba el efecto de los médicos: “Y es de advertir que donde hay más doctores, hay más dolores”; las razones “no de Estado, sino de Establo” <sup>402</sup> de Maquiavelo; las predicciones del Fantástico: “[...] verás que no son de gloriosa fama los que de golosa voluntad y venir a morir de hambre los más hartos [...]; sentirás lo más bien dicho sin dicha y toda gracia en desgracia [...]” <sup>403</sup>; las razones de los superintendentes de la jaula de todos: “Aquí no se juzga de la cordura interna, sino de la locura externa. Vaya a la jaula drecho quien hizo tantos tuerfos” <sup>404</sup>; el título de la crisis primera de la tercera parte: “*Honores y horrores de Vejecia*”; la anciana que “porfiaba que aún no había salido del cascarón”, replicándole algunos: “¿Pues cómo entraste tan presto en el mascarón?” <sup>405</sup>; el discurso de los hombres con pero: “Diligente ministro, pero no es inteligente” <sup>406</sup>; el relato de aquellos que pretendían pasar por el puente de Honoria: “[...] no faltó quien del mandil [pasó] a mandarín [...], y otra muy desvanecida, de la verdura al verdugado —de ramera a gran señora—; otro que quiso ser tenido por un pozo de ciencia y fue un pozo de cieno” <sup>407</sup>.

El estilo rebasa la retórica, y en el caso de la oposición, hasta formar parte de la visión del mundo de Gracián, quien recoge la tradición de Heráclito y, más reciente, de Séneca, respecto de las contradicciones con que se halla construido el universo natural y humano. Esta disposición dialéctica de los mundos la encontramos inmersa en todos los planos de la “novela”, desde las figuras de dicción —caso presente— hasta la movilidad de las situaciones en el relato, y aun en el pensamiento de los personajes. Expresaba el juicioso Critilo:

[...] todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos: uno contra otro, exclamó el filósofo. [...] Los elementos, que llevan la vanguardia, comienzan a batallar entre sí; síguenles los mistos, destruyéndose alternativamente; los males assechan a los bienes, hasta la desdicha a la suerte. Unos tiempos son contrarios a otros, los mismos astros guerrean y se vencen [...]. De lo natural passa la oposición a lo moral; porque ¿qué hombre hay que no tenga su émulo?, ¿dónde

<sup>401</sup> A., p. 317.

<sup>402</sup> C., p. 165.

<sup>403</sup> C., p. 726.

<sup>404</sup> C., p. 527.

<sup>405</sup> C., p. 549.

<sup>406</sup> C., p. 487.

<sup>407</sup> C., p. 487.



irá uno que no guerree? [...] Pero qué mucho, si dentro del mismo hombre, de las puertas adentro de su terrena casa, está más encendida esta discordia.<sup>408</sup>

Todo encuentra su émulo y su contrario. Esta idea ha viajado por varios siglos en la literatura europea en forma viva y conciente; viva, porque se encarna en las dos caras del lenguaje poético como una condición inevitable de reafirmación por oposición a la otredad; conciente, pues hay muchísimos registros de la deliberada intención de recrear entidades contradictorias. Fernando de Rojas en el "Prólogo" a la célebre *Tragicomedia* escribió: "[...] dize aquel gran sabio Eráclito en este modo: '*omnia secundum litem fiunt*' [...]. Hallé esta sentencia corroborada por aquel gran orador y poeta laureado, Francisco Petrarca, diciendo: '*Sine lite atque offensione nil genuit natura parents*' –Sin lid y ofensión ninguna cosa engendró la natura, madre de todo [...]. Pues, ¿qué diremos entre los hombres, a quien todo lo sobre dicho es sujeto?"<sup>409</sup> Si la corriente del mutismo halló su realización en la construcción elíptica y en la brevedad, la dialéctica en la antítesis. Esto significa que debajo del estilo y el efecto satírico de los fenómenos paronomásicos antitéticos, también subyace un flujo de ideología de inestimable magnitud, que se agrega a la intención doctrinaria del sentido subrayado por la otredad, y a la repercusión social de los textos gracianos.

Sin embargo, existen otros juegos de vocablo en *El Criticón* que directamente poseen menos fondo filosófico, ya que éste reside en el sentido contextual, no en la motivación de la forma. Como los que consisten en **segmentar las palabras** para construir dos voces, las cuales, unidas y separadas ofrecen diversas significaciones y un efecto de hilaridad: "Pártese algunas veces todo el vocablo, quedando con significación ambas partes."<sup>410</sup> Tal es la frase que anteriormente habíamos citado: "[...] sin duda se dixo diablo del que noche y día habla"<sup>411</sup>; el razonamiento del Jano, que con su doble perspectiva le encuentra al término "cumplimiento" sus dos rostros: "[...] el uno de cumple y el otro de miento"<sup>412</sup>; lo que se dijo de los hombres en la cárcel del interés cuando cortejaban con regalos a la mujer a fin de casarse con ella: "[...] ello fue casa y miento, y cárcel verdadera"<sup>413</sup>, su deseado casamiento; el decir de Quirón acerca de un jinete que pasaba por la plaza mayor de

<sup>408</sup> C., p. 91.

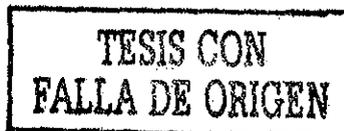
<sup>409</sup> Fernando de Rojas, *op. cit.*, pp. 195-6, 7.

<sup>410</sup> A., p. 316.

<sup>411</sup> C., p. 591.

<sup>412</sup> C., p. 546.

<sup>413</sup> C., p. 350.



Madrid, juntando la preposición con el sustantivo: “Lo mismo sienten todos de aquel otro que también viene a caballo para acaballo todo”<sup>414</sup>; otros más: “un fingido ermitaño predica el ayuno, y habiéndose comido un capón dice con verdad *ay uno*; es frugal y es suave, sí, *su-ave* de día y *su-ave* de noche”<sup>415</sup>.

Hay juegos de vocablo consistentes sólo en **agregar afijos** a las palabras, propiciando muy variadas significaciones: “Añádensele al vocablo otras voces, ya sílabas, ya dicción entera [...]”<sup>416</sup>. A esta especie de paronomasia pertenecen el señalamiento de Argos hacia la palaciega ciudad de Italia: “Aquella es la tan nombrada canal con que el mismo mar saben traer acanalado [...]”<sup>417</sup>; lo que se dijo de otro que intentó pasar el puente de Honoria: “[...] no faltó quien le arrojó una erre, con que de rey se hizo de reir”<sup>418</sup>; la observación de Andrenio en el pasaje del valor: “Estos otros tan cortos y tan lunados ¿de quién son?; que parecen de algún alunado capricho”<sup>419</sup>, lunados por la cara de luna, mujer, y alunados por lo no cuerdos; las prevenciones de Critilo a su hijo cuando se dispusieron a dejar la isla: “Verás hombres [...] que no tienen más que el pellejo y todo lo demás borra, y assi son hombres borrados”<sup>420</sup>; el mismo ejemplo de antítesis que antes citamos: “[...] sentirás lo más bien dicho sin dicha y toda gracia en desgracia”<sup>421</sup>; lo que se escribió del banquete en la ciudad de los engaños: “Sacaron muchos platos, aunque los más comen simplato”<sup>422</sup>, alimento para simples; la síntesis de Argos sobre su cualidad, combinada con equívocos: “[...] ojos y más ojos y reojos, procurando ser elmirante en un siglo tan adelantado”<sup>423</sup>; y también alternando con equívocos, la verborrea de Andrenio cuando estaba borracho: “[...] hablan a dos luzes los que a oscuras y todo a hora es a deshora”<sup>424</sup>, empleando el proverbio de la época, “a dos luzes”, que significa ‘ambiguamente’, por un lado, y por otro, alterando la escritura ordinaria mediante elipsis para realizar la agudeza, pues si dice “a hora” no es

<sup>414</sup> C., p. 143.

<sup>415</sup> Los dos últimos ejemplos son hallazgos de M. Romera Navarro, *op. cit.*, p. 58.

<sup>416</sup> A., p. 317.

<sup>417</sup> C., p. 315.

<sup>418</sup> C., p. 489.

<sup>419</sup> C., p. 451.

<sup>420</sup> C., p. 101.

<sup>421</sup> C., p. 726.

<sup>422</sup> C., p. 167.

<sup>423</sup> C., p. 294.

<sup>424</sup> C., p. 592.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

porque quiere denotar 'ahora', ya que Gracián escribía "aora", sino 'a la hora', 'al punto', cuyo sentido es que todo lo puntual resulta impuntual.

No exageraríamos al afirmar que cualquier intento de una total ejemplificación, es decir, de inscripción de todos los casos de agudeza de cada especie, verbales, de acción, conceptuales, implicaría una *trascrición*, bajo el orden que queramos, de la obra entera. *El Criticón* está hecho de agudezas; las tres que forman la esfera del artificio se hallan entremezcladas: el concepto y la acción ingeniosa se encarnan en la palabra, y la verbal habla por sí misma, y dice demasiado. Esta es otra razón más por la cual hemos recalcado que la palabra del jesuita aragonés siempre se está multiplicando, y si ello ocurre incluso sobre la corteza de los vocablos, qué podemos esperar del ingenio cuando se "desempeña" en el fondo. La agudeza verbal es capaz de engendrar auténticas "hidras" de lenguaje.

#### 4.3. Artificio en el sentido de las palabras

Refiriéndonos en palabras de Gracián, los ingeniosos significados son su arte mayor, dentro del artificio verbal, por la prolijidad con que aprovechó su método trazado en la *Agudeza* y por la variedad obtenida en *El Criticón*. La agudeza verbal que juega con la materia de los vocablos tiene muy estrechas relaciones con el concepto, debido a que las referencias de los significados la mayoría de las veces no se ocultan tras las estructuras semánticas, sino que éstas traen aparejadas asociaciones objetivas, propiciando se abra el panorama a las imágenes conceptuosas y a la verdad inferida. En la crisis duodécima el autor encaja un cuento al que nosotros llamaríamos del "Rey esclavizado", pues tal es la moraleja. Como el rey de Polonia había renunciado a su cargo, y a las cargas del trono, los ministros del Parlamento, después de buscar un sustituto, encontrarlo y mucho insistirle aceptara, finalmente lograron celebrar la coronación del nuevo rey. A ella había asistido Andrenio y un extremado varón, quien se acercó a aquél y, aclarando el acontecimiento, le dijo que el verdadero rey era un esclavo, mostrándoselo con la argolla al cuello: "De suerte que, de eslabón en eslabón, viene el mundo a andar rodando entre los pies de un esclavo errado de sus pasiones."<sup>425</sup> Los términos "eslabón", "rodando" y "errado", son claves para la realización de las equivocaciones; funcionan tanto con su sentido inmediato, como

<sup>425</sup> C., p. 514.

figurativo. Los instrumentos con que se aprehende un esclavo están hechos de hierro: los eslabones de las cadenas, el grillo y la pesada esfera que arrastra sujeta a éste; por otra parte, se usa figurativamente “de eslabón en eslabón” para referirse a una sucesión de cosas o actos que forman un todo o una circunstancia, la voz “errado” también puede ser el participio del verbo “errar”, equivocarse, y la palabra “rodar”, “rodando”, en sentido figurado significa ir de un lado a otro sin rumbo fijo y sin estabilidad. Cada uno de estos dos sentidos tienen perfecta coherencia semántica, y así el equívoco se consume bifurcando el significado de los términos y el campo de los conjuntos con sus singulares referentes. Pero si se comunican los campos semánticos, como ocurre en realidad, y desábrigando los referentes se ponen uno frente al otro, llegan a constituir los extremos objetivos, cuya correspondencia perfecciona el concepto; las referencias extremas se van entrelazando, de tal modo que se infiere la relación entre los eslabones y los actos de gobierno, la esfera, rodando, sujeta al grillo, y el mundo a los pies del rey, preso éste como el esclavo, en la suma de sus errores, mientras el otro en tanto hierro de cadenas y grilletes.

La agudeza verbal de este género, sin embargo, se distingue del concepto en que busca exprimir al máximo el jugo de las palabras, apareciendo las imágenes conceptuosas sólo accidentalmente. La palabra es su materia, en cambio para el concepto resulta un medio de trascendencia y cristalización. Ello no quiere decir que descartamos los puntos de confluencia, menos cuando acabamos de observar un ejemplo, simplemente acentuamos la diferenciación de objetivos que puede plantearse el ingenio en las esferas de la agudeza de artificio. Para dejar más precisada esta distinción, supongamos que se tradujera en otra lengua el fragmento que citamos; lo más probable es que desaparezca la agudeza verbal, los equívocos, y se estaría ante el dilema de cuál de los dos sentidos se desea transmitir, al momento de intentarlo. Al contrario, la salvación del concepto depende de la capacidad del traductor para trasladar “el acto que exprime la correspondencia, que se halla entre los objetos” a combinaciones verbales, de cualquier lengua, que abran puertas y ventanas a las imágenes conceptuosas.

Cabe recordar que Gracián mostraba los fenómenos del ingenio y sus particularidades en cada esfera específica; de la verbal, declara: “[...] consiste más en la palabra; de tal modo, que si aquella se quita, no queda alma, ni se pueden ésas traducir en otra lengua

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

[...]”<sup>426</sup>. Al tratar “los ingeniosos equívocos”, vuelve al mismo asunto condicionante de la agudeza verbal: “Tienen esta infelicidad los conceptos por equívoco”<sup>427</sup>, que no se pueden pasar a otra lengua; porque como todo artificio consiste en la palabra de dos significaciones, en la otra lengua ya es diferente [...]”<sup>428</sup>. Acaso de aquí se deduzca que el autor nunca quiso ver su “novela” traducida, porque se encuentra llena de agudezas verbales, y éstas a su vez preñadas de conceptos, prefiriendo homenajear la riqueza de su idioma español.

Y ya que hemos entrado en materia, poniendo por caso los **equívocos**, nos parece oportuno comenzar la revisión de especies de agudeza sobre el sentido, justamente con aquellos. El autor situaba los equívocos bajo el esquema de *obscuritas* que dominaba en la literatura barroca, aunque, hemos observado, se trata más bien de perspicuidad, según las categorías de Jáuregui, pues el discurso graciano antes es difícil y sentencioso que sintácticamente incierto. El artificio consiste “en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones; de modo que deje en duda lo que quiso decir”<sup>429</sup>, porque ambas se hallan en iguales circunstancias de funcionar en la oración.

Hay equívocos que se forman de manera coyuntural, que corresponden con la **circunstancia** contextual, resaltan las tonalidades de las imágenes y extraen de éstas su mayor sentido: “Cuando el equívoco dice correspondencia con alguna de las circunstancias, o adjuntos del sujeto, participa de mayor artificio [...]”<sup>430</sup>. Una u otra significación hace referencia a las perspectivas con que puede mirarse el objeto ocasional, como si la bifurcación de la palabra fuera paralela a la de aquél. Así se describió el desfile de niños que los peregrinos observaron a su arribo al continente: “[...] era un ejército desconcertado de infantería, un escuadrón de niños de diferentes estados y naciones”<sup>431</sup>; por supuesto, el fragmento citado: “De suerte que, de eslabón en eslabón, viene el mundo a andar rodando entre los pies de un esclavo errado de sus pasiones”, aquí, dadas las circunstancias de elección de los reyes en Polonia, bien cabría añadir a lo dicho, que la pasión por el poder esclaviza al individuo al reino, y el esclavo, seguramente un galeote, se encuentra en ese

<sup>426</sup> A., p. 36.

<sup>427</sup> *conceptos por equívoco*: agudezas por equívoco.

<sup>428</sup> A., p. 223.

<sup>429</sup> A., p. 320.

<sup>430</sup> A., p. 321.

<sup>431</sup> C., p. 115.

estado por sus pasiones, y ambos equivocados y presos; en un Imperio tan ocupado en guerras, y el influjo en el pensamiento de sus artistas, quienes en gran medida conocieron la crueldad de las batallas, con espada en mano, o arengando a los ejércitos como Gracián, se obvia la coyuntura a la que aluden las equivocaciones de los términos “hierro” y “yerro”, algunas veces apoyados por el vocablo “acero”, obvio influjo que irriga las páginas de *El Criticón*: “Vestido dicen que tuvo el pecho de açeros, mas yo digo que revestido de yerros”<sup>432</sup>, “[...] los pies, con grillos que no les dexaban dar un passo por el camino de la fama; tan cargados de hierros cuan desnudos de açeros”<sup>433</sup>, “[...] estaban dorando cosas varias, yerros de necesidades, con gran sutileça que passaban plaça de aciertos”<sup>434</sup>, “Quando llegaron cerca y creyeron hallarlos muy mal parados, y aun heridos de muerte de sus mismos hierros, y advirtieron que no les salía gota de sangre”<sup>435</sup>, “Pruébeme el señor licenciado que es letrado, que al punto sacaré de la vecindad mi herrería”<sup>436</sup>, “atraían a sí las manos y los pies, los ojos, las lenguas y los corazones, como si fueran de hierro”<sup>437</sup>; equívoco circunstancial y también reiterado es el que se forma con “açar”, significando ‘azahar’ y ‘azar’ al mismo tiempo: “[...] una gota de açar basta aguarles el mayor contento, y demás de ser poco afortunados”<sup>438</sup>, “[...] andaba muy atareada una bellísima hembra, convirtiendo en açar, con manos de jazmín, cuanto tocaba”<sup>439</sup>, “[...] los açares nunca se marchitan y todo lo desdichado es eterno”<sup>440</sup>; algunos de estos circunstanciales, además de duplicar el sentido de la palabra, que es el de la situación, a través del enriquecimiento del verbo, economizan en términos: “[...] se hizo bien de sentir un horrible sonido, un espantoso estruendo como de muchas campanas, que doblaban el espanto”<sup>441</sup>; y en ocasiones los verbos duplicados juegan con otros acrecentando la significación y perfeccionando el concepto: “[...] los moços se marchitan y los viejos reverdecen”<sup>442</sup>.

---

<sup>432</sup> C., p. 66.

<sup>433</sup> C., p. 137.

<sup>434</sup> C., p. 623.

<sup>435</sup> C., p. 681.

<sup>436</sup> C., p. 621.

<sup>437</sup> C., p. 216.

<sup>438</sup> C., p. 736.

<sup>439</sup> C., p. 718.

<sup>440</sup> C., p. 793.

<sup>441</sup> C., p. 769-70.

<sup>442</sup> C., p. 771.

Otros equívocos se dan **por repetición del término**, porque consisten en usar “dos veces en alguna ocasión de la palabra equívoca, exprimiendo en la una la significación, y la otra en la otra”<sup>443</sup>, de suerte que es más claro el doble sentido: “Passaba un río (y río de lo que passa) entre márgenes opuestas”<sup>444</sup>, un “río” es sustantivo y otro verbo, y “passaba”, fuera del paréntesis se refiere al correr de las aguas, mientras que dentro a lo que ocurre.

Pero quizá, los equívocos más singulares de Gracián son aquellos donde “la palabra equívoca no se pronuncia, sino que se alude a ella, cuando el respeto lo pide y el entendedor es bueno”<sup>445</sup>; por ende, los designaremos **equívocos tácitos**. Casos de esta especie ambientan el relato de los peregrinos, tales como cuando Andrenio, para dar su opinión acerca de unos sujetos que se dejaban mandar por unos vilísimos esclavos de sus pasiones, da a entender que las sillas en que éstos se sentaban, él se las pondría a aquellos, mas trocadas en monturas de bestias: “¡Oh, cómo derribara yo a puntillaços aquellas mal empleadas sillas y las trocara en lo que habían de ser y ellos también merecen!”<sup>446</sup>. Pudo haber usado nuevamente el vocablo “sillas” encajándolo en el contexto denostativo, sin embargo prefirió sólo dar algunas ideas para que el buen entendedor complete la agudeza, ideas inmersas en las frases “habían de ser” y “ellos también merecen”. Asimismo sólo se alude, la ofensa, cuando después de lo dicho por Andrenio –la cita anterior–, Quirón le pide que callase: “¿No ves tú que son éstos los poderosos, los que &c.?”<sup>447</sup>, dando a entender con el “etcétera”, son los poderosos quienes merecen monturas de bestias; otra alusión de equívoco es la breve invectiva contra la reina Ana Bolena, segunda esposa de Enrique VIII de Inglaterra, diciendo de ella, con absoluta malicia, que todo mundo la iba a encontrar, desde la gente más vulgar hasta los principales, e incluso el rey, omitiendo éste último: “Era ésta tan linda cuan desaliñada [...]; todo el mundo la iba en contra, no sólo el vulgo, sino los más principales, y aun...”<sup>448</sup>, el que sigue de los príncipes, quien se casó con ella.

Por otra parte, si las agudezas verbales sobre la corteza de las palabras permiten formar campos semánticos antitéticos, con mayor razón éstos se obtienen del artificio en la imagen conceptual, y dentro de las equivocaciones **por oposición**. Los términos no únicamente se

<sup>443</sup> A., p. 321.

<sup>444</sup> C., p. 456.

<sup>445</sup> A., p. 325.

<sup>446</sup> C., p. 137.

<sup>447</sup> C., p. 138.

<sup>448</sup> C., p. 139.

bifurcan en el fondo, además albergan en sí mismos una lucha de contrarios, propiciando que uno de los semas encuentre su aliado en otro término que completa la agudeza; y desde luego, para Gracián este juego tenía mucha estimación: “No es menos la contraposición entre los extremos equivocados.”<sup>449</sup> Por ejemplo, en *El Criticón* aparece muy reiteradamente la equivocación de la frase adverbial “a penas” con la doble connotación de inmediatez y de penar: “Mas a penas dexaron el empinado monte, cuando entraron a glorias en un ameno y alegre prado”<sup>450</sup>; “a penas (digo, a glorias) estuvieron dentro, cuando se sintieron embargar todos sus sentidos [...]”<sup>451</sup>. El vocablo “glorias” por oposición se relaciona con el adverbio temporal exprimiéndole un sentido inesperado desde su función sintáctica, y no sólo eso, refuerza los contrastes de la situación narrada mediante una segmentaridad de espacios opuestos. En la primera cita se construye la entidad de un monte, cuya empinación se vincula con las “penas”, el esfuerzo que implica subirlo; y frente a ésta, un alegre prado, ligado a la gloria, al esparcimiento. En la segunda oración se remarcan los contrastes dentro del ánimo de los peregrinos. Primeramente se coloca la frase adverbial de manera común, luego se extraña su significado con la corrección entre paréntesis desabrigando el nuevo sentido, estando ya a la vista, haciendo referencia a las sensaciones de los personajes, inmediatamente se le rechaza, pues ha cumplido su función de exaltar el ánimo opuesto, gozoso de aquellos, ofreciéndose con ello las condiciones para originar una postrera oposición, contrastando ahora la gloria en que se sintieron con el embargo de sus sentidos al hallarse dentro de su logrado espacio.

Todo esto se concentra en una breve fórmula gracias al equívoco. El arte de ingenio da pie a pluralizar el contenido de una palabra, y a forjar **trabazones semánticas** que se van encadenando hasta alejarse del significado inicial, para acercarse muchas veces al sentido crítico y doctrinario, como esta sentenciosa oración: “[...] el Derecho anda tuerto y aun a ciegas”<sup>452</sup>, donde “tuerto” saca a “Derecho” de su connotación más cercana —establecida por la mayúscula—, esto es, de significar el conjunto de normas jurídicas reconocidas por el Estado, y la actividad de los juristas, por oposición, pasa al sentido de rectitud, el cual se desmiente, ya que la forma de andar, con seguridad de los juristas, es torcida, corrupta; mas

---

<sup>449</sup> A., p. 327.

<sup>450</sup> C., p. 704.

<sup>451</sup> C., p. 475.

<sup>452</sup> C., p. 717.

como se ha empleado el vocablo “tuerto”, que de igual modo permite equivocar el significado, el autor lo aprovecha para expresar que no sólo está tuerto, no únicamente mira con un solo ojo, sino está ciego. ¿Quién padece ceguera? Evidentemente vuelve al sema original, de modo metonímico, para decir que ciegos están los juristas --el “Derecho”--, alguaciles, jueces, escribanos, postulantes, quienes no observan con justicia a los que, por dinero, les hacen el favor.

Bastaría con la exposición de los equívocos para darnos idea de la enorme riqueza significativa que posee la “novela”, y de lo lejos que estaba de la verdad Jorge Luis Borges al pensar que ella constituía una “helada y laboriosa nadería”. Laboriosa sí, pero cálida, de vez en vez tierna, y mayormente crítica; sin embargo con aspiraciones a ser bella. Bastaría con los equívocos, en efecto, mas si *El Criticón* no se ha conformado con ellos, y ha preferido la variedad, sería injusto silenciar todo el resto de especies de agudezas verbales que revitalizan las voces, y nos obligan a su lectura.

Otra forma lúdica de agudeza verbal, también muy cercana al concepto, es la **alusión**: “Consiste su artificio formal en hacer relación [de] algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino apuntándola misteriosamente [...]”<sup>453</sup>. El no expresar, es decir, inferir alguna sutileza objetiva, puntualiza la diferencia con el concepto. La alusión se logra incrustando una palabra o frase que desde luego remita a acontecimientos históricos, a dichos populares, proverbios, a cualquier cosa o circunstancia conocida<sup>454</sup> que sirva de apoyo para fortalecer el sentido de las oraciones. Así nos topamos con alusiones a proverbios populares que se entretajan con la dinámica de los diálogos, y ayudan a delinear los caracteres del relato y de los personajes: “Gran señal --dixo Critilo-- de poca verdad, pues no les amargan”<sup>455</sup>, porque según el dicho las verdades duelen o amargan; o dentro de la descripción de los hechos: “Preguntó Critilo si era carroça de Venecia, pero dissimuló el cochero, haziendo del desentendido”<sup>456</sup>, debido a que era probervial la falsedad de los italianos. En *El Criticón* hay alusiones etimológicas: “¡Que a éste llamen mundo! --

<sup>453</sup> A., p. 424.

<sup>454</sup> Conocida no tanto por el vulgo como por los sujetos enterados, pues no olvidemos que Gracián siempre aspiró a tener un público selecto y culto. Por esta razón aclaró que es la alusión: “Sutileza en cifra, que para entenderla es menester noticia trascendente, y un ingenio que platique [practique] a veces en adivino. (A., p. 425.)

<sup>455</sup> C., p. 136.

<sup>456</sup> C., p. 152-3.



ponderaba Andrenio--. Hasta el nombre miente, calçóselo al revés: llámase inmundo"<sup>457</sup>, viniendo del latín, *mundus*, que significa limpio; alusiones de orden histórico: "De suerte que habemos visto que un ciego, de la torpe afición de una muger tan fea cuan infame, llevó infinitas gentes tras sí, despeñándose todos en un profundo de eterna calamidad; y ésta no es la octava maravilla, el octavo monstruo sí"<sup>458</sup>, descartando se trata de una nueva maravilla que se sumara a las siete famosas del mundo, en cambio, proponiendo, ser el ciego y monstruo, Enrique VIII de Inglaterra; las hay de orden bíblico: "Otros dizen que cuando cayó el lucero de la mañana aquel aciago día, dio tal golpe en el mundo que le sacó de sus quicios"<sup>459</sup>, siendo el "lucero de la mañana" Lucifer, el ángel caído del Cielo. Veamos en esta cita cómo la alusión se encuentra fincada sobre un equívoco, y cómo puede funcionar, por ende, con otra alusión, al planeta Venus, que al mismo tiempo que identifica a Lucifer, alude a la lujuria de la diosa Venus, a la caída en esa pasión, y, además, veamos cómo surgen esos significados de un fragmento que puede funcionar a la letra.

No todas las alusiones son tan complejas, otras, aunque mitológicas o bíblicas, no van más allá de eso: "La soberbia blasonaba su nobleza, haziéndose oriunda del cielo"<sup>460</sup>, recordando que fue en ese lugar donde se cometió el primer pecado, precisamente el de soberbia, por los ángeles rebeldes. Otras se encuentran combinadas con diversas agudezas, pero de manera superficial, esto es, con juegos paronomásicos, por ejemplo:

--Éste --respondió Quirón-- es juez.

--Ya el nombre se equivoca con el vendedor del Justo [...]"<sup>461</sup>

Judas fue el vendedor del Justo, y el nombre de aquel discípulo traidor es atraído al caso por la similitud fonética, y la connotación histórica atribuida por Gracián a los jueces, a través de una sencilla alusión.

No faltan las alusiones literarias. Cuando Andrenio miró por el espejo del ministro de Artemia la nefanda ciudad de Falimundo, "apareció una urca más furiosa que la de Orlando, una vieja más embelecadora que la de Sempronio"<sup>462</sup>; aludiendo la urca al

<sup>457</sup> C., p. 145.

<sup>458</sup> C., p. 139.

<sup>459</sup> C., p. 146.

<sup>460</sup> C., p. 149.

<sup>461</sup> C., p. 140.

<sup>462</sup> C., p. 184.

monstruo que se fragaba a las mujeres hermosas en el *Orlando furioso*, y la vieja, nada menos que a la alcahueta Celestina.

Las alusiones juegan un papel importantísimo en *El Criticón*. Refuerzan el sentido de las oraciones, enriquecen las imágenes conceptuales (y conceptuosas), funcionan como punto de referencia en virtud del cual el texto dialoga con otros textos, con la sabiduría del pueblo y con la historia, en fin, forman parte de los cimientos implantados por el arte de ingenio: lo que entendemos y miramos en el discurso.

Los “**dichos heroicos**” constituyen una más de las agudezas verbales: “Consiste la eminencia de estos apote[g]mas en expresar el aprecio de alguna majestuosa virtud; y cuanto más excelente ésta, más merecedor el dicho de una inmortal estimación.”<sup>463</sup> Por medio de una estructuración indicativa y sentenciosa de las ideas, Gracián logra instaurar innumerables apotegmas --sin pretensiones hiperbólicas por nuestra parte--, de los cuales muchos han pasado ya a pertenecer a lugares comunes, al dominio público, o a figurar como epígrafes sobre diversas obras. El estilo epigramático del jesuita, de hecho, se concentra y concreta en esta especie de agudeza, en su reiteración, en el encadenamiento de terminantes proposiciones. En la octava crisis de la segunda parte, por poner un ejemplo de cómo se suceden los “los dichos heroicos”, el Valeroso así responde a Andrenio su duda acerca de cómo se vencen a los monstruosos bravucones: “Armándose primero muy bien y peleando mejor después”<sup>464</sup>, y de inmediato suelta este otro: “[...] todo lo vence una resolución gallarda”<sup>465</sup>, más delante: “[...] ya no hay Hércules en el mundo que sugeten monstruos”<sup>466</sup>, y después: “[...] el hombre valiente y aquellas sus camaradas nunca duran mucho”<sup>467</sup>, etcétera.

Por otra parte, dice el autor: “Aunque la eminencia de estos sentimientos está más en ostentar la grandeza del ánimo y la superioridad del corazón; con todo eso se ayudan mucho de la agudeza de concepto, y entonces tiene doblada la perfección.”<sup>468</sup> De esta suerte fue la explicación de Quirón respecto al significado de la espada que traía el juez: “[...] es la insignia de la dignidad y juntamente instrumento del castigo: con ella corta la mala yerba

<sup>463</sup> A., pp. 298-9.

<sup>464</sup> C., p. 440.

<sup>465</sup> *Idem.*

<sup>466</sup> *Idem.*

<sup>467</sup> *Idem.*

<sup>468</sup> A., p. 299.

del vicio”<sup>469</sup>, expresando la justicia entre el segador y el juez; Critilo, continuando el concepto, replica con otro apotegma: “Peor es a veces segar las maldades, porque luego vuelven a brotar con más pujanza y nunca mueren del todo.”<sup>470</sup> Apoyados o no en el concepto, o mezclados con otras agudezas, los apotegmas florecen con abundancia en la obra, porque es el modo de hablar de los maestros, de los entendidos, del jesuita doctrinario. Encontramos lamentaciones: “¡Oh, infelicidad humana, que hazes trofeo de tu misma miseria!”<sup>471</sup>, “[...] un desdichado no sólo no halla agua en el mar, pero tierra en la tierra”<sup>472</sup>; prudenciales: “[...] si el hablar ha de ser a una lengua, el obrar ha de ser a dos manos”<sup>473</sup>, “Bien está dos veces encerrada la lengua y dos veces abiertos los oídos, porque el oír ha de ser al doble del hablar”<sup>474</sup>; críticos morales: “[...] cien cuerdos no bastan hazer cuerdo un loco y un loco vuelve orates a cien cuerdos”<sup>475</sup>, “[...] a oscuras llega, y aun a ciegas, quien comienza a vivir, sin advertir que vive y sin saber qué es vivir”<sup>476</sup>; incluso morales con un toque de comicidad: “[...] las amazonas, sin hombres, fueron más que hombres; y los hombres, entre mugeres, son menos que mugeres.”<sup>477</sup>

Los dichos heroicos, con todo y que parecen una mera fórmula de estructuración (determinada por el modo indicativo, una tajante afirmación o negación de algo), para considerarse como tales deben ser profundamente significativos, y expresar al máximo el sentido de las palabras, pues en ellos se refleja la calidad de quien los dice: “La profundidad y grandeza de estos dichos es indicio de la del corazón.”<sup>478</sup> Son muestras de concisión verbal y fertilidad semántica, su interpretación siempre merece una extensa relación de contenidos.

Otro modo de artificio verbal es el **argumento**, en tanto fenómeno de lenguaje. Los argumentos poéticos son aparejados por Gracián a la dialéctica y retórica con base en los procesos de estructuración de las ideas, aunque con consecuencias diferentes: “Tiene la agudeza también sus argumentos, que si en los dialécticos reina la eficacia, en los retóricos

---

<sup>469</sup> C., p. 141.

<sup>470</sup> *Idem.*

<sup>471</sup> C., p. 443.

<sup>472</sup> C., p. 67.

<sup>473</sup> C., p. 199.

<sup>474</sup> C., p. 195.

<sup>475</sup> C., p. 523.

<sup>476</sup> C., p. 113.

<sup>477</sup> C., p. 451.

<sup>478</sup> A., p. 301.

la elocuencia, en éstos la belleza. Úsanse mucho en la poesía para expresar y exagerar los sentidos.”<sup>479</sup> La lógica formal y, en mayor medida, la dialéctica, se empalman con los códigos de la lengua y las relaciones sintagmáticas para producir los argumentos poéticos. A veces resultan de **simples encadenamientos**: “[La historia no] es sino la maestra de la vida, la vida de la fama, la fama de la verdad y la verdad de los hechos”<sup>480</sup>; aunque las mejores maneras de argumentar, por la solidificación del sentido de las oraciones y su repercusión estética, se sientan sobre una lógica material. Resaltan los de la clase *a minori ad maius*: “Mas si ahora nos admira un diamante por lo extraordinario, una perla peregrina, ¿qué ventaja en Andrenio llegar a ver de improviso un lucero, un astro, la luna, el sol mismo, todo el campo matizado de flores y todo el cielo esmaltado de estrellas?”<sup>481</sup>. Estos argumentos derivan del *a fortiori*, y consisten en señalar que si una cosa menor es importante, trascendente o produce determinados efectos, con más razones una mayor: “Renuncia el hombre inclinaciones de siete en siete años: ¡cuánto más alternará genios en cada una de sus cuatro edades!”<sup>482</sup>, “Gastan algunos mucho estudio en averiguar las propiedades de las yerbas, ¡cuánto más importará conocer las de los hombres, con quienes se ha de vivir y morir!”<sup>483</sup>. Deriva también del argumento *a fortiori* el llamado *a maiore ad minus*, antípoda del anterior, con el que se indica que si algo ha obtenido lo mucho, o ha logrado cosas grandes, con mayor razón puede obtener y lograr las pequeñas: “¿Cómo se puede sufrir que quien es señor de tanto mundo se maleara, un gran príncipe de muchos estados y ditados no tenga un rincón en el reino de la fama?”<sup>484</sup>; *a maiore ad minus*, no deja de emplearlo el jesuita para indicar que si un grande fue vencido, cuánto más un hombre pequeño: “Fue Salomón el más sabio de los hombres y fue el hombre a quien más engañaron las mugeres; y con haber sido el que más las amó, fue el que más mal dixo dellas: argumento cuán gran mal es del hombre la muger mala y su mayor enemigo.”<sup>485</sup>

Gracián en la *Agudeza* restringió los argumentos ingeniosos a la hermosura, entendiendo por ésta, el resultado de la exageración de los sentidos de las palabras (dentro de este contexto). Sin embargo, para nosotros lo que se ve no se debe someter a consenso,

<sup>479</sup> A., p. 349.

<sup>480</sup> C., p. 367.

<sup>481</sup> C., p. 85.

<sup>482</sup> C., p. 287.

<sup>483</sup> C., p. 225.

<sup>484</sup> C., p. 803.

<sup>485</sup> C., p. 246.

es decir, los argumentos ingeniosos juegan un papel, en *El Criticón*, indistinto del que la dialéctica o la retórica les pudieran reconocer, puesto que los argumentos, llevados a la prosa poética, al verso, al discurso político o jurídico, siempre serán pruebas por persuasión, demostraciones inmanentes de la palabra. La belleza viene de la simetría de los términos y las proposiciones, y de la acomodación armónica de las pruebas con el resto de la composición. Por lo menos ésta es la regla que “se ve y admira” en la póstuma obra del aragonés.

Si para el autor, en los argumentos dialécticos reina la eficacia, su genio ha hecho reinar la dialéctica en su propia invención literaria. Tanto el narrador como los personajes constantemente usan de los argumentos con fines persuasivos. El penúltimo que citamos, por ejemplo —“¿Cómo se puede sufrir que quien es señor de tanto mundo [...]”—, lo pronunció un confiado noble que intentaba persuadir al Mérito, de permitirle entrar a la isla de la Eternidad. Además, ¿no es la eficacia, la persuasión, en última instancia la finalidad de toda literatura didáctica?

Sobre este asunto tampoco se extraña la variedad. Hallamos **inducciones retóricas** para demostrar algún dicho, enumerando ejemplos: “[...] los mortales todo lo peor de la tierra quieren para el cielo: el más trabajado tercio de la vida (allá la achacosa vejez) dedican para la virtud, la hija fea para el convento, el hijo contrahecho sea de la iglesia, el real malo a la limosna, el redroxo para el diezmo”<sup>486</sup>; encontramos argumentos *a simili*, por analogía: “[...] nosotros, transformados en gusanos y cosidos con la tierra, hemos de entrar por entre pies; que así han entrado los mayores adalides”<sup>487</sup>; **entimemáticos**, especies de silogismos cuyas premisas no son verdaderas, mas sí probables o plausibles: “Son pocos los que buscan [la filosofía] y menos los que la hallan. Discurrí por todas las demás célebres Universidades sin poder descubrirla, que aunque muchos son sabios en latín, suelen ser grandes necios en romance”<sup>488</sup>; entimemas levantados sobre dichos populares y proverbios, como el muy singular debate acerca del vino que entablaron un apasionado y Critilo; alegaba aquél:

Él es el común remedio contra el daño que hazen todas las frutas, y assí dizen: *Tras las peras, viño bebas; el melón maduro quiere el vino puro; al higo vino y al agua higa [...]*. En todos tiempos es medicina, como lo dize el texto: *En el verano por el*

<sup>486</sup> C., p. 474.

<sup>487</sup> C., p. 475.

<sup>488</sup> C., p. 359.

*calor y en el invierno por el frío es saludable el vino. [...] No sólo remedia el cuerpo, pero es el mayor consuelo del ánimo, alivio de las penas, que lo que no va en vino, va en lágrimas y suspiros. [...] De modo que es medicina de todos los males, porque sangraos, vezina, y responde, el buen vino es medicina, y con mucha razón, pues son siete los provechosos frutos de ella: purga el vientre, limpia el diente, mata la hambre, apaga la sed, cría buenos colores, alegra el corazón y concilia el sueño.*<sup>489</sup>

El juicioso Critilo respondió a la brevedad: “*Quien es amigo del vino es enemigo de sí mismo. Y advertid que otros tantos como habéis referido en su favor, pudiera yo dezir en contra, pero baste éste por ahora, con este otro: El vino con agua es salud de cuerpo y alma.*”<sup>490</sup> En ocasiones, los argumentos aparecen como **silogismos**, pero **falsos** e irrisorios, tal fue la discusión de dos necios sobre la verdad: “Los niños son amigos de lo dulce y la dizen: luego dulce es”<sup>491</sup>, proponía uno, y otro: “Los príncipes son enemigos de lo que amarga y la escupen: luego amarga es. Loco es el que la dize.”<sup>492</sup>

No la totalidad de las agudezas verbales tienen por objeto multiplicar el sentido de los vocablos, algunas, como los ingeniosos argumentos, sirven para remarcar el fondo, ofreciéndolo indisolublemente, en forma tal que lo que impacta es la solidez de la palabra prensada a su significado.

Al lado de esta clase de ingenio está la “**acomodación de verso** antiguo, de algún texto o autoridad”<sup>493</sup>, porque son como testimonios verbales de la veracidad de las ideas, exaltan el valor significativo del discurso donde se ajustan, y concurren a la perspicuidad de *El Criticón*, a partir de que no basta el ingenio exegetico al recorrer los renglones, sino se requiere además de cierta erudición, para identificar el testigo y su declaración, el verso antiguo o de autoridad: “Requiere esta agudeza de dos cosas: sutileza y erudición; ésta para tener copia de lugares y de textos plausibles, aquélla para saberlos ajustar a su ocasión. Consiste su artificio en la prontitud de hallar la conveniencia de la autoridad, con la materia presente, y saberla aplicar con especial gracia y donosidad.”<sup>494</sup> Algunas “autoridades”

<sup>489</sup> C., p. 581.

<sup>490</sup> *Idem.*

<sup>491</sup> C., p. 608.

<sup>492</sup> *Idem.*

<sup>493</sup> Así se intitula el discurso XXXIV de la *Agudeza*: “De los conceptos por acomodación de verso antiguo, de algún texto o autoridad”. Dado el modo de proceder y los materiales con que esta clase de agudeza se realiza, la hemos incluido dentro de los artificios verbales, por lo que vale interpretar el término “concepto”, al igual que en otros casos, como “agudeza”. (Las negritas son nuestras.)

<sup>494</sup> A., p. 330.

constituyen parte de las entidades espacio-circunstanciales de las alegorías. Se hallan encajadas en el discurso, más también en los objetos de los espacios, y éstos delineados por los mismos versos de autoridad. La primera encrucijada a que arribaron los peregrinos, toda ella es una suma y paráfrasis de “autoridades” hasta la última piedra: “Aguarda –deía [Critilo]-- ¿dónde están aquellos dos aledaños de Epicteto, el *abstine* en el camino del deleite y el *sustine* en el de la virtud?”<sup>495</sup>; “Leyó Critilo el primer letrado, que con Horacio decía: “*Medio hay en las cosas, tú no vayas por los extremos*”<sup>496</sup>; “Allí vieron el temerario joven montando la carroza de luzes, y su padre le decía: *Vé por el medio, y correrás seguro*”<sup>497</sup>. También motivan el asunto que se trata en las crisis, porque si no se incrustan en los espacios, sí en el pensamiento de los personajes entendidos y en sus diálogos, apuntándose, la “autoridad”, desde la invectiva o alegoría que precede a cada crisis; la novena, de la parte primera, comienza así: “Eternizaron con letras de oro los antiguos en las paredes de Delfos, y mucho más con caracteres de estimación en los ánimos de los sabios, aquel célebre sentimiento de Biante: *Conócete a ti mismo*”<sup>498</sup>.

Algunas “autoridades” se disponen dentro de las oraciones, adaptando su significado y las condiciones que le dieron origen a la coyuntura presente del relato o del diálogo. De estos casos es la conversación entre un ministro de Artemia y Critilo cuando se querían reconocer en la casa de los vicios; declara Critilo: “Ya doy en la cuenta: ¿tú eres aquel de *omnia mea mecum porto?*”<sup>499</sup>, trayendo a la ocasión el “*Omnia mecum porto*”, ‘llevo todo lo mío con migo’, del filósofo Bías, uno de los siete sabios de Grecia, que con eso respondió a uno que le preguntó por qué no llevaba ninguna propiedad, cuando todos huían bajo la amenaza de Ciro con sus pertenencias, dando a entender que la suya era la sabiduría. En *El Criticón*, adaptada la “autoridad”, se da a entender que el ministro es quien se libera de los vicios, abandonando los bienes materiales, y cargando sólo con su saber. De cuando en cuando se parten, y se ofrecen a dos voces alternadas:

--¿La fidelidad?

--En el pecho de un rey.<sup>500</sup>

<sup>495</sup> C., p. 120.

<sup>496</sup> C., p. 121.

<sup>497</sup> *Idem*.

<sup>498</sup> C., p. 188.

<sup>499</sup> C., p. 220.

<sup>500</sup> C., p. 477.

Y tal como lo concebía Gracián –“No sólo una palabra, sino parte de una autoridad, se puede alterar”<sup>501</sup>--, muchas frases de autoridades aparecen modificadas en la “novela”. La pregunta y respuesta citadas, provienen de un dicho heroico, “Si la fidelidad se perdiera, se busque en el pecho de un rey”, atribuido por el propio jesuita a Francisco I de Francia.<sup>502</sup> No obstante, auténtica autoridad siempre será Virgilio; su frase “*Infandum regina jubes renovare dolorem*”, de la *Eneida*, fue anotada en la *Agudeza* como ejemplo de acomodación de verso de autoridad,<sup>503</sup> luego repetida por Critilo para comenzar el relato de su vida, que le solicitaba Andrenio: “Mándasme renovar [...] un dolor que es más para sentido [...]”<sup>504</sup>, tomada del “Libro segundo”, donde Eneas, a petición de la reina de Cartago, narra la destrucción de Troya: “Mándasme, ¡oh, Reina!, que renueve inefables dolores, refiriéndote cómo los Danaos asolaron las grandezas troyanas [...]”<sup>505</sup>. Hasta el autor en las prevenciones “A quien leyere” se aprovecha de esta especie de agudeza para afianzar sus palabras: “Sola una cosa quisiera que me estimasses, y sea el haber procurado observar en esta obra aquel magistral precepto de Horacio, en su inmortal *Arte de todo discurrir*, que dize: *Denique sit quod vis simplex dumtaxat et unum.*”<sup>506</sup> Estos ejemplos tan sólo son una muestra de la enorme erudición que sostiene la “novela”, y de la sutileza con que su creador la ha fraguado, haciéndola parecer antes adorno verbal que recalcitrante pedantería: ha hecho gozosa la dificultad.

**Nombres y apodos** constituyen el resto de su artificio en los vocablos, que enlazan el tratado y la “novela”. A los primeros considera origen de la agudeza verbal, porque siendo la designación de las cosas y de los sujetos, el jugar con los nombres significa expresar el sentido de las palabras, concentrando y expresando la vitalidad de sus referentes: “Esta especie de concepto suele ser fecundo origen de las otras, porque, si bien se advierte, todas se socorren de las voces y de su significación. El nombre suele fecundar por la proporción [...]”<sup>507</sup>. La **proporción, o consonancia**, es una de las causas de este artificio; se desarrolla el significado del nombre, buscando la razón que lo une a su objeto designado: “Quien oye

<sup>501</sup> A., p. 333.

<sup>502</sup> Cfr. Santos Alonso, en C., p. 477, nota 43.

<sup>503</sup> Cfr., A., p. 330.

<sup>504</sup> C., p. 99.

<sup>505</sup> Virgilio, *Obras poéticas. Eneida*, México, CONACULTA, 1999, p. 117.

<sup>506</sup> C., p. 539. “En una palabra, que lo que quieras decir sea con sencillez y unidad.” (Santos Alonso, C., nota 17.)

<sup>507</sup> A., p. 303.

dezir mundo concibe un compuesto de todo lo criado muy concertado y perfecto, y con razón, pues torna el nombre de su misma belleza: mundo quiere dezir lindo y limpio”<sup>508</sup>; “Sin duda que su nombre fue su definición, llamándose Germania, *a germinado*, la que todo lo produze y engendra”<sup>509</sup>; no faltan los casos en que se dan falsos étimos, a fin de lograrla, como el significado que Artemia extrae de corazón: “Llámase así de la palabra latina *cura*, que significa cuidado, que el que rige y manda siempre fue centro dellos.”<sup>510</sup> La agudeza nominal explica las cualidades del mundo literario de *El Criticón*, sus entidades espaciales que siempre trascienden a un rasgo moral, y también la causa del nombre de algunos personajes, que a su vez se revela como un estigma de la idiosincrasia: “Aquella agradable salteadora es la famosa Volusia, a quien llamamos nosotros delectación y los latinos *voluptas*, gran muñidora de los vicios”<sup>511</sup>; Falsirena es el personaje a quien más se le dedica esta agudeza, y la que sale más mal parada: “Es verdad que ha vivido ahí una Cirze en el çurcir y una sirena en el encantar”<sup>512</sup>, “Muda tantos nombres como puestos: en una parte es Cecilia por lo Cila, en otra Serena por lo sierena, Inés porque ya no es, Teresa por lo traviessa, Tomasa por lo que toma y Quiteria por lo que quita”<sup>513</sup>; incluso los personajes históricos, estereotipados por Gracián, son redescubiertos por su propio nombre: “Assí, que yo siempre me contenté mucho de aquella bella prontitud del Dante (al fin Alígero, por su alado ingneio) [...]”<sup>514</sup>. Los nombres llegan a aparecer equivocados, y al punto que son exprimidos por el contexto, ellos mismos le sacan todo el jugo posible a la articulación sintáctica, empalmados con las circunstancias reales, que reconocían, naturalmente, los lectores de la época; así es esta brevísima oración, narrando lo que hizo el no agraciado hijo de Fortuna, quien decidió ir en búsqueda del Engaño, “en casa el diablo”: “Fuesse allá, que era una Génova, digo una Ginebra.”<sup>515</sup> En aquellos tiempos era conocida la usura de los banqueros italianos, en especial de los genoveses, práctica que condenó el jesuita, pues son constitutivas de la avaricia, un pecado mortal; “Ginebra”, por su parte, significa,

<sup>508</sup> C., p. 127.

<sup>509</sup> C., p. 596.

<sup>510</sup> C., p. 201.

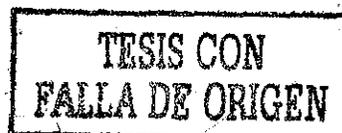
<sup>511</sup> C., p. 226.

<sup>512</sup> C., p. 254.

<sup>513</sup> C., p. 255.

<sup>514</sup> C., p. 735.

<sup>515</sup> C., p. 229.



metafóricamente, “ruido confuso de voces humanas, sin que ninguna pueda percibirse con claridad”<sup>516</sup>; ambos nombres deben de designar la casa del diablo.

Y como todo según Gracián encuentra su émulo, la agudeza nominal por proporción o consonancia no es la única que figura en la “novela”, también la hay **por desproporción o disonancia**: “No arguye menos sutileza descubrir la primorosa improporción y repugnancia entre el nombre y los efectos o contingencias del sujeto nominado.”<sup>517</sup> El émulo se halla inclusive entre las agudezas concretas; tal resulta este ejemplo ya citado: “¡Que a éste llamen mundo! [...]. Hasta el nombre miente, calçóselo al revés: llámase inmundo [...].”<sup>518</sup>; asimismo hay falsos étimos, como el del nombre de las manos: “¿Por qué se llaman así? — preguntó Andrenio—, que según tú me has enseñado vienen del verbo latino *maneo*, que significa quietud, siendo tan al contrario, que ellas nunca han de parar”<sup>519</sup>; o verdaderas etimologías, pero sólo aludidas por su contrario: “Vencieron las asperezas del hipócrita Pirineo, desmentidor de su nombre a tanta nieve”<sup>520</sup>, “porque Pirineo viene del griego πυρ [pyr], fuego, teniendo tanta nieve.”<sup>521</sup>.

Ahora bien, todos los nombres de los personajes, inventados por el autor, son una síntesis de los procesos a que la agudeza nominal puede llevar; es decir, están contruidos de modo que en ellos se esboza los caminos significativos que, o por su etimología o por paronomasia, se alcanzan a visualizar: Critilo, Andrenio, Artemia, Falimundo, Falsirena, Egenio, Sofisbella, Virtelia, Hipocrinda, Vejecia, Lucindo, Honoria...

Pero no todos los nombres de los personajes son invenciones de Gracián, ni tampoco son nombres propios, muchos de ellos, comunes, forman más bien epítetos, y son usados como designaciones propias, nos referimos a los **ingeniosos apodos**: “Son comúnmente los apodos unas sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio, que en una palabra encierran mucha alma de concepto. Fórmanse de muchas maneras: ya por semejanza, y cuando tienen fundamento de alguna circunstancia especial son más ingeniosos.”<sup>522</sup> Empleados como nombres propios, aparecen el Acertador, Zahorí, Sesudo, Oscioso, Passagero, Poltrón, Fantástico, entre otros.

<sup>516</sup> *Apud. Dic. Aut.*

<sup>517</sup> *A.*, p. 309.

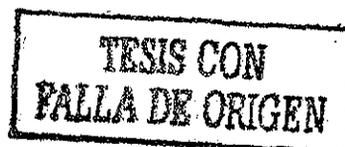
<sup>518</sup> *C.*, p. 145.

<sup>519</sup> *C.*, p. 199.

<sup>520</sup> *C.*, p. 339.

<sup>521</sup> Santos Alonso, *idem.*, nota 40.

<sup>522</sup> *A.*, p. 417.



Los apodos, o epítetos, por lo general están hechos por proporción y consonancia respecto del sentido alegórico-moral del personaje u objeto apodado, y de las circunstancias que se le atribuyen dentro de la narración. Existen epítetos confeccionados a través de adjetivos y nombres comunes que extraen descriptivamente las cualidades de su destinatario. Algunos ya son de tradición, como llamar a Platón “el príncipe de los filósofos”<sup>523</sup>; aunque la mayoría son de su propia manufactura. Gracián llama a San Agustín “el augustísimo de los ingenios”<sup>524</sup>; a Antonio Pérez, secretario de Felipe II, “el hijo del polvo”<sup>525</sup>; a Tito Livio, “tozino gordo”<sup>526</sup>; al personaje Ocioso, que lleva el apodo en el nombre, también lo designa “flemático Guión”<sup>527</sup>, “*bel poltroni*”<sup>528</sup>, “el Dexado”<sup>529</sup>; al Zahorí, “el Veedor de todo”<sup>530</sup>; a Francia, “la flor de los reinos”<sup>531</sup>; a la vejez, “melancólico saturnino”<sup>532</sup>.

Quizás sea tan copioso el número de casos de apodos con nombres comunes, como el de los hechos con propios. Esta especie, muy singular en Gracián, es una de las principales causas de desindividuación de sujetos históricos, y desparticularización de poblaciones y acontecimientos. En *El Criticón* los hombres, las ciudades y los hechos se vuelven genéricos, pierden su condición de referente, y sólo sirven como referencia para establecer el significado de los términos. Apoda a Felipe II, “Júpiter de España”<sup>533</sup>; a los jóvenes enamorados, “Adonis boquirrubios”<sup>534</sup>; a un mezquino, “Tántalo necio”<sup>535</sup>; a Taso, “Virgilio christiano”<sup>536</sup>; a un ingenuo, “Juan de Para Siempre”<sup>537</sup>; a Madrid, “Babilonia de

---

<sup>523</sup> C., p. 189.

<sup>524</sup> *Idem*.

<sup>525</sup> C., p. 293.

<sup>526</sup> C., p. 306.

<sup>527</sup> C., p. 704.

<sup>528</sup> C., p. 705.

<sup>529</sup> C., p. 706.

<sup>530</sup> C., p. 640.

<sup>531</sup> C., p. 331.

<sup>532</sup> C., p. 743.

<sup>533</sup> C., p. 293.

<sup>534</sup> C., p. 303.

<sup>535</sup> C., p. 354.

<sup>536</sup> C., p. 366.

<sup>537</sup> C., p. 397.

confusiones”<sup>538</sup>; a Satanás, “príncipe de la Babilonia común”<sup>539</sup>, siendo aquí “Babilonia común” no Madrid, sino el infierno; a la entrada de Italia, “el Jordán de los viejos”<sup>540</sup>.

A través de los apodos se infiere con frecuencia imágenes que van más lejos de la relación de vocablos, que fincan verdaderos conceptos. Algunos epítetos empleados por el autor para referirse a alguno de sus personajes, o a personalidades de la historia y el arte, objetos o lugares, al buscar en la referencia su significado lo que sacan es una correspondencia de objetos extremos; por ejemplo, se refiere a Góngora diciendo “culto plectro cordobés”<sup>541</sup>. Sería poco útil realizar un análisis del significado de los segmentos de la frase, porque nunca saldríamos de un instrumento musical y de las características que se le atribuyen. Para obtener la sutileza objetiva de este concepto, habría que rastrear las cualidades esenciales y accidentales de los correlatos, cuya correspondencia han propiciado que Gracián los asociara, infiriendo de ahí al autor de las *Soledades*.

En cambio hay otros epítetos, a los que llamaríamos falsos conceptos, debido a que por su complejidad semántica tienen la apariencia de no unir significados sino objetos, cuando en realidad ocurre lo contrario. El ejemplo citado, “hijo del polvo”, apodo de Antonio Pérez, pareciera que anuncia una correspondencia entre el “polvo” y la filiación, como correlatos, de los cuales se deduciría que ese personaje habría nacido en los estratos más humildes, en regiones desérticas, o era bastardo, por mencionar algunas salidas. Sin embargo, no es entre las relaciones objetivas donde se halla la sutileza de la agudeza presente; se encuentra en el encadenamiento semántico, donde el mundo objetivo únicamente funciona como referencia. Antonio Pérez fue hijo de Pedro Pérez; Pedro significa piedra, y ésta se relaciona con el polvo, dentro de un mismo campo semántico.<sup>542</sup>

A continuación presentamos un panorama esquemático de los dos géneros de agudeza berval:

1. Agudeza verbal
  - 1.1. En la corteza de las palabras
    - 1.1.1. Paronomasias
    - 1.1.2. Retruécanos
    - 1.1.3. Jugar de vocablo

<sup>538</sup> C., p. 235.

<sup>539</sup> C., p. 476.

<sup>540</sup> C., p. 575.

<sup>541</sup> C., p. 363.

<sup>542</sup> Sobre Antonio Pérez, cfr. Santos Alonso, C., nota 31.



- 1.1.3.1 Por proximidad de significado
- 1.1.3.2 Con equívocos
- 1.1.3.3 Por oposición del sentido de los términos
- 1.1.3.4 Por segmentación de palabras
- 1.1.3.5 Por agregado de afijos
- 1.2. En el significado de las palabras
  - 1.2.1. Equívocos
    - 1.2.1.1. Que corresponden con la circunstancia
    - 1.2.1.2. Por repetición del término
    - 1.2.1.3. Equívocos tácitos
    - 1.2.1.4. Por oposición
    - 1.2.1.5. Trabazones semánticas
  - 1.2.2. Alusiones
  - 1.2.3. Dichos heroicos
  - 1.2.4. Argumentos
    - 1.2.4.1. Simples encadenamientos
    - 1.2.4.2. *A minori ad maius*
    - 1.2.4.3. *A maiore ad minus*
    - 1.2.4.4. Inducciones retóricas
    - 1.2.4.5. *A simili*
    - 1.2.4.6. Entimemáticos
    - 1.2.4.7. Falsos silogismos
  - 1.2.5. Acomodación de verso antiguo o de autoridad
  - 1.2.6. Nombres y apodos
    - 1.2.6.1. Por proporción y consonancia
    - 1.2.6.2. Por desproporción y disonancia
    - 1.2.6.3. Ingeniosos apodos

En síntesis, la agudeza verbal en *El Criticón* no es uniforme. Hay una gran variedad de especies y subespecies, mezclas, dificultades, juegos de apariencia, juegos de sentido, sonido y hasta ortográficos, además de ciertos coqueteos con el concepto. Todas estas agudezas, junto con las de acción y concepto, son la fuerza literaria y estética del escritor aragonés; sin ellas es inconcebible su escritura, y con ellas, extraordinaria. Poco a poco hemos ido corroborando que su "novela" más que el resultado de un propósito de escritor, constituye el ideal realizado de un amante de la variedad, "gran madre de la belleza", del ideal surgido a la sazón de un tratado que pretendía teorizar acerca del ingenio, y edificar un arte de ingenio. Gracián no esperó a que otro siguiera el camino trazado en la *Agudeza*, él mismo se dio a la tarea de recorrerlo, superando la parcialidad de los ejemplos puestos en aquella obra, y logrando la totalidad de los agudos artificios en una sola composición. Eso es lo que hasta ahora hemos comprobado. Y con respecto a la agudeza verbal, en

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

particular, ya sea sobre la "corteza" de las palabras, ya sobre el significado, todas sus especies coinciden en un solo punto de confluencia: el laconismo fértil. Todas tienden hacia la multiplicación de sentidos, imágenes conceptuales o afianzamiento de la palabra, hacia la multiplicación y firmeza de la intención, fenómenos que en conjunto forman una tercera parte del estilo graciano. Las otras dos le corresponden al concepto y a las acciones ingeniosas.

## 5. ARTE DEL "CONCEPTO"

### 5.1. El conceptismo de Gracián

Mucho se ha escrito acerca del barroco, del conceptismo y su antípoda, el culteranismo; también contra esa división que, ciertamente, parece no tener cabida dentro de las obras poéticas en concreto. No abundaremos sobre lo abundante, ni discutiremos a favor de la hegemonía barroca, sino trataremos de entender el conceptismo del jesuita aragonés, a partir de su teoría dedicada a la más importante de las esferas de la agudeza de artificio, la de "concepto". Intentaremos localizar la grandeza de su obra, explicar porqué es importante Baltasar Gracián en la historia de la literatura y la estética, porque, no es de extrañar, incluso sus devotos lectores nos lo hemos cuestionado. Cervantes engendró un personaje cuya gallardía, idealismo, locura e ingenio hizo ensombrecer al autor; Lope, su poesía, la intriga y pasión de su teatro; Tirso le dio forma y renombre al nombre de don Juan; Góngora, Quevedo, Calderón, de todos ellos resulta fácil comprender su grandeza, o por lo menos, se nos inculca, o impone, no ponerla en duda.<sup>543</sup> Pero el nombre del Padre de la Victoria, cuando aparece al lado de los hombres de la "cultura España", no se pone en él tanto entusiasmo como en los otros, se esconde su gracia y virtud literarias tras la suma de modelos conocidos.

Hay quienes ven en él un precursor de cierto pensamiento filosófico, otros un acérrimo humanista, un escritor de inevitable antropocentrismo, un crítico moral, un moralista, un maestro del lenguaje, un historiador costumbrista. Decía Romera-Navarro: "No es lo más importante su manera de juzgar la sociedad contemporánea; lo más importante para mí es que sabe reflejarla en su sátira. En esto, Gracián me parece un gran historiador de las costumbres."<sup>544</sup> Cuando aparece solo, son muchos los asuntos que le admiran: unos su teoría estética, su ética, política, psicología, teología; admiran la temática de sus obras. ¿Qué hay que apreciar, poner como valor supremo en *El Criticón*? Para unos la forma, para otros el fondo. ¿No hay nada más que fondo y forma en la póstuma obra de Gracián; en el

<sup>543</sup> Nos referimos a la forma impositiva en que se expone en las escuelas el valor de la literatura, sin abrirse hacia una explicación racional, que permita apreciar objetivamente las causas internas del texto, las cuales lo hacen sobrevivir a las transformaciones históricas del gusto y, en general, a las transformaciones culturales de los pueblos.

<sup>544</sup> M. Romera-Navarro, *op. cit.*, p. 46.

sagaz jesuita que nos muestra siempre la existencia de una tercera vía en medio de las encrucijadas? Entre el fondo y la forma está la fuerza que los une, la esencia de su escritura, la solidificadora fuerza del ingenio. Es imposible hablar del conceptismo de Gracián sin antes ver su teoría y aplicación del ingenio, del rasgo inmanente de su escritura, que suscita extraña admiración y dudas en sus lectores. Karl Vossler percibía ciertas diferencias entre el jesuita aragonés y sus coetáneos conceptistas, entendiendo esa distinción como un hecho milagroso:

En la mayoría produce el conceptismo un efecto de desmesura y afectación, o bien un efecto divertido y cómico, fatigoso siempre a la larga. En Gracián, por el contrario, es siempre sugestivo y se convierte, al cabo, en la natural y necesaria andadura de su pensamiento. Quien quiera comprender este milagro, en cuya virtud un modo de estilo se hace naturaleza, ha de pararse a considerar las particulares circunstancias en que la obra de Gracián se sitúa.<sup>545</sup>

Un amplio estudio de las tres esferas de la agudeza de artificio, una conciencia de la variedad, y de la infinita variedad ingeniosa, son claves para comprender la existencia del "milagro". Además, fueron claves para realizarlo la conciencia de la monotonía y sus efectos: "Crueldad es, no arte, condenar una hora entera al que oye, o al que lee, a la enfadosa cárcel de una metáfora, digo, a estar pensando en una águila, carroza o nave, aunque sea un sol. Ingeniosos son los raguallos del Bocalino; pero no dejan [de] enfadar por la uniformidad de su alegoría."<sup>546</sup> Conocer todo esto, y aplicarlo, constituyó lo que para Vossler fue un milagro: la naturalidad de un extenso y complicado artificio.

Aunque mayor milagro nos parece todavía la capacidad de encarnar en la palabra, más allá de su significado inmediato, el mundo imaginario del autor; como si éste la hubiese considerado una piedra en bruto que debía cincelar hasta quitarle la última arista, dejando entrever, al final, la imagen que traía en mente al momento de dar el primer martillazo. La palabra, los tropos, las figuras retóricas, cobran una nueva y única función bajo la diestra mano del jesuita desde que comienzan a transportar no la experiencia colectiva, no el sentido consensuado, sino de parte en parte, imagen en imagen, la disposición cosmogónica que cobran los objetos en el universo intangible de Gracián, los conceptos: "Son los tropos y figuras retóricas materia, y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la

<sup>545</sup> Karl Vossler, "Introducción a Gracián", en Francisco Rico (comp.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. III, Barcelona, Crítica, 1983, p. 938.

<sup>546</sup> A., p. 445.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, ésta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio.”<sup>547</sup> Lienzo o piedra, esmaltar o esculpir, cualquiera que sea la comparación, el arte y la grandeza de *El Criticón* manan del ingenio. Respecto del autor, pudo no haber sido su materia la sociedad, ni la política, ni siquiera la moral práctica, y entonces hubiera compuesto otro universo imaginativo y discursivo, pero éste igualmente ingenioso; “gracianamente” ingenioso, esto es, diversificado, simétrico, conceptuoso, inmerso en la plena convicción de su teoría acerca de las esferas del artificio.

“El hubiera no existe” --discúlpenos el lugar común--; Gracián trabajó con la realidad que su sensibilidad y perspectiva jesuíticas le permitieron reconocer, describir y criticar. El ingenio, como contenido narrativo de su “novela”, ya vimos que se convierte en el instrumento central e íntimo de los peregrinos, sobre todo para Andrenio, porque este personaje debe evolucionar al paso de las edades, agudizando su facultad cognoscitiva y creativa, dentro de un mundo (alegórico) social, económico y político, muy complejo, el cual exige un alto nivel de discernimiento sobre las situaciones concretas que se presentan a cada instante. Los personajes entendidos, los peregrinos, hiperbólicamente Andrenio, si no se saben conectados, buscan su conexión, función, en el universo apremiante. Cita el narrador al comenzar la novena crisis de la primera parte, “Conócete a ti mismo”<sup>548</sup>, adagio atribuido a Bías, uno de los siete sabios de la antigua Grecia; y en *El Discreto*, el aforismo de Quilón, “Conocerse y aplicarse”<sup>549</sup>, significando este último, que debemos conocer nuestro propio genio (inclinación) y desarrollarlo con ingenio. Ambos se encuentran parafraseados discursivamente y en acción a lo largo de las crisis; más que en la anchura, en la longitud del universo alegórico esbozado por el camino hacia Roma. La función de los entendidos dentro del contexto social, político, económico, en síntesis, de Estado, se concentra en hacer concepto de sí mismo. Observemos el diálogo entre Andrenio y Artemia; dice aquél:

--Entre tanta maravilla como vi, entre tanto empleo como aquel día logré, el que más me satisfizo (dígoles con rezelo, pero con verdad) fui yo mismo, que cuanto más me reconocía más me admiraba.

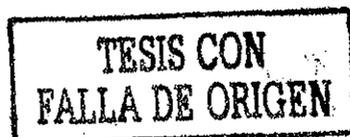
--Esso era lo que yo descaba oírte --aplaudíó Artemia [...]<sup>550</sup>

<sup>547</sup> A., p. 193.

<sup>548</sup> C., p. 188.

<sup>549</sup> D., p. 71.

<sup>550</sup> C., p. 188.



Andrenio se reconoció haciendo concepto de sí mismo en la ciudad de los engaños; esta acción intelectual la había intentado desde la cueva, y continúa su desarrollo hasta el fin de la peregrinación. La constante en *El Criticón* es el descubrimiento de las relaciones objetivas, partiendo del “yo narrador”, “yo personaje”, para construir las conexiones entre los componentes del mundo alegórico, y juntamente el sentido, la revelación, la sutileza objetiva. No olvidemos que para Gracián el concepto: “Es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia, que se halla entre los objetos. La misma consonancia, o correlación artificiosa expresada, es la sutileza objetiva [...]”<sup>551</sup> Los personajes entendidos buscan exactamente lo mismo que su inventor, hacer concepto de todo, a fin de transformarse de manera progresiva.

Aurora Egido, al tratar sobre el modelo que el jesuita habría seguido acerca del concepto, “parece” entender el poder de éste y el ánimo de aquél:

El modelo de Luis Vives, particularmente *De ratione dicendi*, parece estar detrás de esa búsqueda constante de las correspondencias que la *Agudeza* establece entre las palabras y las cosas de manera profunda y no como un simple juego. La búsqueda de la verdad y de los vínculos que permiten hacerla lenguaje a través de una operación ingeniosa estaba ya en Vives, aunque Gracián la lleva a sus últimas consecuencias.<sup>552</sup>

Cualquiera que haya sido el antecedente, lo importante del “fenómeno graciano” consiste en haber llevado, no sólo el concepto, también la agudeza verbal y de acción, “a sus últimas consecuencias”, a la minuciosidad de su conocimiento y a la extraordinaria variedad de su aplicación. El poder del concepto está en la sutileza objetiva que genera, y el del lenguaje ingenioso, o conceptuoso, en su capacidad de transportar y transmitir el concepto.

Por otra parte, la “relación profunda” entre las palabras y las cosas resulta todavía más profunda que lo considerado por Aurora Egido, cuando se trata del concepto y no de la agudeza verbal. La relación entre el lenguaje ingenioso y las cosas es muy distante e interrumpida por operaciones intermediarias propias del ingenio; es más, se establece una lejanía de tal magnitud, que el lenguaje de alguna manera se independiza de las cosas. Uno de los fenómenos conceptuosos, y muy elemental en *El Criticón*, es la alegoría; Paul de Man habla de ella y de los vínculos entre su lenguaje y los objetos a los cuales, la alegoría,

<sup>551</sup> A., p. 33.

<sup>552</sup> Aurora Egido, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000, p. 28.

estaría haciendo referencia, de este modo: “[...] *allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal differences*”<sup>553</sup>. Hay un abismo entre el lenguaje ingenioso y las cosas. La interpretación de los signos, bajo ese modo de codificación, resulta muy difícil de realizarse. Porque si se parte de los elementos del signo lingüístico establecidos por Saussure en su *Cours de linguistique générale* (1916), y se intenta una búsqueda de los referentes en el mundo objetivo y el vínculo con el significado de los signos, no se podrán obtener campos semánticos congruentes ni vínculos objetivamente lógicos, debido a que se estaría buscando, de acuerdo a la suma y relación de significados lingüísticos, la suma y relación de los objetos; por ejemplo, cuando dice el narrador, describiendo la persona de Critilo, a la hora del naufragio: “[...] cisne en lo ya cano y más en lo canoro”<sup>554</sup>. La forma errónea de interpretación sería ir del significado al supuesto referente, esto es, del sentido que producen un naufrago “cano”, “cisne” y “canoro”, a establecer que esa relación semántica puede corroborarse en la realidad, que un hombre canoso y melódico puede ser cisne. Critilo no es un cisne, tampoco cantaba sobre la marca de su mala fortuna. ¿Qué quiso, entonces, expresar el autor con esa frase, cuyo sentido intrínseco al significado de las palabras resulta incongruente, tanto por la relación improbable de los referentes, como por la falta de lógica en el encañamiento narrativo?, ¿el lenguaje ingenioso no tiene referente?

Antes de ensayar una respuesta a estos planteamientos, cabe señalar que hemos manifestado aquí el problema metodológico acerca de la importancia, o la grandeza, de la escritura graciana, por dos razones. La primera, debido a que en esta latitud ya contamos con cierto material teórico relativo al ingenio y a las tres esferas de la agudeza de artificio, e igualmente con un estudio de la categorización y su aplicación en *El Criticón* de dos de ellas, la agudeza de acción y la verbal, que nos permiten observar el alcance de los términos “riqueza” y “variedad” de ingenio, sobre los cuales hemos fincado nuestra postura con relación a la importancia, al fenómeno de trascendencia histórico-literaria de la obra del Padre de la Victoria. La segunda razón, fiel a las consideraciones del autor, es porque el concepto forma el alma del artificioso ingenio, constituye el centro en derredor del cual

<sup>553</sup> Apud., Luis F. Avilés, *op. cit.*, p. 20.

<sup>554</sup> C., p. 66.



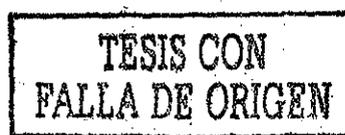
gravitan todas las demás agudezas. Las acciones ingeniosas manan haces de significación, de “misterio” y proporcionalidad, porque antes de ser actos exteriorizados fueron concepto, las sutilezas de éste son transportadas y cristalizadas en las acciones: “No siempre se queda la sutileza en el concepto, comunicase a las acciones [...]”<sup>555</sup> La agudeza verbal, por su lado, para Gracián no constituyó un simple juego de palabras, desprovisto de una necesaria causalidad, al que el poeta podría acudir, como lugar común, a fin de “llenar” sus composiciones; muy al contrario, Gracián censura esta actitud, pues el móvil de la agudeza verbal debe ser el concepto: “Emplearon muchos infelizmente en cosa tan común como caudal de agudeza, sin alcanzar conceptos de más arte [...]”<sup>556</sup> Al finalizar el capítulo anterior declaramos que le corresponde una tercera parte al concepto en la realización del estilo graciano, sin embargo, esa porción constituye un flujo que se sale de sus terrenos, puramente conceptuosos, “territorializándose” en las otras especies de agudeza, y por ende, determinando el estilo, su razón de ser: “Son los conceptos, vida del estilo, espíritu del decir y tanto tiene de perfección, cuanto de sutileza [...]”<sup>557</sup>; de ahí su papel central tanto en los niveles temáticos como estructurales de la “novela”, así como para la crítica (aunque se le conciba “milagrosamente”).

Volviendo a los planteamientos, acerca de si el lenguaje conceptuoso tiene o no referente, y en caso afirmativo, qué cosa lo representa, debemos descartar la relación directa entre la palabra y el referente objetivo. La frase “cisne en lo ya cano y más en lo canoro”, a pesar del juego paronomásico, se vuelve incomprensible en tanto no se rebase la agudeza verbal que hay de por medio, y la búsqueda del inmediato referente objetivo. Si recordamos la fenomenología del concepto planteada por Gracián, la palabra ocupa el último sitio en el proceso, en ella se cristaliza y transporta las conceptuosas imágenes; antes de la palabra está el concepto como “acto del entendimiento”, lo que significa, el referente de la palabra es el propio concepto, y sólo detrás de éste se hallan las “cosas” que forman la nueva cosmogonía de quien hace el concepto. La palabra ingeniosa abre puertas y ventanas que permiten mirar hacia el interior de la mente del autor, las imágenes creadas por él, a través de las cuales se hace presente, si se encuentra ausente, y eterno, si su escritura permanece:

<sup>555</sup> A., p. 413.

<sup>556</sup> A., pp. 312-3.

<sup>557</sup> A., p. 510.



Comunicase el alma noblemente produziendo conceptuosas imágenes de sí en la mente del que oye, que es propiamente el conversar. No están presentes los que no se tratan, ni ausentes los que por escrito se comunican: viven los sabios varones ya passados y nos hablan cada día en sus eternos escritos, iluminando perennemente los venideros.<sup>558</sup>

La relación que se da entre la palabra y las “cosas” es una relación referencial, donde los objetos evocados directamente por los signos, más que referentes, son referencias que hacen inteligible la fórmula, pero por sí solos son insuficientes para comprenderla. En este sentido, parcialmente, estaríamos de acuerdo con Raúl Dorra, para quien el lenguaje metafórico --una especie de lenguaje conceptuoso-- es un signo cuyo objeto “no es el referente de esa fórmula sino su referencia”<sup>559</sup>; aunque discrepamos en el carácter “narcisista” que, según este investigador, tiene la metáfora.<sup>560</sup> A nuestro juicio, y al de Gracián, se trata de un ejercicio de introspección, es decir, de una revisión de las imágenes que se producen en la conciencia del que lee o escucha, guiados por los significados de las palabras y por los objetos-referencia, a fin de descubrir el verdadero referente: el concepto.

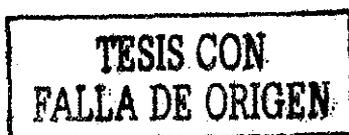
En el concepto citado de *El Criticón* existen dos elementos extremos: “Critilo” y “cisne”. Estamos ante una especie llamada por el autor, en la *Agudeza*, símil o comparación --que analizaremos con más detalle en el siguiente apartado--, la cual consiste en carear el sujeto con un “término extraño, como imagen, que le exprime su ser, o le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias [...]”<sup>561</sup>, comparación que no necesariamente requiere de algún tipo de conjunción. En el caso presente, el correlato “cisne” sirve para exprimir la imagen de un momento coyuntural de “Critilo”, su naufragio; “Critilo”, ya anciano, y en peligro de morir (más por el naufragio que por la edad) es colocado frente a un tópico conocidísimo en la época barroca, el del cisne que canta en la víspera de su muerte. El concepto responde a la pregunta “¿a qué se parece un náufrago anciano?”, buscando la correspondencia del sujeto, de su esencia y sus accidentes, con los de otro extremo capaz de perfeccionar los efectos de la imagen. Son propiedades de “Critilo” la ancianidad (expresada metonímicamente con “lo cano”) y el naufragio; del “cisne” “lo cano” (metáfora del color blanco que suele tener su plumaje) y “lo canoro” (expresión

<sup>558</sup> C., p. 69.

<sup>559</sup> Raúl Dorra, *op. cit.*, p. 13.

<sup>560</sup> Cfr. *ibid.*, p. 13-4.

<sup>561</sup> C., p. 98.



mayormente sinecdótica, porque con la mención de un elemento se anuncia la totalidad de un acontecimiento, donde al canto le sucede la muerte. Las propiedades de los correlatos se confrontan, y cada una halla su símil. A la cabellera blanca del anciano "Critilo" le corresponde la blancura del plumaje del "cisne", y aunque comparten el mismo término, "cano", éste, como ya vimos, cumple una función distinta, según el correlato de que se trate; por su parte, al "naufragio" le corresponde "lo canoro" del ave, pues ambas propiedades constituyen un augurio fatídico. Simplificando la frase, lo que Gracián quiso decir con "cisne en lo ya cano y más en lo canoro" fue que si Critilo se asemejaba a un cisne por las canas que le habían crecido en su vejez, todavía más se le parecía debido a la desgracia de su naufragio, porque a ello se le agrega que el cisne con su canto anuncia su muerte, y las circunstancias de Critilo no pronosticaban menos que eso.

Como podemos apreciar, se llega al sentido del lenguaje ingenioso no siguiendo el significado directo de las palabras, el orden semántico que imponen, y la relación y orden de los referentes que evocan, sino, tomando estos aspectos a manera de guía y referencia, volviendo la mirada a las imágenes que construye el concepto, y ya colocada la visión ahí, explicándose las razones que movieron al escritor a asociar los elementos extremos, considerando los factores de esencia y accidente, los cuales, con seguridad, tomó en cuenta el autor.<sup>562</sup>

El concepto es un modo intelectual y estético de entender el mundo, de establecer las relaciones entre sus componentes, bajo ciertos esquemas de verdad y belleza, ambos concientes en Gracián. Su teoría sobre el concepto y la sutileza objetiva, que repasamos en el primer y segundo capítulos de este trabajo, nos muestran la relación estrecha que existe entre la sutileza objetiva, como resultado del concepto, y la verdad, pues tanto una y otra son constatables en la experiencia; de hecho, no olvidemos que en *El Criticón* la experiencia es un requisito previo para "hacer concepto": deben conocerse la esencia y los accidentes de los objetos para establecer sus correspondencias. En la construcción del concepto el esquema de belleza juega un papel orientador, guía "los actos del entendimiento que exprimen las correspondencias de los objetos" hacia la simetría y

---

<sup>562</sup> En este último caso, por tratarse de un proceso de descodificación, se puede sustituir los términos "esencia" y "accidente", los cuales poseen un fondo filosófico, o ameritarían una explicación científica para cada concepto concreto, por los de las propiedades o características de los correlatos implicados en un concepto dado.

proporción de las asociaciones. Sin embargo, el concepto, únicamente éste, es el que posee la relación directa con los objetos, o las “cosas”; los signos mediante los que se expresa guardan una enorme distancia respecto de los objetos que le dieron origen; así lo entendemos nosotros, y parece que también Jorge Checa:

La expresión <<hazer concepto>> surge en varios momentos de *El Criticón*, y expresa a mi entender la superación y el análisis intelectual de los datos brutos de la experiencia [...]. De este modo, una vez que se <<haze concepto>> de un fenómeno se crea una distancia entre algo dado y el signo que lo simboliza; propiedad típica del lenguaje radicalizada [...]<sup>563</sup>

Por otra parte, tomando como base la complejidad de composición, Gracián divide la agudeza de concepto en incompleja y compuesta. La primera: “es un acto solo, pero con pluralidad de formalidades y extremos [...] Aunque encierre en sí dos o tres agudezas, con todo eso se llama incompleja, porque va por modo de un pensamiento solo [...]”<sup>564</sup> La agudeza compuesta: “consta de muchos actos y partes principales, si bien se unen en la moral y artificiosa trabazón de un discurso.”<sup>565</sup> No obstante los conceptos incomplejos por sí mismos pueden bastarse, es decir, formar una unidad total y compacta, como es el caso de los epigramas, en *El Criticón* adquieren una categoría de parte frente a los compuestos, y en un nivel más general, frente a la totalidad de la obra.

No es de extrañar que en la *Agudeza* aparezcan menos clases de conceptos compuestos que de incomplejos, pues aquellos se forman de la gran variedad de éstos, de su suma y unión. La clase de los compuestos depende o de la naturaleza de sus componentes conceptuosos (asunto que da lugar al “género” del discurso, como la alegoría) o del propósito moral, como la crisis. Un ejemplo de la manera en que los conceptos incomplejos determinan la clase del compuesto es el discurso LII de la *Agudeza*, donde se trata de los compuestos por “proporciones”, “reparos”, “desempeños”, “encarecimientos”, “semejanzas”, todos constituidos por la trabazón de incomplejos de esa misma clase, respectivamente; y cuando en un compuesto se encuentran diversas clases entrelazadas, el autor, siguiendo la lógica de los componentes, llama a ese concepto “mixto”, el cual, como podría esperarse, es de su preferencia: “Son muy agradables los mixtos, ni todas

<sup>563</sup> Jorge Checa, “Alegoría, verdad y verosimilitud en *El Criticón*”, en Baltasar Gracián. *El discurso de la vida; una nueva visión y lectura de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 126, nota 50.

<sup>564</sup> A., p. 40.

<sup>565</sup> A., p. 41.



proporciones, ni todos reparos, sino alternados de una y otra agudeza [...]”<sup>566</sup> Por otro lado, hemos señalado que la crisis es un ejemplo del modo en que el propósito del discurso influye en la designación de la clase de compuestos, ello se debe a que, en “esencia”, las cualidades que le dan nombre a la crisis nada tienen que ver con el concepto incomplejo, sino con la finalidad de la composición: “Consiste su artificio en un juicio profundo, en una censura recóndita y nada vulgar, ya de los yerros, ya de los aciertos.”<sup>567</sup>

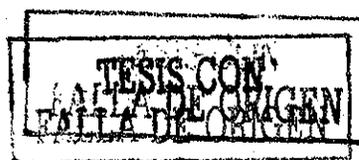
Son diversas las causas en virtud de las cuales Gracián designa las clases de conceptos compuestos; estas causas, ni se oponen, ni se truncan unas a otras, más bien se complementan y confluyen en un solo discurso; por eso se refiere así de las sentencias y las crisis: “Las sentencias y las crisis sazonan la historia, que sin estos dos resabios es insulsa la narración, especialmente a gustos juiciosos, a profundas capacidades [...]”<sup>568</sup> Esto significa, por poner otro caso, que un concepto compuesto mixto puede ser a la vez una crisis; y más, una crisis puede ser al mismo tiempo un compuesto mixto, alegoría y ficción.

No hemos colocado los ejemplos al azar, sino en función al entendimiento de la trabazón conceptuosa de *El Criticón*. Esta obra se halla dividida en crisis, cada una supone un “juicio profundo” de ciertos temas específicos, pero enmarcados por una de las tres partes a que pertenecen (“niñez y estío de la juventud”, “el otoño de la varonil edad” o “el invierno de la vejez”); sin embargo, cada crisis está hecha con varias clases de conceptos incomplejos –fenómeno muy similar al de la agudeza verbal–, que en conjunto forman el compuesto mixto. Entre la unidad mínima conceptuosa y el compuesto mixto (crisis), todavía caben algunas divisiones que constituyen también conceptos compuestos como la alegoría y la ficción. La tercera crisis de la segunda parte es muy representativa porque combina los compuestos de que hablamos; el juicio que se pondera está vinculado con los problemas de la edad varonil, particularmente el de la oposición entre la amistad y el interés. Esa crisis comienza con una alegoría, la de los franceses que se quejan ante Fortuna, debido a que ésta no les favoreció en honra como a los españoles. Inmediatamente después de terminada la alegoría, el autor ubica al lector en la parte del relato principal que había quedado suspensa en la crisis anterior, la conversación de los peregrinos con Salastano; y sin más contratiempo, Gracián hace que un criado de ese personaje cuente una historia que le

<sup>566</sup> A., p. 455.

<sup>567</sup> A., p. 273.

<sup>568</sup> A., p. 289.



sucedió al criado mismo, al ir en busca de un verdadero amigo, esto es, se introduce una ficción dentro de la crisis. La alegoría y la ficción refuerzan el propósito establecido por esta crisis. Declara Gracián acerca de las ficciones: “Consiste de estas ficciones en una invención fabulosa de algún suceso o algún dicho ajeno, para con ella exprimir bien el sentimiento, aumentando con lo fingido la ponderación”<sup>569</sup>; y más adelante: “Por esta misma sutileza se fingen algunas historias o cuentos donosos, para sacar de ellos alguna ejemplar moralidad.”<sup>570</sup>

Probablemente, en la escala de valores del autor se encuentra la alegoría arriba de la ficción. Hay más inserciones alegóricas en *El Criticón* que de cuentos donosos, nunca faltan en las crisis, y con regularidad se encuentran al principio. Pero además, si enlaza las ficciones con “alguna ejemplar moralidad”, las alegorías, de plano, con la “verdad”. En el discurso LV de la *Agudeza*, llamado “De la agudeza compuesta, fingida en común”, explica, de manera alegórica, la importancia de este concepto compuesto con respecto de la verdad, pues en un mundo donde no se la puede ver o escuchar directamente, la alegoría se convierte en un medio necesario para revestirla y embellecerla, de tal manera que parezca agradable a los sentidos y al entendimiento: “El ordinario modo de disfrazar la verdad para mejor insinuarla sin contraste, es el de las [...] alegorías [...]”<sup>571</sup>

La alegoría, desde la perspectiva del lenguaje, es una metáfora continuada, el desarrollo de una proposición de sustitución de términos; mas, desde el punto de vista del concepto, resulta el despliegue de una comparación, basada en la similitud, entre dos campos extremos: “La semejanza es el fundamento de toda la invención fingida, y la translación de lo mentido a lo verdadero es el alma de la agudeza; propónese [...] la alegoría, y aplícase por la ajustada conveniencia.”<sup>572</sup> Esto nos llevaría a pensar que las alegorías son la suma de conceptos incomplejos por similitud; pero en realidad no es así. Desde una perspectiva global, *El Criticón* se aprecia como una gran alegoría de aquello que dice el jesuita, dirigiéndose al “letor juizioso”, “el curso de tu vida en un discurso, te presento hoy”<sup>573</sup>, y este discurso, en cuyo fondo se desarrolla el enorme concepto compuesto alegórico, antes que constituir una cuenta uniforme de incomplejos por similitud, entreteje una red de varias

<sup>569</sup> A.; p. 338.

<sup>570</sup> A., p. 347.

<sup>571</sup> A., p. 473.

<sup>572</sup> A., p. 476.

<sup>573</sup> C., p. 62.



clases de conceptos incomplejos y compuestos, y de especies de agudeza verbal y de acción; lo que significa, una "alegoría parte"<sup>574</sup> no necesariamente es uniforme, en cuanto a los elementos conceptuosos particulares, aunque en lo general establezca una similitud: es un compuesto mixto. Esto igualmente se puede afirmar de las ficciones,<sup>575</sup> y del resto de conceptos compuestos existentes en la "novela", apólogos, metamorfosis, empresas, porque no hay otra cosa en su interior que la variedad en especies de las tres agudezas de artificio.

Ya incomplejo, ya compuesto, el concepto es el centro del artificioso ingenio y de *El Criticón*; sus sutiles imágenes nutren las otras agudezas, y éstas a su vez funcionan como servidoras suyas, y todo junto forma la plenitud del discurso:

Hanse de procurar, que las proposiciones lo hermoseen, los reparos lo aviven, los misterios le hagan preñado, las ponderaciones profundo, los encarecimientos salido, las alusiones disimulado, los empeños picante, las transmutaciones sutil, las ironías le den sal, las crisis le den hiel, las paronomasias donaire, las sentencias gravedad, las semejanzas lo fecunden y las paridades lo realcen. Pero todo esto con un grano de acierto, que todo lo sazona la cordura.<sup>576</sup>

Lo anterior sólo ha sido un esbozo de la estructuración conceptuosa de la "gran alegoría", y dado que no existe un estudio sobre las bases de dicha estructura, del concepto incomplejo, aquí nos dedicaremos a ellas, revisando la variedad de las partes incomplejas, allanando el terreno para otro trabajo sobre el compuesto conceptuoso. Por lo demás, cabe decir finalmente que esto es el conceptismo de Gracián.

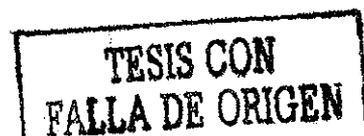
## 5.2. Clases de concepto incomplejo

Detrás de la palabra está el concepto, y detrás de éste los objetos. Cuando se busca el concepto, lo primero que se debe identificar es la imagen, porque el lenguaje conceptuoso

<sup>574</sup> Permítasenos esta expresión para diferenciar las partes del todo.

<sup>575</sup> Para no dejar dudas en nuestras afirmaciones, ponemos un ejemplo. En la duodécima crisis de la segunda parte se inserta el cuento que ya mencionamos en el capítulo anterior, al que hemos llamado "El rey esclavizado". Dentro de esta ficción aparece la siguiente frase: "De suerte que de eslabón en eslabón, viene el mundo a andar rodando entre los pies de un esclavo errado de sus pasiones." Recordemos que la hemos situado como un caso de equívocos, pero asimismo, vimos cómo la oración no se limita al solo juego verbal, sino además transmite imágenes conceptuosas, consistentes en relacionar objetos que en la realidad se encuentran muy lejanos ("grillo" y "mundo"), mas a los cuales el autor les ha hallado su correspondencia. Este caso extrema aún mejor nuestra afirmación, debido a que más allá de existir una yuxtaposición de agudezas varias, muestra que hay lugares en que la diversidad confluye, y actúan las agudezas de manera simultánea; aunque, por supuesto, para Gracián ahí el protagonista es el concepto, el centro y la causa del lenguaje ingenioso, o lo que es igual, la fuerza expresiva de la palabra.

<sup>576</sup> A., p. 511.



posee una finalidad representativa --no "narcisista"-- de "los actos del entendimiento que exprimen la correspondencia, que se halla entre los objetos" Podríamos compararlo con el retrato hablado; de éste tiene que surgir la imagen de la persona, descrita como si se estuviera observándola directamente. Sin embargo, el lenguaje conceptuoso no produce imágenes fieles a las apariencias del mundo objetivo; afirmar esto significaría volver a la concepción errónea de la relación directa entre la palabra y el objeto; genera imágenes fieles al modo como el autor concibe el significado de la realidad, a través de las asociaciones de objetos. La imagen de las estrellas que proyecta el lenguaje conceptuoso sobre la pantalla del entendimiento no es la que captan nuestros ojos o la cámara fotográfica, es la de unas gailinas blancas que están picoteando el campo celeste, la figuración del autor.<sup>577</sup> Cuando uno dice "esto se me figura aquello", verdaderamente está inventando un concepto, al asociar dos objetos, al hacer que intercambien sus determinaciones y al operarse en uno de ellos una auténtica metamorfosis; puede devenir la muchacha en flor, y la flor en muchacha. Lo que se ve, pues, detrás del lenguaje ingenioso consiste en la figuración del escritor, no en el mundo aparente, aunque aquella esté precedida de las cualidades reales (o aparentes) de los objetos asociados.

Cabe decir, no todas las imágenes conceptuosas son metamorfosis, ni comparaciones; varían las razones por las que el autor emprende las asociaciones de objetos, ya que algunas veces se halla vinculada una cosa a otra, no porque se parece, sino debido a que "casi se parece", otras ocasiones porque "esto es tan opuesto a aquello que unidos ambos destacan sus diferencias", en otros casos "esto y aquello ni se parecen ni son opuestos pero constituyen una especie de paralelismo", otras veces "esto y aquello pareciera que no se asemejan, pero basta un argumento para probar que sí son similares", o "esto y aquello aparentemente se oponen, aunque bien mirados guardan ciertas similitudes". Como se aprecia, las causas por las que se puede hacer corresponder los objetos son muchas. Todo mundo practica estos ejercicios de intelección en forma cotidiana para volver significativas las cosas, principalmente las cosas nuevas. Cuando nos referimos a *El Criticón* como una historia de la evolución del ingenio, y en particular, del de Andrenio, nos referimos al

---

<sup>577</sup> Para Gracián, recordemos, el concepto es un acto artístico inmaterial, y a diferencia de los producidos por las artes sonoras o visuales, sólo se le puede "mirar" o percibir a través del entendimiento: "[...] lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto." (*A.*, pp. 28-9)

incremento de su capacidad y perfección en la construcción de las asociaciones conceptuosas, como ejercicio de intelección, pues poco a poco, crisis a crisis, va ordenando significativamente los elementos coyunturales de la peregrinación.

Visto así, es innegable que el concepto forma un proceso de conocimiento, mas de tipo común, cotidiano, práctico, no científico ni profundamente filosófico y abstracto, por lo demás, agradable. La escuela de la naturaleza, representada por la isla de Santa Elena, y la de la vida social, por la “portátil Europa”, crean un ambiente de necesidades concretas que exigen una respuesta inmediata. Esto es lo cotidiano en el mundo de los peregrinos, lo común del proceso cognoscitivo y su practicidad. El concepto responde a las circunstancias concretas, y como éstas son cotidianamente variadas, el concepto, por ende, lo es. De cuando en cuando hay necesidad de asemejar una cosa con otra, de distinguir dos objetos, pero siempre de entender la composición del mundo, los personajes en el nivel de experiencia, el narrador fuera de ella pero comprometido en exponerla, y el escritor, en el mismo grado de realidad que su lectores coetáneos, expresando conceptuosamente su visión del complejo mundo. Asomémonos, entonces, por el lenguaje ingenioso, a la variedad de conceptos incomplejos que hay en *El Criticón*.

Sean primero, los **conceptos por semejanza**. Consisten en dar, generalmente a un sujeto, una significación o un valor comparándolo con las propiedades de un objeto extraño a él; en palabras de Gracián: “En este modo de conceptuar caréase el sujeto, no ya con sus adyacentes propios, sino con un término extraño, como imagen, que le exprime su ser, o le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias, y demás adjuntos, no todos, sino algunos, o los más principales.”<sup>578</sup> Algunos aparecen como **simples comparaciones**, para las cuales usa el autor de ciertas conjunciones. Por ejemplo, conversando los peregrinos con Artemia sobre los miembros del cuerpo humano, al llegar a las manos, dado ya un falso étimo de su nombre (*maneo*, que significa quietud), Critilo le explica a Andrenio exactamente el modo en que se debe interpretar: “Llamáronlas así [...], no porque hayan de estar quietas, sino porque sus obras han de permanecer o porque dellas ha de manar todo el bien; ellas manan del corazón como ramas cargadas de frutos de famosos hechos, de hazañas inmortales [...]”<sup>579</sup>; las manos conectadas al corazón son comparadas con un árbol,

<sup>578</sup> A., p. 98.

<sup>579</sup> C., p. 199.

en razón de que los componentes de un extremo, “corazón”, “manos” y “obras”, pueden asimilarse con los componentes del otro correlato, “tronco”, “ramas” y frutos”, respectivamente. Otro ejemplo, en el mismo contexto narrativo del anterior, es el discurso sobre los ojos: “Al fin –dixo Critilo–, los ojos son en el cuerpo lo que las dos lumbreras en el cielo y el entendimiento en el alma: ellos suplen todos los demás sentidos y todos juntos no bastan a suplir su falta; no sólo ven, sino que escuchan, hablan, vozean, preguntan, responden, riñen, espantan, aficionan, agasajan, ahuyentan, atraen y ponderan: todo lo obran.”<sup>580</sup> Al formular “esto es a esto otro lo que aquello a aquello otro” establece retóricamente la similitud de circunstancias, y una vez hecha la proposición, deja su curso a la principal, los ojos. No obstante, bajo el movimiento retórico se halla la relación conceptuosa, donde la función de los ojos cobra mucha importancia, al compararla con la que cumplen el sol y la luna en el cielo, y el entendimiento, como potencia, en el alma; por eso, con ese valor adquirido a través de la comparación, se facilita la enumeración de cualidades que superan a las de los demás órganos, o sentidos del cuerpo.<sup>581</sup> Un ejemplo más, cuando los peregrinos se encontraban en la cárcel del interés:

Aquí vieron executada aquella exagerada crueldad que cuentan de las víboras (cómo la hembra, al concebir, corta la cabeza al macho, y después los hijuelos vengan la muerte de su padre agujereándola el vientre y rasgándola las entrañas por salir y campear), cuando vieron que la muger, por quedar rica y desahogada, ahoga al marido; luego, el heredero, pareciéndole vive sobrado la madre y él no vive sobrado, la mata a pesares; a él, por heredarle, su otro hermano segundo le despacha: de suerte que unos a otros como víboras crueles se emponçoñan y se matan.<sup>582</sup>

El concepto incomplejo se forma de “un pensamiento solo”, dice Gracián. No obstante se incluyen varios elementos; estos pertenecen a uno de los dos correlatos, cuya comparación es el “pensamiento solo”: la familia, en razón de su conducta, se asemeja a las víboras. Al principio y al final del párrafo aparecen insertos los segmentos discursivos que permiten realizar la simple comparación, “que cuentan” y “como”, no dejando lugar a dudas el concepto de que se trata.

---

<sup>580</sup> C., p. 193.

<sup>581</sup> En última instancia, no son las funciones, sino los objetos mismos los que se comparan: los ojos se asemejan, por su función, al sol y la luna, y al entendimiento.

<sup>582</sup> C., p. 353.

Hay conceptos **por semejanza sin conjunción**,<sup>583</sup> y que tampoco emplean ningún medio retórico para formular las comparaciones, pues: “No siempre es menester poner formada la semejanza, ni expresamente aplicarla, que bastantemente se percibe.”<sup>584</sup> A estos pertenece el que ya atrás apuntamos, donde se compara la ancianidad y naufragio de Critilo con el plumaje y canto del cisne; veamos el “pensamiento” completo: “Aquí, luchando con las olas, contrastando los vientos y más los desaires de su fortuna, mal sostenido de una tabla, solicitaba puerto un náufrago, monstruo de la naturaleza y de la suerte, cisne en lo ya cano y más en lo canoro, que así exclamaba entre los fatales confines de la vida y de la muerte.”<sup>585</sup> Ya quedó explicado, únicamente resta agregar que, en esta especie de semejanzas, como se aprecia en este ejemplo, aunque no existe de modo expreso la indicación de tratarse de un simple símil, no se diferencia de éste, no alcanza a operar la metamorfosis de los objetos —cosa que veremos ocurrir en la siguiente especie—, ya que la simple comparación está dada tácitamente en la precisión del elemento principal, “un náufrago”, y de su correlato comparable, “un cisne”; Gracián confía en que esto “bastantemente se percibe.” Pero pongamos un caso nuevo:

Es la frente cielo del ánimo, ya encapotado<sup>586</sup>, ya sereno, plaza de los sentimientos; allí salen a la vergüenza los delitos, sobran las faltas y plaçéanse las passiones: en lo estirado la ira, en lo caído la tristeza, en lo pálido el temor, en lo rojo la vergüenza, la doblez en las arrugas y la candidez en lo terso, la desvergüenza en lo liso y la capacidad en lo espacioso.<sup>587</sup>

Este concepto está dentro del mismo lugar narrativo que los anteriores relativos a las partes del cuerpo, mas aquí el autor omite las señales extrínsecas de la comparación. Pudo haber dicho, como en los símiles explícitos, por un lado, “la frente es como el cielo, porque su ánimo ya se encuentra encapotado, ya sereno”; y por otro, “es la frente al ánimo lo que la plaza a las personas, porque allí salen a la vergüenza los delitos, etc.” Sin embargo, estamos de nueva cuenta ante un concepto, cuyos correlatos tienen bien definida su identidad, y por tanto, no es necesario que en el discurso se especifique que hay simple comparación. Esta

<sup>583</sup> En el ámbito del concepto, siempre que hablamos de recursos expresivos, nos referimos a los que emplea o deja de usar el lenguaje conceptual.

<sup>584</sup> A., p. 105.

<sup>585</sup> C., p. 65-6.

<sup>586</sup> *encapotado*: nublado. En este lugar el término funciona como equívoco; su significado depende del sujeto gramatical. Para “cielo”, el del sentido figurado que se anotó; para la frente, una vez entendido que ahí hay una metáfora y metonimia, el significado de “violento”, como efecto de la tormenta, y detrás, lo nublado.

<sup>587</sup> C., p. 191.

es la causa que intuiríamos de Gracián; por otra parte, la variedad quizá fue la razón más concluyente. Un último caso de esta especie, el diálogo entre Andrenio y el Zahorí; dice éste:

[...] Los vivos son los que a mí me espantan, que los muertos nunca me dieron pena. Los verdaderos muertos que nosotros vemos y huimos son los que andan por su pie.

--Si muertos, ¿cómo andan?

--Ahí verás, que andan entre nosotros y arrojan pestilencial olor de su hedionda fama, de sus gastadas costumbres. Hay muchos, ya podridos, que les huele mal el aliento; otros que tienen roídas las entrañas, hombres sin conciencia, hembras sin vergüenza, gente sin alma; muchos que parecen personas y son plaças muertas.<sup>588</sup>

La expresión del concepto se desarrolla con el parlamento de los dos personajes; la forma no importa, el único requisito que tiene la palabra es el de ser capaz de cristalizar el concepto. En el primer punto se propone los entes a los que se va a expresar la semejanza: "los vivos" que causan espanto y "los muertos" que no. Con estos datos, y con el adjetivo que después se pone, "verdaderos", se obtiene la comparación implícita, relacionando las propiedades de los muertos con las de los vivos deshonestos. Así es como están dispuestos los conceptos por semejanza sin conjunción, o tácita, en *El Criticón*.

La **semejanza pura** es una especie muy peculiar; los signos en que se encarna forman una metáfora, regularmente juzgada, cuando menos en la época de Gracián, sólo desde la superficie del lenguaje ingenioso: "No tienen algunos por agudeza la semejanza pura, sino por una de las flores retóricas; pero no se puede negar, sino que es concepto y sutileza de la inventiva [...]"<sup>589</sup> Gilles Deleuze entiende que lejos de ser solamente una figura, constituye un fenómeno donde los objetos se transmutan, intercambiando sus propiedades, y donde la sustitución de términos resulta un acto posterior: "[...] la metáfora es esencialmente metamorfosis, e indica como cambian su determinaciones los dos objetos, como cambian incluso el nombre que les designa, en el nuevo medio que les confiere la cualidad común."<sup>590</sup> La semejanza pura, por decirlo así, más violenta que las comparaciones, provoca una transgresión de las entidades autónomas entre los objetos, los confunde, porque hay una auténtica transformación, y lo que se ve, ya no es ni uno ni otro, sino la síntesis de las cualidades comunes o semejantes: se obtiene de una operación dialéctica. Observemos el siguiente caso: "Fuesse acercando Andrenio al mejor centro de su

<sup>588</sup> C., p. 643.

<sup>589</sup> A., p. 98.

<sup>590</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 60.

amenidad, donde estaba la Primavera deshilando copos en jazmines, digo la vana Venus deste Chipre, que nunca hay Chipre sin Venus. Salió Falsirena a recibirle hecha un sol muerto de risa y, formando de sus brazos la media luna, le puso entre las puntas de su cielo.”<sup>591</sup> En este “pensamiento” se perciben los correlatos, pero ¿hay algo, explícito o implícito, que nos señale la comparación?, ¿los objetos extremos conservan su identidad? No hay comparación, tampoco los objetos conservan su identidad, no es posible obtenerla sin destruir el concepto. Su gracia reside en transformar –hablamos de este caso– a Falsirena, primero en Primavera, un ser que inmediatamente se asocia a las flores, los prados; luego en Venus, en una diosa del amor y la lubricidad,<sup>592</sup> y termina “hecha un sol muerto de risa”. Las dos primeras metamorfosis tienen una connotación psicológica, ya que apelan a la asociación de ideas, a abrigar al personaje con circunstancias y caracteres de la personalidad; la última, vuelve su cara iluminada y sonriente; se expresa en la metonimia de la causa por el efecto, sol por iluminado, cuyo significado figurado se halla al final en la palabra “risa”; pero como Falsirena no es un ser precisamente virtuoso para el autor, sobre el concepto ha colocado un término equívoco, “muerto”, el cual, unido hacia el final, “muerto de risa”, posee una significación hiperbólica de la risa, pero junto al primer término, “sol muerto”, no se hace más que desmeritar los atributos que el personaje ha tomado del sol, pues los toma de un sol sin vida. Si despojamos a Falsirena de las cualidades que, por semejanza, ha adquirido de sus correlatos, no hay duda de que empobreceríamos la imagen; mas aun si dijese el texto “como Venus deste Chipre”, es tal la cercanía de los correlatos, tantas cualidades comunes, que seguiría habiendo la transmutación de Falsirena, y sólo se afectaría el ingenio verbal, porque las razones en virtud de las cuales se perfecciona la semejanza pura –y cualquier concepto– se encuentran en las propiedades de los mismos objetos, y en la forma de su correspondencia. ¿No se ve una idéntica imagen al decir “las estrellas son gallinas de los campos celestiales” y “las estrellas son *como* gallinas de los campos celestiales”?

La última parte del concepto –“y, formando de sus brazos la media luna, le puso entre las puntas de su cielo”– exterioriza la sutil transformación; el correlato “brazos” claramente se vuelve un signo, al enrollar una característica accidental de la “luna”, su

<sup>591</sup> C., p. 248.

<sup>592</sup> Aunque también “Primavera” puede funcionar como expresión simbólica del amor y la lubricidad.

forma; Andrenio no va a ser instalado en medio de unos brazos abiertos, esto sería robarle al objeto los atributos ganados, sino “entre las puntas” de aquella figura;<sup>593</sup> el término “cielo” ubica la imagen donde es posible mirarla; aunque en la superficie del lenguaje, funciona equivocadamente: “cielo” como espacio aéreo donde se encuentra la “luna”, y como lugar paradisíaco que recibe a Andrenio.

Es muy común hallar la semejanza pura en el modo que hemos explicado; sin embargo, no faltan ciertas radicalizaciones, en que el objeto principal deviene en su correlato; a esto se refería Gracián cuando dijo en la *Agudeza*: “[...] estar pensando en una águila, carroza o nave, aunque sea un sol.”<sup>594</sup> También, esto es la “esencia” de la alegoría; veamos un ejemplo:

No discurrían bulliciosas las venas de los arroyuelos, porque la mucha frialdad los había embargado la risa y el bullicio. De modo que todo estaba helado y casi muerto. Aparecían desnudas las plantas de sus primeras locuras y verdores, y desabrigados de su vistoso follaje: y si algunas hojas les habían quedado, eran tan nocivas que mataban no pocos al caer, aunque decía la amenazada vieja: <<a las de mi naranjo me apelo>>.<sup>595</sup>

Dos segmentos nos salvan de creer que se trata de una descripción “fotográfica” de un lugar: “locuras” y “amenazada vieja”; ya que términos como “venas”, “risa”, “bullicio”, “desnudas”, podrían haber sido empleados metafóricamente para la descripción del paisaje. Ahora bien, ¿cuál es el correlato que se ha metamorfoseado en los objetos que el autor nos hace “pensar”? Entremos en el contexto. Estamos en la tercera parte, “En el invierno de la vejez”, dentro de un juicio profundo, una crisis, “Honosres y horrores de Vejecia”, por tanto –simplifiquemos el proceso de descodificación–, estamos ante las virtudes y vicios de los ancianos: el correlato oculto son los viejos viciosos. Basta una pequeña parte para entender el fenómeno conceptual. Dice el texto, de los viejos, que “si algunas hojas les habían quedado, eran tan nocivas que mataban al caer”; las hojas son verdes, un tópico simbólico de la juventud, y de las inclinaciones lascivas; “mataban no pocos al caer”, nada menos porque quienes caían son los viejos en la satisfacción de la lujuria que les quedaba, asunto que parece ser muy poco saludable para los hombres de la tercera edad. Ello entendido,

<sup>593</sup> Podría compararse este fenómeno con la representación teatral, pues lo que se mira no es el actor, sino el personaje enrollado en aquél.

<sup>594</sup> A., p. 445.

<sup>595</sup> C., p. 544.

a las de mi naranjo me apelo: “Por ser las hojas del naranjo siempre jóvenes, duras, lisas y siempre verdes.” (Santos Alonso, *idem.*, nota 16.)

todo lo demás se facilita: la frialdad de su conducta, o poca compasión de sí, cuando eran jóvenes y las consecuencias que ahora tienen que soportar, lo helado y “casi muerto” de su temperamento, a qué apela la “amenazada vieja”.

Cabe señalar que este proceso conceptual, respecto a los objetos, y metafórico respecto al lenguaje, tiene dos niveles en la obra. Uno interno, pues hace conversiones de los propios objetos existentes en el universo de *El Criticón*, y se presenta de modo incomplejo. Otro nivel es el externo, todo el universo real que se encuentra metamorfoseado en el universo de la “novela”, la gran alegoría.<sup>596</sup>

Hay una especie de incomplejo por semejanza, a la que designaremos “*quasi semejanza*”, debido a que no se obtiene del todo, de hecho, existe una confesión discursiva sobre la imperfección de similitud: “Acontece no estar formada la semejanza por faltar alguna condición, o por repugnar alguna de las circunstancias; y entonces se exprime condicionalmente, que es mayor artificio, como diciendo, si esto fuera, o si esto no fuera [...]”<sup>597</sup>, como se realizó en este fragmento:

Mostróles [el francés] una valiente maza que estaba pendiente de una dorada cencerria.

—Miradla bien —dixo—, que en ella consiste nuestro remedio. ¿Cúya pensáis que es?

—Sí fuera de hierro y con sus puntas azeradas —dixo Critilo—, aun creyera yo que era la clava de Hércules.

—¿Cómo de Hércules? —dixo el francés—. Fue juguete aquélla, fue un melindre respeto desta, y todo cuanto el entenado<sup>598</sup> de Juno obró fue niñería.<sup>599</sup>

La “maza” que el francés les muestra, en la cárcel del interés, por supuesto está hecha de oro. Critilo, lejos de pensar con mezquindad, para encontrarle un sentido al arma, como instrumento de su “remedio”, justamente mirándola como arma, para ponderar su magnificencia, la hace asemejarse a la “clava de Hércules”, mas condicionando la comparación, pues ésta no estaba hecha de oro: “si fuera de hierro y con sus puntas azeradas”. Lo que sigue, la réplica del francés, no es otra cosa que un desacuerdo con la comparación.

<sup>596</sup> Insistimos en esto para establecer bien a bien las diferencias entre el incomplejo y el compuesto, dentro de la postrera obra de Gracián, diferencias que incluso tienen que ver con la dimensión de los correlatos objetivos. Asimismo acentuamos la complejidad del concepto compuesto, y la importancia de estudiarlo con exclusividad, una vez puestas las bases, claro está.

<sup>597</sup> *A.*, p. 105.

<sup>598</sup> *entenado*: hijastro.

<sup>599</sup> *C.*, p. 348.

Para terminar con la clase de concepto por semejanza, ponemos la especie que Gracián llama "ponderaciones, y argumentos por semejanza", la cual es una simple comparación, pero con la peculiaridad de tener un argumento que explica el símil y, además, extrae de éste alguna enseñanza moral: "Válese con grande artificio el ingenio de las semejanzas, para sacar una moralidad provechosa, pondera el término asimilado con sus circunstancias, y concluye convenciendo al sujeto."<sup>600</sup> Son muy ordinarias estas comparaciones en la "novela"; a menudo nos encontramos con descripciones de dos imágenes que se van desarrollando simultáneamente:

Acertadamente discurría quien comparaba el vivir del hombre al correr del agua, cuando todos morimos y como ella nos vamos deslizano. Es la niñez fuente risueña: nace entre menudas arenas, que de los polvos de la nada salen los lodos del cuerpo, b[r]olla tan clara como sencilla, ríe lo que no murmura, bulle entre campanillas de viento, arrúllase entre pucheros y cíñese de verduras que le fajan. Precipítase ya la mocedad en un impetuoso torrente: corre, salta, se [a]rroja y se despeña, tropeçando con las guijas, rifando con las flores, va echando espumas, se enturbia y se enfurece. Sossiégase, ya río, en la varonil edad: va passando tan callado cuan profundo, caudalosamente vagaroso, todo es fondo sin ruido; dilátase espaciosamente grave, fertiliza los campos, fortaleze las ciudades, enriqueze las provincias y de todas maneras aprovecha. Mas ¡ay!, que al cabo viene a parar en el amargo mar de la vejez, abismo de achaques, sin que le falte una gota; allí pierden los ríos sus bríos, su nombre y su dulçura; va a orça el carcomido vaxel, haziendo agua por cien partes y a cada instante zozobrando entre borrascas tan deshechas que le deshazen, hasta dar el través con dolor y con dolores en el abismo de un sepulcro, quedando encallado en perpetuo olvido.<sup>601</sup>

Esta especie de símiles afianzan el didactismo de la obra, al relacionar un objeto cognoscible, complejo, como el hombre, con otro de cómodo acceso a la inteligencia y de fácil memorización, puesto que permite ir acomodando las partes del objeto, sus cualidades, la interpretación moral de las cualidades, en las partes del correlato conocido.

Pero pasemos a otra clase de conceptos incomplejos, a los que se forman por **desemejanza**. Estos conceptos se oponen a todos los anteriores, porque la razón que tiene el autor para construir asociaciones de objetos es contraria a la de la similitud —y refiriéndonos a *El Criticón*—, Gracián le buscó un antípoda a ciertos objetos, con el único fin de resaltar sus cualidades, siguiendo las huellas de los pasos que había dado en la *Agudeza*: "[...] aquí se hace el careo al contrario, esto es, mostrando la diversidad que se

<sup>600</sup> A., p. 121.

<sup>601</sup> C., p. 288.



halla entre el sujeto disimulado y el término a quien se desemeja [...]”<sup>602</sup> En la “novela” le fueron muy útiles para acentuar el valor de las virtudes, dibujando imágenes de éstas al lado de las de los vicios, tal como se observa en el siguiente diálogo:

–Fue el hombre –dixo Artemia– criado para el cielo, y assí, crece hazia allá; y en essa material rectitud del cuerpo está simboliçada la del ánimo, con tal correspondencia, que al que le faltó por desgracia la primera sucede con mayor faltarle la segunda.

–Es assí –dixo Critilo–: donde quiera hallamos corvada la disposición, rezelamos también torcida la intención; en descubriendo enseñadas en el cuerpo, tememos haya doblezes en el ánimo [...]; los coxos suelen tropeçar en el camino de la virtud, y aún echarse a rodar, coxeando la voluntad en los afectos [...]”<sup>603</sup>

Contrastan un hombre cojo y uno recto; enfrentados, podría decirse que forman una hipérbole de su singularidad y, dado que cada uno es “símbolo” representativo de los vicios y las virtudes respectivamente, éstos siguen la suerte de aquellas exageraciones; como si se dijera: “si quieres ver a este hombre alto, muy alto, ponle un enano”. Mas no se trata de mostrar esta clase con ejemplos inventados, sino de constatar el fenómeno conceptuoso en la obra; veamos otra desemejanza:

Llamábase aquélla, que no niega su nombre ni sus hechos, la sabia y discreta Artemia, muy nombrada en todos los siglos por sus muchas y raras maravillas; si bien se habla de ella con grande variedad, porque aunque los entendidos sentían [...] de sus acciones como quien ellos son y ella merece, pero lo común era dezir ser una valiente maga, una grande hechizera, aunque más admirable que espantosa. Muy diferente de la otra Cirçe, pues no convertía los hombres en bestias, sino al contrario, las fieras en hombres.<sup>604</sup>

El objetivo es dejar bien establecida la excelsitud de Artemia; para lograrlo, y de paso execrar los encantos de la Circe de Homero –acaso por si algún lector se quedó encantado de su hermosura y liviandad–,<sup>605</sup> coloca a Artemia en una posición comparable a la de aquel

<sup>602</sup> A., p. 129.

<sup>603</sup> C., p. 189.

<sup>604</sup> C., p. 172.

<sup>605</sup> Reconocemos que muy probablemente la preocupación de Gracián no se centraba en el gusto de los lectores por personajes inmORALES, sino por lo que estos personajes representaban en la realidad de su tiempo; es decir, por las personas que para él constituían un perjuicio social. Traemos a colación la *alegoresis* que hacía el Cortesano sobre la *Odisea* de Homero, conversando con Critilo en la librería de Madrid: “¿Veis essas mugeres que passan tan prendidas de libres y tan compuestas de disolutas? Pues éssas son la verdaderas sirenas y falsas hembras, con sus fines monstruosos y amargos dexos [...] . Hay encantadoras Cirzes que a muchos que entraron hombres los han convertido en brutos.” (C., p. 244) En última instancia, Gracián opone los efectos del placer provenientes del arte a los generados por la belleza física y la lubricidad.

personaje mitológico, usando el apelativo “grande hechizera”, aunque de manera antagonica. La Circe homérica encanta a los hombres y los vuelve “bestias” y “fieras”, en cambio Artemia los “desencanta” y los convierte en “personas”, con toda la significación que tiene este término en el lenguaje graciano. Los efectos están ligados a su maga, de suerte que unida una hechicera a la otra se acentúan las imágenes opuestas, aumentando el valor de una a costa del desmérito de la otra.

Una clase más, son los conceptos **por paridad** conceptuosa. Ésta es una de esas clases cuya distinción requiere de un potente microscopio, pues su aislamiento constituye un corte finísimo. No es semejanza, tampoco desemejanza, pero posiciona los objetos en rangos comparables, haciendo pares, porque coinciden por alguna razón, como las vías del tren; en otras palabras, descubre coetáneos, cosa que da pie, asimismo, a diferenciar la disparidad: “[...] se funda también en el careo del sujeto con algún término, no ya por semejanza, sino por paridad. De esta paralela combinación salen las comparaciones, o disparidades conceptuosas, de tan grande artificio, que pueden ladearse con la más agradable sutileza.”<sup>606</sup> De estos conceptos se auxilia el autor para describir el paso de los peregrinos a la vejez, haciendo paralelos entre los efectos de la juventud y la ancianidad, y entre dos efectos de la misma vejez: “Y era muy de observar que los que antes passaron los Pirineos sudando, ahora los Alpes tosiendo: que lo que en la juventud se suda, en la vejez se tose. Veían blanquear algunos de aquellos cabeços,<sup>607</sup> cuando otros muy pelados, cayéndoseles los dientes de los riscos.”<sup>608</sup> En el primer punto la paridad está formada por “Pirineos sudando” y “Alpes tosiendo”; estos segmentos, como se observa, quedan intactos al momento de ser asociados; lo único que adquieren es el reconocimiento de un rango significativo, puesto que del paralelismo no se deduce que los Pirineos se parecen a los Alpes, por razones equivocadas, menos se infiere que son contrarios (sudar y toser no se oponen), se colige un valor equivalente. Los segmentos “en la juventud se suda” y “en la vejez se tose” vienen a parafrasear la paridad anterior, aumentando el significado sugestivamente, mediante la partícula “lo”, ya que se debe descubrir a partir de los datos precedentes. En el segundo punto la paridad se ha complicado un poco, ya que está combinada con una semejanza pura. Si lo vemos desde la superficie, la imagen de la

<sup>606</sup> A., p. 137.

<sup>607</sup> cabeços: altos cerros.

<sup>608</sup> C., p. 544.

metamorfosis, los elementos pares son “cabeços blanqueados” y “cabeços pelados que se les caen los dientes de los riscos”; sin embargo los riscos no tienen “dientes”, ni se emplea ese término para designar alguna parte de los “riscos”. El paralelismo no se puede obtener, dado que uno de los correlatos se encuentra equivocado; dicho de otra manera, un objeto real no puede tener el mismo rango que uno ficcional;<sup>609</sup> la semejanza pura es la síntesis de una operación dialéctica hecha sobre dos objetos reales, mas una vez que se logra, el producto de la metamorfosis sólo es equivalente a otra metamorfosis. Por cierto, este es el caso. El elemento “cabeços blanqueados” también es semejanza pura, pero como su correlato resulta más radical, el entendimiento de la paridad se complica demasiado: hay que buscar la razón en los objetos ocultos detrás de su metamorfosis. Simplificando el proceso, dichos objetos son “un anciano canoso” y “un viejo *chimuelo*”, o que así se está quedando: no hay desarmonía en el concepto.

Los paralelos no tienen más límite que el de la equivalencia de rango; incluso hallamos algunos correlatos “esencialmente” opuestos, mas con un mismo valor; ninguno hace destacar al otro, pareciera una relación “pacífica”; la impresión que producen es muy sutil; como el diálogo entre Critilo y Andrenio acerca de sus percepciones cuando estuvieron con la Verdad:

–Yo la besé –dixo Andrenio– la una de sus blancas manos la sentí tan amarga que aún me dura el sin sabor.

–Pues yo –dixo Critilo– la besé la otra al mismo tiempo y la hallé de azúcar.<sup>610</sup>

Son dos circunstancias opuestas, sin embargo, coetáneas. Obsérvese cuán distintamente ocurre la asociación de los correlatos aquí y en el ejemplo de Artemia frente a Circe; allá los extremos del concepto declaran su antagonismo, se violentan, y sale uno ganando; aquí, declaran la ambivalencia de un ser, la paridad dibuja una especie de Jano, donde ninguna de sus dos caras opuestas es la más importante. La paridad otorga un valor equivalente a los correlatos.<sup>611</sup>

Las ingeniosas **transposiciones**; éstas son otra clase de conceptos existentes en *El Criticón*, y consisten en “transformar el objeto, y convertírselo en lo contrario de lo que

<sup>609</sup> Entendemos por objeto real, todo aquel referente constatable en la realidad, en el mundo tangible, sin descartar los sentimientos y los actos del pensamiento o de la psique.

<sup>610</sup> C., p. 613.

<sup>611</sup> Por lo demás, no habría ninguna razón por la que Gracián construyera esta parte del relato mediante un concepto por desemejanza; pues, recordemos, él mismo consideraba que la mayoría tiene por amarga la verdad, y ésta es la causa de revestirla, endulzarla, con la alegoría.

parece; obra grave de la inventiva, y una pronta tropelía del ingenio.”<sup>612</sup> No se confunden con la semejanza pura, ya que ésta oculta tras la “metáfora” uno de los correlatos y el proceso de la metamorfosis; en cambio, las transposiciones operan a la vista y se logran por medio de una competencia de imágenes, como si se dijera “esto no es esto sino aquello”, o, “¿te parece que esto significa aquello?, pues no, significa aquello otro”. Las transposiciones cambian las imágenes o los atributos enrollados en los objetos y dan razón de ello con base en la diversidad de efectos que producen sobre los sujetos, o en diferentes percepciones. Hay varios de estos en la “novela”, citemos algunos. Cuando los peregrinos estaban en la “feria de todo el mundo”, sucedió lo que sigue:

Passaron a una botica cuyo letrero decía: *Aquí se vende una quinta essencia de la salud.*

—¡Gran cosa! —dixo Critilo.

Quiso saber qué era y dixéronle que la saliva del enemigo.

—Éssa —dixo Andrenio— llámola yo quinta essencia de veneno, más letal que el de los basiliscos; más quisiera que me escupiera un sapo, que me picara un escorpión [...]

—¡Eh!, que no lo entendéis —dixo Egenio—. Harto más mal haze la lisonja de los amigos [...]. Creedme que el varón sabio más se aprovecha del licor amargo del enemigo bien alambicado, pues con él saca las manchas de su honra [...] <sup>613</sup>

El objeto es “la saliva del enemigo” —un objeto radicalmente metafórico—; según las perspectivas de cada sujeto, se va proponiendo su significación, la cual lleva a diversas asociaciones (o viceversa: hechas las asociaciones, los personajes le dan la designación): primero, a juicio del boticario, es “*una quinta essencia de la salud*”; luego, para Andrenio, “quinta essencia de veneno”; y después Egenio la convierte en “licor amargo del enemigo bien alambicado”. Es de verse, las ingeniosas transposiciones se auxilian de otras clases de concepto, en este caso de las semejanzas, porque a través de ellas se va realizando el concurso de imágenes que cambian las implicaciones en el objeto. Permítasenos otro ejemplo. Cuando los peregrinos, guiados por el Acertador, se dirigían rumbo a la Verdad, vieron huir en su contra a un tropel de gente, y queriendo saber aquellos qué sucedía, el Acertador respondió:

—Yo os lo diré: éstos sin duda vienen huyendo del reino de la Verdad, donde nosotros vamos.

<sup>612</sup> A., p. 167.

<sup>613</sup> C., p. 270.

–No le llares reino –replicó uno de los tráfugas–, sino plaga, y con razón, pues así lastima; y más hoy que tiene alborotado el mundo, solicitándose la ojeriza universal.<sup>614</sup>

El lugar donde se hallaba aquella mujer alegórica es percibida como un “reino de la Verdad” por el Acertador, y por el que huía, como una “plaga de la Verdad”; esto es, “todo depende del cristal con que se mira”, de la especie de asociación conceptuosa y de los correlatos. Pongamos un último caso; en éste el propio personaje, Critilo, trata de explicar la razón por la que una misma cosa puede tener distintas imágenes, o diversas apreciaciones:

–¿Qué tienes? –le dixo Andrenio–. ¿Es possible que siempre has de ir al revés de los demás? Cuando los otros ríen, tú lloras; y cuando todos se huelgan, tú suspiras.

–Assí es –dixo él–. Para mí ésta no ha sido fiesta, sino duelo; tormento, que no deporte. Y si tú llegases a entender lo que es esto, yo asseguro me acompañarías en el llanto.<sup>615</sup>

Creemos que el diálogo se basta consigo, para exponer las razones internas de la transposición. Por otra parte, la transposición es una gala de ingenio, ya que constituye una gracia hacer que una cosa parezca otra, e igualmente que sus efectos sean distintos de los ordinarios, pues no se cambian así nada más, se da la causa, bien exprimiendo las cualidades de los objetos asociados, bien sacando la circunstancia de la transposición.

Una de las clases más ricas en número y especies en *El Criticón* son los conceptos **por correspondencia**. También aquí se requiere, como en las paridades, de un microscopio para diferenciarla de las semejanzas; válganos una comparación. Esos conceptos son como máquinas mecánicas que necesitan de ciertos engranes para funcionar; los engranes no necesariamente tienen que ser semejantes, muchas veces están unidos pequeños con grandes, o unos que tienen extensa longitud mueven otros muy angostos, pero siempre deben encajarse mutuamente sus dientes, corresponder para habilitar el movimiento. Si la máquina funciona es por la correspondencia de sus partes; y así el concepto, si crea una armónica imagen se debe a la correspondencia de los correlatos: la correspondencia habilita la imagen y el sentido. Los correlatos no se comparan, no se metamorfosean, tampoco están más o menos indiferentes (caso de las paridades), más bien se complementan, por lo ajustado, en la edificación de una unidad imaginativa y de su sentido.

<sup>614</sup> C., p. 599.

<sup>615</sup> C., p. 169.

La primera especie de esa clase de conceptos es el **de proporción** de los términos o correlatos. Continuando con la comparación de la máquina, encontramos en la póstuma obra de Gracián conceptos hechos de objetos muy cercanos, que cumplen la función de los engranes, moverse entre ellos para echar a andar el mecanismo, no obstante sean similares; esto es, así como los engranes no están ahí para ser comparados, ni tomar uno la función de otro, tampoco los correlatos cercanos, a pesar de su semejanza, están en el concepto para exprimir su similitud, ni para tomar uno aspectos de otro. En la *Agudeza* Gracián los expone y, como constataremos con algunos ejemplos, pareciera que describe uno de los tantos fenómenos conceptuosos que ocurren en *El Criticón*:

Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera [...]; uno como centro de quien reparte el discurso, líneas de ponderación y sutileza a las entendidas que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, sus atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar y modo, etc. Y cualquier otro término correspondiente. Los va careando de uno en uno con el sujeto, y unos con otros, entre sí, y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia, que digan, ya con el principal sujeto, ya unos con otros, exprímela, ponéjala, y en esto está la sutileza.<sup>616</sup>

Pongamos algunos casos. Critilo comienza el relato de su vida así: “Tú me has contado cómo viniste al mundo; yo te diré como vengo dél, y vengo tal, que aún yo mismo me desconozco; y así, no te diré quien soy, sino quien era. Dicen que nací en el mar, y lo creo, según es la inconstancia de mi fortuna.”<sup>617</sup> Aquí hay dos correspondencias. La primera está formada por “vengo tal” y “me desconozco”; y, por “quien era” y “quien soy”. Para comprenderla como correspondencia conceptuosa y no verbal, es necesario ligar los términos con su referencia, la vida de Critilo. Ya él contará que estuvo llena de errores en su juventud, de amoríos, muerte y prisión; y cómo en la cárcel, posteriormente, aprendió a ser persona, leyendo obras de sustancia. Esto es lo que se encuentra detrás de los términos, lo que en última instancia está dispuesto como los correlatos del concepto. El término “vengo tal”, que corresponde con “quien era”, tiene por fondo todo el lastre de la vida pasada; y “me desconozco” es proporcional a “quien soy”, su conversión en persona. Estos elementos que hemos “careado” son los “adjuntos”, y dado el “ajuste” de unos con otros, podemos aceptar la correspondencia de los correlatos unitariamente, constituidos como los

<sup>616</sup> A., p. 42.

<sup>617</sup> C., p. 99.

acomodó el autor: de un lado “vengo tal” y “me desconozco”, y de otro, “quien soy” y “quien era”; aquí el orden de los factores no altera el concepto.

La segunda correspondencia radica en la asociación de “nací en el mar” e “inconstancia de mi fortuna”. Si nos fijamos bien, la “fortuna” no se está comparando al “mar” por un elemento común, la “inconstancia”; porque si la “fortuna” no se puede desligar de la vida de Critilo, tampoco el “mar”, pues su nacimiento en este sitio, en el ámbito narrativo, no es una metáfora: Critilo nació en el mar, a bordo de un barco. La inconstante fortuna, más bien, aparece como una consecuencia de haber nacido en el mar, y este hecho como una causa fatídica: hay correspondencia de causa y efecto, y ambas cooperan para formar la imagen y el sentido de la “inconstancia”.

Encontramos ciertos casos en que la correspondencia por proporción sólo ayuda a dar significación o valor a los actos que implican un movimiento ideal, del pensamiento. Uno de ellos se inserta para desvelar la situación de los peregrinos, cuando fueron liberados por el hombre alado de la cárcel del interés: “Preguntáronle a su remediador alado dónde estaban, y él les dixo que muy hallados, pues en sí mismos.”<sup>618</sup> Estamos nuevamente frente a una correspondencia, donde la proporción se halla medida por la relación causal entre los correlatos: “muy hallados” es consecuencia de estar “en sí mismos”. Sin embargo, esto no se visualiza más que de modo abstracto, como un movimiento del pensamiento de los personajes en virtud del cual encuentran su propia persona; y ubicados en el contexto de la crisis, lo que hallan es un valor más grande en su persona que en los bienes materiales. Ya se trate de objetos concretos, ya de ideales, en la “novela” existen muchos y muy bien logradas correspondencias por proporción.

Por otra parte, tenemos correspondencias **por ponderación misteriosa**; el misterio viene de unir dos lejanías que el sentido común nunca hubiera dado con su conexión: “Consiste el artificio de esta especie de agudeza en levantar misterio entre la conexión de los extremos, o términos correlatos del sujeto [...], causas, efectos, adjuntos, circunstancias, contingencias; y después de ponderada aquella contingencia y unión, dase una razón sutil, adecuada, que la satisfaga.”<sup>619</sup> Esto significa que aunque los correlatos estén muy distanciados, su asociación no puede ser tan subjetiva que no permita una explicación

<sup>618</sup> C., p. 359.

<sup>619</sup> A., p. 69.

objetiva; de hecho, la razón es menester figure en la proposición conceptuosa; y claro, Gracián no faltó a la regla en su póstuma obra. Estando los peregrinos mirando Europa desde una eminente altura, dialogaban con Argos:

- ¿No hay maravillas en España? –dixo Critilo, volviendo la mira a su centro–.  
 ¿Qué ciudad es aquella que tan en punta parece que amenaza el cielo?  
 –Será Toledo, que a fianças de sus discreciones aspira a taladrar las estrellas, si bien ahora no la tiene.<sup>620</sup>

Los términos “ciudad tan en punta” y “que amenaza el cielo” se ajustan a “Toledo” y “sus discreciones”, la correspondencia de esos dos extremos perfecciona la imagen de una ciudad amenazante de tan tremenda altura; sobre todo el término “discreciones” es la razón que se da para justificar la correspondencia entre los lejanos “ciudad” y “cielo”, incluso permite ir más allá, esa ciudad “aspira a taladrar las estrellas”.

La crisi cuarta de la tercera parte, dedicada al desciframiento del mundo, en buena parte se desarrolla por la correspondencia de dos lejanías; una palabra, un signo, son la clave para descubrir el “mundo cerrado”, vinculándose con objetos extremadamente remotos. El signo o el término no son sólo una designación, son el correlato que infiere la sutileza objetiva. Por ejemplo, tratando sobre el “&c” (etcétera), dialogaban así:

- ¡Oh, que dize mucho y se explica poco! ¿No habéis visto estar hablando dos y passar otro?: <<–¿Quién es aquél? –¿Quién? Fulano. –No entiendo. –¡Oh, válgame dios!, dize el otro, aquel que &c. <<–Y aquella otra, ¿quién es? –¿Qué, no la conocéis? Aquella es la que &c [...]>> Pues eso es el &c. Enfádase uno con otro y dízele: <<¡Quite allá, que es un &c! ¡Váyase para una &c!>> Entiéndese mil cosas con ella y todas notables. Reparad en aquel monstruo casado con aquel ángel. ¿Pensaréis que es su marido?  
 –¿Pues qué había de ser?  
 –¡Oh, qué lindo! Sabed que no lo es.  
 –¿Pues qué?  
 –No se puede decir: ¡es un &c!  
 –¡Válgate por la cifra, y quién había de dar con ella!  
 –Aquella otra que se nombra tía, no lo es.  
 –¿Pues qué?  
 –&c [...] <sup>621</sup>

Aquí le toca a un personaje, el Descifrador, dilucidar acerca de la correspondencia entre el signo lingüístico, “&c.”, y ciertos sujetos. El primer párrafo es una disertación sobre ello

<sup>620</sup> C., p. 315.

<sup>621</sup> C., pp. 616-7.

de modo inductivo, mediante ejemplos, por eso enseñando la correspondencia hace correspondencias. Cuando el Descifrador dice “Reparad en aquel monstruo casado [...]”, ya está haciendo conceptos con los sujetos de la “novela”. Pero expliquemos cómo se logra la correspondencia de lejanías, porque a simple vista parecen los correlatos tan distantes, tanto que podría haber imperfección, pues aparentemente se asocia un objeto con el significado de un signo.

El signo “&c” aparece en *El Criticón* para decir lo infando, por vergonzoso y abominable; y aun cuando no tiene una significación exacta, el contexto donde se ubica orienta hacia su sentido en un campo más o menos limitado; tal como lo expone el Descifrador: “Y os aseguro que siempre dize mucho más de lo que se pudiera expresar. Hombre hay que habla siempre por &c y que llena una carta de ellas; pero si no van preñadas, son sencillas y otras tantas necesidades.”<sup>622</sup> Esto es, “&c” forma un signo total, con significante y significado, y detrás de él se encuentra el referente. El signo en el concepto funciona como objeto que tras su apariencia abriga una serie de significados y referentes innobles, por eso corresponde con ciertos sujetos, porque estos también ocultan tras su apariencia, de esposo, de tía, una infanda conducta. Ambos correlatos (signo y sujeto, o clave y mundo cifrado) se acoplan como engranes y echan a andar la máquina de la imagen.

Entendido lo anterior, se facilita la descodificación de los conceptos “cifrados”,<sup>623</sup> y con mucha razón los llamó Gracián por “ponderación misteriosa”, pues la mucha distancia de un correlato y otro vuelve misteriosa su asociación. Vayamos a este último caso:

—Pues, dime —preguntó Andrenio—, estos que vamos encontrando ¿no son hombres en todo el mundo?, y aquellas otras ¿no son bestias?<sup>624</sup>

—¡Qué bien lo entendéis! —le respondió [el Descifrador] en pocas palabras y mucha risa—. ¡Eh!, que no lees cosa a derechas. Advierte que los más que parecen hombres, no lo son, sino dipthongos.

—¿Qué cosa es un dipthongo?

—Una rara mezcla. Dipthongo es un hombre con voz de muger y una muger que habla como hombre; dipthongo es un marido que habla con melindres y la muger con calçones [...]<sup>625</sup>

<sup>622</sup> C., p. 617.

<sup>623</sup> Por ejemplo, “tía” corresponde con “&c”, debido a que detrás de ambos términos, por el contexto, se encuentra una “puta y alcahueta”, un prototipo de Celestina.

<sup>624</sup> A continuación se aclarará que las bestias miradas por Andrenio no son otras que “mujeres viriles”. Por cosas como esta Gracián es tenido por un escritor misógino.

<sup>625</sup> C., pp. 614-5.

El diptongo, gramaticalmente hablando, es un conjunto de dos vocales que se pronuncian en una sola sílaba; de ahí la correspondencia con aquellos sujetos, ya que en ellos solos caben los dos géneros.

Por otra parte, el hecho de que hayamos puesto dos ejemplos del “mundo cifrado” únicamente significa que en esa crisis los conceptos de correspondencia por ponderación misteriosa cumplen un papel muy singular en el relato, formando parte de la historia, y nada más que eso. Como las demás especies y clases, se encuentran distribuidos a lo largo de la obra, cumpliendo roles específicos, según su contexto y circunstancia. El primer caso citado pertenece a una crisis distinta y a una diferente “edad”.

Sin embargo ahí no acaba el “misterio” de los conceptos, porque todavía hay una especie de correspondencia **por ponderación de discordancia o contrariedad**, la cual consiste en hallar una armónica correspondencia incluso entre objetos que a primera vista se oponen: “Añade esta especie de agudeza al artificio de la ponderación misteriosa, la dificultad entre la conexión de los extremos, digo, de los términos correlatos: y después de bien exprimida la dificultad, o discordancia entre ellos, dase una razón que la desempeñe.”<sup>626</sup> Hemos de advertir, la cita ha sido tomada del discurso VII, “De la agudeza por ponderación de dificultad”, y por tanto sólo se refiere a la ponderación de discordancia. La especie de correspondencia por ponderación de contrariedad se halla en el discurso VIII de la *Agudeza*, “De las ponderaciones de contrariedad”, precisada en estas palabras: “Consiste, pues, el reparo de contradicción en levantar oposición entre los dos extremos del concepto, entre el sujeto y sus adyacentes, causas, efectos, circunstancias, etcétera, que es rigurosamente dificultar. Ponderáse la repugnancia, y luego pasa el discurso a darle una sutil y adecuada solución.”<sup>627</sup> Las dos especies constituyen un mismo fenómeno, hacer que correspondan los correlatos contrarios; la diferencia es accidental. En los de dificultad se relacionan dos objetos autónomos; mientras que en la contrariedad, aunque se oponen, pertenecen a uno principal (lo que Gracián llama “sujeto”); pero aun así, esos objetos, uno respecto del otro, son diferentes, contrarios y autónomos. De ahí que a ambas especies las hayamos considerado como una sola, designándola con términos, extraídos de las definiciones del autor, que expresen la sinonimia.

<sup>626</sup> A., p. 80.

<sup>627</sup> A., p. 88.

Observemos dos casos de estos en *El Criticón*. Regularmente el argumento que justifica la correspondencia de los correlatos discordantes antecede al “levantamiento” de los extremos, y por ende está diseñado de manera inductiva, expresando todas las circunstancias que propician la correspondencia, para al final inferirla mediante ciertas conjunciones como “de suerte que...” Leamos el siguiente ejemplo, donde Andrenio narra lo que sintió cuando el terremoto abrió su enhiesta cueva:

Fui acercándome dudosamente a ella, violentando mis desseos, pero ya assigurado; llegué a asomarme del todo a aquel rasgado balcón del ver y del vivir; tendí la vista aquella vez primera por este gran teatro de la tierra y cielo: toda el alma con extrañio ímpetu, entre curiosidad y alegría, acudió a los ojos, dexando como destituidos los demás miembros, de suerte que estuve casi un día insensible, imoble y como muerto, cuando más vivo.<sup>628</sup>

Se formó una sola imagen con un solo sentido de interpretación haciendo corresponder dos sensaciones aparentemente contrarias de Andrenio: “como muerto” y “cuando más vivo”. No existen sentimientos encontrados; la relación de los contrarios no origina una ambivalencia, el arte de este concepto justamente consiste en no caer en ello. La imagen y el sentido unitarios se lograron, porque el correlato “como muerto” trae una serie de datos que lo revisten de una connotación muy alejada del fallecimiento; yendo hacia atrás, se le vincula con “casi un día insensible”, esto con “destituidos los demás miembros”, ello debido a que en los “ojos” estaba “toda el alma”, la cual acudió ahí “con extrañio ímpetu, entre curiosidad y alegría”. Pues bien, si volvemos al orden en que los datos se encuentran originariamente acomodados, sin olvidar lo que va quedando atrás, llevándolo hacia delante, resulta lógico que la sucesión desemboque en el término “casi muerto”, pero también resulta lógica su correspondencia con el extremo “cuando más vivo”.

La forma inductiva en que se presenta este concepto es muy común en la obra, mas no faltan correspondencias discordantes dispuestas de manera invertida; donde primero se “levanta” la contradicción, y después se ofrecen las razones por las cuales corresponden los correlatos. Así organizó el jesuita aragonés el concepto que, como respuesta al feo hijo de fortuna, hizo la Adulación, cuando aquél le preguntó si conocía el Engaño: “Yo aunque miento, no engaño, porque echo las mentiras tan grandes y tan claras, que el más simple las conocerá; bien saben ellos que yo miento, pero dicen que con todo esso se huelgan, y me

<sup>628</sup> C., p. 76.



pagan.”<sup>629</sup> El impacto que producen las ponderaciones de discordancia reside en rebasar el sentido común, sus proposiciones no sólo no van con éste, sino contravienen lo generalmente aceptado o lo probable, y como lo incierto el concepto lo vuelve cierto, el impacto es todavía mayor.

Para finalizar, en la “novela” hay conceptos por correspondencia de contrarios que no ofrecen ninguna explicación. Por decirlo de alguna manera, las discordancias que acabamos de ver tienen cabeza y cuerpo, representativos de los correlatos opuestos y de la justificación de su correspondencia, respectivamente; así pues, existen conceptos de los que únicamente conoceremos la cabeza; estos son los **de improporción y disonancia**, una singular especie, por lo compacto de sus términos: “Fórmase por artificio contrapuesto a la proporción [...]”<sup>630</sup>

*El Criticón* no es precisamente una obra amorosa, pero en su pletórico universo no se olvidó el amor que se tienen un hombre y una mujer; no es el encanto de Falsirena, es la pasión de Critilo por Felisinda, pasión firme que llegó hasta Roma, cuando Felisinda, la felicidad, al cielo. Mediante un concepto por disonancia, Critilo logró exprimir aquel sentimiento: “Avisome ella la misma noche desde un balcón, como solía; consultando y pidiéndome remedio, derramó tantas lágrimas que encendieron en mi pecho un incendio, un volcán de desesperación y furia.”<sup>631</sup> Lo que le avisó Felisinda y la hizo llorar fue que sus padres habían arreglado su casamiento con el hijo del virrey. Aclarado esto, vayamos al concepto. Los términos extremos son “lágrimas” e “incendio”, la disonancia radica en el efecto contrario al sentido común que producen las “lágrimas”, pues evocan al agua y el agua apaga el fuego, extingue el “incendio”. Mas hay una lógica interna que justifica la correspondencia de los opuestos, esto es, una razón implícita que permite la relación causal, surgida de los propios correlatos. Lo que primero debemos hacer es elucidar si los términos constituyen los auténticos correlatos; y pues del agua es imposible derivar el fuego, de una vez declaramos que no. El concepto nunca violenta las propiedades de los objetos, se aprovecha de ellas; por eso hay que buscar cuáles objetos, en realidad, se están asociando, y qué cualidades tienen, de modo que generan una causalidad.

<sup>629</sup> C., p. 229.

<sup>630</sup> A., p. 54.

<sup>631</sup> C., p. 107.

Como lo hicimos en anteriores casos difíciles, aquí también simplificaremos el proceso. El término “lágrimas”, más que metonimia, constituye una expresión sinecdótica (simbólica), porque no sólo se está ofreciendo el efecto por la causa, las lágrimas por el dolor, sino también toda una serie de actos injustos y sentimientos punzantes a través de una pequeña imagen (pero ventana a lo demás): las “lágrimas” derramadas. Por otro lado, el término “incendio” es una metáfora común, usada para decir “enojo”.

La relación está clara, los correlatos son los actos injustos perpetrados contra los amantes y el dolor de Felisinda, de un extremo, y de otro, el coraje de Critilo. ¿No es lógico que Critilo se encorajinara ante la injusticia de los padres de Felisinda, y el enorme dolor que a ésta, su amante, le causaron? El resto, “un volcán de desesperación y furia”, forma una metáfora con equivalente significado de “enojo”, pero radicalizada e hiperbólica.

Parece ser que la discordancia se da en el nivel de lenguaje, entre los términos, no entre los correlatos del concepto; mas como se trata de lenguaje conceptual, al mismo tiempo que nos muestra una contradicción, deposita en ella el concepto y la correspondencia de objetos; y aunque a primera vista pueden éstos no estar bien definidos, de cualquier manera se dejan percibir, cosa que provoca el “extrañamiento” del lenguaje. Así estamos ante una especie de truco literario.

Sintetizamos este apartado en el siguiente esquema:

1. Agudeza de concepto
  - 1.1. Por semejanza
    - 1.1.1. Simples comparaciones
    - 1.1.2. Semejanza sin conjunción
    - 1.1.3. Semejanza pura
    - 1.1.4. *Quasi* semejanza
    - 1.1.5. Ponderación y argumentos por semejanza
  - 1.2. Por desemejanza
  - 1.3. Por paridad conceptual
  - 1.4. Ingeniosas transposiciones
  - 1.5. Por correspondencia
    - 1.5.1. De proporción
    - 1.5.2. Por ponderación misteriosa
    - 1.5.3. Por ponderación de discordancia o contrariedad
    - 1.5.4. De improporción y disonancia

Semejanzas, desemejanzas, paridades, transposiciones, correspondencias, cada una con sus especies y matices, establecen la variedad de conceptos incomplejos que enriquecen de imágenes, significados y valores el mundo de *El Criticón*. Acaso existan muchas más clases, especies y subespecies que nuestra “miopía” y la sutileza de su disposición nos han impedido ver. No obstante, los que hemos identificado, analizado y designado, a la luz de la *Agudeza y arte de ingenio*, son suficientes para constatar la relación de teoría y praxis entre la *Agudeza y El Criticón*; relación que nada tiene de accidental, porque no es casualidad haber encontrado no solamente la diversidad de conceptos incomplejos en la póstuma obra, sino también de agudezas verbales y de acción. Esto más que un “milagro”, es la realización del ideal que se fijó un gran hombre; pues como Gracián escribió: “[...] todo lo vence una resolución gallarda.”<sup>632</sup>

Por otra parte, damos por concluida nuestra búsqueda, ya que con lo anterior se han satisfecho totalmente los objetivos planteados. En lo que corresponde al presente capítulo, se explicó de manera específica la consistencia del concepto incomplejo, y se le diferenció del compuesto, dando de este último sólo un esbozo porque constituye un diverso asunto de investigación. Finalmente, se probó la existencia del incomplejo en *El Criticón*, y al punto de constatarlo se fue descubriendo su variedad, y la variedad descrita en la *Agudeza*. Además creemos haber hallado, con la realización de este capítulo, la exacta significación del término “conceptista”, atribuido a Gracián (probablemente no más por oponerlo a los culteranistas); para nosotros, “conceptista” es un término sinecdótico que no excluye el artificio verbal y de acción, sino los implica en la medida del influjo conceptuoso que hay en esas agudezas; por otro lado, el concepto fue para Gracián el centro de su mayor preocupación literaria.

---

<sup>632</sup> C., p. 440.

## CONCLUSIONES

Que la “variedad es la madre de la belleza”, no nos cabe ahora ninguna duda. Baltasar Gracián ha tenido por lo menos dos triunfos literarios: haber teorizado sobre la facultad creativa del hombre, el ingenio, y haber sido él quien emprendiera la difícil tarea de aplicar lo descubierto y sistematizado en el primer triunfo. *La Agudeza y arte de ingenio*, una especie de fitología literaria, en cuanto implica un estudio del origen y diversidad de las flores poéticas, constituye al mismo tiempo un método, un camino en cuyo horizonte se mira la hermosura ideal. A imitación de la naturaleza, el arte que diseña el jesuita de Aragón quiere ser vario, desea liberar el ingenio de su viciosa monotonía y, por decirlo así, el arte desea convertirse en esposo de la naturaleza, pues él y la facultad, unidos, son los que deben engendrar las agudezas: son los padres de *El Criticón*.

Cuando llega a Gracián la noción de ingenio, de un viaje larguísimo por la historia que comienza con los griegos, llega a ser vencida y despojada, poco a poco, de sus secretos. Por un lado se percibe en la obra del jesuita una constante disciplina de introspección, conducente a descubrir el *modus operandi* de los procesos intelectuales e inventivos. En los aforismos del *Oráculo manual*, en la honda reflexión distribuida en toda su obra, sin dejar de lado *El comulgatorio*, está expresada su preocupación por entender el fenómeno del ingenio; no por nada le dedica un capítulo en *El Discreto* para diferenciarlo del genio. Dentro de “Genio e ingenio”, a primera vista parece que distingue sólo el significado de los términos, trajinando entre alegorías, entre un discurso aticista, y hasta aparentemente contradictorio. Pero después de una segunda vista, o tercera o cuarta, después de bien mirado el capítulo, se revela no una competencia de significados, sino un profundo discernimiento de dos realidades: el genio, como vocación innata de los seres humanos, y el ingenio, como fuerza, “valentía” del entendimiento, para realizar aquella inclinación. Y dentro de la póstuma obra, *El Criticón*, también se nota el trabajo interno que su conciencia soportó y trasladó a la conciencia de los personajes entendidos, sobre todo, a quienes aspiraban a serlo. Andrenio es el caso más representativo, pues emerge, de manera literal, como el hombre de las cavernas, un ser inocente cuya frontera con el mundo natural no está claramente marcada. Este personaje da cuenta del vertiginoso movimiento de su inteligencia en medio del dolor y la necesidad, y de cómo esos factores lo impelían a

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

observar su entorno, a su propia persona, a reflexionar, discernir y, finalmente, a hacer concepto de todo, aunque este todo era muy escaso y, por tanto, sus conceptos un poco defectuosos y sus acciones fallidas; pero sin olvidar, sin embargo, que fue en ese infausto lugar donde logró inferir la sutileza más trascendente de la historia, su diferencia, la conciencia de un "yo" distinto de lo demás, y la distinción entre su ser racional y las bestias. Pasará el tiempo y vendrá con él la experiencia de su viaje, vendrán más observaciones y reflexiones, y el trabajo interno de su conciencia se habilitará con la madurez de su ingenio.

A lo largo de la " gran alegoría" se encuentran distribuidas las meditaciones del autor, incluso sobre la función de la palabra en el proceso ingenioso. Descubre en ella un poderoso instrumento en que se puede encarnar el pensamiento del hombre sabio, y aún mejor, las imágenes del pensamiento, de modo que, si está escrita, existe la posibilidad de conversar con los ausentes, con los muertos, y ver lo que ellos veían, dado que la palabra conceptuosa abre puertas y ventanas al alma de quien las dice. Mas cuando la meditación aborda las nociones de hermosura y verdad, dentro del edificio ya levantado de la facultad, comienza asimismo a tener repercusiones exteriores; esto es, el autor se sensibiliza hacia el exterior, para recibir de una fuente distinta a la introspección el (su) tan apreciado ingenio.

Gracián encuentra otra clase de fuentes en la lectura de obras literarias, en los sermones que, en aquella época, hacían del templo y el púlpito un areópago moderno; en la Compañía de Jesús, tanto en la conducta de sus miembros (probabilista o casuista para unos, camaleónica o hipócrita para otros) como en su programa de estudios; en sus conversaciones con amigos ilustres, principalmente Lastanosa; y en la guerra. Gracián deduce que en todos esos lugares hay un común denominador: el ingenio. Pero justamente al detectarlo, se inicia una nueva etapa de reflexión: la teorización.

La *Agudeza y arte de ingenio* parte de una segmentación circular cuya corona mayor es el entendimiento; dentro de éste caben los anillos del juicio y el ingenio, los cuales entre sí tienen una demarcación binaria. Pero el ingenio, asimismo, se segmenta en dos grandes esferas, la agudeza de perspicacia y la de artificio; la primera aspira a obtener dificultosas verdades, mientras la segunda, a la hermosura, aunque no en forma tan radical, que no pueda haber verdad en la hermosura, o ésta en la verdad. La agudeza de artificio, por su parte, se fracciona en las esferas de agudeza de acción, agudeza verbal y la de concepto.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

Estos últimos círculos se convierten en el paradero de las observaciones externas, adecuándose cada una en su sitio, con una variedad de especies en conjunto, de suerte que Gracián estudia la agudeza de artificio ya no desde una posición general y filosófica, sino particular e inductiva, sacando de los casos lo que guarden de agudeza, pero mostrando de cada particular una posibilidad de enseñanza, el camino a seguir en la invención de objetos sutiles. En cuanto a la agudeza de acción; ésta no siempre tendrá una finalidad literaria, pues su arte se inclina por mostrar los modos en que se puede resolver algún problema, con acciones. Gracián, por su parte, sí empleó el arte de las acciones ingeniosas en su literatura, teniendo por modelo principal a Homero; ello en razón a que la póstuma obra lleva implícita una experiencia vital de sus protagonistas. En síntesis, el descubrimiento de las artificiosas esferas y las inferencias extraídas de los casos concretos impulsaron a Gracián a ser congruente con lo que anuncia en el título de su tratado, con lo que respecta al *arte de ingenio*, a plantearse un ideal de escritura, donde reine la variedad, y a proponerse la realización de una magistral obra.

El arte de ingenio en la *Agudeza* posee, entonces, una connotación muy específica, determinada por las tres artificiosas esferas. Por ello resulta que el ingenio se puede definir como una facultad del entendimiento que, especificada por la agudeza de artificio, impulsa los procesos intelectivos tendientes a la construcción de conceptos, relaciones lingüísticas inusitadas y de responder fáctica y misteriosamente ante determinadas circunstancias. El arte agrega a esos tres fenómenos la intencionalidad, el ánimo consciente de producirlos en certísimos modos, pues proporciona su distinción, desde el género y clase hasta la especie más mínima, ilumina el camino para lograrlos y da conocimiento de sus efectos estéticos.

Cabría entender la verdad y la belleza como el punto de partida y el horizonte de la invención ingeniosa y, a la vez, como el telón de fondo desplegado por el arte y su aspiración. En el concepto recae la causa. Las asociaciones de objetos responden a múltiples razones, tales son la semejanza, paridad, oposición, correspondencia, etcétera, todas relativas a las cualidades esenciales y accidentales de los objetos. La relación conceptuosa exprime dichas cualidades y colige el modo en que los objetos se encuentran conectados, cosa que equivale a una interpretación poética del mundo, a un desvelamiento de la sutileza objetiva, lo que para Gracián es la verdad, porque el concepto es como un juicio que propone muy singularmente la composición de una realidad, diciendo lo que ella

misma no puede decir por sí sola, pues la realidad nunca declararía la relación que guardan un viejo mito de un ser inmortal y la coquetería de ciertas cortesanas del siglo XVII en Madrid. En eso el concepto triunfa, hallando los puntos de conexión, dándole sentido a la conexión, que eso es decir la verdad.

Por otra parte, la verdad no está sola en el concepto, puesto que éste aspira a ser bello. Independientemente de aquello que hoy se entienda por belleza, Gracián tenía su propia convicción, formada en el centro de su época. Creía en la perfección de la naturaleza creada por el ser absolutamente perfecto: Dios. En ella encontraba proporción, correspondencia, simetría y orden, una serie de nociones tautológicas; sin embargo, no bastan para atrapar, en la hipérbole que conllevan, la admiración por la excelsitud de la naturaleza que siente el jesuita. La belleza está en el horizonte, el concepto, para aspirar a él, debe orientarse con sus propios medios en la perfección de la naturaleza, debe buscar la proporción, correspondencia, simetría y orden sobre cada asociación objetiva. Dado que estos aspectos surgen de la mismísima razón que tiene el concepto para vincular objetos, por muy lejanos que se encuentren unos de otros, la verdad y la belleza van de la mano: el didactismo y el placer, los frutos y las flores.

El concepto ocupa un lugar determinante en el arte graciano, domina el resto de las artificiosas agudezas. En la de acción constituye una etapa previa a cualquier respuesta que se dé a una situación, pues entre ésta y la acción existe un vínculo que se explica a través del reconocimiento de la correspondencia hallada entre los extremos; inclusive en las salidas inverosímiles que se le da a ciertos problemas, porque lo que hace la acción ingeniosa no es más que expresar con actos el concepto, en vez de emplear un argumento que justifique la asociación de dos lejanías o contrariedades: las ingeniosas acciones son ponderaciones actuadas. Por lo que toca a la agudeza verbal, sencillamente, si en el fondo no hay concepto, no tiene cabida en el arte de ingenio.

Ahora bien, al hablar de la correspondencia, pero ya entre la *Agudeza* y *El Criticón*, aludimos no únicamente a la ejecución de la teoría, el método y el ideal de escritura, que plantea el arte de ingenio en la forma que hasta aquí hemos resuelto, es decir, general; aludimos también a la visión microscópica de los componentes de la última obra, sin la mención de los cuales la correspondencia queda insatisfecha, ya que si los componentes específicos tienen congruencia con las especificaciones teóricas, se constata esta

correspondencia, y la general se justifica; no así lo contrario. De hecho, esto constituyó el asunto primordial de nuestra hipótesis.

El arte de ingenio pone preceptos a las tres esferas de la agudeza de artificio, y al punto les ofrece libertad, con la variedad; aunque más bien, Gracián se impuso a sí la variedad, pues de los ejemplos que trae la *Agudeza*, ninguno como *El Criticón* se erige con una multitud de clases y especies de artificios. Mencionemos, luego, el artificio de la “novela” en el orden con que se ha probado.

Primeramente, la agudeza de acción. Ésta se sienta sobre dos fundamentos a saber, el libre arbitrio y el probabilismo, ambos surgidos en el seno de la Compañía de Jesús como una respuesta a la complejidad social y política de la España de los Siglos de Oro, y en general, de las grandes ciudades europeas; además, dentro del ámbito literario, proviene de una *alegoresis* realizada por el autor, a la luz de aquellos fundamentos, sobre la épica clásica, principalmente sobre la *Odisea* de Homero; asimismo, dentro del ámbito histórico, de una interpretación de ciertos hechos ejecutados por hombres de Estado y de guerra. El arte de las acciones ingeniosas es llevado por el autor a un feliz término alegórico, donde los personajes se desempeñan en muy diversas formas. De la clase de “desempeños en el hecho”, existen “desempeños”, la especie que Gracián sólo describe y a la que nosotros designamos “supernudos”, y, en idéntica situación, los “desempeños dilemáticos”. De la clase de “estratagemas”, encontramos “raras invenciones” y “acciones alegóricas”.

**Agudeza verbal.** Aunque es la más amplia en número de clases y especies, no constituye el eje de las agudezas de *El Criticón*, porque debajo de ella se abriga el concepto, al que finalmente sirve y delata. Sin faltar a la teoría, la “novela” se vale de dos géneros de juegos verbales, los que tienen por objetivo inmediato afectar la “corteza” de la palabra, su significante, y los que van sobre el significado. Con relación al significante, hallamos la clase de “paronomasia”, “retruécanos” y “jugar de vocablo”; de ésta última, las especies de “proximidad al significado”, “con equívocos”, “que oponen el sentido de los términos”, “segmentación de palabras” y “agregado de afijos”. Por otro lado, respecto del significado, la clase de “equívocos”, en sus especies de “correspondencia con la circunstancia”, “por repetición del término”, “equívocos tácitos”, “por oposición” y “trabazones semánticas”; las clases de “alusiones”, “dichos heroicos” y, con especies, la de “argumentos”, que son: “*a minori ad maius*”, “*a minore ad minus*”, “inducciones retóricas”,

“*a simili*”, “entimemáticos” y “falsos silogismos”. La clase de “acomodación de verso antiguo o de autoridad”, y la de “nombres y apodos” con sus especies: “por proporción y consonancia”, “por desproporción y disonancia” e “ingeniosos apodos”. Cualquiera de los géneros, clases o especies de que se trate, todos coinciden en un solo punto, la formación de un estilo discursivo, el estilo de Gracián, planeado desde la *Agudeza y arte de ingenio*, porque hablamos de la proposición de hacer una obra que implique, no una, y si no todas, la mayoría de las trazas verbales descritas y ejemplificadas. Por eso al “aticismo epigramático” con que algunos críticos definieron el estilo del jesuita hay que interpretarlo como una sinécdoque que encierra un significado más amplio, que abarca la enorme complejidad del fenómeno discursivo de *El Criticón*, generado bajo los lineamientos del arte de la palabra: la agudeza verbal.

**Agudeza de concepto.** Hay mucha divergencia entre los críticos acerca del concepto graciano; sin embargo, algunos confiamos en la propia definición del autor, quien afirma que el concepto “es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia hallada entre los objetos”, pues consideramos que ahí radica la clave del conceptismo de su obra. En efecto, al adentrarnos en el análisis de ese fenómeno literario, tal cual está definido en la *Agudeza*, comprobamos la firmeza de lo enunciado en su aplicación, y haciendo anacronía entre el tratado y la “novela”, descubrimos que el mejor estudio sobre *El Criticón* es el que se actualiza en la *Agudeza*, el que “practica Gracián”. La póstuma obra se halla diseñada mediante un encadenamiento de conceptos compuestos, y estos a su vez, de conceptos incomplejos. De mayor a menor complejidad, en sí la obra entera es un gran compuesto alegórico y una gigantesca crisis, en cuanto constituye una radical y continuada metáfora, y un extenso y profundo juicio, del “curso de tu vida”, “letor juizioso, no malicioso”. Por ello se encuentra dividida en tres partes que equivalen a las edades de una vida, enmarcando los temas de las crisis. Cada crisis es también un concepto compuesto, pero en ella todavía caben otros compuestos, tales como las alegorías y las ficciones. Llegado a este lugar, lo que sigue es el concepto incomplejo, y no más. Esto significa que el incomplejo forma la base de la composición conceptuosa, de aquí la importancia de conocer sus clases y especies. Encontramos de la clase “por semejanza”: “simples comparaciones”, “semejanza sin conjunción”, “semejanza pura”, “*quasi* semejanza” y “ponderaciones y argumentos por semejanza”. Las clases “por desemejanza”, “paridad conceptuosa” e “ingeniosas

transposiciones”; la clase “por correspondencia”, con sus especies: “de proporción”, “por ponderación misteriosa”, “por ponderación de discordancia o contrariedad” y “de improporción y disonancia”.

La palabra del jesuita aragonés queda acreditada con sus obras. Desde el comienzo de la “novela” enuncia parte de la fuente externa de su invención, que no es una, sino muchas, y anuncia su pretensión de construir un discurso vario, porque, cada ejemplo forma sólo un componente en medio de la multitud:

En cada uno de los autores de buen genio he atendido a imitar lo que siempre me agradó: las alegorías de Homero, las ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Heliodoro, las suspensiones del Ariosto, las crisis del Boquelino y las mordacidades de Barclayo.<sup>633</sup>

Diversidad que hace suya al traducirla en una teoría que conjunta lo disperso, de suerte que se transforma en una sola proposición, su ideal literario:

Hanse de procurar, que las proposiciones lo hermoseen, los reparos lo aviven, los misterios le hagan preñado, las ponderaciones profundo, los encarecimientos salido, las alusiones disimulado, los empeños picante, las transmutaciones sutil, las ironías le den sal, las crisis le den hiel, las paronomasias donaire, las sentencias gravedad, las semejanzas lo fecunden y las paridades lo realcen. Pero todo esto con un grano de acierto, que todo lo sazona la cordura.<sup>634</sup>

Aquí están sintetizadas las tres esferas de la agudeza de artificio; y pareciera que el autor se estuviera recomendando a sí mismo el método de composición. Aunque ahora no nos cabe ya ninguna duda. *El Criticón* es una obra estructurada y fundamentada esencialmente sobre el arte de ingenio. La verdad y la belleza acuden a él hermanadas por la correspondencia y simetría de sus términos; pero la hermosura lo hace duplicada, o multiplicada, pues además, la variedad, que es “madre de la belleza”, ahí la ha engendrado.

---

<sup>633</sup> C., p. 63.

<sup>634</sup> A., p. 515.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, México, REI, 1990.
- ALONSO, Santos, *Tensión semántica (lenguaje y estilo) de Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.
- , "Introducción", en Baltasar Gracián, *El Criticón*, Madrid, Cátedra, 2000.
- ANÓNIMO, *Floreccillas de San Francisco de Asís*, 4ª ed., México, Porrúa, 1985.
- ARISTÓTELES, *Retórica* [trad. Quintín Racionero], Madrid, Gredos, 1999.
- , *Obras selectas. Ética. Metafísica*, [trad. Alberto Márquez Sánchez], Madrid, Edmosearis, Cátedra, 1998.
- , *Poética* [trad. Juan David García Vaca], 2ª ed., México, UNAM, 2000.
- AVILÉS, Luis F., *Lenguaje y crisis: las alegorías de El Criticón*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- AYALA, Jorge M., *Reflejo y reflexión. Baltasar Gracián: un estilo de filosofar*, Zaragoza, Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón, 1979.
- , *Gracián: vida, estilo y reflexión*, Madrid, Cincel, 1987.
- AZORÍN, "Baltasar Gracián", en *Lecturas españolas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- BATAILION, Marcel, *Erasmus y España* [trad. Antonio Alatorre], México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BATLLORI, Miguel, Francisco Ynduráin y José Manuel Blecua, "Gracián, un estilo", en Francisco Rico (comp.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. III, Barcelona, Crítica, 1983.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 2000.
- BEVERLEY, Jon, "Introducción", en Luis de Góngora y Argote, *Soledades*, México, REI, 1990.
- BLANCO, Emilio, "Introducción", en Baltasar Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Madrid, Cátedra, 1998.
- BLANCO, Mercedes, *Les Rhetoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Ginebra, Slatkine, 1992.
- BORGES, Jorge Luis, *Obra poética*, Madrid, Alianza, 1972.

CASTRO, Américo, "Gracián y los separatismos españoles", en *Teresa la santa y otros ensayos*, Madrid, Alfaguara, 1972.

CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Castalia, 1991.

CHECA, Jorge, "Alegoría, verdad y verosimilitud en *El Criticón*", en Jorge M. Ayala (coord.), *Baltasar Gracián. El discurso de la vida; una nueva visión y lectura de su obra*, Barcelona, Anthropops, 1993.

COLINA, José de la, "Gracián, moralista precioso", *Letras libres*, México, no. 26, febrero, 2001.

COLLAR, Andrée, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, 2ª ed., Madrid, Castalia, 1971.

CORREA CALDERÓN, Evaristo, *Baltasar Gracián. Su vida y obra*, Madrid, Gredos, 1971.

DARÍO, Rubén, "Los cisnes", en Leopoldo Pandero, *Antología de la poesía hispanoamericana*, t. II, Madrid, Editora Nacional, 1945.

DELEUZE, Gilles, *Proust y los signos* [trad. Francisco Monge], 3ª ed., Barcelona, Anagrama, 1972.

DELEUZE, Gilles, y Félix Guatari, *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 1988.

*Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1976.

DORRA, Raúl, *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*, México, UNAM, 1997.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *El manierismo* [trad. Enrique Lynch], Barcelona, Ediciones Península, 1980.

ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación* [trad. Helena Lozano], 2ª ed., Barcelona, Lumen, 1998.

-----, *Seis paseos por los bosques narrativos* [trad. Helena Lozano], Barcelona, Lumen, 1996.

EGIDO, Aurora, *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza, 1996.

-----, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000.

-----, "Gracián y el arte de elegir", *Trébede*, no. 46, enero, 2001.

*Enciclopedia universal ilustrada europeo mexicana*, t. IV, Madrid, Espasa Calpe, 1972.

España, *Baltasar Gracián y Morales. Teatro de la fama, centro de la inmortalidad*, tríptico publicado por la Excma. Diputación de Zaragoza, Instituto Fernando el Católico y el Gobierno de Aragón, agosto, 2001.

FERNÁNDEZ DEL RINCÓN, José Ignacio, *Lecciones de Filosofía*, México, UNAM, 1994.

GONGORA, Luis de, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.

GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas*, Madrid, Turner, 1993.

-----, *El Criticón*, Madrid, Cátedra, 2000.

-----, *Tratados. El Héroe. El Discreto. Oráculo*, Madrid, Calleja, 1958.

-----, *El Héroe*, Gobierno de Aragón, Institución Fernando el Católico, Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2001.

-----, *El arte de la prudencia. Oráculo Manual*, Madrid, Temas de hoy, 1999.

-----, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Madrid, Cátedra, 1998.

-----, *Agudeza y Arte de ingenio*, México, UNAM, 1996.

HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.

HERRERO, Rosario, "Hacia una propuesta metodológica para la interpretación de la metáfora", en *La metáfora en la poesía hispánica*, Sevilla, Alfar, 1997.

HIDALGO-SERNA, Emilio, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián* [trad. Manuel Canet], Barcelona, Anthropos, 1993.

HOMERO, *Odisea* [trad. José Luis Calvo], 10ª ed., Madrid, Cátedra, 1998.

JANSEN, Helmut, "Genio e ingenio", en *Suplementos. Materiales de trabajo intelectual. Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, 1993.

KRAUSS, Werner, *La doctrina de la vida según Baltasar Gracián* [trad. Ricardo Estarriol], Madrid, Rialp, 1962.

LÁZARO-CARRETER, Fernando, "El género literario de *El Criticón*", en *Actas de la I reunión de filólogos aragoneses. Gracián y su época*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 1985.

-----, "La agudeza verbal", en *Suplementos. Materiales de trabajo intelectual. Baltasar Gracián*, Barcelona, Anthropos, marzo, 1993.

LOYOLA, San Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, México, Obra Nacional de la Buena Prensa, 1999.

MAN, Paul de, *Allegories of Reading*, Yale UP, New Haven, 1979.

-----, "The Rhetoric of Temporality", en *Blidness and Insight; Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2a ed., Minneapolis, University of Minesota Press, 1983.

MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María, "Baltasar Gracián: verdad y retruécano", *Revista del Colegio del Filosofía. Theoría*, México, UNAM, nos. 8-9, 1999.

PEPE, Inoria, y José María Reyes, "Introducción", en Fernando de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid, Cátedra, 2001.

PÉREZ LASHERAS, Antonio, "Agudeza y arte de ingenio; la belleza del fragmento", *Trébede*, Zaragoza, no. 46, enero, 2001.

PLATÓN, Diálogos, 25ª ed., México, Porrúa, 2000 ("Sepan cuantos...", no. 13.)

RACIONERO, Quintín, "Introducción", en Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Gredos, 1999.

RAHAIM, Salomón, J.S., *Compendio de Filosofía*, México, Progreso, 1964.

RECKERT, Tina, "Metáfora y concepto metafórico en *Agudeza y arte de ingenio*", en Jorge M. Ayala (coord.), Baltasar Gracián. *El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1993.

ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Madrid, Castalia, 1991.

ROMERA-NAVARRO, M., *Estudios sobre Gracián*, Austin, *The University of Texas Press*, 1950.

RUIZ GARCÍA, Claudia, *Estética y doctrina moral en Baltasar Gracián*, México, UNAM, 1998.

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1998.

*Sagrada Biblia* [trad. Félix Torres Amat], Buenos Aires, Sopena, 1993.

SENABRE, Ricardo, "De la *Agudeza* al *Criticón*", en Francisco Rico (comp.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. III, Barcelona, Crítica, 1983.

SHAKESPERARE, William, *Hamlet, príncipe de Dinamarca* [trad. Luis Astrana Marín y Manuel Mújica Láinez], Barcelona, Círculo de lectores, 1981.

TODOROV, Tzvetan, "Las categorías del relato literario", en Roland Barthes *et al.*, *Análisis estructural del relato* [trad. Veatriz Dorriots], 3ª ed., México, Premiá, 1984.

-----, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 5ª ed., México, Siglo XXI, 1987.

VIRGILIO, *Obras poéticas. Eneida*, México, CONACULTA, 1999.

VOSSLER, Karl, "Introducción a Gracián", en Francisco Rico (comp.), *Historia y crítica de la literatura española*, t. III, Barcelona, Crítica, 1983.