

Elena Cantarino y Emilio Blanco (coords.)

*Diccionario de conceptos
de Baltasar Gracián*

CATEDRA
TEOREMA

1.ª edición, 2005

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© De los autores
Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2005
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 36.733-2005
I.S.B.N.: 84-376-2258-1
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)



ARTIFICIO

I. TEXTOS

«Visto has hasta ahora las obras de la naturaleza y admirádaslas con razón; verás de hoy en adelante las del artificio, que te han de espantar. Contemplado has las obras de Dios; notarás las de los hombres y verás la diferencia» (*El Criticón*, I, v, 853).

«Naturaleza y arte; materia y obra. No hay belleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realce del artificio: a lo malo socorre y lo bueno lo perficiona. Déjanos comúnmente a lo mejor la naturaleza: acojámonos al arte. El mejor natural es inculto sin ella, y les falta la mitad a las perfecciones si les falta la cultura. Todo hombre sabe a tosco sin el artificio y ha menester pulirse en todo orden de perfección» (*Oráculo manual y arte de prudencia*, af. 12, 208).

«No ser tenido por hombre de artificio, aunque no se puede ya vivir sin él» (*Oráculo manual y arte de prudencia*, af. 219, 277).

II. CONTEXTOS

«... es tanta la beldad de su mentira / que en vano a competir con ella aspira / belleza igual de rostro verdadero» (Bartolomé Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, vol. II, pág. 256).

«Ya se sabe todo / lo del pan y el vino, / que se va y se queda / con cierto artificio» (José de Valdivielso, «Letra al Santísimo Sacramento», en *Romancero espiritual*, ed. José M.^a Aguirre, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pág. 305).

III. ARTIFICIO

Puede decirse que el término «artificio» —con sus derivados léxicos («artífice», «artificial», «articioso», «articiosamente») y su considerable amplitud semántica— es el más empleado en toda la obra de Gracián, el cual lleva a cabo sobre ese concepto la reflexión crítica y la rentabilización práctica más profunda y aguda de su tiempo. Toda su producción literaria —publicada, por cierto, casi enteramente bajo el *artificio* editorial de un seudónimo y expresada en un estilo conceptista manifiestamente *articioso*— asienta, de hecho, sus intereses sucesivos (políticos, sociales, estéticos, morales y religiosos) sobre la idea básica y extraordinariamente consciente de que el ser humano debe lidiar con el artificio en todos los órdenes. Pero esto no convierte a Gracián —como a veces se ha pensado— en un alegre legitimador del mundo aparental o en un disidente respecto al marco cultural y filosófico establecido. Lo que Gracián hace precisamente es aquilatar al máximo la percepción dramática (en todos los sentidos) que tenía su época de la presencia omnimoda del artificio en la vida social y ponderar con agudeza tanto sus fueros benéficos e incontestables como sus trágicos y perniciosos desafueros.

Como todo autor de su época, Gracián afronta la noción de artificio sin perder nunca de vista el otro concepto con el que aquél entra en profunda dialéctica: la Naturaleza. La relación y complementariedad entre arte (o artificio) y naturaleza era una reflexión secular que cobró, empero, en el Barroco especial relevancia. Es verdad que en el Renacimiento se había producido una notable idealización de lo natural; el arte se pretendía como una mera estilización espiritualizadora o modalizadora de la naturaleza, pero sin entrar jamás en colisión con ella. Por decirlo de otro modo: la naturaleza se refinaba en virtud del arte, pero esa operación no se entendía como una instancia artificiosa que compitiera con los fueros y excelencias de aquélla. Pero, para la mentalidad contrarreformista del Barroco, las cosas adquirirán un sesgo distinto. Gracián mantiene la idea cristiana de que la Naturaleza fue ordenada sabiamente por Dios, a quien Gracián califica repetidamente de «supremo» o «soberano Artífice». Pero, siguiendo el presupuesto

teológico cristiano del ser humano como «naturaleza caída», Gracián sostiene que esa naturaleza, inicialmente buena y perfecta, fue pervertida por los hombres, que se alejaron de sus fines naturales, por «la misma nobleza de su albedrío» (C, I, ix, 920). Una vez consignado ese hiato entre la naturaleza y el hombre, las obras de éste han de medirse por el rasero del artificio, en el que por fuerza se instala en virtud de su condición. No en vano afirma Gracián en el último realce de *El Discreto* que el objeto de la filosofía es «el artificioso ser del hombre» (D, XXV, 195). El artificio es, pues, el estigma de la imperfección humana, pero es también el signo de su identidad, e incluso, todavía más, de su naturaleza. O, por decirlo de otro modo: el lugar *natural* del hombre es el *artificio*, y es inútil la nostalgia o aspiración hacia otro estado. La única aspiración plausible es que el artificio auxilie al ser humano para lograr sus altos fines en este mundo. Ésta es la idea que preside la obra graciana y que resume concisamente el aforismo 12 del *Oráculo*, al expresar que el arte o artificio perfecciona la naturaleza (entendiendo por tal, evidentemente, la imperfecta naturaleza humana); esta idea había sido formulada desde antiguo ininidad de veces por filósofos, científicos, políticos y artistas, pero Gracián, muy de acuerdo con su época, va más allá, afirmando la necesidad del artificio («donde no media el artificio, toda se pervierte la naturaleza», C, I, i, 810) e incluso su prevalencia sobre lo meramente natural, pues se puede «hacer siervos por arte de los que hizo la naturaleza superiores» (OM, af. 15, 209).

Ni Gracián ni su época creían en el hombre natural, y el artificio se convierte, al cabo, en una vía de cultura y refinamiento: una suerte de *paideia* o formación del hombre barroco. Pero, además, el artificio adquiere una cualidad casi ontológica en el universo humano, procurándole a las cosas un «segundo ser» y añadiendo «otro mundo artificial al primero» (C, I, viii, 905). Esta idea —que a veces ha sido entendida abusivamente— no es un exceso personal de un Gracián artificialista, ni siquiera de un Gracián barroco, sino que se encuentra, tal cual, en Fray Luis de Granada (*Introducción del símbolo de la Fe*, I, XXXV), que a su vez la toma de Cicerón (*De natura deorum*, II, LX, 152), dos fuentes claves del pensamiento graciano. De ese «otro mundo», que es éste, nos va a hablar Gracián en toda su obra, y en él hincará las raíces su propuesta ética de actuación mundana.

Si el «artificio» es el «padre» de la Cultura (D, XVIII), también lo será de la moral como parte integrante de aquélla: «Hizo la naturaleza al hombre un compendio de todo lo natural; haga lo mismo el arte de todo lo moral» (D, VII, 130). De hecho, siguiendo esta dialéctica entre Naturaleza y Artificio, los modelos sociales que diseñará Gracián en

sus tratados (el héroe, el político, el discreto y el prudente) son el resultado de una sabia y afortunada combinación de cualidades innatas o naturales y capacidades adquiridas o artificiales. En la necesaria confluencia entre ambas, Gracián no oculta sus preferencias y declara de un modo taxativo que «yo siempre le concederé aventajado el partido al artificio», incluso cuando habla de cualidades en principio tan naturales como la «gracia de las gentes» (*H*, XII). Pero Gracián va más lejos y más hondo en su valoración del artificio y llega incluso a afirmar que éste, dado el signo de los tiempos, establece una alianza indisoluble con la propia Verdad: la verdad, dice Gracián, «es peligrosa, pero el hombre de bien no puede dejar de decirla: ahí es menester el artificio» (*OM*, af. 210, 274). Muy reveladora es, en este sentido, la alegoría con la que comienza el discurso LV de la *Agudeza*: Gracián nos cuenta que la Verdad, «esposa legítima del Entendimiento», se vio acosada por la Mentira, «su gran émula», que empezó a difamarla con injurias y calumnias; despreciada y perseguida por todos, la Verdad refirió sus desdichas a la Agudeza; ésta le dijo que su desnudez era amarga y desabrida y que el remedio era «vestirse al uso mismo del engaño». La Verdad queda, por tanto, confinada al mismo mundo artificial de la Mentira: los medios usados serán análogos, sólo la intención (es decir, el fin) los distinguirá. El desvelamiento del artificio puede seguir siendo —como lo es, de hecho, en *El Criticón*— el propósito último de la Verdad, pero la auténtica e inmediata verdad es que el artificio ha pasado a ser la *verdad fenoménica* del mundo.

Como hemos visto, el sentido antropológico y cultural, pero también en cierta medida ontológico y gnoseológico, del artificio en la vida humana es el presupuesto legitimador que faculta a Gracián para lanzarse a un uso inteligente y rentable del artificialismo en el ámbito pragmático en el que se inserta su obra. Claro que, como cualquier otro ingenio de su época, Gracián no puede pasar por alto el común empleo del artificio para usos torcidos o deleznable (y de ello dan sobrada cuenta las alegorías satíricas de *El Criticón*). En realidad, Gracián se atiene a la ambigüedad valorativa de ese concepto, que arrostraba secularmente connotaciones positivas y negativas, dependiendo del contexto y las circunstancias. La escueta definición de «artificio» que nos ofrece Sebastián de Covarrubias en su *Tésoro de la lengua castellana* (1611) es, como tantas veces, iluminadora: artificio es —dice Covarrubias— «la compostura de alguna cosa o fingimiento». La primera parte de la definición remite el concepto al mundo positivo de la habilidad, del conocimiento y, en definitiva, a su raíz etimológica de lo hecho en virtud del arte o la pericia = *arte factum, artificium*. Pero artificio es tam-

bién «fingimiento», apariencia especiosa que puede oponerse a la verdad física o moral de las cosas, produciendo el engaño o la impostura.

A tono con esta ambivalencia, el Gracián de la primera época se dedica a valorar y potenciar el aprovechamiento del artificio en la vida social, en la doble vertiente que apuntaba la definición de Covarrubias: «compostura» y «fingimiento». O lo que es lo mismo: belleza y técnica, por un lado (y por ello escribe un «arte de ingenio» que va a estudiar específicamente la agudeza que él denomina «de artificio»), y ficción y táctica, por otro (y a este fin redacta un «arte de prudencia» donde la norma es en todo caso el proceder artificioso). Al comienzo de su tratado sobre la Agudeza, ya nos dice que ésta es el resultado de un «sutilísimo artificio» y se afirma sin rebozo que el concepto poético que va a presentarnos «consiste también en artificio, y el superlativo de todos» (*A*, II, 317). A partir de ese instante no dejará ya de referirse a su poética conceptista como un «artificio conceptuoso» que expresa «la correlación artificiosa» (pero esencialmente acorde y verdadera dentro del esquema tradicional del pensamiento analógico) entre los diversos objetos del mundo y del pensamiento. En cuanto a sus tratados político-prudenciales, la mayor parte de las estrategias artificialistas descansan en la astuta dialéctica entre la ostentación y la disimulación, es decir, entre la exhibición y la veladura respecto del ser y sus cualidades. Gracián hace de la necesidad virtud, porque, en último término, su planteamiento (muy a tono con la época, como se demuestra desde los tratados tacitistas hasta la novela costumbrista o picaresca) es el de una actitud defensiva frente al general artificialismo de las conductas. Lo cierto es que la naturalidad no existe en los modelos sociales gracianos y, si se produce, es sólo como parte de una cuidada estratagema que «hace artificio del no artificio, fundando su astucia en la mayor candidez» (*OM*, af. 13, 208-209).

Gracián fue, sin embargo, muy consciente de la peligrosa ambigüedad moral del mundo artificial en el que tan a sus anchas se movía, y así lo muestran palpablemente las sátiras de *El Criticón*. El paso de los tratados a la novela es un cambio de tono y de intención, pero hay que advertir que nuestro autor sigue manteniendo una visión artificialista del mundo, y no hay más que ver la abundancia con la que usa el término «artificio» en sentido positivo (significando belleza, cultura, arte, habilidad...); pero ello no es óbice para que el término también aparezca en sus acepciones más peyorativas de engaño, embeleco o astucia, y para que la novela pueda entenderse, en último término, como un ataque en toda regla a los múltiples artificios en los que se encarnan la necesidad, la banalidad, la hipocresía o la inmoralidad del mundo. La

solución no consiste, por tanto, en suprimir todo artificio, sino en distinguir los buenos de los malos y en derrotar a estos últimos con artificios morales y culturales que los contrarresten. Ésta es la labor fundamental que la «sabia y discreta Artemia» (emblema de todos los personajes y guías positivos de la novela) emprende con los protagonistas Andrenio y Critilo. En los salones de su «articioso palacio» y merced a los «milagros de su artificio», esta reina alegórica instruye a los seres livianos, inexpertos o embrutecidos en el difícil arte de ser «personas» (C, I, viii). En efecto, la formación humanística reclama individuos artificialmente cultivados, no seres ingenuos y primitivos cuyas tendencias instintivas los abocarían (como demuestra Andrenio más de una vez) no a un estado paradisíaco de naturaleza, sino a habitar limbos e infiernos diversos en tanto víctimas de los inevitables e indiscriminados artificialismos humanos.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, Jorge M., «Naturaleza y artificio en Baltasar Gracián», *Actas del IV Seminario de Historia de la Filosofía Española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, 631-638.
- GARCÍA GIBERT, Javier, «Artificio: una segunda naturaleza», *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 1 (2004), 13-33.
- GRANDE, Miguel, «Mundo natural y mundo civil en el pensamiento barroco graciano», en Miguel Grande y Ricardo Pinilla (eds.), *Gracián: Barroco y Modernidad*, Madrid-Zaragoza, Universidad Pontificia de Comillas-Institución «Fernando el Católico», 2004, 139-179.
- HAFTER, Monroe Z., «Gracián: Heroic Artifice», en *Gracián and Perfection. Spanish Moralists of the Seventeenth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1966, 121-146.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, «Apparence et manière», en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1958, 119-129 [trad. «Apariencia y manera», en *Cuaderno Gris*, II, 5 (1992), 36-47; reed. en «Gracián Hoy», monográfico de *Cuaderno Gris*, 1, III (1994-1995), 76-87].

J. G. G.



CONCEPTO

I. TEXTOS

«Entendimiento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz, sin rayos...» (*Agudeza y arte de ingenio*, I, 314).

«Cifranse en este discurso otras muchas especies de sutileza, repitiendo siempre que la agudeza tiene por materia y por fundamento muchas de las figuras retóricas, pero dales la forma y realce del concepto» (*Agudeza y arte de ingenio*, L, 702).

«Son las voces lo que las hojas en el árbol, y los conceptos el fruto. No fue paradoja, sino ignorancia, condenar todo concepto [...] Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir, y tanto tiene de perfección cuanto de sutileza; mas cuando se juntan lo realzado del estilo y lo remontado del concepto, hacen la obra cabal...» (*Agudeza y arte de ingenio*, LX, 773).

II. CONTEXTOS

«... esta secta infernal de hombres condenados a perpetuo concepto...» (Quevedo, «Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes», en *El Buscón*, ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1992, Libro II, cap. III, pág. 184).

«Questa è l'ARGUTEZZA, Gran Madre d'ogni 'ngegnoso Concetto; chiarissimo lume dell'Oratoria & Poetica Elocutione; spirito vitale

delle morte pagine; piacevolissimo condimento della Civil conversatione; ultimo sforzo dell'Intelletto; vestigio della Divinità nell'Animo Humano» (Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale Aristotelico, O sia Idea delle Argutezze Heroiche Vulgarmente chiamate Impresse*, Venecia, Paolo Baglioni, 1645, cap. I, pág. 1).

«Las personas de la Corte [...] emplean ciertas comparaciones y metáforas tan abstractas, que, a menos de no estar acostumbrados a oírles, pierde uno la mitad de sus conceptos» (Madame D'Aulnoy, *Relación del viaje de España* [1679], ed. García Mercadal, Madrid, Akal, 1986, carta X, pág. 297).

III. CONCEPTO

En la lógica tradicional aristotélica, la noción de «concepto» (*horos*) desempeñaba un papel impreciso y escasamente relevante, referido en cualquier caso al conocimiento racional y universal de las cosas y de los seres. Pero la noción de «concepto» que maneja Gracián tendrá poco que ver con la que se tenía entre los filósofos, y que manejaban asimismo los preceptistas literarios del Renacimiento. A la altura de 1596 decía, por ejemplo, El Pinciano en la Epístola VI de su *Philosophía antigua poética* (1596): «Concepto se dize una imagen que de la cosa el entendimiento forma dentro de sí.» Sin embargo, dos años más tarde, el napolitano Camillo Pellegrino ya alude en uno de sus Diálogos al «conchetto» poético como algo ligado a la *elocutio* tradicional, pero surgido simultáneamente del intelecto y la imaginación, y animado por el talento: un talento que se refiere al ingenio o a la agudeza del poeta y el hombre de letras. Tales ideas se desarrollan a lo largo del siglo XVII, donde el «concepto» ingenioso y agudo, en tanto agente y gestor del estilo literario, será teorizado por diversos autores, como el polaco Sarbiewski (*De acuto et arguto*, 1626) o el boloñés Matteo Peregrini (o Pellegrini, *Delle acutezze*, 1639), pero, sobre todo, el turinés Emanuele Tesauro con su *Cannocchiale aristotelico* (1655). Aunque será Gracián quien lleve a cabo (en 1642, *Arte de ingenio*, y en 1648, *Agudeza y arte de ingenio*) la reflexión más cabal —y sobre todo más sintomática— de la noción de «concepto» en la época barroca.

Gracián va, en efecto, mucho más lejos que Tesauro, que se fundamenta explícitamente en las ideas aristotélicas sobre la metáfora y para quien el concepto vendría a ser un tipo especial (más osado) de este tropo. Para Gracián, en cambio, el concepto se mueve en una dimen-

sión muy distinta de la de los simples tropos poéticos, pues éstos —y así lo expresa en el prólogo «Al Letor» de la *Agudeza*— le sirven sólo como «instrumentos». Según decía T. E. May, en el sistema de Gracián un tropo sólo será «concepto» si logra elevarse a un determinado contexto intelectual que le proporcione toda su fuerza creativa; o, como afirma Tina Reckert, el «concepto» graciano se basa ciertamente en la relación metafórica, pero sólo surgirá como tal concepto a partir de la metaforización con función cognoscitiva, no meramente formal o estética. En definitiva, sólo son objeto del arte graciano aquellas relaciones lingüo-estilísticas que —son ahora sus propias palabras— «incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serían más que tropos o figuras sin alma de sutileza» (*A*, X, 392).

Lo curioso es, sin embargo, que va a ser el propio armazón teórico del tomismo aristotélico el que le sirve a Gracián para dar salida a su revolucionaria propuesta conceptista. «Dos cosas hacen perfecto un estilo —dirá en el discurso LX de la *Agudeza*—, lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos, que de ambas eminencias se adecua su perfección» (*A*, LX, 772). Con esta declaración fundamental Gracián se inscribe en ese tradicional hilemorfismo aristotélico, recogido por el escolasticismo, según el cual la potencialidad de la materia (las palabras en este caso) debe ser actualizada por la forma (los pensamientos), que es el impulso y la causa, la orientación y finalidad del movimiento. Así comienza el discurso XX de su tratado conceptista: «Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza; y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia sobre que echa el esmalte de su artificio» (*A*, XX, 474-475). La retórica tradicional será, por tanto, para Gracián una materia que espera una forma, un cuerpo que espera un «alma de sutileza». Este aliento conceptuoso es acaso tan indemostrable como el alma misma —se trata, al fin y al cabo, del espíritu poético—, aunque Gracián lo concibe repetidamente, en muchos lugares de la *Agudeza*, como «alguna circunstancia especial» o «alguna rara contingencia» sin las cuales las proporciones inventariadas por la retórica al uso están, como dice, «muertas» (*A*, XI, 403). Es así como Gracián, frente a una retórica encastillada en modelos estables y canonizados, propone una estética dinámica y abierta a las posibilidades ilimitadas del ingenio, y es así como, partiendo de la doctrina *hilemórfica* de Aristóteles, logra una franca superación del *concepto* cerrado de proporciones aristotélicas. A este respecto, la diferente aprehensión del mundo que procura el concepto graciano —atenido a lo concreto, lo singular y lo relativo— frente al universo axiomático, abstracto y uni-

versal de la lógica aristotélica, ha sido un aspecto subrayado por E. Hidalgo Serna en diversos trabajos.

La definición de «concepto» que ofrece Gracián en la *Agudeza* —pero que no se incluía en su *Arte de ingenio*— es sobradamente conocida: el «concepto» es «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos» (*A*, II, 319), entendiendo por *objetos* tanto los objetos materiales como cualquier objeto del pensamiento. La «correspondencia» aludida por el jesuita aragonés son las proporciones e improporciones, concordancias y disonancias, paridades y disparidades, etc., que constituyen la singular taxonomía de su tratado; ellas son el «fundamento y raíz de casi toda la agudeza, y a que se viene a reducir todo el artificio conceptuoso» (*A*, V, 354). Se trata, por consiguiente, de toda una lógica de relaciones de la cual surgirá una verdad estética —y a menudo ética y metafísica— que aparece iluminada en las múltiples y fugaces intersecciones que producen los objetos en sus «careos» (por emplear otro término característico de Gracián). Conviene observar que, en la mencionada definición de «concepto», Gracián utiliza el verbo *exprimir* («exprime la correspondencia») en lugar de *expresar*, y que dicha correspondencia presupone, como apunta Gracián inmediatamente, «una correlación artificiosa» facilitada por el ingenio. De todo ello se deduce que el «concepto» teorizado por Gracián no va a ser una deducción natural de la representación apariencial del mundo, sino una verdad *exprimida* artificiosamente mediante una utilización imaginativa y sutil del intelecto.

Varios términos gracianos, de semántica compleja y resbaladiza, intervienen en este proceso: el ingenio, por un lado; y la agudeza (o «sutileza») y el «concepto», por otro. Estos últimos no siempre son fáciles de distinguir y a menudo se emplean como sinónimos. Podría decirse, sin embargo, que el ingenio —que «no se contenta» con «la sola verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura» (*A*, II, 318)— es la facultad del intelecto que provoca el «artificio conceptuoso» de la agudeza; y que ésta —en las múltiples variantes que Gracián consigna en su tratado y que concibe como «fuentes del conceptear» (*A*, III, 327)— consiste en «una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada en un acto de entendimiento» (*A*, II, 319). Ese acto de entendimiento es, como ya sabemos, el «concepto», aunque a menudo Gracián lo identifique con el resultado mismo de la operación ingeniosa. La técnica y el fundamento de esta poética conceptista quedan gráficamente explicados al comienzo del discurso IV de la *Agudeza*: cada objeto o materia sobre la que se discurre —nos dice Gracián— es una especie de «centro» gravitatorio que distribuye las líneas de

fuerza —«adjuntos que lo coronan»— como son causas, efectos, atributos, cualidades, circunstancias de modo, tiempo y lugar, etc. La sutileza del ingenio y la creación de la agudeza conceptuosa consistirá en descubrir «conformidad o conveniencia» (o, inversamente: oposición o contraste) entre alguno de esos «adjuntos» o «adyacentes» y el objeto o materia que les sirve de «centro», o bien entre cualquiera de estos elementos y otro objeto o materia distinta (o sus respectivos «correlatos»).

No cabe duda de que la teorización conceptista que desarrolla Gracián desvela, más allá de un estilo literario, todo un estilo de pensamiento, bien alejado por cierto del nuevo modo de pensar *claro y distinto* y de la nueva razón analítico-crítica que ya estaba alumbrando la modernidad en Europa. A la altura del siglo XVII, la pasión conceptista de los españoles, sin parangón en ningún otro país europeo, ya no era explicable sólo por causas literarias, sino que obedecía a exigencias y determinaciones de más alcance, que tenían que ver con el mantenimiento de un sistema epistemológico que estaba empezando a hacer crisis en esos momentos. En efecto, la poética de correspondencias que establece Gracián se asienta, por un lado, en el tradicional modelo de la razón analógica, que vinculaba lenguaje, pensamiento y mundo (un mundo finito, cerrado y pleno, en el que el analogismo conceptista aún podía hallar, a fuerza de ingenio, las verdades escondidas); y, por otro lado, y vinculado a él, en un modelo teológico —el del catolicismo— al que el misterio sutil y la tensión paradójica (entre razón y revelación, gracia y naturaleza, providencia y libre albedrío...) eran constitutivos. Ello era estímulo y acicate para cualquier ingenio conceptista, porque «cuanto más escondida la razón, y que cuesta más, hace más estimado el concepto» (A, VI, 361). Al concepto teológico se llegaba, en efecto —como al «concepto» definido por Gracián—, no por un acto de razón, sino por un «acto del entendimiento» capaz de hallar las más sutiles explicaciones y correspondencias. La agudeza ingeniosa se había adiestrado reiteradamente en la defensa y definición de los laberintos teológicos, y los dogmas católicos exigían una defensa inequívocamente conceptista (y así lo pone de manifiesto la proliferación de ejemplos eucarísticos e inmaculistas que inunda el tratado de Gracián). En el último discurso de la *Agudeza*, Gracián explica que «hay concetos de un día, como flores, y hay otros de todo el año, y de toda la vida, y aun de toda la eternidad» (A, LXIII, 797). Sin duda estos últimos serán los imprescriptibles conceptos divinos de la Encarnación, la Trinidad, la Eucaristía o la Inmaculada Concepción (y no en vano, Emmanuelle Tesauro, reflejando el sentir de la época, concebía a Dios en su tratado como el sumo conceptista).



FICCIÓN

I. TEXTOS

«Nunca lo verdadero pudo alcanzar a lo imaginado, porque el fingirse las perfecciones es fácil, y muy dificultoso el conseguirlas» (*Oráculo manual y arte de prudencia*, af. 19, 210).

«Aunque no tenga otra agudeza mixta, la ficción sola es bastante para sutileza» (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXV, 620).

«Cuando se finge lo que pudo ser, es discurrir con fundamento y con toda propiedad...» (*Agudeza y arte de ingenio*, XXXV, 618).

«... que tienen [los españoles] tales virtudes *como si no* tuviesen vicios, y tienen tales vicios *como si no* tuviesen tan relevantes virtudes» (*El Criticón*, II, iii, 1070, cursiva nuestra).

II. CONTEXTOS

«Así algunas veces las cosas fingidas despiertan los ánimos de los hombres para hazer y sentir lo mismo que las que no son aparentes sino verdaderas» (Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* [1599], ed. facsímil a cargo de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, «Fictis aliquando movemur. Muévenos lo fingido algunas veces», pág. 100).

«Fingimos lo que no somos; / seamos lo que fingimos» (Calderón, *En esta vida todo es verdad y todo mentira* [1659], III, 1.^a, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. II. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Brienes, Madrid, Aguilar, 1991, pág. 1138a).

III. FICCIÓN

Salvo en la *Agudeza*, el término «ficción» no aparece con demasiada frecuencia en la prosa graciana, pero el concepto de ficción y el recurso a lo ficcional la atraviesa y define por entero. En este sentido, Gracián es un paradigma de la España barroca y contrarreformista de su tiempo, cuya vocación ficcionalista —con sus aspectos positivos, que dieron lugar a un Siglo de Oro en las artes y las letras, y negativos, que la alejaron de las premisas originarias del pensamiento moderno— se manifestó no sólo en tácticas y estrategias en los ámbitos pragmáticos (políticos y morales), sino también en los estéticos y los religiosos, llegando a conformar un —eficaz, aunque peligroso— instrumento gnoseológico que concebía a la ficción como vía de acceso a la verdad y al sentido del mundo.

Lo cierto es que la realidad y la ficción tenían lábiles fronteras en la España del Barroco, donde el alma y la vida eterna eran probadas realidades, mientras que el progreso científico era cosa fantástica y soñada (y así el heliocentrismo, para Gracián, era un ejemplo de «agudeza paradójica», similar a la fantástica música de las esferas soñada por Pitágoras, *A*, XXIII, 506). En definitiva, lo que al español de la época le interesaba, más que un análisis objetivo de la realidad, era un *sentido* trascendente y un *efecto de verdad* inmanente de las cosas, algo que a menudo proporcionaba la ficción (ritual, artística, narrativa) mucho más que la propia realidad. En esto precisamente consiste la lección de algunas de las obras maestras del periodo: si en el *Quijote* el hidalgo manchego alcanza una existencia sublimada merced al impacto sobre su ánimo de la ficción literaria, en *La vida es sueño* de Calderón la ficción del sueño logra en Segismundo el efecto *real* de salvarlo moralmente, y en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega la ficción del teatro logra la conversión espiritual del actor que representa la obra (el futuro San Ginés).

En este contexto acusadamente ficcionalista, los jesuitas fueron los abanderados de toda una serie de estrategias ficcionales de carácter moral y religioso que contribuían en la práctica a hacer plausible y llevara una religión tan dogmática como el catolicismo. Si el arte contri-

buía a presentar una doctrina abstrusa bajo la especie atractiva y fácil de la ficcionalización, las ficciones pragmáticas coadyuvaban a potenciar, por un lado, la meditación piadosa, y a desarrollar, por otro, una conducta terrenalmente accesible y conciliable, en último término, con los mandatos y prescripciones dictaminados por la Iglesia. En este sentido, cabe destacar la técnica ignaciana de la «composición viendo el lugar», cuya mecánica era representar ficcionalmente —mediante «los ojos de la imaginación»— escenas de carácter religioso para implicar sentimentalmente al ejercitante en el misterio y el proyecto de Jesucristo. Gracián llevará a cabo cumplidamente esta técnica en *El Comulgatorio*, y en las alegorías de *El Criticón* recurre con frecuencia a la tradición emblemática, otro instrumento bien conocido de la pedagogía moral de la época, mediante la cual se aseguraba mediante ficciones plásticas y visuales el carácter impactante y persuasivo de sus enseñanzas. Por otro lado, los jesuitas desarrollaron las doctrinas casuistas y probabilistas que también basaban toda su fuerza en procedimientos ficcionales e imaginativos: el probabilismo se basaba en una ficción doctrinal de verosimilitud mediante la que los casos morales dudosos se resolvían a favor de la libertad de conciencia siempre que hubiera opinión favorable de algún autor de reconocido prestigio; el casuismo se dedicaba a imaginar y clasificar esos «casos» con rigurosa minuciosidad para ampliar hasta el máximo el campo de acción legitimador de la doctrina. El jesuita Gracián —profesor en Lérida (1631-1633) de «liciones de casos»— puede ser considerado como el ejemplo más relevante de la influencia del casuismo en la literatura española: el ingenio, la imaginación, el pragmatismo, el agudo sentido psicológico y el atento examen a la multiplicidad de coyunturas que configuran la realidad son rasgos definitorios de su obra, pero también de esa práctica del probabilismo casuista en la que tan duchos fueron los jesuitas: los tratados político-prudenciales de Gracián son casuística para el éxito mundano, su poética conceptista es una casuística ejemplificada de «agudezas» y *El Comulgatorio* una sucesión imaginativa de cuadros religiosos diseñados para la pía ocasión de comulgar.

Pero Gracián utiliza, además, recursos específicos, de entre los que destaca un uso magistral de la fórmula ficcional del «como si» (de vieja tradición —Séneca, por ejemplo—, pero también muy empleada en el ámbito ascético y místico de la Contrarreforma: obrar «como si el mundo no existiera», «como si fuera el último día de tu vida», etc.). Gracián traslada la fórmula a sus reflexiones político-prudenciales, buena parte de las cuales descansan, por cierto, en la dialéctica entre el «como si» de la simulación y el «como si no» de la disimulación. Sin

duda la máxima expresión de la fórmula que comentamos se encuentra en el aforismo 251 del *Oráculo manual*: «Hanse de procurar los medios humanos como si no hubiese divinos y los divinos como si no hubiese humanos.» Con su proyección pragmática y su profundidad teológica, la máxima, de origen ignaciano, es un verdadero centro estratégico de la obra de Gracián en la dialéctica que se establece entre lo humano y lo divino; la doble ficción negativa permite que ambos polos —la libertad y la gracia, las obras y la fe, la prudencia y la providencia— actúen conjunta y simultáneamente, preservando su autonomía, pero sin perder su interrelación: todo es real en la máxima graciana, y todo, a su tiempo, es ficticio; todo se oculta, pero todo actúa con una potencia intensificadora proporcionada por la ficción. Gracián repite este procedimiento en otras ocasiones. El aforismo 204 dice lo siguiente: «Lo fácil se ha de emprender como dificultoso, y lo dificultoso como fácil: allí porque la confianza no descuide; aquí porque la desconfianza no desmaye» (*OM*, af. 204, 272). O el 217, que nos conmina a tratar a los enemigos como si pudieran llegar a ser amigos y a «confiar de los amigos hoy como enemigos mañana» (*OM*, af. 217, 276). Como vemos por estos tres aforismos —que tratan la postura del hombre con Dios, con sus propias obras y con sus semejantes—, Gracián apela a la misma fórmula ficcional para expresar las bases de su visión (y de su actuación) en el mundo. Ese mismo recurso puede incluso dar cuenta del sublime arte barroco de la discreción: «Fue el Gran Capitán idea grande de discretos; portábase en el palacio *como si nunca* hubiera cursado las campañas y en campaña *como si nunca* hubiera cortejado» (*D*, VII, 132, cursiva nuestra), dice Gracián, con una doble ficción quiasmática muy similar a la del aforismo 251, que posibilita la autonomía de ambos papeles —el del guerrero y el del cortesano—, pero cuyas sucesivas negaciones ficcionales no hacen otra cosa que hacer aún más presente lo negado, dando cuenta de todo.

Gracián también expresa mediante la comentada fórmula ficcional su visión ontológico-existencial sobre este mundo, manifestada en su peculiar dialéctica entre el ser y el parecer. En el realce XIII de *El Discreto* y en el aforismo 130 del *Oráculo* se incluye esta máxima: «lo que no se ve es como si no fuese». Para no malinterpretar, como a veces se ha hecho, esta espectacular sentencia graciana hay que atender a los contextos relativizadores en los que aparece y, una vez más, a la peculiar dinámica del recurso ficcional. En primer lugar, la idea sólo es válida en el ámbito exclusivo de lo humano (que es el terreno del *Oráculo*); es decir, sobre la base operacional del «como si no» de los medios divinos establecido en la primera parte del aforismo 251. Y en segun-

do lugar, como ocurre en este último aforismo, la ficción negativa tiene la virtud de remitir a los dos polos (lo que se ve y lo que no se ve) sin olvidar ninguno. En último término, la sentencia táctica en el orden aparential mundano, «lo que no se ve es como si no fuese», nos está diciendo en el orden ético y religioso que «lo que no se ve» también *es*, aunque no lo parezca, y en el orden prudencial que muchas de las cosas que se ven es «como si» fuesen, sin serlo en realidad. De hecho, *El Criticón* —donde el «como si» de la falsa apariencia es sistemáticamente desenmascarado— será la prueba de que esa segunda sentencia latente resultaba para Gracián tan actuante o más que la otra.

Si el Gracián de la primera etapa utiliza la ficción en un sentido eminentemente pragmático (político, moral y prudencial), el ficcionalismo de *El Criticón* tiene una finalidad pedagógica e iluminadora. Gracián encara en tal sentido la *ficción* literaria que es su novela, eligiendo, además, frente a otros posibles modelos realistas (como el relato picaresco o la sátira costumbrista), el espesor ficcional de la alegoría como modelo de representación. Y es digno de señalar que los tópicos más recurrentes y característicos de su novela —el mundo como teatro y el mundo al revés— tienen ya por sí mismos una entraña inequívocamente ficcionalista, que Gracián no pierde la ocasión de explotar en todas direcciones. Fácilmente se percibe que, además de ser ficciones literarias y morales en sí mismas, apuntan al estatuto ficcional de la sociedad humana, donde las máscaras proliferan y los papeles están alterados, si no invertidos. La vacuidad de los linajes, la falsa honra mundana, la hipocresía religiosa, la amistad por interés, el falso sabio, los afeites, el engaño generalizado de la Corte... son las ficciones sociales, morales y religiosas que Gracián ataca sin piedad en su novela.

Pero la ficción tiene también en la época barroca una dimensión epistemológica, y Gracián lo teoriza y lo demuestra exhaustivamente en la *Agudeza*, cuya poética conceptista de correspondencias es, en último término, un intento por recuperar, siquiera sea a golpes de ingenio, *ficcionalmente*, la plenitud analógica tradicional que establecía la unidad profunda entre lenguaje, pensamiento y mundo. Muy revelador es en este sentido el abundante empleo de la ficción etimológica en la obra de Gracián, especialmente en *El Criticón*. En la prosa graciana (y barroca), la falsa etimología —«su nombre fue su definición, llamándose Germania, *a germinando*, la que todo lo produce y engendra» (C, III, iii, 1308)— y la profusión de juegos paronomásicos relacionados con ella —de «amantes [...] no va sino una letra para amentes» (C, II, xiii, 1243)— cobran todo su sentido en el marco gnoseológico de la mencionada razón analógica. El ficcionalismo lingüístico y retó-

rico graciano muestra el esfuerzo desesperado del Barroco por tratar de mantenerla y explicar todavía el mundo a partir de ella. Un esfuerzo brillante, pero vano, como a la sazón estaban demostrando el realismo baconiano y la claridad y distinción cartesiana, representantes de la nueva modernidad científica y filosófica.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA GIBERT, Javier, «Medios humanos y medios divinos en Baltasar Gracián (La dialéctica ficcional del aforismo 251)», *Criticón*, 73 (1998), 61-82.
- «El ficcionalismo barroco en Baltasar Gracián», en Miguel Grande y Ricardo Pinilla (eds.), *Gracián: Barroco y Modernidad*, Madrid-Zaragoza, Universidad Pontificia de Comillas-Institución «Fernando el Católico», 2004, 69-101.
- HEGER, Klaus, *Baltasar Gracián: estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio sobre la actitud literaria del conceptismo*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1960.
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco, *Lo fictivo y antifictivo en el pensamiento de San Ignacio de Loyola*, Madrid, Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 1940.
- «El cogito de Baltasar Gracián» (*Baltasar Gracián en su tercer centenario 1658-1958*), *Revista de la Universidad de Madrid*, VII, 27 (1958), 271-330.

J. G. G.