

Volumen 7

Notas de lectura a *Baltasar Gracián y el Barroco*, de Miguel Batllori

ROBERTO MANSBERGER AMORÓS

Dentro de los estudios sobre el Barroco, el «gracianismo» se ha convertido en las últimas décadas en una rama de investigación filológica en continuo crecimiento, sólo comparable a la cervantista y calderonista, a las que, tal vez, llega a superar. El año 1958, tricentenario de la muerte del autor de *El Criticón*, marcó un punto culminante con los fastos conmemorativos y el arranque de un «neogracianismo» tras la publicación en Roma de *Baltasar Gracián y el Barroco*, del P. Miguel Batllori, que renovó los enfoques y la orientación metodológica con planteamientos historicistas en los estudios gracianos y a los que, en lo sucesivo, el sabio jesuita dedicaría hasta su muerte en fecha reciente toda su enorme y viva erudición de moderno humanista.

Desde los ya lejanos trabajos de Adolf Coster (1913), los posteriores de Romera-Navarro, Correa Calderón, Blecua, padre e hijo (ensayos, estudios, prólogos, ediciones críticas, capítulos y excursos dentro de monografías generales, como los contenidos en *Literatura Europea y Edad Media Latina*, de Curtius, etc.), hasta los recientes de la máxima gracianista actual, Aurora Egido, *Las caras de la Prudencia y Baltasar Gracián* (Castalia, 2000) y *Baltasar Gracián: estado de la cuestión*, en colaboración con María del Carmen Marín (Zaragoza, Fundación Fernando el Católico, 2001), la investigación se ha ido desarrollando cada vez más dentro del campo de la literatura comparada, en la que decididamente la situó Batllori y en la que es muestra ejemplar el libro de Mercedes Blanco, *Les Rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, publicado en París en 1992, y lo será, sin duda, el trabajo de doctorado que prepara en la Universidad de Zaragoza y bajo la dirección de la profesora Egido la joven investigadora polaca, alumna que fue de la Universidad de Wrocław, Małgorzata Sydor confrontando el jesuita aragonés con su coetáneo el jesuita polaco Sarbiewski.

En la década de los noventa del pasado siglo la Biblioteca d'Estudis i Investigacions de la Editorial Tres i Quatre de Valencia emprendió la publicación en versión catalana de la vasta *Obra Completa* de Batllori, apareciendo su *Baltasar Gracián i el Barroc*, en un volumen, el VII, de más de seiscientas páginas, que recoge, a veces refundiéndolos, todos sus trabajos sobre el tema.

Una primera observación parece oportuna aquí: el autor escribe desde su inmensa erudición y cultura universales, pero además desde su condición de jesuita, cofrade pues del aragonés, lo que le permite «ver desde dentro», (por así decir), con conocimiento de los complejos laberintos y galerías de la Orden (por ejemplo todo lo relativo a la «ratio studiorum» o a los informes de los prepósitos de la Compañía sobre Gracián), la personalidad y la obra del autor de *El Discreto*, como más adelante hará, ya en sus investigaciones sobre el siglo XVIII y la Ilustración, con otro jesuita, el P. Esteban de Arteaga. Por cierto que entre ambos y salvadas las distancias de categoría y época, Batllori establece implícitamente una paradigmática dualidad de opuestos sumamente sugestiva y esclarecedora para una historia de las ideas en España y Europa. En esta línea parabólica, como en el resto de sus escritos, él mismo, jesuita ilustrado (en el sentido más humanista) maneja su pluma con una extraordinaria libertad de conciencia y expresión.

Como escritor de textos expositivos (porque su única obra imaginativa también lo es), Gracián se mueve dentro de una cultura literaria marcada por una densa autoconsciencia idiomática sólo comparable en España a la de los siglos XIII y XIV, y muy particularmente a la de Don Juan Manuel, por quien el aragonés sintió una gran admiración. Como en aquel, las recurrencias léxicas hacen emerger la estructura profunda de una Weltanschauung totalizadora que si en el infante gira sobre las nociones enmarcadoras de «estados» y «maneras»¹, en Gracián lo hace sobre las retóricas de «juicio» e «ingenio», auténticas palabras — clave de su vocabulario, las cuales lo insertan plenamente en ese «espacio cultural inteligible» (parafraseando el feliz hallazgo metodológico de Toynbee) que son los siglos clásicos modernos, es decir el XVI, XVII y XVIII, y dentro de él, de ese «espacio», y con paroxismo singular y trastornos semánticos, el siglo barroco. De todos sus autores (tratadistas, preceptistas, retóricos, comediógrafos, narradores y poetas) ninguno llegó a tal grado de densidad léxica como Gracián², cuya obra (con excepción, y ello también con reservas, de *El Comulgatorio*) se vuelca, ya desde los títulos, en aquellos dos conceptos raíces. Desde las perspectivas de la prudencia (senequista, retórica, agustiniana, maquiavelista³ y jesuítica), *El Político*, *El Héroe*, *El Discreto*, *El Criticón*, *Oráculo manual y arte de prudencia* y *Agudeza y arte de ingenio*, anuncian ya la fijación del autor por la cuestión del culto discernimiento intelectual en las esferas ética y estética y por trazar la imagen ideal, la «idea», no en cien empresas como las de Saavedra Fajardo (si bien se ha dicho de *El Criticón* en particular que es un libro de emblemas pero sin emblemas), sino a través de esos «realces», «primores», «discursos» y «crisis» en que dispone su prosa artificiosa; la «idea» — repito — del

¹ Roberto MANSBERGER AMORÓS, «'Maneras' y 'estados'. Aproximación a algunos aspectos de la forma interior de lenguaje en Don Juan Manuel» (*Ostrava Romanistica*, núm. 2, Ostrava, 2002).

² Santos ALONSO, *Tensión semántica (Lenguaje y estilo) de Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.

³ José Antonio MARAVALL «Maquiavelo y el maquiavelismo en España», *Boletín de la Real Academia de Historia*, 1969, CLXV, pp. 183-211.

perfecto hombre político-cristiano, ya como servidor de la razón de Estado (*El Político*), ya como ser-para-lo-culto (*Agudeza*), ya como «héroe» y «persona», palabra esta última que, como es sabido, adquiere en el vocabulario graciano particular sentido y máximo rango como expresión de sujeto axiológico, tal como se manifiesta en *El Criticón*, *El Discreto* y *Oráculo manual*.

Nadie como Gracián ha sabido reflejar y quintaesenciar esos que yo no dudaría llamar «universales de la cultura» (europea al menos), cuya raíz antropológica está por estudiar y cuyo origen hay que buscar en las oscuras y antiguas nociones de Caos y Cosmos, Desorden y Orden, las cuales poetizadas en el sentido aristotélico del término, bajo los conceptos clásicos de Naturaleza y Arte dieron nacimiento a las dos grandes series categoriales del pensamiento grecolatino que la Antigüedad transmitiría al mundo posterior en una reiterada dialéctica de duales y complementarias oposiciones. Tener en cuenta estas categorías, observar su función de constantes exponenciales en la literatura europea, seguir sus transformaciones y evolución, sus versiones retóricas, su plasmación moderna en los conceptos de Poesía y Crítica, su presencia estructuradora en la formación y desarrollo de los distintos géneros literarios y sus obras singulares, tal vez podría ser clave imprescindible para una recta interpretación de la Institución Literaria.

De entre estas categorías conceptualizadas, las aludidas del «ingenio» y el «juicio», como las dos facultades opuestas y complementarias que configuran el entendimiento humano, desempeñan una función fundamental en la historia de la cultura europea, tanto en el plano estético (teoría de «las cinco partes del discurso» y sus derivaciones) como en el ético (doctrinas acerca de la prudencia) y siempre consideradas en su correlativa dependencia de las dos ideas-madre: la naturaleza y el arte.

Dice Gracián en su *Héroe* («primor» III): «Es lo mejor de lo visible el hombre, y en él el entendimiento: sus victorias, las mayores. Adécuase esta capital prenda en otras dos, fondo de juicio y elevación de ingenio, que forman un prodigio si se juntan». Y en *El Criticón* anuncia «a quien leyere»: «Comienzo por la hermosa Naturaleza, paso a la primorosa Arte y termino en la útil Moralidad». En pocas líneas se puede trascender tan lejos, porque es apuntar al enorme contenido de las oposiciones clásicas (Arte / Naturaleza) y al de las románticas (es decir modernas, nuestras) del Arte y la Moral, desde Aristóteles hasta Oscar Wilde. Tratar tan sólo de la dualidad antigua daría materia para gruesos volúmenes, donde, en las letras españolas, no podrían faltar, entre los renacentistas, manieristas y barrocos, los nombres de los Valdés, Fernando de Herrera, Cervantes, Lope, Saavedra Fajardo, Calderón y, por sobre todos ellos, Gracián, dentro de la dilatadísima lista que habría de incluir a un sinnúmero de preceptivas, retóricas y poéticas. De *La Dorotea* de Lope (acto IV), quien, no lo olvidemos, dedicó su *Arte nuevo de hacer comedias* al tema, extraigo esta definición que resume el sentido general de la cuestión con enfoque típico del clasicismo barroco: «El arte poética es parte de la filosofía racional, y por eso se cuenta entre las liberales. Pero aunque es verdad que tiene principio de la naturaleza ¿Qué bárbaro no sabe que el arte la perficiona?». Y si volvemos a Gracián, cuyo mérito —en palabras del P. Batllori— consiste en haber sabido «reducir a unidad los valores estéticos del Barroco» (y éticos, cabría añadir), hallamos que en el Dis-

curso LXII de su *Agudeza y Arte de ingenio* declara que «dos géneros de estilo hay célebres, muy altercados de los valientes gustos, y son el natural y el artificial (...). El artificioso, dicen sus secuases, [uno de los cuales era él mismo], es más perfecto, que sin el arte siempre fue la naturaleza inculta», idea que ya había expresado en el «realce» XVIII de *El Discreto*, en la «crisi» VIII de la I parte de *El Criticón*, y que condensa paradigmáticamente en el aforismo 12 de *Oráculo manual y arte de prudencia*: «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 perfecciona. 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».

Si entre las múltiples perspectivas que presenta el Barroco, para el observador actual, una de las más sugestivas es la de una nostalgia de la Naturaleza (véase las *Soledades*, como ejemplo, o, tal vez el *Persiles*), la vuelta a ella se propone, sin duda, a través del arte y, paradójicamente, de la interiorización de la retórica. La cuestión incide de pleno en la averiguación acerca de este periodo frente a los que lo preceden y preparan, porque como bien dicen Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres en *Las épocas de la literatura española* (Ariel, 1997, pp. 113-161), si el arte renacentista actúa por *eliminación* el barroco lo hace por *acumulación*, y —creo se puede añadir— *por traslación, dislocación y desplazamiento* de las categorías que constituyen la estructura profunda del Renacimiento, y aquí incluiría la etapa manierista. Tal vez una clave para un deslinde entre Manierismo y Barroco esté en que en este último periodo, frente al primero, las categorías y paradigmas retóricos son «vivificados» y vividos por los autores frente al sentimiento de «modelos» propio del Manierismo. En España Calderón y Gracián son los exponentes máximos de este proceso transformador de las mencionadas categorías, que elevan al grado supremo del paroxismo a través de la doctrina del «ingenio», es decir de la *invención* retórica, que desplaza y sustituye a la precedente teoría arisotélica de la *imitación*. Convincientemente demuestra Batllori cómo la *Ratio studiorum*, adoptada por los jesuitas, evolucionó desde su primera formulación de 1586 (el año de la manierista *Galatea* cervantina) a la que impregna la estética de la aludida *mímesis*, hasta la estética de la *invención* en su versión definitiva de 1599 (el año del barroco *Guzmán de Alfarache*). Y la *Ratio* es para Batllori la base de la formación intelectual y moral de Gracián y la *invención* la clave de Barroco y de la nueva estética contenida en *Agudeza y arte de ingenio*⁴. En consecuencia el sabio jesuita tenía que disentir de Curtius, como con sobrada perspicacia expone, y su adscripción de Gracián al Manierismo.

Arte y Naturaleza, juicio e ingenio, invención y disposición, prudencia e imprudencia (Don Quijote, Don Juan, los condenados por desconfiados, los curiosos impertinentes, los Basilius y Segismundos, Critilios y Andrenios, etc.),

⁴ Ya en 1954 publicó Batllori en *Analecta romana* 70, su decisivo estudio «La barroquización de la *Ratio studiorum* en la mente y en las obras de Gracián».

discreción e instinto son series opuestas que atraviesan el Barroco y muy señaladamente la obra de Gracián, a cuyo lado sólo Calderón podría colocarse, y expresión de esa permanente dualidad que la estructura, la cual parece obedecer a un principio general de simetría, oposición o complementariedad que tanto ha intrigado al hombre europeo desde los orígenes de su cultura hasta nuestros días. Recordemos al respecto que el tema interesó, entre otros casos modernos, a Novalis en sus reflexiones sobre el arte y naturaleza como intercambiables, a Poe, quien le dedicó su extraordinaria *Eureka*; a Valéry, analizando en su *Variété* de 1924 el poema del norteamericano; a Eliot en *Función de la poesía y función de la crítica*, a Antonio Machado, que agrupó todos sus hallazgos dialécticos precisamente bajo el significativo título de *Los complementarios*, y en donde el autor, en una retórica renovada, organiza su sistema de ideas en parejas de opuestos⁵. Pero es en el Barroco, en que culmina la retórica clásica, retorcida y dislocada, como queda dicho, donde se cumple al máximo el fascinante principio general. Machado, por cierto, dejó abundantes reflexiones sobre la ética y la estética de este periodo, por el que sentía una gran aversión pero que le sirvió de referente eficaz para su teoría (no por fragmentada menos coherente) del conocimiento intuitivo frente al conocimiento lógico. Y puesto que inevitablemente regresamos a la retórica, no debe olvidarse que en la latina y muy especialmente desde la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, ya el «ingenuim» y el «iudicium» constituyen las dotes más valiosas del orador (es decir, del hombre de la palabra, del escritor), el ideal arquetipo de la sociedad romana, y que estas dotes se despliegan en la configuración del discurso en dos, las más fundamentales, de las conocidas «cinco partes», a saber, la «inventio» y la «dispositio». De los doce libros de que consta su *Institutio*, el núcleo central (del III al X), el autor lo dedica a desarrollar la doctrina de estos cuatro conceptos básicos. Intactos los vemos emerger de nuevo en los tratadistas del Renacimiento, ordenados en las dos series clásicas y es significativo que la corriente erasmista o filoerasmista (en España, Vives, Fray Luis de Granada, Juan Huarte de San Juan, etc. hasta llegar a Cervantes) muestre sus preferencias por el «juicio», en tanto que la contrarreformista y barroca lo haga por el «ingenio»⁶, si bien con el desplazamiento de sus respectivos campos semánticos, como se revela hasta la saciedad en Gracián. Confrontar el humanista *Diálogo de la Lengua* y el barroco *Discreto* en sendos y conocidos pasajes resulta absolutamente esclarecedor. Habla el autor, en el primero, respondiendo a su interlocutor, Pacheco, que le interroga acerca de la diferencia entre ingenio y juicio:

El ingenio —contesta Valdés— halla que dezir, y el juicio escoge lo mejor de lo que el ingenio halla, y pónelo en el lugar que ha de star, de manera que de las dos partes de orador, que son invención y disposición, que quiere decir ordenación, la primera se puede atribuir al ingenio y la segunda al juicio.

⁵ Roberto MANSBERGER AMORÓS, «Antonio Machado y la retórica», *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la Muerte de Antonio Machado*, Sevilla, Alfar, 1990, pp. 91-101.

⁶ Es curioso y significativo que en 1967 el falangista Leopoldo E. Palacios dedicara 6 páginas de su opúsculo *El juicio y el ingenio y otros ensayos*, a tratar del tema desde un punto de vista moderno y político atribuyendo a la izquierda su preferencia por el juicio y a la derecha su preferencia por el ingenio.

Pacheco.— Creéis que pueda aver alguno que tenga buen ingenio y sea falto de juicio, o tenga buen juicio y sea falto de ingenio?

Valdés.— Infinitos hay dessos, y aun de los que vos conocéis y platicáis cada día, os podría señalar algunos.

Pacheco.— Quál tenéis por mayor falta en un hombre, la del ingenio o la del juicio?

Valdés.— Si yo uviesse a scoger, más querría con mediano ingenio buen juicio, que con razonable juicio buen ingenio.

Pacheco.— Porqué?

Valdés.— Porque hombres de grande ingenio son los que se pierden en hereñas y falsas opiniones por falta de juicio. No hay tal joya en el hombre como el buen juicio.

Y Gracián, en el primer «realce» de *El Discreto*, que encabeza el epígrafe «Genio e ingenio», escribe:

Estos son los ejes del lucimiento discreto; la naturaleza los alterna y el arte los realza. Es el hombre aquel célebre microcosmos, y el alma su firmamento. Hermanados el genio [juicio] y el ingenio, en verificación de Atlante y Alcides, aseguran el brillar por lo dichoso y lo lucido, a todo el resto de prendas (...). Plausible fue siempre lo entendido [lo juicioso], pero infeliz sin el realce de una agradable genial inclinación; y al contrario, la misma especiosidad hace más censurable la falta de ingenio (...). Lo que es el sol en el mayor, es en el mundo menor el ingenio. Y aun por eso fingieron a Apolo dios de la discreción.

Todo el tratado abundará en el tema hasta culminar en el «realce» XXV, último del texto, «Culta repartición de la vida de un discreto» y en el que la crítica moderna ha visto el germen de *El Criticón*, como, en mi opinión, está el del *Quijote* en el texto valdesiano citado, lo que —dicho sea de paso— me ha permitido considerar la novela del jesuita aragonés como el Antiquijote por antonomasia⁷: en ella la disociación de la dualidad formada por la Naturaleza y el Arte, cuya armonía fue ideal del Renacimiento humanista, se ha consumado en una dialéctica de contrarios y en un paradójico triunfo del Ingenio, porque se trata de un ingenio que ha asumido las funciones del juicio, como éste asume entonces las de aquél; se trata de un «juicio ingenioso» y de un «ingenio juicioso»; nos hallamos ante la barroca fusión y confusión de contrarios, en las categorías de la «discordia concors», leit-motiv del pensamiento de la época, no sólo patente en Gracián, por supuesto, si no en Tesauro, Sarbiewski, Mateo Alemán, Calderón y tantos otros, y en tantos géneros literarios, desde las retóricas y poéticas hasta el teatro, pasando por el poema mitológico, el libro de emblemas y la novela picaresca.

⁷ Roberto MANSBERGER AMORÓS, «*El Quijote y El Criticón* como Antiquijote, a la luz de la doctrina del juicio y el ingenio. Apuntes para una interpretación» (Anales Cervantinos, t. XXXIII, 1995-1997, Madrid, CSIC, 1997, pp. 338-46).

¿Cómo se produjo tal desplazamiento de significados desde aquel humanismo claro de Renacimiento? Un estudio de la forma interior del lenguaje, como los ya clásicos de Trier en 1931 sobre el vocabulario del alto alemán de los siglos XIII y XIV en la esfera del «entendimiento», probablemente conduciría a esclarecedores resultados sobre las raíces socioculturales e históricas del cambio que se produjo en los campos semánticos de estos conceptos. Mientras esto no se haga cabe adelantar la hipótesis de que el periodo histórico cuyo núcleo central se extiende desde el Concilio de Trento hasta la Paz de Westfalia marcó las fronteras y el tránsito entre el Renacimiento y el Barroco, o, mejor dicho, la transmutación de uno en otro. La, por así llamarla, militante «teologización» de la política y de la sociedad europeas estuvo, sin duda, en la base del enorme cambio cultural que, aparentemente, seguía anclado en los mismos modelos del clasicismo grecolatino, compartiendo el mismo sistema de valores y preceptos, lo cual se hace patente en ese uso constante de categorías binarias que se produce en todos los órdenes de la cultura. En cuanto a España, un siglo después, en 1770, las palabras del obispo filojansenista Climent que acompañan la traducción al castellano de la *Retórica eclesiástica* del probable filoeasmista, ya citado, Fray Luis de Granada⁸ confirman cómo a fines del siglo XVI se produjo ese proceso de cambio, particularmente perceptible en la expresión de la religiosidad española, lo cual, dada la aludida teologización de la vida y de la cultura del país, réplica del estado teocrático que regía el rey prudente, tuvo extraordinarias consecuencias: «A lo último del siglo XVI —dice— los theólogos españoles, dejando de leer las obras de los Santos Padres y de defender con sus testimonios las verdades cathólicas se impugnaron unos a otros con ingeniosos racionios; assí también los mismos autores de la discordia inventaron poco después una nueva rhetórica eclesiástica, a lo menos en la materia, introduciendo en sus sermones discursos sutiles que llaman predicables en el lugar que devía ocupar la sólida doctrina de los Santos Padres».

La expresión utilizada por el obispo valenciano, «invención de una nueva retórica» no puede pasarnos desapercibida porque introduce algo a tener muy presente en el siglo XVII: el concepto, aquí peyorativo, de «novedad», ese afán ansioso por lo nuevo tan típico (fue sin duda este siglo el más innovador, el más realmente moderno de los tres clásicos), y tan explícito en tantas obras.

Para Batllori el gran salto a la nueva estética se produce con la graciana *Agudeza y arte de ingenio*, verdadera contradicción en los términos y paradoja barroca puesto que el *arte* pertenecía a la esfera del *juicio*, tal y como manifiesta en su título el *Oráculo manual y arte de prudencia*, y ello era tan así que Lastanosa, el culto prócer aragonés, amigo y protector de Gracián, se ve en la obligación de señalarla en su «a los lectores» de *El Discreto*, donde dice refiriéndose a *Agudeza*, obra que califica de «prodigiosa, por lo raro, erudito e ingenioso», que «antes de ella se tenía por imposible hallarle arte al ingenio» (si bien ya lo había probado Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*) y justifica la novedad con

⁸ vide «Un capítulo de la lucha y reforma de las ideas en la España Ilustrada: la traducción de la *Retórica eclesiástica* de Fray Luis de Granada» (*Documentos A. Genealogía Científica de la Cultura*, núm. 4 Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 62-71).

«ingeniosos racionios». Ya hemos visto que la clave de este fenómeno Batllori la sitúa en la sustitución de la *imitación* aristotélica por la *invención*.

Por lo demás la alusión contenida en las citadas palabras de Climent es clara puesto que viene precedida por la mención expresa del célebre tratado del jesuita Luis de Molina sobre la *Concordia de la gracia con el libre albedrío*, publicado en 1588. Es bien conocido cómo con este tratado se sembró la semilla del inmediato enfrentamiento dentro de la Iglesia Católica entre dos concepciones de la fe, interiorista una y exteriorista la otra, con la victoria de ésta y un cambio muy perceptible en la expresión de la religiosidad española, que se hace aparential y espectacular (autos sacramentales, comedias de santos, emblemas teológicos y morales). «Molina —resume el P. Antonio Queralt— enmarca la actuación de la naturaleza humana en cuatro rasgos: la ley natural es difícil, el hombre es débil, el fin (referido igualmente a la naturaleza humana) es inalcanzable y la felicidad última es imperfecta». Esta concepción de ortodoxo pesimismo coadyuva a trastornar el esquema de las categorías retóricas del Renacimiento, a romper su equilibrio y a modificar, como hemos visto, el campo semántico de «juicio» e «ingenio» en sus relaciones con la «prudencia», convertida, en lo sucesivo, en guía de un mundo social y teológicamente lleno de riesgos. A la «dignidad del hombre», proclamada por los humanistas (Pico de la Mirandola, Pérez de Oliva, entre otros) le sustituye la visión de su decaída condición. No es casual que desaparezca la mística al mismo tiempo que aparece la picaresca con el pícaro, variante —a mi entender— del *discreto*, proyección en negativo del arquetipo barroco, personaje nacido a la sombra de la nueva retórica de la invención y guiado por una prudencia postridentina. Sabida es la admiración de Gracián por el *Guzmán de Alfarache*, cuyo modelo narrativo siguió en *El Criticón* hasta el punto de que en un ya lejano ensayo, «Gracián o la picaresca pura», publicado en 1933 en *Cruz y Raya*, el profesor Fernández Montesinos considerase esta obra una novela picaresca sin pícaros, y con la que comparte, entre otros aspectos, el carácter de peregrinación y el tema tópico de la prudencia («Ab insidiis non est prudentia», rezaba el mote del emblema que adornó la portada del *Guzmán* en la impresión de 1604).

Como ha puesto de manifiesto Aurora Egido en su estudio antes citado, la iconografía retórica repitió una y otra vez la imagen triple del dios Jano como alegoría del mencionado tópico: la cara que mira hacia la izquierda evoca el pasado, representado por la memoria; la que mira de frente es la inteligencia, que juzga el hoy, y la que mira hacia la derecha es la vista cautelar que atisba el futuro. La fingida forma autobiográfica de la novela picaresca bien podría considerarse trasunto de esta triada prudencial en la que el pícaro cuenta su pasado, comenta su presente y prevé su futuro guiado siempre por su *ingenio juicioso* y su *juicio ingenioso*. Frente a la literatura rufianesca, con la que con frecuencia se confunde, la novela picaresca siempre estuvo emparentada con la retórica y hasta la parodió, como sucede en *La pícaro Justina*⁹. Pero *El Criticón*, como típica

⁹ Antonio REY HAZAS, «Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en *La Pícaro Justina*» (*Edad de Oro*, III, U.A.M., 1984, pp. 201-225).

manifestación barroca, presenta múltiples perspectivas, según la posición del lector-espectador y también se puede interpretar como la máxima expresión de la famosa antítesis retórica que cruza toda la literatura europea de la época¹⁰.

La publicación en 1640 del *Augustinus* de Cornelius Jansen enfrentándose a Luis de Molina y su orden a propósito de la controvertida y espinosa cuestión de la gracia y el libre albedrío hubo de espolear el ánimo del jesuita Gracián. En 1655, mientras envía a Lastanosa fragmentos de la tercera parte de *El Criticón*, publica *El Comulgatorio*. En cierto sentido se puede decir que, hasta entonces, sus libros habían concernido al «hombre exterior», respondían a una conceptualizada visión exterior de un mundo barrocamente emblematizado. Con *El Comulgatorio* Gracián, en línea paralela con los jansenistas, casi en total simultaneidad con *Las Provinciales* de Pascal, pero desde la militancia jesuita, se propone hablar del «hombre interior»; se cumple, de nuevo, esa dualidad tan típica, que paradigmáticamente estructura toda su obra y que, por lo demás caracteriza el espíritu de la Edad Moderna al decir de los profesores Pereira Zazo y Zahareas frente al uso de categorías ternarias, fenómeno central en la formación de la mentalidad bajomedieval, según los mismos.

No ha sido *El Comulgatorio* objeto de excesiva atención por parte de la investigación y la crítica modernas. Batllori lo rescató de esta discreta penumbra en dos breves pero densos análisis —no exentos de pasión— ahora recogidos en este volumen VII de su *Obra Completa*. Separan uno del otro varias décadas de su ingente quehacer académico y científico, y su lectura complementaria incita a trascender sus penetrantes conclusiones con alguna nueva —aunque, por mi parte, modesta— contribución.

El primero de los dos trabajos del sabio investigador aparece ahora bajo el barroco epígrafe de (retraduzco al castellano) «La crisis de *El Criticón* o las indiscreciones del discreto, 1651-1658» y es una refundición de una parte de «La vida alternante de Baltasar Gracián en la Compañía de Jesús» (Roma, 1949) y *Baltasar Gracián en su vida y en sus obras* (Zaragoza, 1969). El segundo opúsculo se titula «Aproximación a la semiótica de Baltasar Gracián en *El Comulgatorio*» y lleva las fechas de 1991, 1995. Lo que se propone en ambos es dilucidar como punto de partida, «la posición, o la situación de este libro dentro de la obra de Gracián y a qué escuela pertenece» (pág. 322) para adentrarse en su interpretación. Batllori se alza contra la opinión, con frecuencia sustentada, de que se trata de una obra para contrarrestar los libros «poco graves» de que le acusaban al autor, «soy del parecer —dice— de que, al contrario, esta es la obra más sincera de Gracián» (pág. 233), expresión del hombre interior formado en la ascética básica de San Ignacio, aunque reconoce que se interpone prudente y discretamente (obsérvense lo significativo de los adverbios modales) entre las tres partes del peligroso *Criticón*. También, pasando a la *disposición* del texto, considera que la estricta división de sus meditaciones en puntos, «cuya rigidez

¹⁰ Roberto MANSBERGER AMORÓS, «*El Criticón*, viaje retórico del Entendimiento a través del Arte y la Naturaleza» (Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Zaragoza, 1994, pp. 427-33).

se atenúa y se vivifica con la presencia constante del ingenio y del afecto», deriva del «método» ignaciano, palabra que Batllori entrecorilla tal vez para connotarla con referencias cartesianas. Esta alusión a Descartes, a quien el sabio erudito remite más de una vez, nos aproxima al contemporáneo *Discours de la méthode*, tan barroco en el fondo, pues además de sus proposiciones racionalistas ¿no es acaso también un manual de prudencia «pour se bien conduire», como en él se dice, salido de la pluma de un hombre que se había educado en los jesuitas pero que mostró su adhesión al «hombre interior» de los jansenistas y que, no se olvide, había escrito en plena juventud unas *Regulae ad directionem ingenii*? Ya en 1543 el filoerasmista Pierre de la Ramée (el famoso Ramus) había propugnado en sus *Institutiones dialecticae* el «methodus prudentiae» como gafa de la vida moral e intelectual del hombre. Y el dominico Luis de Granada (tan apreciado por los jansenistas franceses y españoles del siglo XVIII) había dedicado los capítulos VII al X del libro II de su *Guía de pecadores* a exponer la doctrina de la *reforma interior* contraponiendo la «imaginación» (es decir el ingenio, la naturaleza) «potencia muy libre, muy cerrera, como una bestia salvaje» (tales son sus palabras) al *entendimiento* (aquí equivalente de «juicio»), «el cual —añade— ha de ser adornado de aquella altísima y rarísima virtud de la prudencia y la discreción». Bataillon en su *Erasmus y España* ha destacado cómo en los avisos finales de la *Guía* hay una reelaboración de la regla V del *Enquiridión*, que trata, precisamente, del culto interior. Y también cómo Ignacio de Loyola tomó como modelo el espíritu de método propuesto por el humanista de Rotterdam en su celebre manual. Así Gracián, a través del fundador de su Orden, se situaba dentro del mismo espíritu, hijo de esa aspiración a la libre crítica propia del humanismo renacentista y que, transformada, constreñida por mil ataduras, víctima de innúmeras asechanzas, con todo, impregnaría los tres siglos clásicos hasta culminar en la obra de Kant, en cuya *Crítica del juicio* («Crítica de la facultad del juicio», propiamente) todavía resuena un eco de la vieja y compleja cuestión del pensamiento humanista a la vez que inaugura la etapa actual de nuestra cultura. Pero este es otro tema.

Escribe Batllori, refiriéndose a la I parte de *El Criticón*, la más ágil y dinámica, en opinión suya que «parece absurdo hablar de un Gracián racionalista, visto que se abre con 'El gran teatro del universo', síntesis genial de un filosófico Principio y Fundamento y de una mística Contemplación para conseguir Amor, de la más pura tradición ignaciana, como corresponde a un jesuita del siglo de Descartes» (p. 235), pero cabe añadir que ese «gran teatro del universo», ese gran espectáculo, tan próximo a la concepción calderoniana y hobbesiana del mundo, conduce a la antítesis del *hombre interior* de *El Comulgatorio al hombre exterior*, todo ojos y oídos, «los sentidos mejores» —que diría Góngora—; «instrumentos del saber», añadiría Saavedra Fajardo. Surge aquí otro de los grandes fenómenos culturales que cruzan con inmensas consecuencias la cultura de la época y que se expresa en dos planos interdependientes. El primero concierne a la naturaleza misma del hecho literario, a la definición de poesía frente a las demás artes liberales. El segundo, empleando el epígrafe de Gracián, a la «moral anatomía del hombre» (del hombre del Barroco en la ocasión), que revela su particular cosmovisión a través de literatura.

La famosa afirmación de Horacio de «ut pictura poesis», sacada de su contexto como es notorio, prestó su base a uno de los principios, tal vez el más importante, de la teoría estética desde el siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XVIII. En España la resumió en su *Filosofía Antigua Poética* de 1596 López Pinciano (quien, por cierto, propone en esta obra un «Arte de prudencia», que haría realidad Gracián) con la declaración, tan conocida, de que «la pintura es poesía muda, y la poesía pintura que habla, y pintores y poetas siempre andan hermanados como artífices que tienen una misma arte». Pellicer, comentando las *Soledades* de Góngora, comparará su poesía con un lienzo de Flandes. Son inconmensurables las consecuencias que para la cultura europea tuvo la divulgación en mil versiones de doctrina semejante: la afirmación, convertida en principio asentado, invadió de manera avasalladora el campo de las letras y sobrepasaría mucho los límites de estas notas de lectura la enumeración mínima de los infinitos ejemplos que podrían aducirse (una excelente aproximación al tema la puede encontrar el interesado en la *Historia de la Estética*, de Tatarkiewicz). A mí me interesa destacar ahora que este auténtico tópico cultural impregnó totalmente los siglos XVI, XVII y gran parte del XVIII «visualizando» —no encuentro expresión más adecuada— la literatura del extenso periodo clásico. Sólo el desarrollo, a partir de Locke y los filósofos sensualistas, de la teoría del conocimiento sensible haría posible el cambio en las correlaciones estéticas hasta que, finalmente en 1766, Lessing con su resonante *Laokoonte o acerca de los límites entre la pintura y la poesía* sentase los prolegómenos de una nueva etapa de la cultura europea, el Romanticismo, señalando la correspondencia entre poesía y música. Ello no provocó que desapareciesen las categorías de la retórica clásica, pero se introducían junto a ellas las de la sensibilidad moderna, lo que produjo el desarrollo del concepto de gusto como el «juicio de los sentidos». Dos breves ejemplos españoles ilustrarán lo que quiero apuntar. El primero procede de *La comedia nueva o El Café*, de Moratín y es de 1792. Don Pedro, personificación del «buen gusto» dieciochesco, neoclásico e ilustrado, critica los dislates del autor de la «comedia nueva», censura la arrogancia del mismo, quien sigue creyendo en el mérito de su obra y se dirige a él con estas palabras:

¿Qué motivos tiene Vd. para acertar? ¿Qué ha estudiado Vd.? ¿Quién le ha enseñado el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto a Vd. para la imitación? ¿No ve Vd. que en todas las facultades hay un método de enseñanza y unas reglas que seguir y observar; y que a ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa? (...) ¿Pues por dónde Vd., que carece de tales requisitos presume que había podido hacer algo bueno? Qué ¿no hay más sino meterse a escribir, a salga lo que salga, y en ocho días zurcir un embrollo (...) y ya soy autor? Qué ¿no hay más que escribir comedias? Si han de ser como la de Vd. o como las demás que se le parecen, poco talento, poco estudio y poco tiempo son necesarios; pero si han de ser buenas (créame Vd.), se necesita toda la vida de un hombre, un ingenio muy sobresaliente, un estudio infatigable, observación continua, sensibilidad, juicio exquisito; y todavía no hay seguridad de llegar a la perfección. (Acto II, esc. VIII)

El segundo texto, de 1801 es un breve extracto de uno de los ensayos contenidos en *Frioleras eruditas y curiosas* de Pedro Montengón, y por lo escasamente conocido merece ser reproducido:

No tenemos otra expresión con que indicar el fino discernimiento, juicio y aprecio del alma en todas las materias de ciencias y artes que la expresión del gusto, tomándola del que experimenta el paladar en los buenos o malos manjares que prueba; y así sólo por metáfora podemos llamar buen gusto al precio que forma el entendimiento de cualquiera objeto de las artes y ciencias que se le presenta.

Pero no basta sólo el entendimiento para formar el buen gusto, si no lo acompaña el conocimiento de las reglas a que deben estar atendidos los que forman aquellos objetos que excitan el aprecio y la estimación del entendimiento. De donde procede que veamos muchos sujetos de talento y erudición destituidos de buen gusto, porque les falta aquel tacto fino o aquel discernimiento del ingenio en las mismas artes y ciencias que han aprendido, o porque descuidando del estudio de las reglas a que deben atenerse, las despreciaron, o porque no ignorándolas, tomaron por regla su capricho, sin hacer caso de los modelos que nos dejó la antigüedad. (...)

Por lo mismo me parece se pueda poner excepción al juicio de aquel que asentó por principio que las fuentes de lo bello, de lo agradable y de lo sublime no se debían buscar fuera de nosotros mismos, pues las teníamos en nuestras almas. Es así que, sin la sensibilidad de nuestras almas, no se puede tener buen gusto de juicio.

Estos dos textos, verdaderamente paradigmáticos, constituyen todo un programa clásico y confirman la teoría de Batllori según la cual la vuelta a la *imitación de los modelos* es uno de los rasgos configuradores de Neoclasicismo y que el Barroco, un siglo antes, había superado con el triunfo de la *invención*. Por lo que respecta a Montengón, no estaría tal vez de más recordar que en su *Eusebio*, tan rousseauiano, se ha querido ver, también, la proyección de *El Crítico*.

Quizás mi digresión a propósito del cambio en las correlaciones estéticas establecidas por el tópico de «los ojos y los oídos» me haya conducido a alejarme con exceso de los planteamientos propiamente barrocos. Sin duda he cedido a la sugestión de las breves pero agudas *Notas críticas* finales que cierran el volumen VII de la *Obra Completa* del P. Batllori y que exponen, según reza el epígrafe que las encabezan, «tres momentos de la estética española: Gracián, Arteaga, Casanovas». El sabio jesuita no parte de la estética como disciplina, sino, como queda dicho, de la historia de la cultura, concretándose en tres épocas: Barroco, Neoclasicismo y tránsito del Ochocientos al Novecientos y en las tres figuras claves enunciadas y pertenecientes a su Orden. De los tres estudios, modelo de metodología histórica aplicada a la literatura, extraeré una frase-juicio que resume con brevedad gracianesca la tesis central de sus estudios y con la cual concluyo estas breves notas de lectura:

«Gracián es el compendio del Barroco literario español. Separándose definitivamente del Renacimiento, proclama la agudeza [es decir, el ingenio] como máximo valor estético».