Barroco

P. AULLÓN DE HARO (ED.)

J. PÉREZ BAZO – E. D´ORS – A. RELINQUE – A. FALERO – P. CAÑIZARES – L. F. BERNABÉ – J. VICTORIO – S. SCANDELLARI – V. TOVAR – J. MOSCOSO – S. SARDUY – J. PORTÚS – Mª D. ABASCAL – G. PULIDO – J. ARIAS NAVARRO – J. GARCÍA GIBERT – J. G. MAESTRO – A. RIVERA – A. CARREIRA – J. M. VILLANUEVA – L. BUSQUETS – M. TIETZ – J.L. VILLACAÑAS – N. VALDÉS – CH. GONZALEZ – M. SCHMITZ-EMANNS – A. MANSAU – A. BALLESTEROS – R. MIGUEL ALFONSO – S. NAVARRO – V. J. CARRERES – R. MELLACE – J. CARALT – V. BORSÒ – G. ESPINOSA SPÍNOLA – J. LEZAMA LIMA – A. CARPENTIER – H. DE CAMPOS– J.A. HANSEN – A. PÉCORA – O. CORNAGO – A. DOMÍNGUEZ LEIVA – M. ROMERO ESTEO

CONDE DUQUE

EDITORIAL Verbum

© los Autores, 2004
© Editorial Verbum, S.L. 2004
Eguilaz, 6-2º Dcha. 28010 Madrid
Apartado Postal 10.084. 28080 Madrid
Teléf.: 91-446 88 41 - Telefax: 91-594 45 59
e-mail: verbum@telefonica.net

Centro Cultural Conde Duque.
Conde Duque, 11. Madrid
www.munimadrid.es/condeduque
condeduque@munimadrid.es

I.S.B.N.: 84-7962-308-X
Depósito Legal: M-44295-2004
Diseño de cubierta: Adela Morán
Fotocomposición: Origen Gráfico, S.L.
Printed in Spain /Impreso en España por
Tecnología Gráfica

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

LOS FUNDAMENTOS EPISTEMOLÓGICOS DEL CONCEPTISMO[1]

JAVIER GARCÍA GIBERT

I

"Las cosas se conocen mejor con la comparación de unas con otras", decía un conocido escritor español del XVII[2]. Este aserto característico nos introduce en una manera de entender el mundo que había definido, desde su origen, a la cultura occidental y que iba a hacer crisis definitivamente en ese siglo. Como explicó en su día Arthur O. Lovejoy[3], la constitución de ese sistema de pensamiento –que podemos llamar *analógico*– sienta sus bases, por una parte, en la creencia platónica de que el universo creado es una réplica exhaustiva del mundo de las ideas, y, por otra, en la concepción aristotélica que establece desde otro plano –horizontal, no vertical– la Gran Cadena del Ser. La fusión de estos dos principios –el platónico de *plenitud* y el aristotélico de *continuidad*– desembocó en el convencimiento sobre una perfecta *analogía* de lo terreno con lo divino y de lo terreno con lo terreno, y diseñó la concepción de un plan y estructura del mundo que pervivió a lo largo de los siglos hasta el comienzo de la modernidad. De acuerdo con ese sistema, el hombre, en tanto 'microcosmos', se hallaba en un lugar privilegiado, saturado de analogías, desde el que se creaba el *sentido* y la sabiduría sacando a la luz lo semejante.

---

[1] Nos referimos aquí al "conceptismo" en sentido histórico, como una tendencia literaria que caracterizó a la España barroca contrarreformista. Siempre hubo y siempre habrá otros "conceptismos" y otros "barrocos" en el arte y en la literatura. Pero el que aquí analizamos no es solamente un estilo retórico, sino también un *estilo de pensamiento* que tiene, por tanto, el valor histórico de ser el síntoma y la expresión de toda una época.

[2] Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano*, Empr. 16, Madrid, Ed. Nacional, 1976, pag.191.

[3] *La Gran Cadena del Ser. Historia de una idea*, Barcelona, Icaria, 1983 (edición original 1936).

Pero, avanzado el siglo XVI, se iba viendo ya muy claro que tal modelo de conocimiento –tan pletórico como limitado– no podía desarrollar una idea efectiva de progreso. El capítulo XIII, Libro Terecero, de los *Ensayos* de Montaigne es ejemplar en la denuncia de ese círculo vicioso que suponía el mecanicismo analógico en la investigación de la verdad, interponiendo una barrera infranqueable entre el espíritu y la realidad empírica y experiencial de las cosas. La cuestión no admitía dudas para el pensamiento renovador de los años subsiguientes. En el mismo inicio de sus *Reglas para la dirección del espíritu* escribe Descartes: "Cuando percibimos entre dos cosas alguna semejanza, tenemos la costumbre de referir a las dos lo que de verdadero hemos encontrado en una de ellas, aun cuando difieran y no sea, por lo tanto, aplicable a ambas lo descubierto en una". Esa misma tendencia falseadora había sido criticada ya por Bacon, que afirmaba en su *Novum Organum* (Libro Primero, XLV): "El espíritu humano se siente inclinado naturalmente a suponer en las cosas más orden y semejanza del que en ellas se encuentra; y mientras que la naturaleza está llena de excepciones y diferencias, el espíritu ve por doquier armonía, acuerdo y similitud". Es evidente que para la nueva filosofía, tan ligada a la nueva ciencia, la analogía era, en efecto, como dijo Gaston Bachelard, un "obstáculo epistemológico" que, fundado en el a *priori* de una unidad armónica del mundo, "conduce a plantear una supradeterminación muy característica de la mentalidad precientífica".[4]

Esta crisis del sistema analógico, que iba a reemplazar la jerarquía por el anáisis, la semejanza por el discernimiento y el juego infinito de las relaciones por la enumeración e inventario crítico, fue analizado magistralmente por Michel Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*. Foucault se centraba en ese momento de transición (que coincide históricamente con el Barroco) entre la *episteme* analógica tradicional y un nuevo modelo de conocimiento, según el cual "la similitud no es ya la forma del saber sino, más bien, la ocasión del error [...] La época de lo semejante está en vías de cerrarse sobre sí misma. No deja detrás de sí más que juegos. Juegos cuyos poderes de encantamiento surgen de este nuevo parentesco entre la semejanza y la ilusión; por todas partes se

[4] *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982 (10ª ed.), p. 105.

dibujan las quimeras de la similitud, pero se sabe que son quimeras"[5]. Estas palabras son muy pertinentes para la reflexión que desde ahora vamos a intentar establecer, y revelan ese carácter esencialmente ficcionalista que pasa a tener la analogía en el siglo XVII.

Pero lo cierto es que ese proceso será contemplado de maneras muy distintas por el pensamiento barroco español y por el nuevo pensamiento europeo de la época. Éste último comienza por denunciar, como hemos visto, la *ficción* perturbadora que se oculta tras la visión analógica del mundo; pero, una vez establecida esta premisa fundamental, la analogía no se rechaza, sino que modifica su estatuto (de lo *real* a lo *ficcional*) y, por tanto, la índole de su aplicación (de recurso *gnoseológico* a simple recurso *metodológico*). Se pasa así de la identidad analógica ('como') a la ficcionalización crítica ('como si'), sometiendo a la analogía a una previa racionalización que va a examinarla en términos de igualdad o desigualdad y va a centrarse precisamente en la constatación de la *diferencia*. Pero, con todo, se le reconoce su valor como estímulo del conocimiento. No era, de hecho, posible olvidar que la analogía algunas veces había sido origen de muy valiosas intuiciones científicas. Si la idea analógica del 'microcosmos' y el 'macrocosmos' había sido utilizada por Lutero para hacer valer la autonomía espiritual del hombre, y por el Renacimiento en general para defender su autonomía racional, en el estricto ámbito científico le había permitido a Miguel Servet romper con la imagen tradicional de un universo jerarquizado, en el que el movimiento circular estaba reservado a las esferas celestes, y descubrir la circularidad en el movimiento de la sangre y el carácter central del corazón, 'sol' del microcosmos humano. De manera muy parecida, un siglo antes, el radicalismo analógico de Nicolás de Cusa, y en concreto su idea de la semejanza absoluta entre Dios y el mundo, le había llevado a singularizarse como precedente de la futura revolución cosmológica. No era extraño, por lo tanto, que Galileo o Kepler hicieran un uso ficcional de la analogía, que no era ya analogía de *sustancias* a la manera aristotélica, sino más bien un juego de relaciones donde la analogía, purificada por el análisis empírico y racional, se utilizaba después de la teoría, no antes, y cobraba un carácter meramente funcional.

---

[5] *Las palabras y las cosas*, México-Madrid-Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, 6ª ed., pp. 57-8.

Pero el pensamiento que caracteriza al Barroco español veía las cosas de un modo distinto. La analogía seguía teniendo un contenido gnoseológico; no porque con ella se pretendiera acceder a una comprensión *científica* de la realidad, sino porque los presupuestos gnoseológicos de la sociedad se encontraban en otros ámbitos (lo político, lo estético, lo moral y lo religioso) donde el ficcionalismo de la analogía podía instalarse legítimamente como una forma de conocimiento. El criticismo antianalógico carecía de lugar; la analogía, en cambio, ofrecía el orden y el sentido necesarios para un sistema que se asentaba, todavía, en una visión teológica del mundo. Porque la analogía era, en efecto, inseparable del discurso religioso: lo analógico, y no lo lógico, era la única manera de franquear la distancia entre lo infinito y lo finito, lo natural y lo sobrenatural; sus premisas platónico-aristotélicas aseguraban las nociones fundamentales de jerarquía y participación: la transferencia entre lo humano y lo divino y la unidad de orden por referencia a un primero. La analogía se hallaba en el mismo centro del discurso que consideraba al hombre como creado 'a imagen y semejanza de Dios'. Cualquier desarrollo de este postulado onto-teológico tenía por fuerza que multiplicar las analogías, con el riesgo imponderable de invertir los términos y acabar fabricando un Dios 'a imagen y semejanza del hombre'. Pero esta correspondencia entre Dios y el hombre exigía, en todo caso, una relación comunicable y, por ende, un lenguaje religioso que canalizara tal relación. Pues el lenguaje, efectivamente, es el instrumento movilizador de cualquier sistema de ficción analógica.

En los presupuestos de la nueva filosofía y la nueva ciencia, el lenguaje ya no formaba, por así decirlo, parte del Todo y el pensamiento tenía que dividirse en prácticas y discursos lingüísticos autónomos, que rompían con la relación analógica tradicional entre palabra, mundo y verdad. Pero esa relación seguía vigente en el pensamiento barroco español: el mundo era contemplado como manifestación –muchas veces degradada o corrompida– de una única verdad de signo teológico que se proyectaba analógicamente, a través del lenguaje, en la naturaleza, la política, el arte o la moral. Todos estos terrenos se hallaban unidos por una malla de analogías que tenía su centro aglutinador en lo religioso. Es bien conocido que el sistema político español del Siglo de Oro pretendía ser la aplicación secularizada de un modelo cuya legitimación estaba en los conceptos de la jerarquía celestial y el cuerpo místico. La

literatura política de la Contrarreforma está plagada de consideraciones analógicas entre el arte político de Dios y el de los príncipes, y la mayoría de sus ordenaciones sistemáticas están basadas en trasposiciones de los esquemas teológico-religiosos[6]. Como se lee en una comedia de Lope de Vega (*Porfiando vence amor*), "la república del mundo / la de los cielos imita". Esto también era aplicable a la república de las artes y las letras. E.R. Curtius se refirió, en unas páginas espléndidas[7], al *teocentrismo* artístico español del XVII (mejor sería decir de la Contrarreforma), según el cual Dios era concebido como el primer y modélico Pintor, Escultor, Arquitecto, Músico, Dramaturgo o Poeta. No hace falta aducir ejemplos de estas ideas, que proliferaron desde los dos Luises a Calderón y eran recordadas constantemente por los tratadistas de arte de la época (lo cual contribuyó, sin duda alguna, a ennoblecer todas las prácticas estéticas). La existencia de esta analogía vertical entre Dios y el artista se proyectó horizontalmente en todas las artes y sobrepasó, con mucho, el principio retórico del clasicismo *ut pictura poesis* para propiciar ese *colectivismo estético* que es una marca característica del Barroco.

Pero la metáfora analógica de Dios como creador no tenía sólo, como es lógico, proyecciones estéticas. La obra perfecta de Dios –la naturaleza– era una fuente intermediaria, pero sustancial, de analogías útiles para el provecho y el conocimiento del hombre. Cualquier elemento de la naturaleza, aun el más insignificante, contenía claves analógicas que permitían relacionarlo con todos los demás; eso explica, en definitiva, la importancia que en esa época seguían teniendo saberes como la magia y la astrología, fundamentados en ese efecto de correspondencia que mantenían las cosas y los seres. A su vez, la naturaleza podía servir analógicamente para llevar a cabo sistematizaciones teóricas sobre las disciplinas más variadas. La Política, por ejemplo. La república era entendida como un "cuerpo" (la cabeza, el rey; los brazos, las armas; la sangre, las riquezas, etc.) o bien de acuerdo a los cuatro elementos tradicionales (la tierra, el pueblo; el fuego, la nobleza; el agua, los eclesiásticos; el aire, los

---

[6] Por mencionar sólo dos autores que han estudiado a fondo este fenómeno, cabe citar los libros de Ángel Ferrari (*Fernando el Católico en Baltasar Gracián*, Espasa-Calpe, Madrid, 1945, pp. 82 y ss. y *passim*) y F. Murillo Ferrol (*Saavedra Fajardo y la política del Barroco*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1989, pp. 176-191).

[7] *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981, 3ª reimpr., Excursos XXII y XXIII, pp. 760-790.

tribunales y oficios públicos); conocidísima es, por otra parte, la analogía cosmológica del rey como sol, el valido como luna, los ministros inferiores como estrellas, etc. Pero si la naturaleza era maestra de la Política también podía serlo de otras ciencias. Saavedra Fajardo constataba que "de las abejas aprendimos la política; de las hormigas la económica [...]; las grullas nos mostraron la democracia [...] El milano enseñó el arte de navegar...", etc.[8] Los animales, además, al ser incapaces de desviarse de sus propios fines naturales, eran un especjo de conducta moral para los hombres. Juan de Zabaleta afirmaba, por ejemplo, que "Dios hace muchas cosas inanimadas, o sin razón vivientes, sólo para doctrina de los vivientes racionales"[9]. Es así como se establece la ficción analógica entre la naturaleza y la moral, esa *falacia naturalista* que denunció Spinoza y que fue empleada persistentemente por el Barroco.

Es evidente que eso era una vía equivocada para la comprensión científica de la realidad, pero no es menos cierto que para la mentalidad española de la época tanto el sujeto de referencias como el objeto de la atención es el hombre, no el mundo. Si el ficcionalismo analógico se mostraba ya incapaz de dar cuenta científica de éste último, tenía, en cambio, la virtualidad de potenciar un desarrollo armónico del ser humano, fundamentado en el analogismo que procuraba la razón teológica. Ésta era la que mantenía unidos lenguaje, mundo y moral, pero esta vinculación analógica, que era *verdadera* por cuanto llevaba en sí un valor profundo de *sentido*, sólo podía, en último término, ser mantenida *artificialmente* mediante el "ingenio". El "*furor ingenii* [...] sin ejemplo en la Europa contemporánea[10]" en el que estaban inmersos los españoles

[8] *República literaria*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, p. 143.

[9] *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Castalia, Madrid, 1983, cap. XVI, p. 236. La obra entera de Zabaleta –como la de la mayoría de los escritores de su tiempo– está plagada de proyecciones de esta idea. Leída en clave metafórica, la naturaleza es un texto moral que Dios ha ofrecido a los hombres: "Un lago hay en la India –dice el gran escritor madrileño– donde todo se hunde, de donde ninguna cosa que entra sale. Destos lagos hay innumerables en España: las casas de juego. Cuanto en ellas entra se hunde, nada que entra en ellas sale. Nada hay en una región que no haya en otra. Lo que en unas está en naturaleza, está en otras en metáfora" (ed. cit., p. 345). Queda clara en estas líneas la utilización funcional y ficcional que el Barroco hacía de la analogía, que no dejaba de ser por ello la verdadera base gnosoelógica de su pensamiento.

[10] Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili, 1933, p. 263.

del seiscientos no sólo obedece a esa razón analógica, sino que explota precisamente por el afán inconsciente de preservarla, de apuntalar un sistema de pensamiento que estaba a punto de naufragar definitivamente en el turbulento océano de la modernidad científica y filosófica. No es extraño que fuera un jesuita español, Baltasar Gracián, quien publicara en la cuarta década del siglo el más ilustre y conocido "arte de ingenio" de la época, todo un repertorio de estímulos y agudezas que permitiera no sólo fabricar belleza, sino mantener un periclitado modelo gnoseológico del mundo.

II

Puede decirse sin exageración que los 63 discursos de los que consta la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián son, en efecto, la verdadera llave maestra no sólo del estilo y pensamiento de su autor, sino también del de la España de su tiempo. Publicada en 1642 con el título *Arte de ingenio* y ampliada en 1648 como *Agudeza y arte de ingenio*,[11] su autor va mucho más allá de la mera redacción de un tratado de retórica o poética convencionales para proponer todo un modelo conceptista de conocimiento: "Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos", afirma Gracián en el Discurso que abre su obra, para referirse, acto seguido, a la "urgencia de lo conceptuoso" que afecta por igual al verso y a la prosa. ¿No se transmite ya en estas inciciales declaraciones un designio profundo y totalizador que rebasa con mucho la mera intención de escribir un manual de estética al uso? Gracián, en efecto, nos propone una manera de pensar de la que es cabal expresión el conceptismo literario y que éste, a su vez, contribuye a preservar. Esa concreta visión del mundo tendrá una doble determinación: el pensamiento analógico, por un lado, y el modelo teológico del catolicismo, por otro. Ambos factores, seriamente impugnados en el contexto europeo de la época, y estrechamente vinculados entre sí, contienen, a mi juicio, la *ultima ratio* del arraigo y extensión que el conceptismo había alcanza-

[11] Manejaremos aquí la edición en dos volúmenes que sobre esta segunda versión de la obra llevó a cabo E. Correa Calderón, Madrid, (Castalia, 1969 , y posteriores reediciones). Para las citas, mencionamos el número del Discurso y a continuación la página correspondiente al volumen oportuno. Existe una edición reciente de la primera versión de la obra graciana, a cargo de Emilio Blanco, Madrid, (Cátedra, 1998).

do en la España de Gracián, y son los únicos que pueden dar cuenta del enorme calado y trascendencia históricas que atesora el tratado del jesuita aragonés.

La conocida definición de "concepto" que ofrece Gracián en el Discurso II de la *Agudeza* puede servirnos como punto de partida. El *concepto* es "un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objectos" (entendiendo por "objectos" tanto los objetos materiales como cualquier objeto del pensamiento). Es obvio que tal definición nos sitúa de lleno en el marco (y sólo se explica desde dentro) de los presupuestos de los que parte el pensamiento analógico. Los objetos y sus propiedades están ligados por correspondencias que, bajo la forma de proporciones, improporciones, concordancias o disonancias, son, como dice Gracián, "fundamento y raíz de casi toda la agudeza, y a que se viene a reducir todo el artificio conceptuoso" (V, p. 88). De hecho, toda la lógica del ingenio que Gracián despliega y codifica en su tratado conceptista es una lógica de relaciones y correspondencias, y la verdad estética resultante, como reflejo de la verdad ontológica y metafísica, aparece iluminada en las múltiples y fugaces intersecciones que producen los objetos en sus "careos" (por emplear un término característico del autor aragonés). Y si "la semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa" (IX, p. 114), no hay que pensar que las antítesis, improporciones y disonancias rompen la norma de correspondencia analógica. Todo lo contrario. El mismo Gracián lo expresa claramente al final del Discurso II: "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 objectos". Una conexión que, en definitiva, constituye el mundo y posibilita su explicación.

Pero la definición graciana incluye otro elemento fundamental: el concepto "es un acto del entendimiento que *exprime* la correspondencia" y que presupone, como apunta Gracián inmediatamente, una "correlación artificiosa" facilitada por el ingenio. El gracianismo (F.C. Lacosta, E. Correa Calderón, T.E. May...) no ha dejado de advertir que Gracián ha elegido en éste y en otros pasajes del mismo cuño el verbo "exprimir", en vez de "expresar", con lo que se sugiere implícitamente el sentido ordinario de aquella voz: sacar el jugo de algún fruto que se estruja. Como dice Correa Calderón a este propósito, "podría entender-

se que para Gracián el concepto es un puro juego de la inteligencia, un producto del intelecto puesto en tensión, estrujado hasta el máximo a fin de lograr las más forzadas asociaciones de ideas..."[12]. La elección lingüística de Gracián resulta coherente y significativa, porque el *concepto*, en su sistema, no es el resultado de una deducción natural de la presentación analógica del mundo, sino un trabajo desarrollado por el ingenio, que, por su parte, ya no es "aquella fuerça i potencia natural [...] no adquirida con arte o industria", que decía Fernando de Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso.*[13] Gracián ofrece, por el contrario, un "arte de ingenio", es decir, una utilización imaginativa y estética del intelecto que, merced a un "artificio conceptuoso" dará lugar a las múltiples formas de *agudeza* descritas por Gracián en su tratado. La conclusión la escribe el propio Gracián: "De aquí se saca con evidencia que el concepto, que la agudeza, consiste también en artificio, y el superlativo de todos..." (II, p. 54). Este artificio superlativo tiene el designio de provocar una profunda emoción estética, indisociable de la virtud con que, por medio de tal artificio, se consigue reencontrar la *razón analógica* del mundo.

Pero esta razón analógica no se inventaba; lo que se inventa son las maneras de llegar hasta ella. Escribe Gracián: "Están ya en los objetos mismos las agudezas objetivas [...] Hay unas materias tan copiosas como otras estériles, pero ninguna lo es tanto que una buena inventiva no halle en qué hacer presa o por conformidad o por desconveniencia, echando sus puntas del careo" (LXIII, p. 255). Son palabras reveladoras. El ingenio agudo y conceptuoso debe buscar, redescubrir, la hermosa "symetría intelectual" (IV, p. 67) que ha hecho al mundo explicable tradicionalmente. El fundamento y la técnica de esta tarea queda magníficamente explicado al comienzo del Discurso IV: cada objeto o materia sobre la que se discurre –nos dice Gracián– es una especie de "centro" gravitatorio que distribuye 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 "alguna conformi-

[12] *Baltasar Gracián. Su vida y su obra,* Gredos, Madrid, 1970 (2ª ed. corregida y aumentada), p. 160.

[13] *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera,* edición facsimilar, Madrid, C.S.I.C., 1973, p. 581.

dad o conveniencia" entre alguno de estos "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").

Como observaron M. J. Woods[14] y H. H. Grady[15], la explicación que en este fragmento ofrece Gracián es una inteligente adecuación de los 'tópicos' y 'categorías' argumentativos que consagraba la vieja tradición retórica y dialéctica desde Aristóteles a Cicerón, aplicándolos a las necesidades y presupuestos del conceptismo. A la vista de ello, podría decirse que el fin de tal adecuación no será otro que instaurar, con el arsenal dialéctico y retórico tradicional, una *poética de correspondencias* que confirme la red analógica en que se basa el mundo. La coartada *poética* del entendimiento ingenioso va a permitirle, si es preciso, argumentar ficcionalmente sobre la base de aquella hipotética red: si la correspondencia no existe, afirma Gracián, "se exprime condicionalmente, que es mayor artificio, como diciendo, si esto fuera, o si esto no fuera, te asemejara, que es aún decir más" (IX, p. 122). Esta idea –que se repite en otros lugares, dando origen a Discursos tan significativos como el XIV: "Del careo condicional, fingido y ayudado"– nos confirma lo que ya intuíamos: que la dinámica del conceptismo responde, en último término, a un pensamiento barroco ficcionalista que preserva y desarrolla los presupuestos de su mundo a través de la ficción.

El descubrimiento de la oculta analogía a través del ficcionalismo del concepto permite, en efecto, recuperar la ilusión de una unidad, difícilmente perceptible en primera instancia, mediante un juego asumidamente *nominalista* que preserva, no obstante, el *realismo* analógico del mundo y la correspondencia entre éste y el lenguaje. Para Gracián, como para la tradición aristotélico-escolástica, el acto del intelecto que relaciona una cosa con otra es el que fundamenta la unidad interpretativa del mundo, pero no será, como para el tomismo, a través de un *acto abstractivo* de *razón* como se haga, sino mediante un *acto selectivo* del *ingenio* y, en consecuencia, no dará lugar a la creación de 'universales', sino a la aparición de analogías circunstanciales que sugieren una red nece-

[14] "Gracián, Pellegrini and the Theory of Topics", en *Modern Language Review*, LXIII (1968), pp. 854-63.

[15] "Rhetoric, Wit and Art in Gracián's *Agudeza*", en *Modern Language Quarterly*, XLI (1980), pp. 21-37.

saria de conexiones, pero que aparecen y desaparecen a cada instante, convocadas y desconvocadas por el lenguaje (de ahí el aludido nominalismo). Apelando a las conocidas ideas de Humboldt, podría decirse que, en este sentido, el lenguaje conceptista no es un *producto*, sino más bien una *producción*, una fuerza creadora, una '*energeia*' que superaba con mucho al '*ergon*' escolasticista (por más que éste con su aparato de sutilezas coadyuvara no poco a posibilitar aquella energía).

Gracián sobrepasa, de hecho, los límites de la retórica convencional, que le sirve sólo como instrumento para una estética de más amplio alcance, y su planteamiento trasciende, por otro lado, las reflexiones que sobre el asunto llevaron a cabo los preceptistas europeos de la época[16] o la propia doctrina sobre el conceptismo teorizada en Italia por Matteo Pellegrini, para quien la agudeza era un acto estético y adjetivo sin virtualidad cognoscitiva[17], o por Emanuelle Tesauro, cuya doctrina se fundamenta en la noción aristotélica de metáfora, considerando que el "concepto" es sólo un tipo especial de aquélla en el que los términos relacionados resultan ser más remotos. Para el jesuita español, en cambio, el "concepto" se mueve en una dimensión distinta a la de los simples tropos poéticos, aunque éstos le sirvan a menudo como instrumento. En palabras del propio Gracián, solamente son objetos de su arte aquellas relaciones lingüístico-conceptuales que "incluyen, a más del artificio retórico, el conceptuoso, sin el cual no serán más que tropos o figuras sin alma de sutileza" (X, p. 124). Ese aliento conceptuoso es acaso tan indemostrable como el alma misma –o como el propio espíritu poético–, aunque Gracián se refiere a él repetidamente en muchos

[16] Véase la nómina de M.J. Woods (*Gracián meets Góngora. The Theory and Practice of Wit* (Aris & Phillips Ltd., Warminster, England, 1995, cap. II), que contextualiza el tratado de Gracián con las obras del polaco Sarbiewski, el francés Bouhours o el portugués Leitão Ferreira, además de las de los italianos Pellegrini y Tesauro. Véase también Mercedes Blanco, *Les rhétoriques de la pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe*, Paris, Champion, 1992.

[17] Por eso, en último término, su doctrina es una crítica a los excesos conceptistas. El teórico boloñés, que publicó su tratado *Delle Acutezze* en 1639, acusó de plagiario a Gracián, que –fiel a su habitual ocultación de fuentes– no cita esta obra en la *Agudeza*. La posibilidad de un plagio fue sugerida, aunque bastante contradictoriamente por A. Coster en 1913, pero ha sido negada, con firmes razones, por la crítica posterior (E. Sarmiento, A. García Berrio, A.J. Saraiva, etc.). Sea como fuere, hay todo un abismo en el carácter, la intención y la perspectiva entre ambas obras.

lugares de la *Agudeza* como derivado de "alguna circunstancia especial" o de "alguna rara contingencia", sin las cuales las estrategias inventariadas por la retórica al uso están, como dice, "muertas" (XI, p. 135). 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; una estética, por añadidura, que no valora la correspondencia metafórica en tanto mero recurso formal, sino sólo en la medida en la que incorpora una función cognoscitiva[18].

Y es que el conceptismo, en definitiva, reestablecía tácitamente la unidad profunda entre lenguaje y pensamiento, pensamiento y mundo exterior, y entre los diversos elementos de éste último. Todo ello en un momento en que, como vimos, la natural relación analógica entre esas instancias hacía crisis y empezaba a ser denunciada en toda Europa. El conceptismo se convierte así en el bastión ideológico de ese mundo armónico que se descompone, pero es también el más claro síntoma de su crisis. Desde el punto de vista epistemológico, el relacionismo conceptista sólo tenía pleno sentido en el mundo finito y cerrado del aristotelismo, cuestionado definitivamente por los descubrimientos cosmológicos del Renacimiento. El hombre del XVII no podía estar ajeno a la evidencia de que aquella finitud quedaba rota: ello provoca sintomáticamente una situación donde el analogismo conceptista –incapaz ya de explicar el mundo nuevo– se exacerba hasta el infinito, en un esfuerzo desesperado por recuperar, siquiera sea ficcionalmente, la verdad de una plenitud analógica que le redima del *horror vacui*, disimulando los vacíos intersticiales de una nueva y fragmentada realidad. De ahí el prurito casi compulsivo por los "careos" conceptuosos, que dio lugar en la España barroca a jugar hasta el límite con las correspondencias –y no sólo cuando se hacía literatura[19]–, con el riesgo evidente de incurrir a menudo en lo trivial o lo extravagante (debilidades a las que también cede en ocasiones el tratado de Gracián).

---

[18] Interesantes son las reflexiones que en este sentido aporta Tina Reckert en su artículo "Metáfora y concepto metafórico en *Agudeza y arte de ingenio*", Revista *Anthropos*, Documentos A/5 (1993), pp. 81-86).

[19] En su *Relación del viaje de España*, la condesa d'Aulnoy manifestaba su asombro al comprobar que "las personas de la Corte [...] emplean ciertas comparaciones y metáforas tan abstractas que, a menos de estar acostumbrados a oírlos, pierde uno la mitad de sus conceptos" (Carta X, Madrid, Akal, 1986, p. 297).

Pero es el momento de preguntarse por el alcance que el propio Gracián concede al ingenio –causa "eficiente" y "principal" de toda agudeza, como nos dice en el último Discurso– en su condición de instrumento gnoseológico; es decir, qué tipo de conocer implica o procura, qué límites o determinaciones lo constituyen, al margen ahora de su aludida apuesta por la verdad analógica del mundo. La dimensión no sólo estética, sino también moral y cognoscitiva del ingenio para Gracián fue intuida, en cierto modo, y desde siempre, por la crítica, pero es a partir de los análisis que sobre la *Agudeza y arte de ingenio* llevaron a cabo, a mitad del siglo XX, comentaristas como T. E. May o P. González Casanova cuando el asunto empieza a cobrar la importancia que merece. Por su específica dedicación al tema, es preciso reseñar los sucesivos trabajos de Emilio Hidalgo-Serna, a partir de la década de los ochenta, sobre el conocimiento particular que, desde el punto de vista filosófico, proporciona el ingenio teorizado por Gracián; como afirma Hidalgo-Serna, su lógica *ingeniosa* significa una ruptura con el concepto racional aristotélico –encaminado a definir apriorísticamente la *esencia universal* de las cosas– para buscar, en cambio, lo representativo de la *res singular*, que no se *define*, sino que se *muestra* en las relaciones existenciales y circunstanciales de los objetos. Gracián encarna, en tal sentido, un nuevo modo de pensar: un sistema cognoscitivo no racional, propiciado por el ingenio y dirigido al conocimiento de lo particular; un sistema que, en su agudeza y versatilidad, es capaz de advertir lo efímero, lo casual, lo relativo, es decir, todo aquello que escapa a la razón y a la lógica tradicionales aristotélicas. Hidalgo-Serna acierta a ver en buena parte la especificidad característica del *pensamiento ingenioso* de Gracián, pero se olvida, a mi juicio, de algunos aspectos fundamentales para una adecuada interpretación del fenómeno: por ejemplo, las causas profundas, el contexto intelectual y también los límites de ese modelo cognoscitivo que, por otro lado, es mucho más una ejemplar aplicación de casuismo por parte del jesuita (y en el fondo siempre aristotélico) Gracián, que un supuesto giro copernicano en el pensamiento filosófico de la época.

Creo que el análisis del ingenio graciano ha de efectuarse desde las premisas que formula en la *Agudeza* el propio autor, unas premisas que se desarrollan, como advirtió en su día E.R. Curtius[20], dentro del marco tra-

[20] *Literatura europea y Edad Media Latina*, ed. cit., pp. 416-417.

dicional de la relación entre 'ingenio' y 'juicio'. Dicho marco es el que abre explícitamente el mismo el mismo prólogo "Al letor" de su tratado conceptista: "He destinado algunos de mis trabajos al juicio [...]; éste dedico al Ingenio". Pero, en el curso de la obra, y contra lo que pudiera desprenderse de esta tajante declaración de intenciones (aunque no contra lo esperado por un atento lector de sus obras anteriores), Gracián supera la mencionada bipolaridad. Desechando, por supuesto, la preferencia sistemática que por el 'juicio' habían mantenido y mantendrían los tratadistas de la centuria anterior (Juan de Valdés) y posterior (Ignacio de Luzán), Gracián comienza por establecer, como sabemos, que "el entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz", pero también afirma que la "operación máxima del entendimiento" es aquélla en la que concurren "la viveza del ingenio y el acierto del juicio" (XXIX, p. 22). Gracián procura una sugestiva reconciliación entre las dos nociones tradicionales, y esta idea de plenitud será ensalzada repetidas veces a lo largo de su obra. Es verdad que seguirá hablando *operativamente* de 'ingenio', por un lado, y de 'juicio', por el otro, pero siempre con el sobreentendido de una ideal comunión de intereses (pues son elementos irrenunciables de una misma potencia intelectual del hombre).

La separación funcional de 'juicio' e 'ingenio' va a permitirle, sin embargo, no contaminar al 'juicio' lógico y racional con cierto tipo de relaciones que el entendimiento debe mantener con lo posible y con lo ficticio, de las cuales el 'ingenio' es el que se hace responsable. Esta especie de trampa casuística es la puerta que introduce el *ficcionalismo gnoseológico* en su teoría conceptista. Dicha coartada, que legitima el trabajo artificialista de los *enunciados* del 'ingenio', por su vinculación sobreentendida e intencional con el 'juicio', se hace posible en el nivel de la *enunciación* desde el momento en que será el 'ingenio', no el 'juicio' quien actualice lingüísticamente la necesaria formulación de las ideas presumiblemente juiciosas[21]. O, como afirma Mercedes Blanco: "il giudizio compone la 'verità sublime, recondita e prudente', l'acutezza adegua questa verità a un'occasione contingente"[22]. Esta manera de

[21] Sobre la "actualización lingüística" del ingenio en el sentido que comentamos, véase Klaus Heger, *Baltasar Gracián: estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio sobre la actitud literaria del conceptismo,* Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1960, pp. 186-7.

[22] "L'arte d'ingegno e l'eroismo della novità", en *Baltasar Gracián. Dal Barocco al Postmoderno,* Aesthetica pre-print, 18, Palermo, (1987), pp. 41-53. P. 48.

proceder era coherente, por otro lado, con el aserto graciano de que "una mesma verdad puede vestirse de muchos modos" (*Agudeza*, LV, p. 192); el descubrimiento de esa verdad, presentada a veces bajo el ropaje del artificio o la mentira aparente, no es un trabajo del 'juicio', sino del 'ingenio', que adquiere así un decisivo (y ciertamente peligroso) valor gnoseológico. Pero el ingenio no pierde por ello su vocación característica; la separación operacional con el 'juicio' le permite sobrepasar *estéticamente* la pura exigencia (y también los límites) de la razón lógica: "No se contenta el ingenio con la sola verdad, como el juicio –dice Gracián–, sino que aspira a la hermosura" (II, pag. 54). El conceptismo, en efecto, contempla siempre a la verdad en su presentación estética, o, en palabras de T.E. May, supone "the work of the understanding functioning artistically"[23]. Pero el problema, y la radical impotencia filosófica de la propuesta conceptista de Gracián, acaba por ser, como señala el propio May, la incapacidad para concebir otro tipo de entendimiento que no sea el ingenioso (la imposibilidad, en último término, de acceder a la realidad si no es a través de algún tipo de ficcionalización).

La *Agudeza* de Gracián recoge, en efecto, el aludido "*furor ingenii*" de los españoles de su época. Es verdad que este 'furor' podía encontrar sus precedentes literarios, además de en el manierismo latino de la tardía Antigüedad y de la Edad Media (como señaló Curtius, *op. cit.*, 410 y ss.) en fenómenos más inmediatos de la propia tradición vernácula, como la poesía de cancioneros del cuatrocientos o la literatura apotegmática del XVI (dos tradiciones muy estimadas por Gracián). Pero, a la altura del XVII, la pasión conceptista de los españoles ya no era explicable simplemente por sus antecedentes literarios. Me parecen un gran acierto, en este sentido, las observaciones de García Berrio cuando compara el distinto grado de *vivencialidad* conceptista que mantenían Italia y España, y se refiere a la "elevada concepción de la agudeza que Gracián sentía como una necesidad trágica"[24]. "Necesidad trágica", en efecto –que tenía a los españoles "condenados a perpetuo concepto", como decía Quevedo en las *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*–, porque en ella se cifraban los agónicos espasmos de una manera de

[23] "Gracián's idea of the *concepto*", en *Hispanic Review*, XVIII, (1950), pp. 15-41. P. 16.

[24] *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968, p. 122.

ver el mundo. El ingenio, en cierto modo, era una fuente –o, mejor, un remedo– de salvación; a propósito de la desastrosa situación del país, escribía Saavedra Fajardo en una de sus cartas: "Ya las cosas han llegado a tal extremo, que no las puede remediar la fuerza, sino el ingenio"[25].

El tratado de Gracián es expresión teórica de ese estado de cosas. Con su sistema de relaciones artificiosas, el conceptismo que se propone refleja el deseo de suturar –ficcionalmente– ese traumático y reciente desmembramiento que afectaba no solamente a la *unidad* histórica del Imperio español y el catolicismo universal, sino a aquellas otras comuniones de orden ideológico y mental que habían constituido durante siglos la ciencia y la teología, la política y los valores tradicionales, la filosofía y el lenguaje natural y, en definitiva, la unión más estimulante de todas: la que configuraban la fe y la esperanza para los españoles de la época. Pero el carácter *trágico* del conceptismo español no lo es sólo por su lucha ilusoria con esos dramáticos fraccionamientos, sino también por lo que tiene de destino, de históricamente condicionado y, en último término, de opción perdedora. El conceptismo, en tal sentido, puede verse como un efímero trasunto estilístico de un fastuoso y universal pensamiento teológico que había explicado hasta entonces el mundo, pero del que estaban ya desertando la filosofía, la política y la ciencia. En la España católica contrarreformista, la índole exacta de ese pensamiento –que aportó vigor, tradición y forma al conceptismo– estaba clara: una compleja y militante teología que acumulaba misterios y paradojas y que, determinando decisivamente la estructura mental de los españoles, afectó al conjunto de sus producciones filosóficas, artísticas y literarias. La *Agudeza* de Gracián debe también ser contemplada bajo ese prisma.

III

La expresión teológica y la poética tienen sin duda mucho en común: inasequibles ambas a la razón estricta y a la lógica, deben remitir a otros criterios –sobre todo a la imaginación– para cubrir sus expec-

[25] *Apud* John Dowling, *El pensamiento político-filosófico de Saavedra Fajardo: posturas del siglo XVII ante la decadencia y conservación de Monarquías*, Murcia, Sucesores de Nogués, 1957, p. 139.

tativas[26]. El recurso a la retórica les es inevitable, pues no pueden por otros medios dar testimonio de su verdad (belleza o salvación). El carácter esquivo y humanamente indemostrable de esa verdad les fuerza a trascender el lenguaje convencional, rompiendo la semántica normativa e instalándose en lo tropológico. Esta vinculación que, por su propia naturaleza, mantiene el lenguaje poético con el religioso, cobra un carácter específico cuando la religión es tan compleja y tensionada, sacramental y misteriosa como el catolicismo. Su sutil conceptualismo dogmático y su estetizante proyección litúrgica contribuyen a situarlo no sólo en un ámbito casi exclusivo y excluyente de realidad poética, sino en un ámbito de realidad poética muy definida, ejemplarmente expresado en la historia de la literatura por el llamado "estilo conceptista". De forma tajante lo decía Unamuno en el capítulo II de *La agonía del cristianismo*: "Conceptismo es San Pablo, y San Agustín, y Pascal. La lógica de la Pasión es una lógica conceptista, polémica y agónica. Y los Evangelios están henchidos de paradojas, de huesos que queman". El más *quemante* de todos los textos resulta ser, sin duda alguna, el *Evangelio* de San Juan, verdadera carta fundacional de los dogmas definitorios del cristianismo, y expresión, desde su mismo prólogo, de un subido y hermético lenguaje.

Fue tarea de la Patrística la conversión de esos dogmas en un *corpus* teológico ortodoxo. En Oriente y Occidente, un grupo de hombres distinguidos, profesores muchos de ellos de retórica y sofística, afrontaron el singular reto de edificar una teología que, a partir de la identificación del *Logos* con la Palabra divina y su asociación con la Creación, la Encarnación y la Trinidad, giraba toda en torno al Verbo. La complejidad conceptual de la propuesta se reflejó estilísticamente en un acopio extraordinario de metáforas, antítesis, paradojas, correlaciones, paralelismos... Es verdad que frente a la Retórica tradicional se mantuvo una actitud de

[26] Ya Boccaccio en uno de los incisos (Cap. X) de su *Vida de Dante* establecía las semejanzas metodológicas entre poesía y teología, llegando a decir que "la teología no es otra cosa que poesía de Dios". La vinculación entre las dos instancias es, por lo demás, un lugar común. Desde la perspectiva que nos interesa, pueden consultarse, por ejemplo, las observaciones de George Santayana en sus *Interpretaciones de poesía y religión*, Madrid, (Cátedra, 1993), donde la poesía y la religión se consideran "ficciones relevantes" que aprovechan benéficamente la facultad imaginativa del ser humano para tratar de armonizar la realidad con el ideal.

reserva, y aun a veces de rechazo, pero ello no supuso nunca, en realidad, un repudio a la forma retórica en sí misma, sino que fue fruto de la general hostilidad con que se recibieron en un principio las diferentes formas de la enseñanza pagana. La cuestión, no obstante, quedó zanjada por San Agustín en el Libro IV de su *De doctrina christiana*; educado a la sombra de Cicerón y Quintiliano, y profesor él mismo de Retórica antes de su conversión, San Agustín aboga decididamente por el uso activo de la *eloquentia* en la oratoria cristiana, un instrumento fundamental que no debe dejarse en manos del enemigo. Pero el 'arte de la palabra' no era sólo vital para la predicación, sino para la misma exposición doctrinal del cristianismo, a cuyas verdades fundamentales sólo podía accederse retóricamente –y con una retórica característica–, pues no eran, en último término, sino una constante sublimación teológica de la paradoja.

Ese carácter paradójico –que aumenta en sí mismo algunos grados la violencia imprescindible a que se somete el lenguaje humano cuando se refiere a lo divino– se desarrolló en virtud de un perentorio sistema de pactos y transacciones entre los extremos sobre los que se basaba la complejidad de la nueva doctrina: revelación y razón, gracia y naturaleza, providencia y libre albedrío, e incluso (he ahí la figura de la Trinidad) entre politeísmo pagano y monoteísmo judío. La *aporía* llega a convertirse en el centro mismo del discurso dogmático. No se trata, como en otras religiones, de urdir una lógica, o incluso una 'ilógica', de la fantasía, sino de sujetarse a unas estrictas *paradojas racionales*, a las que se añade, eso sí, una componente notabilísima de espectáculo y dramaticidad: la humillación de Cristo, puesto en la cruz y flanqueado por dos malhechores, alcanzará toda su fuerza y su sentido tras la premisa paradójica de que ese Cristo, que es un hombre, resulta ser el mismo Dios. Ésa era la "piedra de escándalo" en que tropezaban los incrédulos según San Pablo (*Romanos* 9, 32-3; *I Corintios* 1,23), pero para los creyentes se transformaba en una auténtica 'piedra filosofal': el *credo quia absurdum*, la paradoja máxima, pues necesita de la razón (de la consideración *racional* del 'absurdo') para abandonar a la propia razón, para erigir sobre su cadáver un acto de fe.

La paradoja, en definitiva, era una categoría teológica irreductible del cristianismo. Por eso, en sus primeros siglos, la Iglesia tuvo que luchar tanto contra el gnosticismo esotérico, que sustituía a la paradoja

racional por la iluminación mística, como contra el racionalismo teológico de un buen número de herejías que pretendían *sensatamente* reducir o eliminar la complejidad paradójica de los misterios dogmáticos: las herejías cristológicas (apolinarismo, nestorianismo, monofisitismo), que trataban de conjurar o suavizar el contrasentido racional de dos completas y diferentes naturalezas en la persona única de Cristo; las herejías trinitarias (arrianismo, macedonianismo, sabelianismo), con sus propuestas simplificadoras sobre la misteriosa ecuación hipostática de las tres distintas personas en una misma naturaleza divina; las herejías soteriológicas, referidas a los medios de salvación del hombre, que reducían (como el pelagianismo) la complicada aporía entre gracia y libre albedrío... Todas estas herejías fueron condenadas sin contemplaciones en los primeros concilios, porque la Iglesia se daba cuenta de que el edificio dogmático creado solamente se sostenía si, en todos los terrenos y hasta las últimas consecuencias, se erigía sobre el cimiento de la Paradoja radical (Dios y hombre, Uno y Tres, Gracia y libertad). En realidad, cualquier fisura que apareciera en ese radicalismo daba al traste con todo el sistema[27].

El mantenimiento de esa dogmática rigurosamente paradójica exigía una *aguda* lógica intelectual donde el *entendimiento* religioso desplazaba a la *razón* y superaba así las contradicciones planteadas por ésta. Al 'concepto' teológico se llegaba –como al "concepto" definido por Gracián– no por un acto de la razón, sino por un "acto del entendimiento" capaz de hallar las más sutiles explicaciones y correspondencias. Cuando San Agustín se enfrenta al intrincado Misterio de la Trinidad, comienza por precaverse contra los que "se dejan engañar por un prematuro y perverso amor a la razón" (*De trinitate*, Libro I, cap. I); establecido tal presupuesto –y con un procedimiento no muy distinto al de la lógica conceptista teorizada por Gracián– podrá lanzarse, por ejemplo,

[27] Por hablar sólo de un caso: el esencial dogma de la Redención quedaba reducido a un mero ejemplo, y en último término era innecesario, si se accedía a la reducción racional de los pelagianos (que eximían al hombre del pecado original, para proclamar así su libertad autárquica hacia lo bueno); se convertía en algo incompleto según la lógica emanacionista de los arrianos (pues no habría muerto por los hombres la divinidad suprema, sino una divinidad inferior); y destruía su carácter específico si se accedía a la simplificación de los sabelianos (pues resultaría que el mismo Dios Padre habría sufrido la muerte en la cruz).

a una búsqueda emocionante de analogías trinitarias en la naturaleza del hombre y de las cosas, lo cual verifica el misterio teológico.

La relación entre conceptismo estilístico y pensamiento cristiano fue abordada en 1947 (un año antes de las reflexiones que en este sentido aportara Curtius) por Walter J. Ong[28], que se centró en el estudio de los procedimientos conceptuosos desarrollados por la poesía litúrgica latina medieval; el análisis concreto de algunos textos (Adam de San Victor, Tomás de Aquino...), en los cuales queda claro que "the wit [...] is engaged with the dogmatic truth" (p. 314), es sólo el botón de muestra de una evidencia más general: la teología de la palabra –afirma Ong–, desde la Patrística hasta el XVII pasando por la especulación religiosa medieval, es un tereno abonado para los recursos conceptistas, que en este ámbito ya no son meramente artificios retóricos, sino la forma natural de enfrentarse con los dogmas y misterios del cristianismo. Si el crítico anglosajón demuestra en su análisis no sólo el conceptismo formal de Santo Tomás, sino también el aval teórico que recibe de su propia doctrina, hay que decir que, en general, el carácter mismo del pensamiento escolástico –su formalismo, su silogística, su refinamiento especulativo, así como la corriente nominalista que, a partir del siglo XV, inunda su teología de sutiles disquisiciones verbales–, todo ello era un campo abonado para el conceptismo, que en cierta medida puede entenderse, según decía Menéndez Pelayo, como "una especie de escolasticismo trasladado al arte"[29].

Es verdad que el retoricismo escolástico había cubierto con un excesivo ropaje formal esa dimensión profunda, desnudamente paradójica, consustancial tanto al pensamiento cristiano como al mejor y más auténtico conceptismo. No obstante, esa dimensión no estaba olvidada: desde otro ámbito, el de la renovación platónica del siglo XV, Nicolás de Cusa fundamentaba su teología mística en la paradoja absoluta de un Dios concebido como el "círculo" y el "centro", como lo máximo y como lo mínimo, *coincidentia oppositorum* donde convergen en el infinito las cualidades contrarias cuando alcanzan su valor límite. Con ese presupuesto gnoseológico, sólo la intuición intelectual (no la razón) era

[28] "Wit and mystery: a revaluation in mediaeval latin Hymnody", en *SPECULUM*, XXII, (1947), pp. 310-341.

[29] *Historia de la ideas estéticas en España*, T. II, Santander, C.S.I.C., 1940, p. 326.

capaz de vislumbrar en cada caso la coincidencia de los opuestos –reflejo analógico de Dios– y captar, de alguna manera, la esencia divina. No es extraño que A.A. Parker[30] situara el ingenio teorizado por Gracián en la misma órbita que el *intellectus* suprarracional de Cusa. Pero lo cierto es que el neoplatonismo de éste último –que tendría inmediata repercusión en los sistemas de Marsilio Ficino o Pico de la Mirandola– no era para la Iglesia el mejor instrumento con que afrontar los tiempos de militancia que se avecinaban. La simplificación religiosa y el racionalismo teológico implícito de los movimientos erasmista y protestante exigía, por una parte, la defensa a ultranza de la complejidad mistérica del catolicismo y, por otra, su valimiento merced a un sólido aparato discursivo, ya curtido en mil batallas, que fuera capaz de argumentar hasta en sus más mínimos detalles en favor de los dogmas y tradiciones impugnados. El escolasticismo aristotélico era, obviamente, el sistema teórico más adecuado para este propósito, y la Contrarreforma lo empleó a conciencia, determinando un incremento de aquella retórica de la predicación que había inaugurado como sistema la Escolástica, pero que tenía un antecedente –y al mismo tiempo un modelo práctico– en el estilista San Agustín, que ocupa en la retórica eclesiástica postridentina, como afirma Rodríguez de la Flor, "la posición paradigmática que Cicerón tenía en la retórica general"[31].

Poco después de acabado el Concilio de Trento, fray Luis de Granada recordaba en su *Rhetorica Ecclesiastica* (1576) la eficaz y brillante elocuencia de la Patrística y aspiraba a un clima oratorio habitual donde "los excelentes artífices llegaran a hablar tan retóricamente como si hablaran por las solas fuerzas de la naturaleza"[32]. Ese nuevo impulso retórico nacido de Trento, que tanto condicionó las preceptivas de los siglos XVI y XVII[33], manifestaba, por una parte, el objetivo expreso de la persuasión, pero incluía, por otro lado, el estigma inevitable de una sutileza que se había adiestrado reiteradamente en la defensa y definición de los laberintos teológico-conceptuales (en los cuales el conceptualis-

---

[30] En la Introducción a su edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora, Madrid, Cátedra, 1983, p. 61.

[31] En *Teatro de la memoria*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988, p. 165.

[32] Citado por Menéndez Pelayo, ob. cit., dos notas más arriba.

[33] Sobre este aspecto, véase Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 110 y ss.

mo era ya casi una forma de *conceptismo*). Si el reformismo abandonaba la Teodicea para centrarse en el cumplimiento de la misión del hombre en este mundo, el catolicismo encontraba en aquélla una señal de identidad, y al mismo tiempo un placer intelectual. Ello se aprecia gráficamente en esa peculiar *retórica visual* de la Emblemática, tan cultivada por los jesuitas y tan vinculada al conceptismo (como demostró en su día Mario Praz)[34], donde el misterio dogmático requería el concurso del ingenio y la sutileza para reconocerlo (otro tanto se puede afirmar de la pasión por los jeroglíficos, llevada al extremo por otro jesuita, Atanasio Kircher, de universal renombre en el XVII). En realidad, todas las manifestaciones religiosas del inmediato catolicismo postridentino prefiguran ya ese estilo que caracterizará a la literatura del siglo siguiente.

Si todo ello era cierto para el catolicismo en general, en España se hacen aún más evidentes algunos aspectos de un tempranero conceptismo 'literario', inmediato al suceso contrarreformista. No hace falta recordar las tensiones conceptuales en la poesía de fray Luis o la sublimación de la paradoja en la literatura mística. Contra lo que a veces se ha pensado, España, de hecho, se convierte en exportadora, desde sus orígenes, del auténtico conceptismo barroco, incluso frente a la misma Italia[35]. Dicho estilo no fue un molde impuesto por el contrarreformismo en oposición a un consolidado clasicismo artístico anterior (como sucedió en Italia), sino una fórmula que expresaba la secular fisonomía, tortuosa y apasionada, del sentir hispánico. Bien mirado, ello no sólo se correspondía con la trayectoria del pasado, sino con su mismo presente histórico: la España de 1600, con su lujo y su miseria, su poderío y su decadencia, su devoción y su libertinaje, su apariencia y su realidad, era en sí misma, puede decirse, una absoluta 'paradoja conceptista'. Pero no deben olvidarse los determinantes acontecimientos de carácter reli-

[34] En su clásico *Studies in Seventeenth-century imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964, 2ª ed. ampliada (la primera edición es de 1939).

[35] A las observaciones que en este sentido lleva a cabo García Berrio (ob. cit., pp. 21 y ss.) sobre la prelación cronológica del conceptismo de Góngora y Quevedo en relación al de Marino, cabría añadir la influencia española sobre la llamada "poesía metafísica" inglesa, no sólo en autores como Crashaw, claramente inspirado en los místicos españoles, sino en el propio John Donne, cuyo 'wit' tiene sin duda bastante que ver con su procedencia católica, sus estudios escolásticos y su atestiguado conocimiento de la lengua y la literatura española.

gioso que hubo detrás de todo ello. La visceral adhesión española a los presupuestos del Concilio de Trento fue, a la par que una apuesta fallida por la supervivencia política, el encuentro con una mesiánica identidad religiosa que exageró el mensaje y el estilo tridentinos hasta crear una cultura teológica, indisociablemente católica, conceptista y española. Este carácter puede apreciarse magníficamente en la enconada lucha que se mantuvo por la proclamación del dogma Inmaculista, un suceso nada trivial si recordamos la enorme pasión que provocó entonces y el hecho muy significativo de que ese misterio –junto al del *Corpus Christi* (ambos acusadamente conceptistas y decididamente anti-protestantes)– fue el caballo de batalla de la religiosidad española del Barroco y adquirió el carácter de una verdadera causa nacional y popular, siendo, por añadidura, una fuente inagotable de innumerables obras artísticas y literarias.

Desde el punto de vista estrictamente religioso, la batalla por elevar a dogma (lo que no se logró hasta 1845) la "piadosa opinión" mantenida por la Iglesia acerca de la inmaculada concepción de María evidenciaba la asunción por parte de los españoles de la esencia más íntima del catolicismo. La pretensión inmaculista era, en primera instancia, una excepción al dogma básico que establecía la universalidad del pecado original y la consecuente y necesaria redención *para todos* de Cristo; pero esa aparente irregularidad doctrinal se apoyaba en la profunda lógica interna, misteriosa y aguda, que singulariza al catolicismo: sólo preservando a la madre de Cristo de toda mancha de pecado se la convertía en el único instrumento imaginable a través del cual Dios pudo hacerse hombre. La Inmaculada Concepción era el producto, en definitiva, de una precisa vinculación conceptual entre los misterios de la Encarnación y la Redención. Por otro lado, respondía a esa dialéctica enigmática, y siempre al cabo paradójica, entre gracia y naturaleza, que es la sustancia teológico-existencial del catolicismo. Por esa misma lógica interna, tan conceptual como conceptista, la idea de la Inmaculada podía llegar a relacionarse con cualquier otro Misterio (ahí está, por ejemplo, la frecuencia con que los autos sacramentales vinculaban el tema de la Inmaculada con el motivo eucarístico).

En último término, cabe decir que la creencia en la Inmaculada exigía, inquívocamente, una defensa conceptista. En la España del Barroco el asunto se convirtió, de hecho, en un banco de pruebas que

desarrollaba la devoción al mismo tiempo que el ingenio. No es, pues, casualidad que en la *Agudeza y arte de ingenio* el conceptismo inmaculista sea uno de los ejes fundamentales de su propuesta didáctica. Y es que la *Agudeza* de Gracián es un exponente privilegiado de esa poética teológica, por igual católica y conceptista, que venimos apuntando. No comparto en este sentido la opinión de A.A. Parker que, aun admitiendo el rico venero que los conceptos teológicos ofrecían para el ejercicio de la agudeza, asegura que la teoría graciana "no necesita del cristianismo o de ninguna otra teología para fundamentarse" (*op. cit.*, p. 54). A mi juicio, y por el contrario, el condicionamiento religioso es imprescindible para producir la estructura mental que posibilita el pensamiento ingenioso tal como se dio en la España barroca, y tal como el propio Gracián lo desarrolla en su tratados conceptista. Vamos a verlo a continuación.

IV

Parafraseando a San Pablo (*I Corintios* 13,12), repetía con frecuencia San Agustín que la verdad en este mundo solamente podía ser vista "en enigma y como en espejo"[36]. A tenor de este postulado gnoseológico fundamental, el *ingenio* debe usarse para desvelar en lo posible esa verdad considerada como "enigma". Si esto es así a lo largo y ancho de la especulación teológica del cristianismo, en aquellas épocas históricas en que la Iglesia, asediada por las herejías, tuvo que hacer un esfuerzo adicional por constituir o defender su recóndita e intrincada teología, esa presencia de lo *ingenioso* se hace especialmente visible. Tal ocurre en los momentos cruciales de la Patrística y la Contrarreforma. Para Quevedo, en la *Providencia de Dios*, los misterios dogmáticos y el designio divino son concebidos como un "enigma" cuyos secretos se relacionan con "las sutilezas de un jugador de manos"[37]. El discurso teológico se asume casi como un ejercicio de prestidigitación mental. En el auto sacramental *A Dios por razón de Estado*, Calderón presenta al Pensamiento vestido de loco y a remolque del Ingenio, que es el que busca y encuentra la verdad teológica; es al ingenio, efectivamente, a quien San Pablo, su buen

[36] *Confesiones*, VIII, 1,1. La idea se repite en otros lugares de la misma obra y en otras obras agustinianas (*Ciudad de Dios*, XXII, 29,1; *Sobre la Trinidad*, XV, 8-10, etc.).

[37] *Obras completas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1981, p. 1589.

amigo, se dirige para explicarle con sutilísimas razones el misterio de la Trinidad. El Ingenio –"que al fin es / parte del alma"– es el único capacitado para aprehender ese mensaje fundamental; su virtud ha sido, como escribe Calderón, "saber preguntar / para saber responder"; algo que no ha hecho el Pensamiento, que al final queda satisfecho, aunque "pasmado", ante esa verdad que le ha ofrecido, no la Razón (pues no es explicable racionalmente), sino el deseo y la perspicacia del Ingenio[38].

Sobre este fondo ha de contemplarse el "arte de ingenio" que teoriza Gracián. La *Agudeza* es, no cabe duda, un discurso estético, pero sobre las bases de otro discurso más profundo que le confiere, entre otras cosas, una vocación de inefabilidad. "Poco es ya discurrir lo posible –dice Gracián–, si no se trasciende a lo imposible" (XIX, p. 197). Es el reto del ingenio, que había caracterizado tradicionalmente a la especulación teológica. Con el "arte" adecuado, dicho ingenio puede alcanzar los más altos prodigios, como afirma Gracián cuando se refiere a las cuatro causas de la *agudeza*: "es el ingenio la principal, como eficiente; todas sin él no bastan, y él basta sin todas; ayudado de las demás, intenta excesos y consigue prodigios" (LXIII, p. 253). Benito Pelegrín[39] advierte oportunamente que Gracián aquí se refiere al ingenio, empleando los mismos atributos con los que los teólogos de la época definían a la Gracia en su relación con la libertad. Ello nos dice bien a las claras cuál es el ámbito o patrón que, consciente o inconscientemente, se está tomando como referencia.

La nutridísima representación que de sermones contemporáneos nos ofrece la *Agudeza* indica, por otro lado, que Gracián sabía muy bien qué terreno y tradición eran especialmente fructíferos para su arte de ingenio. Aunque Gracián, como es previsible, no deja por ello de inspirarse en las fuentes más remotas de esa tradición; su tratado resulta, en este sentido, uno de los ejemplos más relevantes de esa recuperación

---

[38] Ni que decir tiene que esta visión era incompatible con el pensamiento racionalista del XVII, que hubiera vestido de loco al Ingenio, no al Pensamiento como Calderón. Hobbes, por ejemplo, se refiere al ingenio como "esa especie de locura, como la de aquellos que, penetrando en cualquier discurso, son arrebatados de sus objetivos por toda otra cosa que viene a su pensamiento hacia tantas y tan largas digresiones y paréntesis, que se pierden por completo" (*Leviathan*, Parte Primera, cap. VIII).

[39] *Éthique et esthétique du baroque. L'espace jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, Actes Sud, Hubert Nyssen Éditeur, 1985, pag. 177.

jesuítica de la Patrística de la cual surgió en buena medida, como afirmaba S. L. Bethell[40], el conjunto del conceptismo barroco europeo. Gracián incluye, efectivamente, agudezas conceptuosas de Padres-teólogos como Tertuliano, Gregorio Nacianceno, Clemente de Alejandría, Juan Damasceno, etc., y particularmente de San Pedro Crisólogo (del que destaca su "sutileza y aliñado estilo"), San Ambrosio ("siempre conceptuoso sobre elocuente") y, sobre todo, del "rey de los ingenios": San Agustín (cuya insuperable excelencia 'ingeniosa' ya había sido resaltada en *El Héroe* y lo sería después en *El Criticón*)[41].

Dentro de estas coordenadas, la *Agudeza y arte de ingenio* nos ofrece un patrón estético que es en el fondo, como se dice de uno de los autores antologados "tan santo como ingenioso" (XXXIV, p. 65). Pero una cosa iba unida a la otra. Como la Patrística había intuido, el lenguaje conceptuoso era una réplica o *contrafactum* estilístico del lenguaje *natural* de la divinidad. San Agustín concebía el mundo como un bellísimo poema ("pulcherrimum carmen") lleno de antítesis y correspondencias ocultas, del cual Dios era el autor (*La ciudad de Dios*, XI, 18). Dicha idea estaría omnipresente en los teologizados escritores de la Contrarreforma, y como diría explícitamente en su *Cannocchiale aristotelico* Emanuelle Tesauro, representante del conceptismo teórico italiano, Dios mismo era un "conceptista". En efecto, los misterios dogmáticos de la teología católica eran sublimes '*concetti*' ingeniados por la mente divina, cuya

---

[40] "Gracián, Tesauro and the nature of Metaphysical Wit", en *Northern Miscellany of Literary Criticism*, 1, (1953), Manchester, pp. 19-40.

[41] Es interesante dilucidar el carácter de la admiración que Gracián profesa por el obispo de Hipona. "¿Qué fuera Augustino sin sus sutilezas?" pregunta Gracián en el Discurso primero de la *Agudeza*. El planteamiento casi escandaloso de esa pregunta nos conduce a ver al autor de las *Confesiones* como un modelo de carácter estético; pero un modelo donde la estética se halla unida indisolublemente a unos determinados contenidos de verdad: "equivócanse en Augustino lo augusto con lo agudo" decía Gracián en *El Héroe* (III). Con su fino estilo conceptuoso, San Agustín representa, en efecto, a todos aquellos que "supieron hermanar lo lúcido con lo cristiano" (Dedicatoria a la Tercera Parte de *El Criticón*), que es una exigencia insoslayable para el escritor aragonés, pues "una santidad ha de ser aliñada, que edifica al doble" (*El Discreto*, XVIII). Pero aún podría decirse más: la refinada condición estética no sólo aumenta la eficacia de la doctrina, sino que es síntoma y garantía de ella. Belleza y verdad doctrinal acaban por ser una misma cosa, y así Gracián nos dirá de Francia, "flor de los reinos": "marchitóse con la herejía su belleza" (*El Héroe*, XX).

artificiosa recreación originaría en España una abundante literatura específica, desde los *Conceptos espirituales* (1600) de Alonso de Ledesma hasta los *Conceptos predicables* (1672) de Melchor Fuster.

En este contexto hay que entender la propuesta estilística de Gracián. En el Discurso último de la *Agudeza*, su autor 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 (p. 254). Sin duda, éstos últimos son los imprescriptibles "concetos" divinos de la Encarnación, la Trinidad, la Eucaristía, la Inmaculada Concepción, etc. Pero si Dios (o su peculiar 'estilista' el Espíritu Santo) nos habla en *concetti* –o se presenta a sí mismo bajo la forma de tales–, también sus emisarios hablan de modo conceptuoso, y no en vano el estilo angélico –el de la embajada mariana, por ejemplo, en el episodio de la Anunciación– es puesto a menudo como modelo en la *Agudeza*; dice Gracián, "en lengua de ángel [...] ¿cuándo se vieron cortedades de elegancia? Profundidades sí, misterios también" (VII, p. 102). Ya al principio del tratado puede leerse que "producir agudezas es empleo de querubines, y elevación de hombres que nos remonta a extravagante jerarquía" (II, p. 51). Ésta es la auténtica legitimación del escritor conceptista; su referente, y al tiempo su estímulo e inspiración, es el propio lenguaje de la divinidad. Ello explica la tolerancia social e institucional que se mantuvo, en general, con los excesos de la predicación conceptista, en abierto contraste con la intransigencia que conocieron en este ámbito las exageraciones culteranas (cuyo mismo término, como se ha observado alguna vez, fue elaborado por sus detractores sobre el reflejo consciente de la voz "luterano")[42].

Este horizonte de interpretación hace asimismo comprensibles algunas de las características más relevantes de la teoría estilística de Gracián: su resistencia a la sistematización, su rechazo a las normas y preceptos fijos y, en último término, su vocación irreductible hacia el misterio. De hecho, buena parte de la *Agudeza* tiene su base, directa o

[42] La muy amena (e inédita en su tiempo) retórica de Juan de Robles *El culto sevillano* (1631) recuerda que en uno de sus sermones fray Juan Salvador, predicador carmelita, dijo un día que "se maravillaba de la astucia del demonio, que no pudiendo meter en España la eregía [...] havía introducido la cultería" (pag. 66 de la edición de la obra por la Universidad de Sevilla, 1992). Como se ve, mientras el conceptismo tenía una filiación angélica, el culteranismo la tenía más bien diabólica.

indirecta, en la conocida constatación del Discurso VI (p. 88): "quien dice misterio dice preñez, verdad escondida y recóndita, y toda noticia que cuesta es más estimada y gustosa". La propia escritura conceptista de Gracián había sido ponderada de acuerdo con este criterio por sus amigos Lastanosa y Salinas, en el Prólogo y la Aprobación del *Discreto*; el primero, valorando la "arcanidad" estilística de la obra, que aumenta "veneración a la sublimidad de la materia"; el segundo, admirando su estilo "tan divinizado", que "tiene hasta en la puntuación misterios". Estos logros, para Gracián, no han de ser exclusivos de lo literario: en sus tratados político-sociales predica, como sabemos, la conducta opaca, misteriosa, porque ésta "provoca la veneración" y con ella se imita "el proceder divino" (*Oráculo Manual*, af. 3), Esta última referencia –al igual que la *divinización* aludida por Salinas– nos coloca en una adecuada perspectiva de análisis: la defensa y presentación del misterio estético en la *Agudeza* es el trasunto y la proyección del misterio teológico del cristianismo, singularmente realzado durante el período de la Contrarreforma.

El catolicismo, en general, y muy especialmente el tridentino, se distingue, en efecto, no sólo por su elevada carga mistérica –sin parangón en otras religiones– sino, además, y sobre todo, por la necesidad de hablar sobre ella y por la constante predisposición a *representarla* (algo que, de hecho, resultaría inimaginable para un budista, blasfemo para un judío o un musulmán y superfluo, cuando menos, para un protestante). La Iglesia insistía en que sus misterios eran racionalmente incomprensibles, pero el esfuerzo de concebirlos por otras vías no era estéril en absoluto, pues el acceso a la oscura entraña de los mismos elevaba útil y saludablemente al espíritu. Este propósito de elevación religiosa es paralelo a la elevación estética que Gracián persigue en la *Agudeza*: "toda dificultad", dice el autor aragonés, "es agradable pasto del ingenio", y siempre existe "más fruición del discurso en topar con el significado, cuanto está más escuro" (XXXIX, p. 97 y XL, p. 105). Resulta, en verdad, curioso comprobar que los alegatos literarios del Barroco en favor de la dificultad estilística eran similares a los argumentos que justificaban la tarea hermenéutica en teología[43]. El propio canónigo Salinas

[43] Huarte de San Juan decía que la teología "es muy misteriosa, llena de figuras y cifras, oscura y no patente para todos. Tienen sus vocablos y maneras de hablar muy

decía en su Aprobación al *Discreto*: "No contiene cosa contra la fe, antes la aviva, porque excita el entendimiento". Este estímulo intelectual (no racional) era a la vez religioso y estético o, mejor dicho, era el correlato estilístico de un pensamiento teológico que trabajaba sistemáticamente sobre el misterio. La eficacia espiritual de este planteamiento había resultado tan indiscutible como su rendimiento estético: el enigma de la Trinidad, tan sutil y metafísico, podía llegar a provocar, por poner sólo unos ejemplos, desde la sublime descripción extática con que finaliza la *Divina Comedia* hasta la compleja y espectacular arquitectura trinitaria de Borromini, pasando por la majestuosa iconografía que del Misterio plantea Durero. La carga mistérica del cristianismo había originado, en efecto, una fructífera tensión artística entre los creadores que la militancia contrarreformista agudizó jubilosamente: "No hay horror donde hay misterio", escribía Calderón[44]: el horror espiritual, y también la penuria estética, era lo único que podía encontrarse fuera de él.

La exaltación de los enigmas teológicos se realizó, en consecuencia, por todos los medios: doctrinales, oratorios, artísticos... El mecanismo inevitable era forzar esa dialéctica (racionalmente imposible) entre el misterio y su representación; ésta última se instalaba no sólo en el ámbito de la *ficción*, sino de lo decididamente *ficcionalista*, pues el misterio es, por antonomasia, lo que no puede ser explicado, entendido o visto en modo alguno. La representación era, por lo tanto, la de una ausencia, la de un vacío que había de colmarse retóricamente con el concurso casi exclusivo de un *ingenio* que, en función del sentido paradójico de los misterios representados, adquiría por fuerza un carácter conceptuoso. Fue sin duda en el terreno poético donde, de modo más transparente, se encarnó ese ingenio conceptista de carácter teológico,

---

diferente significación de la que saben los vulgares trilingües" (*Examen de ingenios para las ciencias*, cap. XI). ¿No era esto un buen modelo para los apologetas de la dificultad estilística en la literatura del XVII? En realidad, la confluencia de argumentos entre teólogos y poetas quedaba ya muy evidente en las razones justificatorias de San Juan de la Cruz en el mismo Prólogo de su *Cántico espiritual*; allí advierte que si las fórmulas que utiliza pueden "antes parecer dislates que dichos puestos en razón", el mismo Espíritu Santo habla de este modo en las Escrituras, y "no pudiendo [...] dar a entender la abundancia de un sentido por términos vulgares y usados, habla misterios en extrañas figuras y semejanzas".

[44] *Sueños hay que verdad son* (en *Piezas maestras del teatro teológico español*, T. I, Madrid, B.A.C., 1946, p. 581).

que no solamente fue practicado por conocidos especialistas (Ledesma, Bonilla, Valdivielso...), sino por todos los poetas, grandes y pequeños, del momento. Desde la sensibilidad de nuestros días, la trivialización de la materia religiosa, e incluso la chocarrería o la irreverencia, es con frecuencia el resultado de esos juegos ingeniosos; aunque eso no se corresponde con la perspectiva del XVII; de acuerdo con ella, el ingenio conceptista no podía, en este sentido, ser un agente envilecedor, pues era el lenguaje mismo de la trascendencia. Puede ser esclarecedor seguir las huellas de este ingenio de carácter teológico en Gracián. Tal vez ello nos ayude a concretar un poco más el fundamento último de su poética conceptista.

V

Antes de seguir con la teorización que Gracián lleva a cabo en su *Agudeza* conviene tal vez que nos detengamos en la práctica conceptista que el propio autor desarrolló en la única obra religiosa que escribió, al final de su vida: un tratado sobre la comunión frecuente, que tituló *El Comulgatorio.* Toda la obra es, en último término, el desmenuzamiento retórico de un gran "conceto" –uno de esos que, como decía Gracián en su tratado conceptista, duran "toda la eternidad". Ese *concepto* no es otro que el de la Eucaristía, que Cristo propuso, afirma Gracián, como "misterioso enigma. Ofreció premios a los entendidos, como a comida de entendimiento". (XX, 4º). En estas palabras se cifra, en esencia, toda la trama conceptual que desarrolla *El Comulgatorio.* La Eucaristía se presenta como una "fineza" amorosa de Cristo para la salvación de los hombres, pero también como una "sutileza" intelectual y estética que facilita "premios a los entendidos". "Préciate de buen gusto", dice Gracián al comulgador (V, 4º), incitándole a ejecutar una de esas "acciones ingeniosas" que, según afirma expresamente en la *Agudeza* (XLVII, p. 144), supone acercarse a la Eucaristía para lograr beneficios espirituales. Para Gracián, en efecto, la eficacia religiosa del misterio corre pareja con ese primor intelectual que sutiliza al entendimiento y lo predispone para la fe. Un primor que es el sumo 'conceto' –antitético, hiperbólico, paradójico– de la inclusión de lo infinito en lo finito: "Este que viene encerrado en una Hostia es aquel inmenso Dios que no cabe en el universo" (XXXIX, 2º).; "aquí se abrevia aquel gran Dios, que no cabe en los cie-

los de los cielos" (I, 3º), etc. Gracián multiplica obsesivamente los juegos conceptuales en torno a esta idea. No le faltan razones para ello. La emoción que supone "encerrar toda la incomprensible Majestad del cielo en la corta morada de tu pecho" (VIII,1º) es una emoción compleja y polivalente. En el sacramento de la Eucaristía, la aspiración religiosa es correlativa a la satisfacción estética: pues, ¿qué mejor recreación del lema estilístico de nuestro autor –"preñado ha de ser el Verbo, no hinchado" (LX, p. 234)– que el Verbo abreviado, la quintaesencia de Dios, que nos ofrece el misterio eucarístico?

Gracián no se olvida, por otro lado, de desarrolar minuciosamente en su tratado religioso la idea de Sacramento como banquete paradójico donde Dios "es el que te convida y el convite" (XXXVIII, 3º). Ello le lleva a acumular esas metáforas de nutrición que Adolphe Coster abominaba como ejemplos de una repelente "piedad gastronómica"[45]. Cierto que su tremendismo o su puerilidad las hacen resistentes a la sensibilidad religiosa de nuestros días, pero este tipo de metáforas era habitual en la España de la época, y Gracián se acoge, por añadidura, a una larga tradición que se remonta a la literatura bíblica, donde las metáforas nutritivas eran recursos muy socorridos para referirse a la sabiduría espiritual. No es muy distinto el sentido profundo con que aparecen en *El Comulgatorio*: "te comes el mismo Hijo del Eterno Padre Sacramentado; aviva la fe y despertarás el hambre; cómelo con gusto y te entrará en provecho; desmenúzale bien y te sabrá mejor" (II, 3º); "esto es comerse el hombre a su Dios, que como es bien infinito encierra cuantos sabores hay; gústale, mira qué suave es, y cómo sabe a todas las virtudes y gracias" (V, 2º), etc. Se trata de una "comida de entendimiento", un alimento exquisito para paladares refinados. Pero Gracián insiste asimismo, y a veces con gran crudeza, en el aspecto material de la comunión, e incluso en el acto físico del comulgante: "todo entero te le comes", "mira que es gran bocado", "meterle dentro de tu boca", etc. Podría decirse que, para Gracián, la Eucaristía simboliza la introducción por vía oral del puro Verbo, deglutido bajo la especie retórica del sumo 'conceto'. ¿Cabe acaso imaginar mejor alimento espiritual para un autor conceptista? Como esa "hidra bocal" de que se hababa en la *Agu-*

[45] *Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1947, pp. 80-81. (Ed. original de 1913).

deza y arte de ingenio (XXXI, p. 37), el regalo eucarístico nutrirá el espíritu de agudezas, produciendo "de cada sílaba [...] una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto".

Todo esto, como es natural, no deja de ser una metáfora. Pero hay que ver si, aplicado a la teoría de Gracián, es una metáfora *legítima*; es decir, si el sistema diseñado en su tratado conceptista se alimenta o no significativamente de conceptos y estímulos como el citado. Para empezar, resulta digno de mención que aproximadamente la mitad del material utilizado en una obra técnica sobre el estilo literario, como es la *Agudeza*, sea material de carácter religioso. Concedamos que esto sea solamente un simple y fiel reflejo estadístico de la temática que salía publicada en las prensas de la época. Dejemos también de lado, aunque esto es ya más relevante, la peculiar condición estilística de esos ejemplos de predicadores y literatura de justas poéticas en honor a santos y dogmas mistéricos –verdaderas 'escuelas' de conceptismo– con que Gracián ilustra su tratado. Centrémonos sólo en un aspecto: averiguar hasta qué punto la teoría conceptista de Gracián es un modelo retórico *profano* que se sirve en abundancia de ejemplos religiosos, o bien se trata de un modelo de retórica teológica que sirve también para producir y analizar textos profanos. Habría que ver, en otras palabras, si, por ejemplo, el asunto eucarístico que constituye *El Comulgatorio* –y que ya había ayudado a ejemplificar en el tratado conceptista de Gracián los Discursos referentes a la "agudeza enigmática" (XL), la "agudeza paradoja" (XXIII) o la "ponderación de contrariedad" (VIII)– es un tema, sin más, oportuno para demostrar la idoneidad de un sistema retórico previo que destaca y privilegia, por las razones que sea, los enigmas, las paradojas y las antítesis, o bien ocurre que aquella materia, y otras afines, son precisamente las que han motivado una preferencia estilística determinada y una retórica de pensamiento donde el enigma, la paradoja o la antítesis son elementos fundamentales.

Cuando Gracián afirma en la *Agudeza* que "son empresas del ingenio y trofeos de la sutileza los asuntos paradojos" (XXIII, pp. 225-6), no podemos sorprendernos; pero cuando establece escuetamente, al principio de ese Discurso, que "son las paradojas monstruos de la verdad", tenemos el derecho de preguntarnos por el motivo que justifica esa afirmación y, ante todo, a qué tipo de verdad es al que Gracián está aludiendo. Más arriba nos referimos al carácter fuertemente paradójico que

caracteriza a la teología cristiana. Eso es, en efecto, un principio de respuesta. ¿Era distinto, en realidad, el procedimiento de buena parte del discurso teológico sobre la Trinidad, la Eucaristía, la Encarnación, la virginidad de María, etc. al de ese graciano "encarecimiento paradojo, que es uno de los mayores excesos del pensar, y así tan primoroso cuan dificultoso" (XXIV, p. 241)? ¿No radicaba la peculiar tensión estilística de la *Agudeza* en ese presupuesto, aplicable por entero a la especulación religiosa, según el cual "poco es ya discurrir lo posible si no se trasciende a lo imposible" (XIX, p. 197)? ¿No seguía el esquema de la explicación cristológica o trinitaria, con su enigmática y sutil estimación de personas y naturalezas, el mismo recurso conceptuoso explicitado por Gracián, que consiste en "levantar misterio entre la conexión de los extremos o términos correlatos del sujeto [...] y después de ponderada aquella coincidencia y unión darse una razón sutil, adecuada que la satisfaga" (VI, p. 89)? ¿No era la singular apuesta católica entre naturaleza y providencia, gracia y libertad, un paradigma de ese reto estilístico de "unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos", lo cual, según Gracián, "extremo arguye de sutileza" (VIII, p. 105)? ¿No persigue la estética conceptista de Gracián un "encarecimiento" de lo retórico que sólo se satisface plenamente "cuanto la circunstancia es más especial y prodigiosa" (XX, p. 206)? ¿Y no es lo teológico, por definición, lo que atesora esa "circunstancia"? ¿No sitúa Gracián buena parte de sus *agudezas* en el marco de lo que él llama "ponderaciones", "reflexiones", "argumentos" y "problemas", es decir, en ese contexto especulativo –tan propio de la teología dogmática (y más en las épocas de propaganda y debate, como la que nos ocupa)– donde el entendimiento ingenioso ha de dar "salida" o "solución" a toda suerte de "misterios", "dificultades" y "reparos"?

Gracián, por su parte, no deja de mostrar en muchos lugares de su tratado que las *agudezas* que va describiendo han sido usadas eficazmente, no sólo en la especulación dogmática, sino en la propia exégesis de las Escrituras, y también recuerda en alguna ocasión que es el propio Espíritu Santo –dechado de sutileza– el autor último de alguna de ellas. Parece evidente que esa notable afinidad instrumental que en el empleo de la *agudeza* mantiene la estética de Gracián y la investigación y el discurso religioso responde, en último término, a un horizonte gnoseológico común donde lo bello y lo verdadero no resultan incompatibles, sino todo lo contrario, con lo difícil, lo misterioso y lo paradójico.

Ese horizonte es el que explica postulados tan llamativos (pero tan definitorios de la estética graciana) como ese que afirma que "en la misma verdad puede haber exageración" (XIX, p. 198). No es extraño que Gracián, acto seguido, acredite esa sentencia con una "artificiosa gradación" que centra su objeto en la verdad teológica de la Inmaculada Concepción de María, tema estelar, puede decirse, de su tratado conceptista. Esta presencia tan recurrente de la materia inmaculista (con la enorme carga significacional de ese misterio, según vimos más arriba) puede justificar que, con su concurso, maticemos algunos puntos de lo que estamos comentando.

No es ocioso recordar que Gracián introduce en *El Comulgatorio* su tema eucarístico a partir de una serie de reflexiones conceptuosas acerca del anhelado dogma de la Inmaculada (I,1º), con lo cual anuda desde el principio una propuesta que ha de entenderse, definitoriamente, tan hispánica como católica. La frecuencia de ambos temas (el eucarístico y el inmaculista) en la *Agudeza y arte de ingenio*, además de ser exponente de eso mismo, cumple una alta función pedagógica e informadora desde el punto de vista del estilo. Ciñéndonos sólo a la Inmaculada, la idea en principio estimulaba, como tantas otras de su mismo orden, todo tipo de antítesis, retruécanos y paradojas (y no siempre las más previsibles y evidentes; ahí es donde entra el ingenio): "¿qué correspondencia más ingeniosa –escribe Gracián, por ejemplo– que la desta ponderación, al hacerse esclava la Madre Virgen, cuando la hacen reina del Cielo y tierra? Por cuanto [...] cuando había de ser esclava de la culpa en su Concepción, la gracia la hizo reina: hoy en su Anunciación, cuanto había de ser reina, su humildad la hace esclava" (IV, p. 67).

Pero el asunto de la Inmaculada no sólo da lugar a estos juegos conceptuales, o a otros de tipo lingüístico (etimologías, paronomasias, etc.)[46], presentes en la retórica convencional; también es traído a cola-

[46] Véase sólo un ejemplo, que Gracián toma de uno de sus hermanos sacerdotes: "Ponderaba el Padre Felipe Gracián, que parece que equivocó el autor supremo [Santo Tomás de Aquino] en la generación de Cristo Señor Nuestro: *Liber Generationis Jesu Christi*, aquella palabra *Liber*, que justamente dice *Libro* y *Libre*, que por el mismo caso que fue *Libro* María, donde se estampó la palabra de Dios, el Verbo eterno había de ser *libre* de culpa; libro blanco, cuyas hojas fueron sus purísimas y virginales entrañas" (XXXIII, "De los ingeniosos equívocos", p. 58). Sobre el sentido de los frecuentes juegos etimológicos y paronomásicos en la obra de Gracián, puede consultarse mi artículo,

ción en ese tipo de *agudezas* que imprimen carácter específico al sistema estético graciano. Será, en efecto, materia que incite a ese máximo encarecimiento "que se atreve a lo imposible" (XXI, pp. 216-7), y Gracián asimismo la utiliza para ilustrar aquellas agudezas por ponderación "misteriosa" (VI, "de dificultad" (VII) o de "reparo" (XI), es decir, aquéllas que responden a la premisa general de que "cuanto más extravagante la contingencia, da más realce a la ponderación" (VI, p. 93). No es extraño, pues, que el tema mariano (virgen, pero madre, concebida pero inmaculada) "favorezca y dé ocasión al extravagante discurso", como dice Gracián en el capítulo dedicado a la "Agudeza paradoja" (XXIII, p. 226). Y más aún si se relaciona con la no menos extravagante aritmética de la Trinidad; Gracián aporta el ejemplo siguiente del padre Jerónimo de Florencia: "Ponderó que la madre de Dios fue como un complemento de la Santísima Trinidad, fundándose en que teniendo el Padre a quien comunicarse, y también el Hijo, María fue a quien se comunicó el Espíritu Santo, en quien parece que se desahogó esta Divina Tercera Persona, refundiendo todos sus dones y gracias, de modo que aquella circunstancia tan especial de no tener el Espíritu Santo cuarta Persona a quien comunicarse, da pie al concepto y hace que partícipe de sutileza" (XXIII, p. 226). El ejemplo puede suscitar, como ha dicho algún crítico, "asombro y estupor, más que admiración entusiasta"[47], pero lo cierto es que tal argumentación está en la línea más depurada de las reivindicaciones contemporáneas de la simbología sobre el sentido trinitario[48]. Sea como fuere, lo cierto es que la doctrina cristiana estaba llena de esas "circunstancias" especiales –imprescindibles para el desarrollo de la estética graciana– que ocasionaban "encarecimientos conceptuosos" de todo tipo.

---

escrito en colaboración con Carlos Hernández Sacristán, "El razonamiento etimológico como procedimiento discursivo en Baltasar Gracián", *Archivo de Filología Aragonesa*, XLI [1988], pp. 153-172.

[47] Guido Mancini, "Las referencias religiosas en la Agudeza y arte de ingenio", en *Revista de Filología Española*, LXVIII, Fasc. 1º-2º [1988], pp, 1-11. P. 7.

[48] A Jung, por ejemplo, le hubiera entusiasmado este razonamiento, pues uno de sus temas más recurrentes fue el de la Trinidad cristiana, que a su juicio pide una cuaternidad de elementos: Padre e Hijo, Espíritu Santo y María, símbolo esta última de lo matriarcal-femenino, que completa y totaliza el masculinismo original del dogma trinitario.

Cuando Gracián se refiere a la "Agudeza por alusión" (XLIX) –la cual "parece que remeda la locución y la sutileza angélica", (p. 151)–, la define como sigue: "Consiste su artificio formal en hacer relación a algún término, historia o circunstancia, no exprimiéndola, sino apuntándola misteriosamente" (p. 151). No cabe duda de que la materia teológica se instalaba, por su propia naturaleza, en ese terreno conceptuoso y, no por azar, acto seguido, Gracián introduce como modelo un poema sobre la Inmaculada de su amigo Antonio Hurtado de Mendoza, que comenta, a renglón seguido, de esta manera: "Sutileza en cifra, que para entenderla es menester noticia trascendente y un ingenio que platique a veces en adivino" (p. 152). Se comprende, por lo tanto, que Gracián sazone con ejemplos inmaculistas el Discurso XXXIX, dedicado a esos "problemas conceptuosos" a los que hay que ofrecer una "salida ingeniosa" o responder con esos "argumentos conceptuosos" que analiza en los Discursos XXXVI y XXXVII. Para todo ello, y entre otros muchos, se servirá de ejemplos de la Inmaculada Concepción, que asimismo había aducido al tratar anteriormente (Discursos XVII y XVIII) las "ingeniosas trasposiciones" y las "prontas retorsiones", operaciones dialécticas del ingenio que le permiten "retorcer un dicho o un hecho sobre el mismo que lo propone" (XVIII, p. 188). La impugnación teológica que en ciertos sectores de la Iglesia sufría la idea inmaculista explica que Gracián la traiga a colación en esos contextos: el ingenio permitía contradecir a los contradictores sobre sus propios argumentos. Hablando en términos generales, y como apuntábamos más arriba, parece legítimo sospechar que buena parte del laberíntico esquema y clasificación de agudezas que Gracián ofrece en su tratado (tantos Discursos dedicados a "problemas", "argumentos", "reparos", "dificultades", "retorsiones" y "respuestas"), aunque tomados, en efecto, de la retórica clásica, están influidos y modelados por el ambiente de la Contrarreforma y las enconadas disputas teológicas que se produjeron en ese período (no sólo con los reformistas, sino entre los propios católicos).

Creo que, en resumen, puede afirmarse, a tenor de todo lo comentado, que la radical estética conceptista teorizada por Gracián no podría ser explicada atendiendo sólo al influjo inmanente de una tradición estrictamente literaria (que siempre estuvo, por otro lado, condicionada por un modelo de conocimiento), sino que, a un nivel más general,

debe explicarse por una determinada tradición epistemológica y una no menos concreta determinación histórica y religiosa; o lo que es igual: por el sistema analógico de pensamiento y la razón teológica de la España de la época, indisociablemente vinculados entre sí. Nada impide que todo ello pueda dar como resultado un sistema 'estetizante' donde el ingenio adquiere casi un carácter lúdico y hedonista. Esto no debe equivocarnos. En el auto sacramental *La hidalga del Valle* de Calderón, hay un personaje central que defiende, con uso abundante del ingenio, y frente a los ataques de la Culpa, a la Inmaculada Concepción de María. Este personaje, curiosamente, es el Placer, que argumenta con tanta piedad como refinada sutileza. La Culpa, sin embargo, concibe las razones del Placer como una "vana sofistería". Éste era el juicio, precisamente, que sobre los vuelos del *ingenio* mantenía a la sazón el naciente pensamiento filosófico y científico de la modernidad[49]. He ahí, crudamente planteada, la tragedia histórica que representa la poética analógica y teológica del conceptismo: todo un 'estilo de pensamiento' que expresaba dramáticamente los anhelos de un mundo y una cultura que estaban condenados a desaparecer.

A partir del siglo XVIII, la concepción de la Estética como una disciplina particular y autónoma, independiente de cualquier horizonte gnoseológico, posibilitó de nuevo un arte y una literatura de carácter vagamente conceptista. En la poética de la modernidad, desde William

[49] En 1581 Francisco Sánchez escribía, al final del *Quod nihil scitur*, contra esa forma de pensar que recurría a "quimeras y ficciones ajenas a la verdad de las cosas y que sólo sirven para hacer alarde de sutilidades ingeniosas y no para enseñarnos qué es la realidad". De un modo u otro, estas palabras, dirigidas contra la Escolástica, fueron repetidas sistemáticamente por los nuevos filósofos y pensadores, que mostraron una clara hostilidad por los ejercicios poéticos de la fantasía y la imaginación, calificándolos de "sofistería" y viendo en ellos un serio obstáculo epistemológico para el progreso del conocimiento. Tanto el rigor empírico e inductivista de Bacon como la pureza deductiva y racionalista de Descartes exigían, en efecto, esa radical depuración. La aversión que el nuevo pensamiento demostró por las sutilezas retóricas se plasmó, por lo general, en esa prosa unívoca, sencilla, estilísticamente casi neutra y, en esencia, ya moderna, que se exhibe paradigmáticamente en el *Discurso del Método* (y que en España no aparece, por cierto, hasta la segunda mitad del XVIII). El conceptismo teorizado, defendido y practicado por Gracián –contemporáneo estricto de Descartes– era ya un síntoma irrecusable de un estilo de pensamiento agudo y brillante en los mejores casos, pero absolutamente inhábil para afrontar los retos intelctuales de los nuevos tiempos.

Blake a Marcel Duchamp, desde el *Finnegans* de Joyce hasta el *Paradiso* lezamiano, el analogismo esotérico, el recurso ingenioso, el juego lingüístico y conceptual y la retórica neo-barroca vuelven a hacer su jubilosa aparición. Lejos de tener el sentido trágico y trascendente que alcanzaron en el período barroco, todas estas manifestaciones (patrimonio intemporal del escritor y del artista) van a reducir su proyección al ámbito de lo lúdico, de lo provocador, de lo sensual, de lo experimental. Un ejercicio más libre y triunfal de la actividad estética. Pero también, sin duda, considerablemente más limitado.