

El críticón : Aporías de una ficción ingeniosa

por Mercedes BLANCO
(Universidad de Limoges)

1 - EL PROBLEMA DE LA "DISPOSITIO" EN LA OBRA DE GRACIÁN

El críticón ocupa un puesto especial en la obra de Gracián. Este último libro, el más extenso de los suyos, tal vez el más ambicioso, es también el único aporte de su autor al género narrativo. Pero es posible que su peculiaridad más notable consista en su modo de composición. Las obras anteriores, *El héroe* (1637), *El político* (1640), *El discreto* (1646), *El oráculo* (1647), *Agudeza y arte de ingenio* (1648), *El comulgatorio* (1655) (1) son semejantes en cuanto al principio que rige su composición, aunque tan diferentes en otros sentidos. Todos estos libros están contruidos siguiendo la división de un concepto en forma de paradigma. No poseen un desarrollo unitario, porque carecen tanto de la organización temporal propia de la Historia y de la fic-

(1) Las fechas entre paréntesis son las de la primera publicación. Véase "Bibliografía de Gracián", en E. Correas Calderón : *Baltasar Gracián. Su vida y su obra*, Madrid, Gredos, 1970, p. 323ss.

BLANCO, Mercedes. "*El críticón*" : aporías de una ficción ingeniosa. En *Críticón* (Toulouse), 33, 1986, pp. 5-36.

ción como de la articulación dialéctica propia del tratado. Se presentan en vez de ello como series de aspectos de un mismo objeto, aspectos equivalentes entre sí, ya que lógicamente independientes y situados al mismo nivel.

Así *El héroe* se propone erigir el modelo admirable y universal del hombre insigne. Concibe Gracián la heroicidad como el amontonamiento de las cualidades excelsas cuya posesión asegura la fama :

Toda prenda, todo realce, toda perfección ha de engastar en sí un héroe... (2)

Formáronle prudente, Séneca; sagaz, Esopo; belicoso, Homero; Aristóteles, filósofo; Túcido, político, y cortesano, el conde. (3)

El libro se compone por el procedimiento simple de desgajar, de la colección de "prendas" que hacen del Héroe "universal prodigio", cada elemento y dedicarle un discurso independiente, denominado "primor". Esta **dispositio** no privilegia pues un número determinado de partes ni tampoco un orden determinado. Los discursos pueden leerse como piezas autónomas. El libro preserva pues, tanto para el autor como para el lector, el grado máximo de libertad compatible con la unidad del asunto.

El segundo libro de Gracián, *El político*, es también de organización muy sencilla, aunque no tan transparente. Se propone esta obra un doble objetivo : trazar un bosquejo ideal del monarca político y mostrar que este ideal ya ha sido realizado en la persona de don Fernando el Católico. Cada una de las cinco partes del texto atiende pues simultáneamente a un doble propósito : exponer una condición necesaria para hacer "político" al monarca, y demostrar que Fernando la posee en grado superlativo (4). En lo esencial esta **dispositio** es idéntica a la de

(2) Baltasar Gracián, *Obras completas*, B.A.E., tomo CCXXIX, p. 266.

(3) *Ibíd.*, p. 242.

(4) El desarrollo de las secciones se modela según el silogismo : la cualidad x distinguió a los mayores monarcas; Fernando poseyó x en el grado más alto; luego Fernando es el máximo entre los mayores monarcas. Así por ejemplo en la sección I : "Fundó Fernando la mayor monarquía que se conoce hasta hoy [...]. Concurrieron siempre grandes prendas en los fundadores de imperios [...]. El claro sol que entre todos brilla es el Católico Fernando, en quien depositaron la naturaleza prendas, la fortuna favores y la fama aplausos". *Ibíd.*, pp. 276-278.

El héroe : se trata una vez más de recorrer en un discurso una serie de puntos situados al mismo nivel y entre los cuales no existe por tanto un orden necesario. En sus articulaciones más breves, el texto se presenta como una sucesión de comentarios que parten de las reglas de gobierno de un gran monarca, por hipótesis las mismas que enunció o aplicó el rey Fernando. En ello Gracián se ajusta al proyecto comunicado en las primeras líneas del texto :

Opongo un rey a todos los pasados, propongo un rey a todos los venideros, don Fernando el Católico, aquel gran maestro del arte de reinar, oráculo mayor de la razón de estado [...] Comentaré algunos de sus reales aforismos, los más fáciles, los accesibles. (5)

Tanto en este proyecto como en su realización, se percibe el predominio de ese carácter discontinuo y fragmentado en el que vamos viendo el rasgo sobresaliente de la composición en Gracián.

La publicación de la primera versión del *Arte de ingenio* es dos años posterior a la de *El político* (6). El título completo de la obra, *Arte de ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de conceptos*, da cuenta con gran claridad de su contenido y organización. Gracián se propone con ella forjar un arte o método que describa y clasifique las distintas operaciones del ingenio en cuanto éstas van enderezadas a formar una agudeza o concepto. Ahora bien, en lugar de un verdadero sistema del concepto, el libro expone en sus diferentes discursos tipos de agudeza independientes entre sí, y que se siguen sin ninguna conexión explícita, salvo en casos particulares (7). Aunque Gra-

(5) *Ibíd.*, p. 276.

(6) La segunda versión, aumentada, de esta obra, lleva un título ligeramente distinto : *Agudeza y arte de ingenio, en que se explican todos los modos y diferencias de conceptos, con ejemplares escogidos de todo lo más bien dicho, así sacro, como humano [...]* (Huesca, Juan Nogués, 1648). Lo que decimos se aplica por igual a las dos versiones, ya que la segunda y más extensa no presenta ninguna novedad teórica ni cambio alguno importante en la composición. Nuestras citas, por motivos de accesibilidad, están tomadas de la segunda versión, única publicada modernamente.

(7) En muchos casos, dos, tres o cuatro discursos, que tratan cada uno de un género o modo de concepto, se siguen de acuerdo con marcadas afinidades que los títulos permiten adivinar. Por ejemplo los discursos V, VI y VII se titulan respectivamente "De la agudeza por ponderación de dificultad", "De

cián da, en el discurso II, una definición general del concepto, no trata en ningún momento de demostrar que los distintos "modos y diferencias" incluidos en su inventario responden efectivamente a la definición general. "El concepto —nos dice— es un acto del entendimiento que exprime las correspondencias que se hallan entre los objetos". A pesar de la vaguedad, probablemente deliberada, de esta fórmula, creemos que a Gracián le sería difícil argumentar su pertinencia para determinados tipos de agudeza como la "suspensión conceptuosa" o la "agudeza por alusión" (8). Tampoco las divisiones del objeto exploradas en el discurso III construyen un sistema coherente de clasificación. Apenas son más que unos cuantos esbozos de sistema, mal ajustados entre sí y sólo vaga y remotamente relacionados con el orden efectivo que encontramos en la serie de discursos que componen el tratado (9). En suma parece revelarse en este libro cierta incapacidad para articular sistemáticamente un contenido teórico y una materia textual. Si comparamos este tratado con otros de asunto semejante, como los libros antiguos o modernos de Retórica, o incluso las teorías de la agudeza de italianos contemporáneos de Gracián (10), observamos inmediatamente la diferencia. Estos textos suelen comportar divisiones fuertemente subrayadas y agrupadas en distintos niveles, constituyendo un árbol de partes y subpartes. El libro se modela así sobre la división de su objeto en géneros y especies, y este principio clasificatorio se declara explícita-

la agudeza por ponderación misteriosa", "De las ponderaciones de contrariedad". Pero el orden de estas series parciales, aunque vagamente anunciado al final del discurso III, no se justifica realmente en parte alguna.

(8) Discursos XLIV y XLIX (Ed. de E. Correas Calderón, Clásicos Castalia, 1969, tomo II).

(9) Salvo en unos pocos casos al principio y al final del libro, cada discurso define y describe un género de agudeza y uno solo. Ahora bien ni el número ni el orden de los discursos es el mismo en las dos versiones (hay cincuenta en la primera frente a sesenta y tres en la segunda). "La agudeza en apodos", por ejemplo, lleva el número 13 en la primera versión y el XLVIII en la segunda. Las agudezas por desempeño en el hecho y el dicho, que ocupan más o menos el centro de la lista primitiva (Discursos 27 y 28) se hallan casi al final en la segunda versión (XLV y XLVI). Es muy probable que estos cambios estén motivados, pero su motivación, que permanece tácita, da la sensación de ser caprichosa.

(10) Nos referimos en especial a los libros siguientes: Matteo Peregrini, *Delle acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, Genova, 1649; Sforza Pallavicino, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e il dialogo*, Roma, 1646; Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Roma, 1670.

mente al comienzo de la obra. Al contrario Gracián se contenta con yuxtaponer tipos en número indefinido, y que forman pues una serie abierta y susceptible de ser aumentada o disimulada de modo arbitrario (11). Es cierto sin embargo que, pasado el discurso XXXI, aparece de manera inesperada el rótulo "Tratado II" que separa los últimos nueve capítulos de la serie de los anteriores. Sobre esta gran sección del tratado, titulada "De la agudeza compuesta", tendremos ocasión de hablar más adelante.

El siguiente libro de Gracián, *El discreto*, contiene veinticinco breves secciones llamadas "realces". Volvemos con él a la composición de *El héroe*, puesto que cada discurso expone una de las cualidades parciales cuya suma constituye la discreción (12). La única novedad significativa es que a este primer paradigma, el de los aspectos o las partes de la discreción, se superpone otro de índole muy diferente. Encabezando cada realce hallamos, además del título que indica un aspecto de la figura del discreto ("Hombre de espera", "Hombre juicio y notante", etc.) un subtítulo que define la forma del discurso (elogio, discurso académico, alegoría, memorial, razonamiento académico, crisis, carta, diálogo, sátira, encomio, apólogo, invectiva, problema, satiricón, ficción heroica, apología, emblema, fábula, panegiri). Cada sección del texto resulta pues de la combinación de los parámetros independientes, un tema, tomado de un conjunto de temas afines y un canon formal, extraído de un repertorio de géneros, sin duda cultivados a modo de juegos y ejercicios en las clases de retórica y en las sesiones académicas. Pero esta combinatoria de dos paradigmas no impide que domine, en la composición, ese mismo carácter discontinuo que hemos hallado en libros anteriores (13).

(11) Con esta aparente crítica no queremos en modo alguno disminuir el inmenso valor del aporte teórico de Gracián en la *Agudeza*. Pensamos al contrario que hasta en los que podrían parecer defectos, es coherente Gracián con su método y con su estética. No creemos que su principal interés sea hallar el principio único y la división consistente de la agudeza, sino desplegar la mayor variedad posible. Su espíritu le lleva, al coleccionismo y a la apertura de la riqueza indefinida, más que a la clausura de lo sistemático.

(12) Estas cualidades pueden ser negativas ("la hazañería". "el ser malilla") y entonces la discreción implica, no su presencia, sino su ausencia. Ello no modifica, claro está, la índole de la composición que describimos.

(13) De todo lo dicho hay que exceptuar el último realce titulado "Culta repartición de la vida de un discreto". Tendremos ocasión en este trabajo de comentar este importante discurso que, al revés que los

El *Oráculo manual y arte de prudencia* es, como sabemos, una compilación de aforismos glosados, que se entresacaron supuestamente de las "doce obras impresas o manuscritas" que, a modo de doce trabajos de Hércules, se atribuyen a Lorenzo Gracián. Este "epítome de aciertos del vivir" se destina a una consulta oracular en los dilemas que se ofrecen incesantemente al juicio sometido a los vaivenes de la vida cortesana. Tiene esta obra una vez más un carácter suelto y discontinuo, y son contingentes tanto el número como el orden de los aforismos. Por su constitución y su finalidad el libro evoca *El político*, puesto que aquél ofrecía un oráculo de la razón de estado y éste propone un "oráculo" de la "razón de estado de ser personas": aquél se presentaba en forma de una serie de reglas de gobierno comentadas y éste se compone, de forma todavía más explícita, como una colección de máximas glosadas, aplicables esta vez, no a la política de los estados, sino a la de los individuos (14). Por otra parte, en cuanto es un método o arte, *El oráculo* recuerda el *Arte de ingenio*. Este último enumera modos y diferencias de conceptos, describe en suma las operaciones más notables del ingenio. El *Arte de prudencia* analiza los actos de la otra facultad constitutiva del entendimiento, el juicio, y cataloga triunfos de la más sutil virtud, la viperina prudencia.

Por último *El comulgatorio*, publicado en 1655, o sea entre la salida de la segunda parte de *El críticón* y la de la tercera, se compone de cincuenta meditaciones. Cada meditación se divide, inspirándose sin duda en el modelo de los ejercicios ignacianos, en cuatro puntos que corresponden a la vez a las fases del rito eucarístico y a las secuencias de un relato breve, episodio bíblico, apólogo o fábula. Las secciones del texto constituyen pues una vez más unidades indivisibles dentro de un conjunto abierto y desmembrable. Todas se fundan en un proceso analógico entre la absorción del cuerpo de Cristo y el

anteriores. no toma por objeto una cualidad parcial de las que constituyen la discreción, sino el perfil biográfico del discreto. no ya abstracto, sino encarnado en un individuo.

(14) Este paralelismo entre el individuo y el estado, la moral y la política. tan característicos del momento histórico al que Gracián pertenece, son objeto de un largo comentario en el libro de Gerhart Schroeder: Baltasar Gracián "*Críticón*". *Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik*, München, Wilhelm Fink, 1966.

fragmento narrativo objeto de la meditación. El resultado apetecido es un aumento de la atención y del fervor, y éste se alcanzará con mayor facilidad si el comulgante mismo, siguiendo el ejemplo propuesto, se aplica a su vez a construir pacientemente otros edificios analógicos partiendo de nuevos episodios. De ahí que la serie de las meditaciones no pueda en ningún caso considerarse como cerrada.

El comulgatorio llama la atención en suma por su carácter inmediatamente práctico. No pretende llevar a cabo una reflexión teológica, de orden dogmático ni moral, sino apuntar directamente a la práctica devota, a la espiritualidad cotidiana. Bien mirado, podría decirse lo mismo de todas las obras que hemos considerado hasta ahora. Todas ellas son en alguna medida métodos, introducciones a una praxis, ninguna trata de explorar el qué o el por qué, todas el cómo. Se trata de ejercer mejor una actividad, no por medio de la reflexión, sino gracias a la suma de ilustraciones concretas, a la acumulación de ejemplos, al ejercicio dirigido.

II - LA LITERATURA INGENIOSA COMO GÉNERO.

Hemos hallado, en las obras gracianas que preceden *El criticón*, una serie de características comunes que harían tentadora la búsqueda de un género literario que encerrase la clave de estas semejanzas. Ahora bien existe efectivamente en el siglo XVII (15) una franja amplia y nebulosa de obras difícilmente encuadrables en los géneros clásicos, y donde podríamos tal vez encontrar el que buscamos (16). Nos referimos a

(15) Aunque su apogeo se sitúa probablemente en el XVII, la extensión cronológica de este género es mucho mayor. Su antecedente más lejano se halla tal vez en obras antiguas erúditas y misceláneas como los *Apophthegmata* de Plutarco. *El panegirico de Trajano* de Plinio, es el probable modelo de la composición de *El héroe*, puesto que sigue el paradigma de las distintas virtudes del emperador ensalzado. Por otra parte los libros de *adagia*, de jeroglíficos y emblemas son inseparables del humanismo renacentista ; las misceláneas. de la erudición barroca y dieciochesca.

(16) Algunas especies notables del género han sido y siguen siendo concienzudamente exploradas, y particularmente los libros de emblemas y empresas. De la muy extensa bibliografía citaremos sólo unos cuantos títulos : Mario Praz : *Studies in 17th century imagery*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1964 ; Arthur Henkel y Albrecht Schöne : *Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Im Auftrage der Göttinger Akademie der Wissenschaften, Stuttgart, 1967. José Antonio Maravall : *La literatura de emblemas en la sociedad barroca*, en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid. 1972. Sibylle Penkert : *Emblem*

esa zona de obras ingeniosas por antonomasia a la que Gracián reserva, en la biblioteca ideal que *El críticón* nos describe bajo el nombre de "Museo del Discreto", una estancia particular, que sigue a las dos primeras, dedicadas respectivamente a la Poesía y a la Historia :

Passaron ya, cortéjados del Ingenio. por la [mansión] de la Humanidad. lograron muchas y fragantes flores, delicias de la Agudeza, que aquí asistía tan aliñada quan hermosa, leyéndolas en latín Erasmo, el Eborense y otros, y escogiéndolas en romance las florestas españolas, las facecias italianas, las recreaciones del Guicciardino, hechos y dichos modernos del Botero, de sólo Rufo seiscientas flores, los gustosos Palmirenos, las librerías del Doni, sentencias, dichos y hechos de varios, elogios, teatros, plaças, silvas, oficinas, geroglíficos, empresas, geniales, po² lianteas y fárragos. (17)

En esta retahíla de títulos altisonantes Gracián percibe pues un género común que, en su perspectiva, tal vez deformada por la proximidad, se le antoja digno de parangonarse con los clásicos y casi intemporales de la Poesía y de la Historia. Para definirlo acude a dos referencias, una disciplina escolar y universitaria, la Humanidad, y una facultad universal en el hombre, el Ingenio. En el catálogo propuesto de obras y de autores resalta la ausencia de ejemplos grecolatinos, atestiguando quizá que Gracián percibía el género cuya configuración describía como un aporte reciente, hoy diríamos rena-

und Emblematikrezeption. Vergleichenzur Wirkungsgeschichte von 16 bis 20. Jahrhundert, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.

L'emblème à la Renaissance, en *Actes de la journée d'études des seizièmistes français*, 1982.

(17) Baltasar Gracián. *El críticón*, ed. crítica y comentada por Romera-Navarro (University of Pennsylvania Press, 1939), tomo II, crisi 4, pp. 151-154. En las notas de esta edición se encuentra una documentación abundante sobre los términos usados por Gracián en este párrafo y sobre los autores que cita. Puede completarse esta información en el artículo de Karl-Ludwig Selig : *Some remarks on Gracian's Literary Taste and Judgments*, en *Homenaje a Gracián*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1958. Este trabajo sugiere, por otra parte, la inscripción de la obra de Gracián en el género así definido : "What we have here is a magnificent library or collection of books of anecdotes, apologies, maxims, commonplace books, miscellanea. They are all works encompassing a wide variety of matters. But a characteristic of many of these works is to present some universal moral or truth expressed in a short, compressed form usually associated with what we call laconic or aphoristic style. Their common attributes are among the most salient characteristics of

centista. La lista de las variedades del género hubiera podido alargarse con unos cuantos rótulos más : ¿por qué no "aforismos, apotegmas, máximas, emblemas, oráculos" etc. ? La impresión de proliferación ilimitada, los cultismos ostentosos, el prurito de erudición que caracterizan llamativamente esta sarta de títulos son también probablemente rasgos distintivos del género. Pero más que por estos rasgos, en definitiva accidentales, convendría tratar de delimitar éste por un reducido número de caracteres específicos :

a) *Lo fragmentado*

Cada libro se presenta como una agrupación de textos separables, a menudo breves. Estos se reúnen en función de su pertenencia a cierto tipo cuya denominación aparece con frecuencia en el título de la obra y se deja, en cierta medida, al arbitrio del autor, que puede optar por ejemplo entre flores, apotegmas o facecias, sentencias o aforismos, emblemas o jeroglíficos, etc...

b) *Lo escogido*

La segunda condición que se imponen las obras de este género es el alto valor atribuido, en principio, a cada pieza de la colección. Los títulos "flores", "sentencias", etc., garantizan de algún modo, en su mismo enunciado, lo exquisito, lo selecto, lo agudo en suma de los textos cuya yuxtaposición constituye la obra. Cada uno contiene un concepto o una red de conceptos ligados entre sí, de modo que mientras el conjunto se caracteriza por una falta de unidad, las partes presentan al contrario una fuerte cohesión interna. Los textos reunidos son insecables, en un libro que puede en cambio ser desmembrado o aumentado.

c) *Lo didáctico*

Las obras que consideramos suelen declarar su finalidad didáctica. Clasificarlas en la literatura moral sería sin duda exacto, pero no las definiría con precisión suficiente. Creemos que su singularidad consiste en que pretenden enseñarnos a vivir, no estableciendo un fundamento de las leyes morales, sino exponiendo reglas particulares. Su enseñanza es en suma parcelaria y pragmática. Se da en ellas un tratamiento técnico de la Ética ; tienden a elaborar un método que procede por inducción empírica y prescinde de todo conato de sistema. Esta pedagogía, cuyo fin es la educación del juicio, alterna con otra que se dirige al ingenio. No se trata entonces de enseñar a brillar, en la escritura y sobre todo en la conversación. Para ello basta generalmente con reunir unos ejemplos de agudeza, anecdóticos y sentenciosos, y proponerlos a la imita-

ción del aprendiz en arte de ingenio (18).

d) *Colusión de lo moral y lo ingenioso*

El aspecto más original de estas obras reside tal vez en la estrecha relación que se establece entre ambos géneros de enseñanza. La prudencia se vierte en sentencias agudas, se ilustra con sutiles alegorías, equívocos y correspondencias. La agudeza se ejemplifica en las máximas de la prudencia y las lecciones de la Historia. Las "agudezas por desempeño en el hecho" y "por desempeño en el dicho" (19) se incluyen en el repertorio graciano de modos de concepto. La agudeza es en ellas el agente que desanuda los empeños, halla la salida de situaciones intrincadas. La solución es de algún modo falaz porque, en vez de deshacer la dificultad en un esfuerzo de análisis, la evita o la rompe, como Alejandro en el episodio del nudo gordiano, citado por Gracián como ejemplo de desempeño en el hecho (20). El ingenio muestra en estos casos sus recursos de invención, su capacidad de asombrar, no tanto resolviendo un problema cuanto modificando su base misma. Estas salidas ingeniosas pueden ser, pese a su falacia, más eficaces que las largamente maduras por la cordura. De ahí que exista una zona en que la valentía del ingenio vence a la prudencia; la paradoja, "monstruo de la verdad" (21), va más lejos que la verdad a secas, y la audacia se ve liberalmente recompensada por la fortuna.

Gracian's style and even of his total work".

(18) Así es por ejemplo en el libro de Bernardino Fernández de Velasco, *Deleite de la discreción y fácil escuela de la agudeza* (Madrid, 1764). En contadísimos y meritorios casos se va más allá de la mera compilación de ejemplos y se elabora, como lo hace Gracián, un "arte de ingenio".

(19) *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., tomo II, Discursos XLV y XLVI.

(20) *Ibíd.* p. 133: "Llámase ésta sutileza de desempeño y pudiera vencedora, pues sitiada la inteligencia de una perplejidad y tomados todos los pasos del discurso, con todo eso, asistida de su prontitud, halla la extraordinaria salida. Sea su primer blasón el de aquel universal monarca, que mereció primero el renombre de Magno, debido por generalidad a todas sus eminentes prendas, dando un corte a todos los estorbos de su grandeza en el nudo gordio con aquella política paradoja: *Tanto monta cortar como desatar*".

(21) *Ibíd.*, tomo I, p. 224.

En esta zona limítrofe entre las esferas del juicio y del ingenio se sitúan estas colecciones de textos breves, donde se aplica a un caso extraordinario un pensamiento extraordinario y donde se aspira a regular lo que escapa a toda regla. El arte de ingenio se superpone al arte de prudencia cuando se trata de improvisar en "circunstancias especiales", en "raras contingencias" (22) marcadas por el sello de la novedad. Ambas son artes de la excepción. El ingenio permite destacarse en obras y palabras, la prudencia administra preferentemente dotes excepcionales de la naturaleza o la fortuna. Por ello el príncipe, el gran señor son destinatarios privilegiados de estas obras. Tuvo sin duda gran importancia, para Gracián, el haber visto *El héroe* en un estante de palacio, como cuenta en una carta, y el haber oído, tal vez, el comentario elogioso que a propósito de esta obra se atribuye a Felipe IV, incluso si, como afirma Romera Navarro, su estima personal por el monarca era escasa. También el corto encomio hiperbólico que acompaña el retrato de Gracián en el colegio de Calatayud menciona, entre las glorias del escritor, este beneplácito real (23). Y es que la heroicidad, la discreción y la prudencia son usos felices de un caudal de gracias y méritos. Cuanto mayor el teatro en que éstos se despliegan, más lugar habrá para los primores del arte. Las frases ingeniosas se vuelven en boca de personajes ilustres dichos memorables. Las agudezas son, en una metáfora de Julio II citada por Gracián, plata en hombres comunes, oro en nobles, gemas en reyes (24). De los ejemplos reunidos en *Agudeza y arte de ingenio*, un número considerable pertenece a grandes generales o monarcas y cons-

(22) La referencia a estas circunstancias y contingencias en que debe apoyarse la agudeza para ser verdaderamente ingeniosa es constante en el tratado y debe ser, pensamos, una de las bases de su interpretación. Citaremos sólo un ejemplo de ello : "Comúnmente toda semejanza que se funda en alguna circunstancia especial y le da pie alguna rara contingencia, es conceptual, porque nace con alma de conformidad y se saca de la misma especialidad del objeto. Las demás que no tienen este realce nacen muertas sin el picante de la conexión fundamental." (*Agudeza*, ed. cit. tomo I. p. 135).

(23) De la inscripción bajo el retrato de Gracián en el colegio de Calatayud : "Haec et alia ejus Scripta Mecenates Reges habuerunt, Iudicem Admirationem, Lectorem Mundum, Typographum Aeternitatem. Philippus IV saepe illius argutias inter prandium versabat, ne deficerent sales regiis dapi-bus". (Citado por Correa Calderón. ob. cit., p. 117). Parece ser que dijo Felipe IV : "Es muy donoso este brinquinio ; asegúroos que contiene cosas grandes". (Ibíd. p. 143).

(24) "De los dichos heroicos", en *Agudeza*, ed. cit., tomo II. p. 35.

tantamente vuelven los nombres de algunos de ellos, Alejandro, Almanzor, el Gran Capitán, Luis XI, Carlos V. Las artes de la prudencia y el ingenio, artes reinas que enseñan la eminencia en el gobierno y en las letras, pueden derivar con facilidad a ser artes de reinar. Por ello existe, dentro del género ingenioso, un importante subgénero de libros que, como las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo y *El político* de Gracián, recogen y comentan las máximas que deben encauzar la acción del príncipe.

III —DIFICULTADES DE LA AGUDEZA COMPUESTA

Sería sin duda interesante explorar las relaciones de interdependencia entre estos diversos caracteres que definen el género cuya existencia documenta el citado pasaje del "Museo del Discreto". Ese estudio aclararía tal vez aspectos esenciales de la cultura del siglo XVII. Nos contentaremos aquí con señalar la conexión entre la composición singular de estas obras y lo primordial del papel que generalmente asignan a la agudeza. Estas silvas, florestas, teatros, etc., ya en las metáforas que les sirven de título, indican la pluralidad inarticulada, la multitud. Elementos de distinta procedencia se reúnen de modo libre y caprichoso, sin ajustarse a un orden significativo. Por otra parte estos elementos presentan, en mayor o menor grado, un carácter agudo e ingenioso. Y es que es propio de la agudeza el hallar su marco predilecto en formas breves, epigrama, emblema, anécdota, sentencia. La agudeza debe ser percibida en un solo golpe de vista. Puesto que la mayoría de sus variedades consisten en la expresión de una correspondencia, o sea de una coincidencia de dos relaciones entre dos términos, pueden y deben caber en pocas palabras (25). Existen conceptos más complejos que otros, pero esta complejidad no puede llevarse más allá de un límite tras el cual la arquitectura de la agudeza escaparía a la más "extravagante" perspicacia. Por ello la estética que concede a la agudeza el valor más alto entre las

(25) Hemos querido traducir la definición que da Gracián del más fundamental de los tipos de agudeza, la agudeza por correspondencia y proporción (ibíd., I, p. 64) a un lenguaje más formal y menos alejado de nosotros. De acuerdo con esa traducción, la agudeza consiste en el acoplamiento de dos relaciones lógicamente independientes (o sea no implicadas la una por la otra) entre dos términos A y B. Matteo Peregrini da de la misma noción una fórmula parecida a la nuestra, cuando habla del "doppio legame" entre dos objetos, cuya coincidencia expresada constituye el concepto.

producciones intelectuales y poéticas es correlativa de cierta tendencia a la disgregación. El concepto, tal como Gracián lo piensa, es una forma que organiza textos breves. Pero no existe por otra parte, para Gracián, forma que no sea la del concepto, ni siquiera las tradicionales figuras retóricas :

Son los tropos y figuras retóricas materia y como fundamento para que sobre ellos levante sus primores la agudeza, y lo que la retórica tiene por formalidad, esta nuestra arte por materia sobre la que echa el esmalte de su artificio. (26)

Sin embargo la brevedad no siempre es adecuada. Un sermón, una crónica, un poema épico o una novela deben tener por fuerza cierta extensión. Para un autor como Gracián, que ve en la agudeza "la vida del estilo" y "el espíritu del decir", surge entonces una cuasi contradicción entre la necesidad de una organización unitaria, de una composición bien calculada, y la tendencia a la disgregación que impone el primado de la agudeza. Un escritor que se propone ser o parecer ingenioso tiende a privilegiar la parte en detrimento del todo, tiende a focalizar la atención en hallazgos sorprendentes o sutiles plasmados a nivel de los fragmentos más breves. La solución más fácil para el autor ingenioso es pues componer su obra a modo de agregado de elementos, sin una articulación que coarte la libertad del ingenio. A ella se atiene Gracián en sus primeros libros. Pero él es un amante del orden, de la "curiosidad y artificio", un denigrador de lo natural y espontáneo, aunque no, claro está, de forma unívoca y dogmática. En esto como en lo demás, este personaje complicado y refinado conoce los dos lados del dilema, comprende los gustos más encontrados, contempla el rostro doble y contradictorio de las cosas. Así puede decir que "el estilo natural es como el pan, que nunca enfada ; gústase más de él que del violento, por lo verdadero y claro, ni repugna a la elocuencia, antes fluye con palabras castas y propias". Pero es cierto también que "el [estilo] artificioso es más perfecto, que sin el arte siempre fue la naturaleza inculta y basta ; es sublime, y así más digno de los grandes ingenios ; más agradable, porque junta lo dulce con lo útil, como han platicado todos los varones ingeniosos y elocuentes" (27). Gracián, ante ésta como ante

(26) *Ibíd.*, I, p. 204.

(27) *Ibíd.*, II, p. 243 y 244.

tantas alternativas insolubles, caras "januales" que ofrecen su enigma al entendido, no trata de alzar la contradicción, pero tampoco de alejarla y olvidarla. Por ello llega a imponérsele la necesidad de hallar un orden para un escrito ingenioso, la necesidad de extender la "formalidad" y artificio que la agudeza supone más allá del marco del texto breve. Es entonces cuando aparece la noción de "agudeza compuesta" a la que está dedicado el Tratado segundo del *Arte de ingenio*. La agudeza compuesta se opone a la suelta, o sea a "aquella en la cual, aunque se levantan tres y cuatro y muchos asuntos de un sujeto, ya en encomio, ya en ponderación, pero no se unen unos con otros, sino que libremente se levantan y sin correlación se discurren". En cambio la agudeza compuesta o "encadenada en una traza, es aquella en que los asuntos, así de la panegíri como de la ponderación suasoria, se unen entre sí como partes para componer un todo artificioso mental" (28).

La vaguedad de esta definición es tal vez un indicio de la inconsistencia de la noción de agudeza compuesta. Nosotros diríamos que existen dos grandes principios muy generales de composición, el poético o narrativo que sigue concatenaciones temporales y causales, y el dialéctico que procede por cuestiones y respuestas, argumentos y conclusiones. Ahora bien, tanto el orden narrativo como el dialéctico no satisfacen en absoluto a los requisitos de la agudeza compuesta. Gracián los ignora, bajo estos u otros nombres, cuando recorre los distintos géneros de la "acolutia y trabazón de los discursos" o sea de la composición ingeniosa. Sus ejemplos están tomados en gran mayoría de la oratoria sagrada. Los sermones exquisitamente compuestos que cita se someten a una regla rigurosa e imponen a su desarrollo una dura y rígida simetría. En las especies o géneros en que se distribuyen estos ejemplos, parece haber una perpetua discordancia entre lo sutil de los medios y la pesadez del efecto alcanzado.

Así el primer género de agudeza compuesta (29) consiste en emplear en el discurso un tipo uniforme de agudeza. Ejemplo de ello dan sermones que se basan en una serie de proporciones o de reparos, o de encarecimientos. Esta supuesta agudeza incurre extrañamente en esta ingrata e insulsa uniformidad,

(28) *Ibíd.*, II, p. 167.

(29) *Ibíd.* discurso LII, II, p. 174.

tan aborrecida por Gracián que la mejor justificación de un arte del concepto, la prueba más clara de su utilidad es justamente la tendencia de los mayores ingenios a incurrir en esas sutilezas monocordes :

Censúranse en los más ingeniosos escritores las agudezas antes por unas, que por únicas y homogéneas sus conceptos : o todos crisis o todos reparos, correlaciones o equívocos ; y es que falta el arte, por más que exceda el ingenio ; y con ella la variedad, gran madre de la belleza. (30)

El segundo género (31), el de los "compuestos por metáforas", es el practicado en discursos donde cada parte desarrolla un aspecto distinto de una ecuación metafórica. Así un sermón del padre Felipe Gracián sobre el Bautista dispone el panegírico del santo en torno a la trillada metáfora del Fénix :

Comienza el Fénix [...] entre odoríferos aromas ; fue Juan anunciado, a dextris altaris incensi et hora incensi ; es único el Fénix : fue Juan singular [...]. Nace el Fénix entre estériles cenizas ; nace Juan de sus helados y canos padres. etc... (32)

No existe en suma detalle alguno de la biografía del santo, hasta el menos significativo en apariencia, que el ingeniosísimo Padre Gracián no consiga insertar entre las consecuencias previsibles de la "misteriosa" analogía entre Juan Bautista y el decantado pájaro de Arabia. Este sermón y sus semejantes se exponen a ser presa fácil de espíritus cáusticos, y la ironía de un Padre Isla halla en ellos materia para una sátira tan difusa como el *Fray Gerundio de Campazas*. La voluntad de simetría y pulimiento, llevada al paroxismo, sacrifica por completo todo el original movimiento dramático que puede cobrar, en manos de otro tipo de predicadores, la vida de un santo como San Juan Bautista. El mismo Gracián percibe y en ocasiones confiesa la laboriosa futilidad de tales discursos :

(30) *Ibíd.*, I, p. 49.

(31) *Ibíd.*, discurso LIII, II, p. 159.

(32) *Ibíd.*, II, p. 179.

Crueldad es, que no arte, condenar una hora entera al que oye o al que lee a la enfadosa cárcel de una metáfora, digo, a estar pensando en una águila. carroza o nave, aunque sea un sol. (33)

Trazas como la citada son en suma, por su redundancia y rigidez, profundamente contrarias a la concisión y viveza, al efecto sorprendente que deben distinguir a los partos del ingenio.

Un tercer género de agudeza compuesta (34] parece consistir en la coincidencia de la serie que forman las partes del discurso con un paradigma fijado de antemano. Por ejemplo a cada sección del sermón se hace corresponder una cita de un mismo texto evangélico (35), o los distintos sentidos de una palabra equívoca, o la lista de los atributos divinos, o las respuestas posibles a un problema, cuyo planteamiento sirve de introducción (36).

De lo que se trata en todos los casos es de buscar una coincidencia entre dos paradigmas independientes. Para ordenar un discurso con un tema determinado, por ejemplo, un sermón sobre la caridad o una ficción que refleja la peregrinación que es la vida humana, se recurre a un paradigma preestablecido, como la serie de las frases que componen el sermón de la montaña o la de las estaciones del año. La agudeza consiste entonces

(33) *Ibíd.*, II, p. 169.

(34) A este tercer género, del que damos una definición global que no se encuentra en Gracián, pero que puede derivarse sin dificultad de los ejemplos que cita, remite el discurso LIV, titulado "De la acolutia y trabazón de los discursos".

(35) "Cuando se discurre sobre alguna virtud o vicio, es por los principales efectos y actos, y cuando se unen por correspondencia al mismo texto, es doblada la perfección. Ponderó el Padre Felipe Gracián, en un sermón, la hermosura de la caridad [...] Primero, porque tiene bellissimo rostro : *Diligite inimicos vestros* ; aun a los enemigos lisonjea, haciéndoles buena cara ; tiene, lo segundo, hermosas manos, que es gran parte de una beldad : *Et beneficate his qui oderunt vos*. Agradable y dulcísima boca : *Orate pro persequentibus vos*". (*Ibíd.* II. p. 187).

(36) "Hasta en una palabra equívoca pueden unirse los cabos del discurso y se toma ocasión de ella para levantar las propuestas". (*Ibíd.*, p. 189). "En los discursos por cuestión. que no suelen ser los menos primorosos,

en esta acomodación de una serie paradigmática ya constituida a otra, la de los puntos tocados en el discurso. Se trata pues de adaptar a una determinada materia un casillero previsto para otra. La serie "Primavera, Estío, Otoño, Invierno", cuya primera función consiste en ordenar el tiempo cíclico del año, queda así adaptada, por ejemplo, a la ordenación del tiempo de una vida humana. El empleo de materiales externos confiere a la composición, por lo menos en la estética que Gracián representa, la elegancia de la economía. Pero la ortopedia de este artificio no logra rivalizar, a nuestro entender, en cuanto a poder de cohesión, con una composición simplemente basada en la concatenación lógica o narrativa. En la práctica los elementos encadenados por medio de una agudeza compuesta de este tipo siguen produciendo la impresión de yuxtaponerse de acuerdo con lazos de afinidad, pero de ser, no obstante, perfectamente separables.

El cuarto y último género de agudeza compuesta es la que llama Gracián "agudeza compuesta fingida". Dentro de este género entran de hecho todas las formas de ficción que Gracián conocía, el poema épico, la metamorfosis, la fábula, el apólogo, la alegoría, el emblema, la parábola (37). Parece en suma que la ficción en general es para Gracián agudeza compuesta. Esta curiosa asimilación podría interpretarse como la prueba de que el teórico de la agudeza admite lo oportuno de la sintaxis narrativa (38) para unificar un conjunto donde brillan las agudezas simples. Pero no se entiende entonces el motivo que justifica la denominación de "agudeza", ni el por qué de incluir en este género de agudeza compuesta solamente las ficciones y no los relatos en general, y por tanto la Historia.

consiste la unión en ir discurrendo por las partes y términos entre quienes está la duda. Armó desta suerte el doctor Juan Francisco Ram, arcipreste de Morella (...), una competencia entre los atributos divinos : a cual se deba la gloria del infinito don de la Eucaristía". (Ibíd. p. 188- 189).

(37) Discursos LV. LVI. LVII : "De la agudeza compuesta fingida en común", "De la agudeza compuesta fingida en especial", "De otras especies de agudeza fingida".

(38) La legitimidad de este concepto parece suficientemente establecida por la semiótica narrativa.

Y es que de hecho lo que convierte a la ficción en agudeza, a ojos de Gracián, no es lo narrativo sino lo ficticio, asimilable a lo mentiroso. La ficción es una parte de la Mentira, pariente cercana de la agudeza. La mentira de la ficción es paradójica, ya que por medio de ella trata de hacerse valer su contrario, la verdad. Ya en la Poética aristotélica la ficción o fábula imita lo verosímil y está por ello más cerca de la verdad, en su dimensión universal, que la relación, tal vez confusa e insignificante, de hechos exactos (39). Para Gracián, todo *El crítico* lo demuestra, la verdad es ante todo lo inasimilable, lo radicalmente intolerable. Es ciertamente tópico afirmar que los hombres rehúyen la verdad, pero este tópico quizás no haya sido nunca sostenido con más vigor que en este libro. Pues bien, por medio de la ficción, la verdad se domestica, se vuelve urbana y grata. A través de la máscara de la ficción se hacen amables sus rasgos odiados. Todo ello queda claramente expuesto en el apólogo que introduce el discurso "De la agudeza compuesta fingida". En esta breve narración, la Verdad despreciada acude a la Agudeza en busca de consejo. Ésta le recomienda el recurso al disfraz, y la Verdad "dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, alude a lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo que quiere condenar en éste, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, viene siempre a parar en el punto de su intención". (40)

"Agudeza compuesta fingida" es pues el término graciano que designa a la vez esta estrategia de la Verdad que se insinúa en la máscara y en la alusión y, por otro lado, todos los géneros de ficción poética (41). Ello implica necesariamente cierto modo, históricamente fechable, de concebir la ficción.

(39) Aristóteles. *Poética*, 1451 b.

(40) *Agudeza*, ed. cit., II, p. 192.

(41) Los géneros que cita Gracián como exponentes de "agudeza compuesta fingida" son de hecho los que siguen :

- epopeya (ejemplos : Homero. *Ulises* ; Heliodoro. *Theógenes y Clariquea* ; Alemán, *Atalaya de la vida humana* ;
- metamorfosis (ej. : Apuleyo. *El asno de oro*) ;
- alegoría (ej. : Petrarca, *Triunfos* ; Boccacini, *Raguallos del Parnaso*) ;
- apólogo (ej. : Alemán ; Falcón, Los animales preguntan al Creador cuál será su destino) ;
- fábula (ej. : Argensola. La golondrina previsora) ;
- cuento y chiste (Don Juan Manuel. *El conde Lucanor*) ;

Para esta concepción toda ficción apunta a algo distinto de lo que inmediatamente significa. Alude a lo presente por lo pasado, nombra un sujeto, un lugar, un tiempo para sugerir otros, alegoriza en suma, en el sentido originario de la palabra. Por otra parte la ficción debe adoptar este modo indirecto y retorcido de significar no por lujo sino por necesidad, para "desmentir los afectos" y "deslumbrar las pasiones", en definitiva para prevenir la repugnancia y la hostilidad. Ello supone que toda ficción sea necesariamente satírica.

Años antes de emprender la composición de *El críticón* estaban pues fijadas las características básicas de esta obra. Y es que partiendo de las premisas que hemos tratado de analizar no era posible que Gracián proyectara, ni siquiera que concibiese una obra muy extensa y ambiciosa que no fuera precisamente, como *El críticón*, una sátira alegórica.

IV - LA COMPOSICIÓN DE EL CRITICÓN COMO DESFILE DE ALEGORÍAS.

Hasta *El críticón* las obras de Gracián dan testimonio de una preocupación duradera por descubrir y manifestar en qué consiste la superioridad de ciertos hombres eminentes, llámen-se héroes, atentos o discretos (42). Es imaginable que en un

- empresa (ej. : dos ramos cruzados de palma y ciprés con el mote "Erit altera merces");
 - parábola (ej. : San Juan Damasceno : un hijo de rey criado en la oscuridad sale a ver al mundo, y de todo lo visible prefiere las que le han nombrado horribles demonios, o sea las mujeres).
 Parece claro por esta lista que Gracián incluye en las formas de agudeza fingida todos los géneros narrativos que conoce con excepción de la novela. No es fácil interpretar esta excepción, pero podrían hallársele dos motivaciones : la novela no tiene existencia independiente como género, como lo prueba la inclusión en la epopeya del *Guzmán de Alfarache*. Por otra parte es muy posible que Gracián desdeñara a las llamadas novelas y a sus autores (entre ellos a Cervantes).

(42) Gracián alude en *El discreto* a dos obras que no han llegado hasta nosotros y que presenta como en preparación o ya acabadas. *El varón atento* y *El galante*. No es difícil adivinar que estas dos obras, que formaban tal vez un tríptico con *El discreto*, debían tener una traza muy semejante a la de este último libro, y que sus títulos eran otras designaciones de esa persona insigne cuya constitución imaginaria tanto preocupa a Gracián.

momento dado se le ocurriese la posibilidad de describir, no la eminencia, sino el proceso que conduce a ella, el movimiento que convierte a un niño, ignorante e inerte, apenas deslindado de la bastedad de la naturaleza y de la zafiedad animal, en una "persona que lo sea", gran rey, sabio o soldado (43). La primera huella de este proyecto aparece sin duda en el último realce de *El discreto*, titulado "Culta repartición de la vida de un discreto". A la inversa de los demás, este "realce" se propone considerar al discreto, no como una esencia intemporal, sino como un ser vivo y por ello sometido a la movilidad de las circunstancias. El sello de la discreción en lo temporal está en considerar al tiempo no como el agente de la usura y el desgaste universales, ni tampoco como la dimensión que permite el riesgo y el juego con el azar, sino como un capital que invertir, o menos anacrónicamente, una propiedad que administrar, capaz de producir pérdidas o ganancias. El discreto difiere del vulgo en la medida en que sabe administrar su tiempo, ordenarlo para ganarlo. Pero ganar el tiempo consiste para el discreto, no en una actividad dirigida hacia el exterior, sino en la operación tautológica de convertirse a sí mismo en lo que es, o sea en discreto. Según la "culta repartición" el discreto ocupa el primer tercio de su vida, la infancia y juventud, en hablar con los muertos, o sea en leer; la segunda, la varonil edad, en hablar con los vivos (viajar, conocer gentes, ver mundo); por fin la tercera, la vejez, en hablar consigo mismo (meditar, repasar lo que ha leído y visto). Esta disciplina de corte muy clásico incurre en un defecto tal vez común a este género de programas. El discreto proyecta su vida como una educación permanente. La finalidad de esta educación no es otra que convertirlo en "persona", lo que en el fondo no significa sino hombre capaz de aprender y de educarse. Este programa vital supone ya adquirido desde el comienzo lo que constituye su fin. El educarse para vivir lleva por un deslizamiento inevitable a vivir para educarse. De ahí la sensación de inmovilidad, de vacación permanente, de ocio que produce en definitiva este esbozo biográfico. El discreto no hace nada, se queda siempre al margen, perpetuo espectador de la vida y de

(43) "Mucho gusto Andrenio de ver tanta y tan donosa infantería, no acabando de admirar y reconocer al hombre niño. Y tomando en sus brazos uno en mantillas, decíale a Critilo:

- ¿Es posible que éste es el hombre? ¿Quién tal creyera, que este casi insensible, ignorante e inútil viviente ha de venir a ser un hombre tan entendido a veces, tan prudente y tan sagaz como un Catón, un Séneca, un Conde de Monterrey?" (*El crítico*, ed. cit., I, 5, p. 169.)

su propia vida. Carece de singularidad, de destino. Falla por tanto, a nuestro entender, el proyecto graciano de comprender cómo se hace a un gran hombre, cómo se educa a un animal humano para convertirlo en un Aristóteles o un Gran Capitán. Y es que ese concepto del tiempo como cantidad de antemano fijada, y que pudiera repartirse como se reparte una heredad, ignora enteramente todo el complejo juego de azar y de necesidad, de encuentros imprevisibles y de determinación que dan su perfil al tiempo vivido. Tal vez sea aquí víctima Gracián de un interés demasiado personal, ya que su vocación de jesuita era justamente afín a la de educador. Este fallo que tratamos de analizar, y cuyas consecuencias se perciben en *El críticoón*, no depende en absoluto de la ordenación escogida para el tiempo del vivir, sino de que haya una ordenación, cualquiera que ésta sea, previa al fluir mismo de la vida, una serie de etapas inscritas de antemano y con valor abstractamente general.

En "Culta repartición de la vida de un discreto" muchos críticos, a partir de Adolphe Coster, han visto con acierto el germen de *El críticoón*. Este texto muestra que lo importante para Gracián no es precisamente la naturaleza del orden escogido, sino la existencia de un orden. La "cultura" que el título del realce menciona es para él sinónimo de orden, de "aliño" como dice a veces. El mismo texto que prescribe minuciosamente el empleo de la vida siguiendo el paradigma ternario que hemos citado—hablar con los muertos, con los vivos, consigo mismo—hace constar en su exordio distintos métodos para "medir la vida", o sea dividirla en una sucesión de etapas. El primero de ellos se debe a la misma naturaleza que "atenta, proporcionó el vivir del hombre con el caminar del sol, las estaciones del año con las de la vida y los cuatro tiempos de aquél con las cuatro edades de ésta" (44). La misma naturaleza es aquí autora de una agudeza de proporción, puesto que crea una exacta coincidencia entre dos paradigmas, las estaciones del año y las edades de la vida, niñez primaveral y tierna, cálido estío de la mocedad, fecundo otoño de la edad varonil, fría y blanca vejez. Esta agudeza prodigiosa porque natural será justamente la que usará Gracián al componer su largo relato, convirtiéndola así en agudeza compuesta del tercer género. Sin embargo existían otras posibilidades, que él mismo enumera. Vista por Pitágoras la vida es una Y, un signo de bifurcación, y se reparte en los dos senderos del vicio y la virtud. Contem-

(44) Gracián, *Obras completas*, ed. cit., p. 363.

plada por el "agudo Falcón" se ordena en cuatro partes, treinta años de hombre, veinte de jumento, otros tantos de perro y de mona. *El crítico* mencionará, con "erudita prolijidad", otras combinaciones : repartición de la vida en fracciones de diez años, presididas por los siete planetas (45), o conforme al correr de un río, primero fuente delgada y risueña, luego torrente, después río "caudalosamente vagaroso", al fin informe estuario (46).

Al establecer la *dispositio* de *El crítico* Gracián tiene presentes estos sistemas y aplica básicamente el primero de ellos. Cada edad-estación se subdivide a su vez en estancias, lugares obligados en la *peregrinatio vitae*. A la primavera y al estío corresponden episodios como el de Falimundo, emblema de las grandezas ilusorias que pretende el joven ambicioso, Artemia, que representa sin duda el aprendizaje de las "artes" por el adolescente, Falsirena alusiva a la fuerza juvenil de la lascivia. A la "varonil edad en que se recogen los frutos de los vastos países del Saber y el Tener, de la Virtud y del Valor, se reservan estancias como el Museo del Discreto, la Cárcel del Oro, la Armería del Valor y el palacio de Virtelia (47). Al invierno de la vejez, edad filósofa por excelencia, van aparejados el episodio de la Verdad pariendo, la contemplación de la misteriosa Rueda del Tiempo y los encuentros con personajes clarividentes como el Descifrador o el Zahorí.

No pretendemos con esta sumaria exploración sugerir una concordancia perfecta entre las grandes divisiones del texto, basadas en la analogía del vivir del hombre con el caminar del sol, y la distribución de los episodios en las tres partes de la obra. A nuestro juicio tal concordancia no existe y si existiera carecería de interés. Querríamos más bien esbozar el proceso que lleva de una ordenación previa del relato global

(45) *El crítico*, ed. cit., III, 10, p. 301.

(46) *Ibid.*, II, 1, p. 17.

(47) *Ibid.*, II, 2, p. 54 : "Hallávanse ya en lo más eminente de aquel puerto de la varonil edad (...) : espectáculo tan importante cuan agradable, porque descubrían países nunca andados, regiones nunca vistas, como la del Valor y del Saber, las dos grandes provincias de la Virtud y la Honra, los países del Tener y del Poder, con el dilatado reino de la Fortuna y el Mando : estancias todas muy de hombres".

a una composición igualmente sistemática de las partes más breves. El libro sigue el único principio de composición que Gracián puede concebir, o sea la agudeza compuesta. Las secuencias, breves o extensas, se constituyen en aras de la correspondencia con un paradigma preexistente. Por ejemplo el orden en que van apareciendo las criaturas en el *Genesis* sirve de pauta a la narración de cómo Andrenio, salido de la caverna, va descubriendo las maravillas de la Creación visible (Primero los astros, sol, luna y estrellas, luego las plantas, los animales). El repaso de los mentirosos deleites, simbolizados en los aposentos de la Venta de Volusia, reproduce la serie de los pecados capitales. La conversación de Artemia con los dos peregrinos, en "Moral Anotomía del Hombre"declina la lista de las partes del cuerpo. Cuando la narración omite reproducir en su textura estos paradigmas tradicionales, adopta sin embargo la forma de un inventario, de una declinación paradigmática, catalogando por ejemplo los tipos de fieras ciudadanas, o de hipócritas, o de soberbios (48), repasando el vocabulario de los refranes, o el conjunto de las reglas elementales de cortesía (49). A cada pieza catalogada corresponde, al menos en principio, un concepto o agudeza. La agudeza compuesta no impide pues que el texto se desagregue en una multitud de fragmentos, se resuelva en una vastísima y compleja colección de ocurrencias ingeniosas.

Y es que los personajes y su destino no logran imponer al texto su unidad. No son el punto de partida del relato sino que están, al contrario, completamente subordinados a las abstractas taxinomías que rigen su organización. A Andrenio el peregrino de la vida, el hombre tal como lo entrega la naturaleza, se le hace atravesar una serie de etapas al cabo de las cuales se hallará, como por una operación alquímica convertido de bruto en persona y de escoria en el oro puro de que están hechos los héroes. Pero el lector no percibe en las acciones y en las palabras de Andrenio más indicios de transformación

(48) Fieras ciudadanas : I, 6, p. 190 ("Estado del siglo") ; II, 5, p. 168-169 ("Plaza del populacho"). Hipócritas : II, 7, p. 231-244 ("Yermo de Hipocrinda"). Soberbios : III, 7, p. 221-243 ("Hija sin padres en los desvanes del mundo").

(49) Refranes : III, 6, pp. 201-211 ("El Saber reynando") ; reglas de cortesía : I, 11, pp. 335-345 ("El golfo cortesano").

tan radical que los que se registran en la ficha que va recorriendo las casillas del juego de la oca. Andrenio es el hombre imperfecto, el educando, el receptáculo vacío de la persona virtual, lo es al principio, cuando saliendo de las tinieblas de la caverna ve por primera vez la luz del sol, lo sigue siendo al final en la posada de la muerte y en las puertas de la isla de los inmortales. El propósito primordial del relato parece ser el desplegar minuciosamente las etapas del itinerario que conduce de las ilusiones de la niñez, tinieblas del ánimo, a la luz del desengaño final (50). Para ello tendrá Andrenio que cometer todos los yerros, caer en todas las tentaciones y volver a levantarse para seguir un camino que no está lejos de ser una mera sucesión de errores. Pero este camino le lleva paradójicamente a la deseada eminencia. Para hacer aceptable la paradoja, es necesario poner junto a Andrenio su contrafigura, el desde siempre educado y educador, el juicioso Critilo (51). Este personaje, que al revés que Andrenio no yerra jamás, es el encargado de representar ya al principio del texto su punto de llegada. Andrenio, hombre meramente natural, se convierte al final en persona, en inmortal desengañado, pero esta conversión se sitúa en un más allá de la vida que es también un más allá del libro : el relato nos deja a las puertas de la isla de los inmortales, no entra en ella (52). Andrenio no llega pues nunca a demostrar su transformación, Critilo no necesita demostrarla puesto que es, desde el principio, un varón desengañado y prudente que emerge de una vida anterior para guiar a Andrenio por un camino cuyas asechanzas no pueden sorprenderle. En suma, queriendo trazar el proceso que lleva de un término a otro, del hombre a la persona, de la vanidad al desengaño, de la necesidad

(50) III, 5, pp. 152-153 : "Todos andan desatinados, dando de ojos de vicio en vicio, unos ciegos de amor, otros de codicia, éste de venganza, aquél de su ambición y todos de sus antojos, hasta que llegan a la vejez. donde topan con el Desengaño. [El] los halla a ellos, quítales las vendas y abren los ojos cuando ya no hay que ver porque con todo acabaron, hazienda, honra, salud y vida, y lo que es peor, con la conciencia".

(51) Para Maravall, Critilo simboliza la perfectibilidad humana, complemento lógicamente indispensable de la imperfección que representa Andrenio. Véase Maravall : *Un mito platónico en Gracián*, en *Ínsula*, Octubre, 1959.

(52) El autor del libelo contra Gracián *Crítica de reflexión y censura de las censuras*, firmado con el pseudónimo de Sancho Terzón y Muela y publicado en Valencia en 1658, utiliza esta apertura final para prolongar la ficción alegórica. Un lamentable personaje, que suma en espuria confusión a Critilo y a Gracián, se presenta en Salamanca mendigando una calificación de sabiduría firmada por todas las ciencias. Y es que, después de haberse

al juicio, el libro no hace más que presentar simultáneamente, en todo momento, las dos caras en una alternativa reiterada e inmóvil. No vemos a Andrenio volverse Critilo, sino siempre a los dos juntos, desde la apertura en que el naufrago Critilo arriba a la isla de Santa Elena y a los brazos de Andrenio, hasta la escena final en que ambos personajes se pierden en la perspectiva del arco triunfal que da entrada a la mansión de los inmortales.

Y es que hay sin duda incompatibilidad entre el proyecto de construir el relato en función de esquemas clasificatorios abstractos, y la posibilidad de introducir en él una diacronía, un auténtico movimiento. La abstracción es esencialmente intemporal. Un escritor coherente que emprende una narración siguiendo un esquema previo se ve abocado a hacer de sus personajes alegorías, conceptos vagamente antropomorfos y dotados de habla, pero de un habla homogénea y que no los caracteriza en nada. La narración se vuelve dramatización de un discurso que versa sobre generalidades y no sobre individuos.

De hecho el texto de *El críticón* consiste principalmente en diálogos. Sus interlocutores varían a lo largo del libro o, mejor dicho, permanecen dos de ellos, Critilo y Andrenio, y varía constantemente el tercero. Los peregrinos atraviesan series de casillas dispuestas de antemano (por ejemplo la Fuente de los Engaños, la Corte de Falimundo, la Corte de Artemia, el Paso del Salteo, la Venta de Volusia (53), etc. Cada casilla está dotada de un nombre que alude sin ambigüedad a una abstracción moral, y a cada una corresponde un personaje distinto, pero que cumple funciones siempre análogas (desde Quirón en I, 6 hasta el Prodigioso en III, 12). Este tercer hombre dialoga con los peregrinos. Su papel en el diálogo es siempre el mismo. La relación pedagógica entre Andrenio y Critilo se reproduce a otro nivel en la relación de la pareja con el guía cambiante. Este contesta a sus preguntas, responde a sus reparos, resuelve sus dudas. Pero lo esencial de su misión en el diálogo consiste en traducir y comentar los símbolos que van saliendo al paso de los peregrinos. Critilo y Andrenio son respectivamente, como ya hemos sugerido, el discreto desde siempre

colado en la isla de los inmortales, ha llegado al palacio de la incorruptible Justicia donde ha sido vergonzosamente rechazado, expulsado de la isla y arrojado por tercera vez a esta vida perecedera y miserable.

(53) *El críticón*, crisis 8, 9 y 10 de la Primera Parte.

y el que se educa para volverse discreto. La tautología que aparecía en "Culta repartición" se traduce en *El críticón* en la dualidad de los protagonistas. Desdoblado ahora en un maestro y un discípulo, el discreto está abocado, como vimos, a la imposibilidad de una actividad que no sea educativa, o sea, que no se reduzca a la reunificación asintótica de sus dos facetas opuestas. Por ello los peregrinos intervienen en el relato ante todo como espectadores o testigos. El curso de la vida se presenta como una disposición sincrónica de espacios autónomos. El discurso que da cuenta de la vida conecta estos espacios, llevando a los peregrinos y al lector de un ámbito a otro y de un diálogo al que le sigue. En cada ámbito surgen colecciones de signos, de figuras simbólicas, de jeroglíficos; si Critilo y Andrenio entran en una ciudad, es como para hojear una colección de estampas fantásticas, montes de basura dorada a la puerta de los ricos y profundos hoyos a la de los pobres (54), charlatanes que pregonan un águila y sacan a escena un jumento (55), hermosa mano enjoyada saliendo de una pared y ardiendo como una antorcha en una estancia en la que todos duermen (56), casas con tejados de vidrio, castillos sin puertas, multitudes en plazas desiertas, tiendas donde se vende tiempo o paciencia, hombres-caballos, raposas o serpientes, posadas donde los pasajeros desaparecen misteriosamente en pleno día (57). De los espacios en que proliferan estas figuras surge por emanación una, no menos monstruosa que las demás, pero dotada de la palabra. Esta se encarga de guiar a los peregrinos, o sea de descifrar el símbolo que es ella misma y los símbolos de que se rodea. Esta traducción trivial muchas veces, sorprendente algunas, ingeniosa siempre es el objeto principal de los diálogos, cuyo sucederse constituye la mayor parte del texto.

Vemos pues reproducirse, en esta larguísima narración, una estructura afín a la de las obras características del género ingenioso que hemos estudiado. A pesar de la "agudeza compuesta fingida" tenemos aquí una vez más un texto definido por la primacía del ingenio y por la composición suelta, discontinua. Las figuras que van viendo Andrenio y Critilo podrían ser grabados en una colección de emblemas, y las explicaciones

(54) *Ibíd.* I, 6, p. 191.

(55) *Ibíd.* III, 4, pp. 138-139.

(56) *Ibíd.* I, 12, p. 372.

(57) *Ibíd.* III, 11, pp. 342-343.

del guía los epigramas que las acompañan. A pesar de las diferencias evidentes, el movimiento del discurso es el mismo en ambos casos : vaivén incesante entre un enigma y su solución, un índice alusivo y su clave, un jeroglífico y su lectura. Este movimiento pendular, nunca progresivo, es responsable sin duda de cierta falta de fluidez en el ritmo del texto y del esfuerzo peculiar de atención que exige del lector.

V - LA ELIMINACIÓN DE LO CONTINGENTE.

El libro ordena sus materiales, como hemos visto, siguiendo esquemas abstractos de clasificación. Con ello queda en gran medida eliminada la impresión de arbitrariedad que puede producir un relato de tipo novelesco. El autor de una ficción goza evidentemente de absoluta libertad de principio para elegir a unos personajes, darles un nombre y un destino. Puede empezar el relato cuando quiere y dejarlo cuando le apetece, dedicar dos mil páginas a una tarde o tres líneas a veinte años, atenerse a lo verosímil o permitirse lo maravilloso. En algunos espíritus, entre los que se cuenta notoriamente el de Paul Valéry, produce vértigo, al parecer, la infinitud de ese abanico de posibilidades. Cada secuencia narrativa, incluso la más breve, evoca hasta la náusea su elección arbitraria de entre una inmensa galaxia de variaciones posibles (58). Esta sensibilidad a lo arbitrario puede llevar a esa peculiar afasia que Valéry declaraba padecer y que le inhibía de emprender un relato de cierta extensión.

Aunque el paralelo pueda parecer extravagante, una ficción conceptista como *El criticón* supone una tentativa para eliminar o al menos disminuir esta dimensión de arbitrariedad. Gracián mismo designa su obra como filosofía cortesana que será para cada lector el curso de su vida "en un discurso". Andreño, el personaje que recorre las etapas cuya serie ordena el curso de la vida, no puede tener, en modo alguno, caracteres individuales, porque no podría entonces representar, con total

(58) "Ici intervient, d'ailleurs, ma sensibilité excessive à l'égard de l'arbitraire. Toute oeuvre littéraire est à chaque instant exposée à l'initiative du lecteur. A chaque instant, celui-ci peut réagir à sa lecture en effectuant des substitutions qui affectent ou le détail de l'ouvrage ou son évolution [...]. Cette sensation des possibilités, très forte chez moi, m'a toujours détourné de la voie du récit" (Valéry. *Histoires brisées*, en *La Jeune Parque et Poèmes en prose*, NRF-Gallimard, Poésie, 1974, pp. 58-59).

indiferencia, a cualquier lector. Al excluir la posibilidad de elegir tales caracteres, el autor limita su propia facultad de optar libremente en una extensa gama de posibles. Andrenio no puede ser noble ni plebeyo, general ni letrado, labrador ni oficial, español ni francés, porque si fuera cualquiera de estas cosas limitaría la aplicación general de la "filosofía" que se deriva de su vida (59).

Por otra parte la base del relato con su organización tripartita, siguiendo las edades estaciones (60), suprime otra de las libertades del autor de ficciones, la de manejar a su antojo el orden y el ritmo del tiempo narrativo. El comienzo del relato, el nacimiento, y el final, la muerte, están determinados de antemano. La división en tres partes impone además una estricta simetría de la extensión dedicada a los tres tiempos de la historia: niñez y mocedad, varonil edad, vejez. Al imponerse estas regularidades, Gracián reduce al mínimo la parte de contingencia que supone una ficción.

Pero esta reducción no puede llevarse más allá de cierto límite. Gracián se enfrenta en un determinado momento con una serie de aporías, se ve llevado a tener en cuenta exigencias contradictorias. Por un lado Andrenio es cualquier hombre, el hombre natural, al margen de cualquier cultura, un puro representante de la especie. Pero precisamente por ello Andrenio no es ningún hombre, porque ningún hombre vive ajeno a

(59) Se ha observado, a veces con escándalo, el silencio de Critilo en sus conversaciones con Andrenio sobre todo lo referente a la religión revelada y al culto católico. Esta omisión prolongada a lo largo del libro sigue siendo muy curiosa a pesar de las tentativas de quitarle importancia (al modo de Coster, el Padre Batllori y Correa Calderón), o al contrario de interpretarla con ingenua precipitación como prueba de un pensamiento plenamente laico y poco menos que agnóstico (a la manera de Rouveyre y otros). Una de las motivaciones del hecho podría ser, aunque no creemos que baste para explicarlo, la imposibilidad inscrita en las premisas del relato de darle a Andrenio un contenido distinto de la pura humanidad. Si Gracián hubiera previsto el espacio para una catequesis de Andrenio, hubiera tenido que introducir un bautismo y con él un verdadero nombre propio y una inserción concreta en el tejido social. Con ello se hubiera convertido Andrenio en un personaje de novela, lo que se trataba precisamente de evitar.

(60) La asimetría constituida por el hecho de que a cuatro edades correspondan tres partes, y no cuatro, no estaba quizá prevista. Había sin embargo para ella una razón en el sistema conceptual que el libro revela. Para Gracián la diferencia entre niñez y juventud es muy secundaria, porque

determinaciones históricas concretas. Este personaje no puede en principio ser cortesano ni rústico, español ni alemán, rico ni pobre ; sin embargo debe, dadas las premisas del relato, nacer en alguna parte. Ello obliga a atribuirle el nacimiento e infancia míticos, y no ya puramente alegóricos, del héroe amantado por las fieras. El lugar elegido como escenario del mito, la isla de Santa Elena, está probablemente determinado de varias maneras. Santa Elena se sitúa entre los "dos mundos" que en la frase apertural "habían adorado el pie a su universal monarca el Católico Filipo" ; es pues en cierto sentido una tierra de nadie, un lugar de paso, ajeno a toda historia y toda cultura. Por otra parte el nombre de la isla, el de una "augusta emperatriz" connotando el imperio, la romanidad, el catolicismo, remite pues triplemente a la idea de universalidad. Tierra de nadie, Santa Elena es al mismo tiempo, en la lógica del texto, cualquier tierra.

De algún modo sin embargo debe introducirse Andrenio en la sociedad y en el lenguaje fuera de los cuales su humanidad permanecería inconcebible. Critilo tendrá a su cargo el papel de introductor y la representación de lo que el artificio debe aportar a la naturaleza para hacer a un hombre. Con este segundo personaje se plantea de nuevo el problema de hacer compatibles su individualidad y su abstracción. Problema aquí más insoluble que en el primer caso, porque Critilo no es ya un mero animal razonable como Andrenio, sino la emanación de un mundo humanizado, de una cultura. Aquí Gracián cede frente a la aporía y dota a Critilo de una vida anterior, no alegórica, sino plena y típicamente novelesca, con ingredientes característicos como el padre severo, la madre complaciente, la intriga amorosa y la victoria sobre un potente rival. Esta configuración de novela familiar se inscribe en la tradición renacentista de la "novella" y supone la inserción del argumento en un marco geográfico e histórico. Aparecen en esta corta narración dos familias hidalgas y medianamente ricas, una colonia portuguesa, un problema de sucesión, una familia de virrey poderosa e insolente, un pleito. Todo ello que a pesar de su vaguedad presenta cierto relieve concreto no podría en modo alguno formar parte de la vida de Andrenio en que dominan la abstracción y la generalidad. Además todos estos

ambas edades se definen del mismo modo, negativamente con respecto al ideal de la madura discreción. Son fundamentalmente momentos de insuficiencia, de ligereza.

elementos que limitarían la universalidad de los protagonistas y por ello la Verdad que la ficción tiene por objeto enmascarar, quedan confinados en los márgenes del libro, en lo ocurrido antes del comienzo (61), antes del naufragio de Critilo, que significa para él muerte y nacimiento a una nueva vida (62). Pero, como impulsado por una curiosa necesidad, Gracián no puede por menos que hacer reaparecer lo novelesco y con ello lo familiar, cuando se produce el único encuentro de Andrenio con una mujer, en el episodio de Falsirena. Pese al ropaje mítico que se proyecta sobre esta figura, modelo de sirenas y de Circes en un Madrid odiseico (63), Falsirena no es un mero concepto personificado como Virtelia, Artemia o Safisbella, sino más bien un tipo de cortesana, claro está, estilizado hasta la caricatura. A ella precisamente está encomendado dar nuevas a los peregrinos de Felisinda, la amada de Critilo, y atestiguar el parentesco que une a Critilo y Andrenio como padre e hijo. Aparece entonces en el libro un nuevo principio de composición. A la pura sincronía, a la sucesión de casillas dispuestas de antemano para recibir la materia textual, se superpone un principio de progresión diacrónica. Se pasa de una casilla a otra en función de un deseo expresado por los personajes, el de hallar a su madre y esposa, Felisinda.

Pero la articulación de este nivel propiamente narrativo con el abstracto-alegórico no se realiza sin distorsiones. Cuando los peregrinos se enteran por primera vez del paradero de Felisinda, "que quedó a la sombra de aquel gran príncipe que hoy asiste en Alemania embajador del Católico" (64), y deciden emprender la jornada de Alemania, están aún en el estío de la mocedad. Cientos de páginas más tarde, cuando han llegado

(61) Es ésta la única narración retrospectiva del libro, con excepción de la que hace Andrenio a Critilo de su infancia mítica en las crisis I, II, y III. Pero esta última, más que una auténtica narración, es un inventario sistemático de "El gran teatro del universo", visto por los ojos vírgenes de una figura adánica.

(62) El nacimiento de Critilo está indudablemente simbolizado por su salvación del naufragio, como el de Andrenio por la salida de la caverna. La diferencia entre ambos consiste en que Critilo no nace simplemente sino que renace, atravesando la muerte. Esta combinación antitética de muerte y nacimiento estructura todo el discurso del naufragio (I, 1, pp. 104-106).

(63) Como tal lo presenta el Cortesano, en I, 11, cuando recomienda la *Odisea* como "aguja de marear" en el golfo de la Corte.

(64) I, 12, p. 358.

A los umbrales de la senectud, y ellos y el texto parecen haber olvidado por completo semejante proyecto, preguntan en la corte imperial por Felisinda y se enteran de que la que buscan está ahora en Roma. Salvo esporádicas y brevísimas menciones desaparece de nuevo durante largo trecho cualquier recuerdo de esta motivación de los personajes, y vuelve a surgir cuando Critilo y Andrenio, muy ancianos y próximos a la muerte, llegan a Roma y descubren que su buscada y olvidada Felisinda ya ha muerto. Es quizá entonces cuando esta figura de Felisinda, que representaba el aspecto concreto e individual de los protagonistas y sostenía el lazo familiar y no puramente conceptual que los unía, es definitivamente anexionada por el plano de la composición alegórico-abstracta.

Felisinda queda entonces interpretada como la felicidad, en vano perseguida desde la cuna a la tumba y que tal vez espera a los personajes en un abstracto cielo ultra-terreno. "Felisinda descubierta" es el instructivo y paradójico título de una de las últimas "crisis". Paradójico porque el contenido de la crisis, un debate en que superiores ingenios tratan de establecer un concepto de la felicidad, muestra al contrario que no sólo es vano el intento de alcanzar la felicidad, sino incluso el más modesto de definirla. La única respuesta posible a la cuestión planteada por el Marino "¿Qué es la felicidad?" la da el loco y simple, confesando que ésta se halla en el cielo y no en la tierra.

En cuanto al problema de la composición que a nosotros nos interesa, este debate aporta la seguridad de que el personaje femenino del que pendía lo novelesco y lo contingente del libro ha sido tan completamente eliminado como era posible. Felisinda vive en la frontera del relato, en lo que éste desecha y expulsa. Personaje de una narración retrospectiva al comienzo, vuelve al final portadora de una vaga promesa. Con ella estuvo Andrenio antes de nacer, con ella puede esperar encontrarse después de muerto. En todo caso no hay lugar para ella "en la tierra", por tanto ni en el curso de la vida ni en el discurso que da cuenta de él.

Fuera del libro queda pues el personaje de la madre, y con ella la historia familiar y la ficción en sentido novelesco. Felisinda indicaba de algún modo lo que en la ficción resiste a la taxonomía y a la abstracción. Queda entonces limpio y libre el espacio para el ejercicio clasificatorio, para la colección erudita, para el compuesto ramillete de flores ingeniosas.

BLANCO, Mercedes. "El críticoñ" : aporías de una ficción ingeniosa. En Críticoñ (Toulouse), 33, 1986, pp. 5-36.

Resumen. Estudio de las características comunes, desde el punto de vista de la "dispositio", de las obras de Gracián anteriores al Críticoñ, y del género literario al que pertenecen. A un esquema semejante, abstracto, sincrónico y previamente escogido, el Críticoñ procura añadir la diacronía que exige la "agudeza compuesta fingida". Pero se introduce difícilmente lo novelesco en este desfile de alegorías : la articulación de lo narrativo con el marco alegórico-abstracto provoca distorsiones, que se analizan a través del relato autobiográfico de Critilo, el episodio de Falsirena y el personaje clave de felisinda.

Résumé.

Etude des caractéristiques communes, du point de vue de la "dispositio", des oeuvres de Gracián antérieures au Críticoñ, et du genre littéraire auquel elles se rattachent. A un schéma similaire, abstrait, synchronique et déterminé à l'avance, le Críticoñ veut ajouter la diachronie qu'exige la "fiction ingénieuse composée". Mais le romanesque s'introduit difficilement dans ce défilé d'allégories : l'articulation du plan narratif avec le cadre allégorique et abstrait provoque des distorsions, qui sont analysées à propos du récit autobiographique de Critilo, de l'épisode de Falsirena et du personnage-clé de felisinda.

Summary.

This is a study of the common characteristics, from the point of view of "dispositio" of Gracián's works written before the Críticoñ, and of the literary genre to which they belong. To an identical, abstract, synchronic and predetermined pattern, the Críticoñ proposes adding a diachronic perspective required by "ingenious composed fiction". But that novel-like pattern does not easily dovetail the pageant of allegories : the fitting together of the narrative sequence and the abstract, allegorical framework entails distortions, which are analyzed a propos of Critilo's autobiographical narrative, Falsirena's episode and the key-character of felisinda.

Palabras clave. Gracián. El críticoñ. Novela. Dispositio. Alegoría.

