

La reinvencción de la epopeya por Baltasar Gracián o la búsqueda de la forma perfecta

Philippe RABATÉ

Université Paris Nanterre/UR Études Romanes-CRIIA

Résumé :

Lorsque, dans *Agudeza y arte de ingenio*, Baltasar Gracián examine les formes de pointe composée, il offre quelques formules très connues sur l'épopée, qu'il interprète en termes éthiques. À partir de ce constat, cet article contextualise d'abord le genre épique, qui connaît de profonds changements dans ses pratiques tout au long du XVI^e siècle, changements qui se reflètent en partie dans les traités de poétique, comme celui du Pinciano. C'est sans doute la lecture du *Guzmán de Alfarache* qui a incité le jésuite à se lancer dans l'aventure d'un long récit allégorique : *El Criticón*. Dans cette perspective, nous étudierons plus précisément l'importance de la *crisi* dans la construction discursive du récit et le dépassement du motif classique du *bivium*. Cette conception formelle de l'épopée révèle la profonde originalité de Gracián et son penchant pour les enchevêtrements discursifs complexes.

Mots-clés : Épopée, Forme, Genre, *El Criticón*, Baltasar Gracián.

Resumen:

Cuando, en *Agudeza y arte de ingenio*, Baltasar Gracián empieza a examinar las formas de agudeza compuesta, tiene unas fórmulas muy conocidas sobre la epopeya que interpreta en términos éticos. A partir de esta constatación, se contextualiza primero el género de epopeya que conoce unos profundos cambios en sus prácticas a lo largo del siglo XVI, cambios reflejados en parte en los tratados de poética como el del Pinciano. Sin embargo, es sin duda la lectura del *Guzmán de Alfarache* uno de los incentivos que condujeron al jesuita a emprender la aventura de una ficción larga y alegórica, *El Criticón*. Desde esta perspectiva, se estudian más precisamente la importancia de la *crisi* en la construcción discursiva del relato, y la superación del motivo clásico del *bivium*. Tal concepción formal de la epopeya revela la profunda originalidad de Gracián y su inclinación por las trabazones discursivas complejas.

Palabras clave: Epopeya, Forma, Género, *El Criticón*, Baltasar Gracián.

Abstract:

In *Agudeza y arte de ingenio*, when Baltasar Gracián begins to examine the forms of composed wit, he interprets some well-known formulas about the epic in ethical terms. This paper first contextualises the epic genre, which underwent profound changes in its practices throughout the 16th century. These changes were partly reflected in treatises on poetics, such as that of Pinciano. However, it was undoubtedly his reading of *Guzmán de Alfarache* that inspired the Jesuit to embark on the project of writing the long allegorical work *El Criticón*. From this perspective, the importance of the *crisi* in the discursive construction of the narrative, and the overcoming of the classical motif of the *bivium*, are examined in greater detail. This formal conception of the epic reveals Gracián's originality and inclination towards complex discursive interconnections.

Keywords: Epic, Form, Genre, *El Criticón*, Baltasar Gracián.

En una de las páginas más citadas de *Agudeza y arte de ingenio*, Baltasar Gracián empieza de la manera siguiente una enumeración de las formas de «agudeza compuesta fingida en especial»:

Merecen el primer grado, y aun agrado, entre las ingeniosas invenciones las graves epopeyas. Composición sublime por la mayor parte, que en los hechos, sucesos, y aventuras de un supuesto, los menos verdaderos y los más fingidos y tal vez todos, va ideando la de todos los mortales. Forja un espejo común y fabrica una testa de desengaño. Tal fue siempre la agradable *Ulisiada* de Homero, que en el más astuto de los griegos, y sus acontecimientos, pinta al vivo la peregrinación de nuestra vida por entre Cilas y Caribdis, Circes, ciclopes y sirenas de los vicios. (Gracián, 1988: 199)

Para que su lector se haga una idea más precisa, Gracián esboza una nómina de textos épicos en el sentido que acaba de dibujar, y que abraza tanto el ya citado texto homérico, la *Odisea*, como la *Eneida* virgiliana –bajo el concepto de las epopeyas «heroicas»–, *Teágenes y Cariclea* de Heliodoro, paragón de épica «amorosa» [*Id.*]. En un movimiento constante de circulación entre Antiguos y Modernos, el autor de la *Agudeza* añade una referencia castellana casi contemporánea de su texto:

Aunque de sujeto humilde, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor de la *Atalaya de la vida humana*, fue tan superior en el artificio y estilo, que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española. (Gracián, 1988: 199-200)

Si este juicio es instructivo, e incluso provechoso, para cualquier espíritu curioso de averiguar cómo se leían los textos de modo casi sincrónico, no podemos dejar de experimentar cierta perplejidad ante las elecciones del jesuita. Y aún más cuando añade, poco después: «Divídense también según accidente, en epopeyas, en verso o en prosa, pero, como digo, es más material que formal la distinción» (Gracián, 1988: 200). ¿Cómo interpretar esta definición nada común de las «agudezas compuestas» que él llama «epopeyas» y qué rasgos distingue Gracián como constitutivos de este género? ¿Por qué introducir a Mateo Alemán y a su *Guzmán* en la nómina de autores épicos después de novelas que remiten al género griego o a la que consideramos hoy en día como tal¹? Las respuestas que podemos aducir deben tener en cuenta varios factores que se entremezclan y complican el asunto. Ante todo, si tomamos la *Agudeza* como guía de lectura y suma de erudición ingeniosa, sólo consideramos uno de los objetivos de esta obra compleja; si nos refugiamos en un análisis de la «agudeza compuesta», comprobamos sin gran esfuerzo que, desde el «discurso L» sobre el carácter infinito de los tipos de conceptos, Gracián ha entrado en una lógica de acumulación abierta patente en el discurso LVI que vamos leyendo. No pretende jerarquizar, sino dar a leer la variedad de las ficciones que se fundan en una red de conceptos agregados en una traza singular: las epopeyas merecen, en efecto, «el primer grado», pero dedica el mismo espacio a las «metamorfosis», y aún más a las «alegorías», con una nueva cita –y esta vez, extensa– del *Guzmán de Alfarache* (Gracián, 1988: 203-206). Convendría pues acudir a un tercer nivel de lectura y tener presente en la mente el carácter especular que tiene la *Agudeza*: no pretende sólo Gracián penetrar los secretos del ingenio en su

¹ Ver la reciente compilación de Brethes y Guez (2016).

infinidad conceptual sino forjar su propia *praxi*, término que va manejando. Sería exagerado abordar la *Agudeza* como un proto-*Criticón*, pero resulta indudable que el autor va afinando sus categorías y referencias, sumando sus autoridades en el mismo momento en el que ya empieza a concebir el gran relato alegórico que va a ser su última gran obra (1651-1657).

En las páginas que siguen, quisiéramos volver sobre el género de la epopeya graciana desde una perspectiva formal, concibiendo este tipo de «agudeza compuesta» como una trama evolutiva que el jesuita define de manera muy singular. Para medirlo, empezaremos, de manera quizás clásica, por una breve confrontación con las concepciones áureas de la épica, antes de abordar el carácter central de la referencia a Mateo Alemán y las prolongaciones de esta concepción formal de la épica en el *Criticón*.

I. El amplio campo de las epopeyas y sus incertidumbres genéricas

Cuando Baltasar Gracián decide retomar este género clásico de la epopeya, ésta última conoce un estatuto algo paradójico si consideramos las diferencias que separan la teoría imperante de las prácticas, cada vez más variadas y numerosas, de la épica. En efecto, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, abundan los textos épicos bajo la pluma de una gran diversidad de autores; según apunta Aude Plagnard en un importante estudio sobre las letras castellanas y portuguesas, forman parte de una historiografía nacionalista en plena constitución de un discurso patrimonial común, no sin rivalidad entre ambos países (Plagnard, 2019: 3-4). Asimismo, los trabajos editoriales fecundos de Luis Gómez Canseco sobre la *Auracana* de Alonso de Ercilla o las *Epopeyas de una guerra olvidada* (2022a y 2022b) renuevan nuestra concepción histórica del género épico; señala el estudioso a propósito del primero:

No obstante, Ercilla no era un escritor profesional y su idea de la épica no fue fruto de una reflexión teórica, como en Tasso, sino de una suma de lecturas e intuición. Eso le otorgó una mayor libertad a la hora de entretejer los mimbres del género e irlos modificando a su conveniencia. (Gómez Canseco, 2022: 904)

De manera más fundamental, entre los ingenios que cultivan el género épico, más allá de una ignorancia –en muchos casos patente– del marco conceptual neo-aristotélico, se impone en estas obras con fuerza la materia histórica y los autores se esmeran por borrar las fronteras clásicas que separaban historia y poesía:

L'opposition entre un discours poétique à portée universelle et une histoire dédiée à l'observation des phénomènes particuliers, si claire sous la plume d'Aristote, ne l'était certainement pas à la fin du XVI^e siècle, à l'époque où l'histoire récente devint un sujet de prédilection pour l'épopée espagnole et portugaise. Tels des chroniqueurs et comme l'avait fait l'Arioste avant eux, les poètes y déclaraient faire le récit vrai d'événements récents ou d'actualité. Pourtant, l'exaltation avec laquelle ils racontaient l'histoire était si grande et leur langage si hyperbolique, que leurs épopées montraient «un merveilleux réel, un merveilleux qui avait déjà eu lieu; partant un merveilleux historique». (Plagnard, 2019: 67)

Como habremos comprobado, el jesuita no cita este tipo de obras contemporáneas, sin duda porque desea ante todo propiciar a su lector una serie de autoridades, parte clásicas, parte modernas, y también porque los textos de índole más histórica no parecen entrar el espectro de textos que nutren sus citas, a la excepción de algunas referencias aragonesas. Sin embargo, Gracián manifiesta una distancia similar, aunque sea por motivos distintos como veremos, frente a la teoría épica neo-aristotélica, a la que hubiera podido adherir como otros tantos preceptistas áureos. ¿Qué concepción formal clásica rechaza el autor de *Agudeza y arte de ingenio*, y por qué el hecho de descartar semejante marco conceptual es un gesto fundacional en su propia trayectoria creativa?

Sin entrar en un sinfín de autoridades, que no cambiarían fundamentalmente nuestras conclusiones, nos ceñiremos al examen de dos obras que nos parecen resumir la trama conceptual vigente entre los espíritus interesados por cuestiones de poética. En primer lugar, es imprescindible volver a abrir la *Philosophía antigua poética* de Alonso Pinciano (publicada en 1596), y completar nuestro examen por las *Tablas poéticas* de Francisco de Cascales (compuestas hacia 1604 pero publicadas una década más tarde, en 1617).

En la *Epístola Tercera*, titulada «De la essencia y causas de la poética», el Pinciano rechaza –como lo hace Gracián también– el carácter imprescindible del verso:

Y digo que no sólo el metro no es necessario a la poética, mas que del todo la es contrario y que yo estoy admirado cómo dieron los antiguos en un disparate tan grande de escribir las fábulas en metros; y que, proponiendo imitar, deshacen del todo los nervios de la imitación, la cual está fundada en verisimilitud; y el hablar en metro no tiene alguna semejanza de verdad. (Pinciano, 1996: 116)

En buen heredero de Aristóteles, el Pinciano considera como central los conceptos de imitación y de semejanza de verdad que deben cultivar las obras para acercarse a su objeto, de suerte que el acto poético deriva de una mimesis que constituye su horizonte²:

Así que poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua y poema es imitación hecha con la dicha lengua o lenguaje. Y porque este vocablo «imitar» podría poner alguna oscuridad, digo que imitar, remedar y contrahacer es una misma cosa y que la dicha imitación, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y arte. (Pinciano, 1996: 110)

A partir de este proemio, la imitación puede seguir cuatro vías diferentes, la épica, la trágica, la cómica y la Ditirámica, lo que no constituye ningún elemento novedoso desde el punto de vista teórico³. Si nos atenemos a considerar los rasgos definitorios de

² Desde esta perspectiva, el trabajo de Mestre Zaragoza es de imprescindible lectura: Mestre Zaragoza 2014: 57-71, y sobre la mimesis, 59-63, de manera más particular; veáanse también los trabajos clásicos de Bognolo 1989 y Cavillac 1998.

³ Así lo comenta Antonio Vilanova en un estudio clásico: «[...] las diferencias de poemas según su parte esencial que es la fábula son cuatro: Épica, Trágica, Cómica y Ditirámica. Al caracterizar cada una de estas clases de poemas, el Pinciano se atiene estrictamente a las doctrinas aristotélicas de la imitación según las cuales las diferencias de aquéllas dependen *del género de la imitación, de la cosa imitada y del*

la épica, a la que el Pinciano dedica su *Epístola undécima*, el diálogo entre los tres compañeros empieza por una distinción entre épica y tragedia, fundada en «el medio de la imitación» (estrictamente «ajena» en el caso de la tragedia, entre «ajena» y «propia» para la epopeya); en «los géneros con que la imitación se hace», siendo tres en el caso de la tragedia («lenguaje, música y tripudio») y sólo «lenguaje» para la épica y, último elemento destacado, el uso de un metro único en la épica (López Pinciano, 1996: 452). A esta primera diferencia que atañe a la «imitación», se añade la que remite a la unidad de la acción sin que impida una reunión de los dos géneros discursivos bajo el concepto de la catarsis, «porque la una y la otra tienen por fin la extirpación de las pasiones por medio del miedo y compasión⁴» [*Id.*]. Después de intercambiar largamente sobre estas diferencias, los tres amigos acuerdan una definición recapitulativa:

Resumamos, pues, lo dicho, y acabemos con esto de la forma y materia de la épica para que pasemos adelante. Digo, en suma, que la épica es «imitación común de acción grave». Por «común» se distingue de la trágica, cómica y dithirámbica, porque ésta es enarrativa y aquellas dos, activas; y por «grave» se distingue de algunas especies de poéticas menores, como de la parodia y de las fábulas apologéticas, y aun estoy por decir de las milesias o libros de caballerías, los cuales, aunque son graves en cuanto a las personas, no lo son en las demás cosas requisitas. No hablo de un *Amadís de Gaula* ni aun del de Grecia y otros pocos, los cuales tienen mucho de bueno; sino de los demás que ni tienen verisimilitud, ni doctrina, ni aun estilo grave, y, por esto, las decía un amigo mío «almas sin cuerpo» (porque tienen la fábula, que es la ánima de la Poética, y carecen del metro) y a los lectores y autores dellas, «cuerpo sin alma». (Pinciano, 1996: 467)

Antes de cerrar esta breve consideración de la *Philosophía antigua poética*, quisiéramos abordar un elemento definitorio de la épica según el Pinciano, que se nutre de una amplia historia en las letras europeas, la presencia de la alegoría, que conlleva una significación indirecta, implícita, que exige un esfuerzo interpretativo para el lector:

Fadrique respondió:

-Poco ay que entender si por alegoría entendéis no la que en palabras, sino la que en sentencias está sembrada. ¿Vos no os acordáis del apólogo y las fábulas de Esopo, y que, por debajo de aquellas narraciones fabulosas, están otras sentencias y ánimas, las cuales algunos dicen moralidades? Ésta, pues, es la alegoría que en la épica se halla muy ordinariamente; de manera que la *Ilíada* y *Odisea* de Homero y la *Eneida* están llenas destas alegorías y ánimas intrínsecas.

-Yo –dijo el Pinciano– bien había oído decir del sentido alegórico en la Escritura Sagrada, mas en la poética no le entendía, ya me parece entender algo, a lo menos, en el ejemplo de las fábulas de Esopo.

-Y en las épicas lo veréis –dixo Fadrique– muy mejor y con mucho más primor y verisimilitud. Veréis en la *Ilíada* mucha philosophía natural y moral, y en la *Odisea*, mucha moral y natural: y vos, ¿no os acordáis del dicho fin de la poética, que es enseñar? Pues esta especie de doctrina es la más sólida que la poética tiene: y, si queréis algo desto, leed a los autores mithológicos, que ellos os

modo de imitar diverso. De acuerdo con estos principios describe minuciosamente las características de la poesía heroica, trágica, cómica y dithirámbica, para analizar después los seis géneros de poesía menor: pastoral, satírica, lírica, mimo, apólogo y epigrama» (Vilanova 1953: 611).

⁴ Sobre la función moral de la fábula, véanse Mestre Zaragoza 2006 y Esteve 2005: 19-21.

darán papeles harto que leer, y veréis que esos poemas graves están llenos destas ánimas alegóricas. (Pinciano, 1996: 466)

Que se nos perdone la cita larga que nos parece imprescindible para señalar puntos convergentes entre las concepciones de la *Philosophía antigua poética* y, casi medio siglo después, las de la *Agudeza* graciana: esboza una relación fuerte entre épica y alegoría, sitúa al género en la esfera de la «moral filosofía» tan divulgada en la época, y acude a una breve nómina de obras que configuran este género. Como bien recuerda el lector, la moralización de las fuentes griegas –sobre todo homéricas– y latinas –Virgilio como autoridad omnipresente– es uno de los procesos más sobresalientes y documentados de la Edad Media; tienden a cristianizar las aventuras de los héroes helenos y presentar a un Homero cristianizado que las letras medievales acogen con fluidez, borrando gran parte del carácter arcaico y religioso del texto (Finley, 2025). Desde esta óptica, Pinciano sigue una línea clásica tanto en su tratado como en *El Pelayo* según apunta Cesc Esteve:

Sostiene Fadrique en la epístola undécima de la *Philosophía Antigua Poética* que la poesía épica está llena de «moralidades» y «almas alegóricas intrínsecas» que se esconden debajo de la primera alma, la fábula o el encadenamiento de acciones. Nada dice Aristóteles sobre el sentido alegórico de las epopeyas: la idea proviene de la tradición de comentarios medievales de la *Eneida* que inciden en el sentido moral de las peripecias de Eneas, cuya influencia se prolonga en el Renacimiento. No obstante, el alma alegórica del género épico deviene otro lugar propicio para que el Pinciano introduzca en *El Pelayo* la purificación cristiana de pasiones y, con ello, demuestre que es coherente con su teoría y que ésta lo es, a su vez, con los principios aristotélicos. (Esteve 2005: 21)

De hecho, menos de una década después, el propio Pinciano se convierte en autor épico con este *Pelayo* (Madrid, Luis Sánchez, 1605⁵), muy poco estudiado y considerado en la obra del Pinciano hasta la edición de Lara Vilà y Cesc Esteve (2005).

Para darnos una idea más cabal de la tratadística clásica que precede la *Agudeza*, se podría aducir brevemente otra obra para completar este panorama de la reflexión teórica sobre la epopeya: son las *Tablas poéticas* de Francisco de Cascales. Éste define el objeto de la poética con términos que se acercan a los del jesuita: «La *Poética* es arte de imitar con palabras. *Imitar* es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas, y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse». (García Berrio, 1975: 46). Como en el texto del Estagirita y en las obras de sus numerosos seguidores, todos los géneros derivan de este concepto fundador de *mímesis* con un fin ético al que Cascales da gran relevancia: «De manera que el Poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral: como quien es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad» (García Berrio, 1975: 86). De allí, la poesía se divide, según el tratado de Cascales, en tres géneros, la épica, la escénica y la lírica que difieren tanto por su objeto, construcción verbal y fin. La concepción de las *Tablas* es de las más ortodoxas cuando Cascales afirma que la fábula debe fundarse en la imitación de una sola acción respetando lo necesario y verosímil; tal doxa tópica

⁵ Sobre este texto, ver el estudio reciente de Linares Sánchez, 2022.

es sin duda consecuencia del hecho de que aparecen pocos elementos concebidos por el propio autor, más esforzado en multiplicar los plagios y hurtos a lo largo de su texto⁶.

Ambos tratados dibujan un perfil de la epopeya que une poética e interpretación moral, por medio de la alegorización en la *Philosophía antigua poética*, rasgo definitorio que el Pinciano destaca con mayor nitidez por integrarlo también a su propia práctica de autor épico. Si tanto el autor de la *Philosophía* como el de la *Agudeza* dedican una importancia considerable a este tropo, es porque la alegoría se sitúa –como recuerda Jean Pépin en su libro fundamental– a la frontera entre «expresión» e «interpretación», lo que suscita no pocas confusiones, sobre todo cuando los tratadistas estudiados son también autores de obras de ficción (Pépin, 1958: 487-490). Si la exégesis alegórica nos deja suponer una significación figurada, segunda, disimulada detrás del sentido literal, ¿cómo logra Gracián vincularlo con el género épico y en qué su aproximación es novedosa frente a la de sus predecesores?

II. Epopeya, «aunque de sujeto humilde»: la autoridad -¿alterada?- de Mateo Alemán

Al citar por primera vez el texto de la *Agudeza*, pudimos mencionar la presencia algo inesperada del *Guzmán de Alfarache* entre las obras que Gracián integra en el género épico. El jesuita escamotea el título de la obra, sustituyendo al título por el subtítulo, «atalaya de la vida humana», por alcanzar una «enseñanza [que] convenía a todos los mortales» (Lázaro Carreter, 1986: 81). No cabe duda de que la lectura que hace Gracián de la obra de Alemán es parcial –es poco decirlo– pero va identificando en ella un afán moral y una técnica alegórica que permite unificar la variedad de las «agudezas sueltas» en una misma trama o, por emplear un término apreciado por Gracián, en una misma *traza*. Si la ficción es, por definición, un uso del engaño, éste se somete a unas exigencias morales que logran trascender la mentira inicial:

C'est par nécessité et non par goût que la fiction adopte ces façons de dire obliques: pour se faire entendre, elle doit tromper les affects et éblouir les passions, prévenir la cécité qu'on oppose à ce qui répugne. Il faut donc poser à la racine de toute fiction une pulsion critique, un appétit inassouvi de satire. Dès lors elle s'apparente non plus à l'*agudeza* comme allégorie, mais à la pointe critique au sens de Gracián, au mot d'esprit agressif dont parle Freud. Toute fiction doit nous tromper pour nous détromper, nous captiver dans quelque mirage plaisant à notre amour propre, tandis que dans notre dos se poursuit la démolition de notre image. (Blanco, 1992: 310)

Para tener una idea más cabal de la lectura graciana de la famosa novela picaresca como novela, conviene ensanchar nuestra investigación y considerar cómo Gracián lee y cita la obra del sevillano, siempre en esta óptica de forjar su propia práctica de escritura. Que se nos perdone de antemano el carácter enumerativo de los elementos que siguen, pero creemos que esta constelación de datos y de referencias participan de la constitución de lo que Gracián tacha de «epopeya de estilo humilde».

⁶ García Berrio, Huerta Calvo: 1995, 26: «Como hemos documentado sin posible duda [...], el texto era un mosaico de plagios».

Una lectura integral de la *Agudeza* nos brinda 7 menciones del texto alemaniano, o alusiva o explícitamente. En el caso de las referencias puntuales, Baltasar Gracián hace –en los ejemplos que vamos a aducir– el elogio de tal concepto que alcanza, en el relato picaresco, una forma de perfección a ojos del jesuita. De esta suerte, en el discurso XVII, «De las crisis irrisorias», reproduce Gracián la respuesta ingenua del villano y el comentario ingenioso del pregonero:

Por otro encarecimiento explica con su mucha erudición y sazonado estilo, Mateo Alemán, la sencillez del villano en decir que nunca supo amar, a la donosidad del pregonero en exclamar: «¡he aquí tu asno!». (Gracián, 1988: I, 270)

La segunda alusión al relato de las aventuras de Guzmán interviene en el discurso XLIII, «De las observaciones sublimes y de las máximas prudenciales», y toma como punto de partida un episodio famoso del *Guzmán* de 1604, *El arancel de necedades* (Alemán, 2012: 609-614). Puede parecer sorprendente y algo incongruente la clasificación de este texto mordaz entre las sentencias, y sólo se puede concebir si –como lo hace Gracián– otorgamos a este texto, más allá de su índole cómica, una virtud catártica y universal: «[...] el discreto *Arancel de las necedades*, de Mateo Alemán, para huir dellas, es precisamente importante y digno de ser observado» (Gracián, 1988: II, 124]. Abundan los calificativos elogiosos –«mucha erudición», «sazonado estilo», «discreto»– que dan testimonio del fervor con el cual el jesuita debió de leer poco antes la obra de Alemán.

Sin embargo, lo que acabamos de mencionar es poco frente al elogio de la *Atalaya* como «agudeza compuesta fingida en especial» (Discurso LVI) en la cual Gracián hace un elogio caluroso de las aventuras de Guzmán como herederas de la gran tradición épica occidental que abarca obras tan considerables como la *Odisea*, la *Eneida* o las *Etiópicas*:

Aunque de sujeto humilde, Mateo Alemán, o el que fue el verdadero autor de la *Atalaya de la vida humana*, fue tan superior en el artificio y estilo, que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española. (Gracián, 1988: II, 199-200)

No cabe duda de que esta mención difiere de las que preceden, no sólo por el cambio de escala entre agudeza «suelta» o «simple» y «compuesta»; el deseo de integrar al *Guzmán* en esta prestigiosa nómina ignora las características formales –verso vs prosa–, siguiendo en eso los pasos del Pinciano como pudimos comprobar, e incluso supera la jerarquía de estilos, señalando el carácter «humilde» de la épica alemaniana, en claro eco con una de las declaraciones del *pícaro hablador*, para retomar la magnífica fórmula de Gonzalo Sobejano:

Ya tengo los pies en la barca; no puedo volver atrás. Echada está la suerte, prometido tengo y, como deuda, debo cumplirte la promesa en seguir lo comenzado. El sujeto es humilde y bajo. El principio fue pequeño. Lo que pienso tratar, si como buey lo rumias, volviéndolo a pasar del estómago a la boca, podría ser importante, grave y grande. Haré lo que pudiere, satisfaciendo al deseo; que hubiera servido de poco alborotar tu sosiego, habiéndote dicho parte de mi vida, dejando lo restante de ella. (Alemán, 2012: 373)

Tales declaraciones del pícaro sevillano sedujeron sin duda alguna al lector agudo que era Gracián, en busca de modelos contemporáneos de agudeza que sepan juntar «lo

seco de la filosofía» con «lo entretenido» según declara el prólogo del *Criticón*. Para medir la importancia de esta referencia del *Guzmán*, ya estudiada con frecuencia por los alemanistas desde el artículo pionero de Sobejano (2021: 21-58), conviene considerar las otras cuatro menciones del *Guzmán* que citábamos al empezar. Son páginas enteras del texto de Mateo Alemán que desvelan el tipo de lectura que pudo hacer Gracián.

Relaciona en este sentido al *Guzmán* con la práctica de lo que denomina las «crisis juiciosas», que participan de la «censura recóndita», indirecta o implícita. Tal tipo de agudeza se ilustra en una gran variedad de temas y objetos: «No sólo los sujetos, estados, naciones y provincias, sino las mismas virtudes y los vicios se califican y ponderan juiciosamente por una aventajada crisi» (Gracián, 1988: II, 12). Ahora bien, una referencia se impone en este desarrollo:

Tal fue ésta en aquel célebre y erudito libro, prohijado a los mayores ingenios de España, por su sazónada y profunda enseñanza. Califica la Mentira y la Verdad en esta agradable y artificiosa alegoría [...]. (Gracián, 1988: II, 12)

El apólogo citado por Gracián es celebrado tanto por la lucidez de su visión como por «lo agradable del estilo». Alemán aparece en este sentido como un autor de ficciones que consiguen encarnar los preceptos de la «moral filosofía» en el destino de un protagonista achacado por la vida y propenso a hacer digresiones sobre su trabajosa existencia. La fascinación del jesuita por los apólogos relacionados con la verdad no se desmiente si seguimos la lectura de la *Agudeza*; en el discurso LV, «De la agudeza compuesta, fingida en común», Gracián se refiere a una página famosa del *Guzmán* en la que la Verdad, disfrazada, intenta valerse ingeniosamente de las armas que parecen contrarias e incompatibles con su esencia; tal lugar común no aparece movilizado aquí sólo desde la perspectiva retórica sino que el jesuita lo relaciona con la invención ficticia:

Abrió los ojos 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, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquel sujeto lo [que] quiere condenar en éste, apunta a uno para dar en otro, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos, y, por ingenioso circunloquio, viene siempre a parar en el punto de su intención. (Gracián, 1988: II, 192)

Lo que Gracián, en buen discípulo de Alemán, presiente y expresa es una idea en suma común, pero de gran potencia en la literatura barroca clásica: no puede enunciarse llanamente la verdad. Debe revelarse de manera indirecta, con un lenguaje propio que se valga de todos los recursos o expedientes retóricos existentes –*artificio, invención, estratagema, rodeo, circunloquio*– para dar a leer, con la píldora de la ficción, lo que el ingenio se niega a aceptar si se lo presenta nudo y sin adornos. ¿Por qué semejante «circunloquio» y cómo logra apoderarse de la mente del oyente o lector? Apostamos por una búsqueda de la *delectatio* como horizonte de la escritura graciana, tanto en *Agudeza y arte de ingenio* como en *El Criticón*, *delectatio* de la cual Louis Marin recordó el carácter determinante en la retórica clásica:

On sait que la rhétorique «classique» articule, entre moyens et fins du discours, ses trois moments spécifiques: *delectare*, plaire; *movere*, émouvoir; *docere*, instruire. L'art d'agréer, celui de la *delectatio*, du plaisir et de la jouissance ne possède pas sa fin en lui-même, mais dans l'instruction, dont le plaisir («esthétique») est comme l'enveloppe du sérieux éthique, de l'austérité pédagogique: il est le travestissement de la vérité [...] pour la mettre en mesure d'avoir un effet, et cette vérité pratique, cette pratique (mensongère, fictive ou fictionnelle) de la vérité est l'effet de plaisir du discours... (Marin, 1992: 85)

En este sentido, según Gracián, el ardid supremo de la verdad, su «traza» más acabada consiste en recorrer de manera legítima e ingeniosa al engaño; incluso se podría afirmar que constituye la consagración del trabajo del ingenio:

À travers cet apologue perçoit l'idée suivante: ce qui autorise à voir dans la fiction un cas d'espèce de la pointe, c'est son caractère fictif au sens de mensonger. La fiction raconte des choses qui n'ont pas eu lieu, raconte des mensonges. Par là elle s'apparente au trait d'esprit; car le trait d'esprit constitue une sorte d'*aufhebung* ou de sublimation du mensonge, puisque lui seul permet à la vérité de se faire jour. (Blanco, 1992: 309)

No cabe duda de que el elemento central aquí es el vínculo que establece Gracián, por una parte, entre ciertas formas de agudeza compuesta que proceden del campo de lo que podríamos llamar, para bien o para mal, lo alegórico y la idea de verdad y, por otra parte, y de manera más precisa, entre este proceder discursivo y la obra de Mateo Alemán. En esta lectura del *Guzmán de Alfarache* por el jesuita aragonés se plantea nada menos que una cierta concepción de la historia de la literatura y de lo que es una ficción aceptable desde postulados morales y conceptistas. Considérese en efecto la evocación que hace Gracián del tema tópico de la verdad que sólo se deja conocer de manera indirecta y disfrazada:

El ordinario modo de disfrazar la verdad para mejor insinuarla sin contraste es el de las parábolas y alegorías; no han de ser muy largas ni muy continuas; alguna de cuando en cuando, refresca el gusto y sale muy bien; si fuere moral, que tire al sublime desengaño, será bien recibida, como lo fue ésta del célebre Mateo Alemán, en su *Atalaya de la vida humana*. (Gracián, 1988: II, 195)

El apólogo que cita a continuación el autor de *Agudeza y arte de ingenio* es uno de los más famosos del Guzmán. Se trata del relato olímpico en el que Júpiter les envía a los hombres el dios Contento para que tengan una amena y provechosa compañía. Tal es el caso que estos «no se acordaron de otro [Dios]» (Gracián, 1988: II, 195) y ya no rinden el debido culto a los demás dioses del Olimpo. Júpiter procura así encontrar una solución frente a esta actitud humana descarada y todos dan su parecer hasta que el Rey del Olimpo decide valerse de la traza siguiente: mandar a Descontento con las prendas y el disfraz de Contento:

Los hombres alteráronse del caso y, viendo que les llevaban a su dios, quisieron impedirlo; y procurando todos esforzarse a la defensa, asidos de él, trabajaban fuertemente con todo su poder. viendo. Júpiter el caso, el motín y alboroto, bajó al suelo y, como los hombres estaban asidos a la ropa, usando de ardid, sacoles el contento de ella, dejándoles al descontento metido en su lugar y propias vestiduras, del modo que el contento antes estaba, llevándoselo de allí consigo al cielo, con que los hombres quedaron gustosos y engañados, creyendo haber salido con su intento, teniendo su dios consigo. Y no fue lo que pensaron. (Alemán, 2012: 105-106)

Y Alemán de concluir:

Aun este yerro viven desde aquellos pasados tiempos, llegando con el mismo engaño hasta el siglo presente. Creyeron los hombres haberles el contento quedado y que lo tienen consigo en el suelo; y no es así, que solo es el ropaje y figura que le parece, y el Descontento está metido dentro. (Alemán, 2012: 106)

Gracián podría detenerse en la cita del texto original al final del apólogo, pero, en perfecta coherencia con su interpretación de los ardides de la verdad, decide mantener el principio de la glosa de Guzmán –«¿Quiéreslo ver? Advierte, considera del modo que quisieres las fiestas, los regocijos [...]» (Gracián, 1988: II, 196).

Unas diez páginas más adelante en la *Agudeza*, aparece la tercera larga cita del *Guzmán* que nos sitúa, desde el inicio, en el mundo de la alegoría. Se halla en el muy importante «Discurso LVI», del que ya pudimos tratar por ser el momento en el que el jesuita pronuncia el mayor elogio de Alemán. En la presentación que precede la nueva mención del libro alemaniano, Gracián anuncia ya lo que va a explorar: «Descúbrese ya el latísimo campo de las alegorías: afectado disfraz de la malicia, ordinaria capa del satirizar» (Gracián, 1988: II, 201). ¿Cómo entender semejante fascinación por el tropo de la alegoría sobre el cual Gracián vuelve por tercera vez? La definición que da de esta figura es la más completa:

Las cosas espirituales se pintan en figura de cosas materiales y visibles, con invención y traza de empeños y desempeños en el suceso. (Gracián, 1988: II, 201)

Según Gracián, con este proceso de encarnación, la alegoría puede alcanzar un valor moral, satisfacer al ingenio –«resfresca el gusto»– e incluso «tir[ar] al sublime desengaño» (Gracián, 1988: II, 195). A modo de ilustración, el jesuita acude a otro apólogo olímpico del *Guzmán de Alfarache* en el que Júpiter les anuncia a las distintas especies animales el tiempo que podrán vivir; horrorizados por lo que el Dios les anuncia, el asno, el perro y la mona logran convencer al Dios que les quite veinte años de vida que serían veinte de servidumbre. El hombre habla entonces, arrogante y presumido, y quiere recuperar los años abandonados por los animales, lo que Júpiter le concede con tal que viva la existencia que hubieran debido tener estos animales; así, después de los 30 años, le tocará el siguiente destino:

Primeramente, veinte de asno, sirviendo su oficio, padeciendo trabajos, acarreando, juntando, trayendo a casa, y allegando para sustentarla lo necesario a ella. De cincuenta hasta setenta, viviese los del perro, ladrando, gruñendo, con mala condición y peor gusto. Últimamente, de setenta a noventa, viviese los de la mona, contrahaciendo los defectos de su naturaleza [...]. (Gracián, 1988: II, 205)

Gracián esboza así una auténtica «animal repartición de la vida», para retomar, modificándolo, uno de los más famosos «realces» del *Discreto*⁷. Existe una fuerte continuidad física entre el sentido de la fábula y la propia práctica que podemos hacer de nuestros sentidos que nos permiten averiguar lo acertado de lo que nos expone Gracián. Así, una vez más, la mentira de la fábula nos invita a interrogar con ojos nuevos el mundo que nos rodea y llegar a una verdad intangible.

⁷ Véase Gracián 1997: 354-366.

Como se podía esperar, la cuarta y última cita larga del *Guzmán de Alfarache* en *Agudeza y arte de ingenio* sale del marco alegórico para celebrar el estilo del escritor sevillano:

Es el estilo natural, como el pan, que nunca enfada: gústase más dél que del violento, por lo verdadero y claro, ni repugna a la elocuencia, antes fluye con palabras castas y propias; por eso ha sido tan leído y celebrado Mateo Alemán, que a gusto de muchos y entendidos es el mejor y más clásico español. (Gracián, 1988: II, 244)

Después de citar una página de la novela intercalada «Ozmín y Daraja», Gracián se deja invadir por el entusiasmo, no tan frecuente en su tratado: «¿Qué cosa más dulce puede hallarse? ¿Qué cultura que llegue a la elocuencia natural? En las cosas hermosas de sí, la verdadera arte, ha de ser huir del arte y afectación» (Gracián, 1988: II, 245). De manera más general, las diferentes citas que hemos podido recordar aquí abundan en el mismo sentido: existe un *Guzmán de Alfarache* de Baltasar Gracián que, lejos de centrarse en la figura del desgraciado galeote ni en su problemática conversión final, muestra fascinación por la trabazón y riqueza discursivas de la obra de Mateo Alemán. Lo que le resulta más llamativo y agudo al jesuita es el recurso a la digresión, al apólogo alegórico, a estrategias retóricas de universalización de la experiencia de Guzmán. Desde esta óptica, Gracián sigue fiel a lo que pretendía el propio protagonista alemaniano, hacer de su vida un ejemplo –«como atalaya»– de las dificultades vitales y problemas morales:

Yo también he ido tras de mi pensamiento, sin pensar parar en el mundo; mas, como el fin que llevo es fabricar un hombre perfeto, siempre que hallo piedras para el edificio, las voy amontonando. Son mi centro aquestas ocasiones y camino con ellas a él. Quédese aquí esta carga, que, si alcanzare a el tiempo, yo volveré por ella y no será tarde. (Alemán, 2012: 441)

El *Guzmán* es así una suma de agudezas morales que hacen de Alemán un maestro del «circunloquio» y de la «agudeza compuesta fingida», renovador del acto de Luciano y de Esopo, y continuador del género épico. Con *El conde Lucanor* según establecieron los trabajos convincentes de Pelegrín (1988) y Orobítz (1992), el relato picaresco es, sin duda alguna, uno de los incentivos que le condujeron a la escritura del *Criticón*, texto que pone en práctica la concepción épica tal y como la había configurado Gracián en la *Agudeza*. Vamos a dedicar una última serie de reflexiones a algunos rasgos originales de la novela alegórica graciana con el fin de subrayar la continuidad de su estética.

III. *El Criticón*, laboratorio épico

Cualquier lector de la última gran obra de Gracián (1651, 1653, 1657) tiene en mente el prodigioso inicio de la dedicatoria al lector:

Esta filosofía cortesana, el curso de tu vida en un discurso, te presento oy, lector juizioso, no malicioso, y aunque el título está ya provocando zeño, espero que todo entendido se ha de dar por desentendido, no sintiendo mal de sí. He procurado juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención, lo picante de la sátira con lo dulce de la épica, por más que el rígido Gracián lo censure juguete de la traça en su más sutil que provechosa *Arte de ingenio*. (Gracián 1938: 97)

El Criticón se presenta nada menos que como el resultado de una fusión, de una mezcla entre la «filosofía cortesana» y la traza de la «invención», entre un arte de supervivencia

social y un modo de expresión, diríamos hoy en día, una forma estética. Tal dualidad intrínseca del texto se ilustra también por la alternancia entre «lo picante de la sátira» y «lo dulce de la épica», o sea una unión entre el residuo amargo de la experiencia y el ideal estimulante del héroe –sentido que, a nuestros ojos, conviene dar a esta dulzura. No comentaremos la sabrosa autocita que da aún más profundidad a los escritos precedentes del jesuita, sino que nos demoraremos, amén de esta dualidad intrínseca de la obra, en el principio mimético múltiple que configura la obra:

En cada uno de los autores de buen genio he atendido a imitar lo que siempre me agradó: las alegorías de Homero, las ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Eliodoro, las suspensiones del Ariosto, las crisis del Boquelino y las mordacidades de Barclayo. Si lo avré conseguido, siquiera en sombras, tú lo has de juzgar. (Gracián 1938: 97-98)

¿Qué sentido tienen estas referencias prolíficas? Obviamente, es una costumbre retórica frecuente en los textos clásicos y Gracián no duda nunca en elogiar la «noticiosa erudición» y en citar sus admirados autores, prolongando su labor taxonómica de la *Agudeza* hasta hacer del *Criticón* una suma de discursos conceptuosos sometidos al agudo juicio del lector. Que estas líneas iniciales del *Criticón* nos sirvan de guía para leer esta obra a partir de dos perspectivas que van definiendo la forma épica tal y como la practica el jesuita aragonés: la dualidad de la crisis y la necesaria «elección».

Dualidad de la *crisi* y epopeya

Entre las adaptaciones que nos impone el *Criticón*, y que no debieron de ser más evidentes para los lectores coetáneos de Gracián, la *crisi* y todo su campo léxico es problemática y merece un esfuerzo interpretativo. Son varios los términos relacionados con la raíz griega *crino* y que requieren un uso apropiado del juicio y del entendimiento. A la *crisi* como unidad se añade el personaje de Critilo, Gracián dedica su tercera parte a don Lorenzo Francés de Urrigoyti, calificándolo de «último de mis Críticos» (Gracián 1940: 1), expresión que parece molestar a Miguel Romera Navarro, quien supone un sustantivo sobreentendido («Libro», por ejemplo). Conviene detenerse ante la dificultad interpretativa que podemos encontrar relativa a la *crisi* y proviene de la gran riqueza léxica y práctica del término en la obra graciana.

Como apunta Carlos Vaíllo en el *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián* coordinado por Emilio Blanco y Elena Cantarino, el término era inicialmente reservado al ámbito médico:

Antes que Gracián se sirviera del término con un sentido específico, *crisis* se empleaba sólo en la profesión médica y designaba, en el desarrollo de una enfermedad, las fuertes mutaciones con agravamientos o mejorías que se producían, a intervalos regulares, en los llamados «días críticos». (Blanco y Cantarino, 2005: 76)

En realidad, según apuntó Green (1958: 101), en el *Manual de avisos del perfecto cortesano, reducido a un político Secretario de Príncipes, embajadores u de grandes Ministros* (del año 1631, reeditado en 1681) de Gabriel José de la Gasca y Espinosa, este término implicaba que «los medios de la expresión literaria queden pulidos primorosamente, con trabajoso cuidado del entendimiento» (Green 1958: 101). Por

tanto, la definición que propone este autor es tanto ética como retórica –«(...) crisis, que es tanto como primor del entendimiento, con que se discierne lo bueno de lo malo (...)» (Id.)–.

Para tener una idea más cabal de esta noción, conviene volver a la definición que da la *Agudeza* de la crisis. Al inicio del discurso XXVI, «De la agudeza crítica y maliciosa», propone Gracián la siguiente definición de este tipo de concepto:

Consiste su artificio en glosar, interpretando, adivinando, torciendo, y tal vez inventándose la intención, la causa, el motivo del que obra, ya a la malicia, que es lo ordinario, ya al encomio. (Gracián, 1988: I, 255)

El jesuita dedica nada menos que tres discursos enteros (XXXVI-XXXVIII) a las crisis, proponiendo una clasificación en tres categorías principales: crisis maliciosas, crisis irrisorias y crisis juiciosas. Las irrisorias no plantean, según Gracián, gran problema interpretativo:

Es tan fácil esta agudeza, cuan gustosa, porque sobre la ajena necedad todos discurren y todos se adelantan antes al convicio que al encomio, pero el ingenioso, por naturaleza, aquí dobla su intención. La sutileza destos conceptos consiste en notar en otros la simplicidad, de suerte que difiere esta especie de crisis de la pasada [la «agudeza maliciosa», objeto del discurso anterior] en que aquélla censura el artificio ajeno en el proceder, ésta la falta dél; aquélla, la malicia; ésta, la sencillez o necedad. (Gracián, 1988: I, 266-267)

Sin embargo, lo más interesante para el objeto que nos interesa es la evocación que hace el jesuita aragonés de las «crisis juiciosas», marcadas por una dualidad de intención: «Las juiciosas calificaciones participan igualmente de la prudencia y de la sutileza. Consiste su artificio en un juicio profundo, en una censura recóndita, y nada vulgar, ya de los yerros, ya de los aciertos» (Gracián, 1988: II, 7). Después de varios ejemplos, entre los cuales figuran unas páginas que reproducen un apólogo del *Guzmán de Alfarache*, Gracián puntualiza lo siguiente:

Ayúdase con felicidad de crisi de las ficciones, para el censurar, porque como es odiosa la censura, pónese en un tercero, ya por alegoría ya por fábula. [...] Tienen estos conceptos mucho de satíricos y algo de sentencioso, pero la rara observación y calificación juiciosa es lo que prevalece en ellos. (Gracián, 1988: II, 17)

El lector habrá reconocido en las «maliciosas» y «juiciosas» las categorías retóricas clásicas de la *vituperatio* y de la *laudatio*, las primeras censuran el exceso de inteligencia más empleada mientras que las segundas encomian. No conviene pensarlas de manera separadas, sino que Gracián considera que deben combinarse estas distintas formas de crisis que conviven en un discurso que calificaríamos de satírico, tomando en cuenta el recuerdo de la definición del género como impuro y mezcla de elementos dispares. Tal panorama «crítico» configura la escritura graciana de la epopeya de los dos peregrinos Andrenio y Critilo, y nos ceñiremos al estudio de un ejemplo preciso.

La «crisi primera» de la *Tercera parte de El Criticón*, «Honores y horrores de Vejecia», concebida bajo el signo de la «janualidad» y de la doble faz. Los dos protagonistas de

este viaje alegórico por las edades de la vida quedan separados por no haber franqueado la misma puerta a instancia de los rigurosos «porteros»:

Fuéronse ya acercando a la palaciega antigualla y descubrieron dos grandes letreros sobre ambas puertas. El de la primera decía: *Esta es la puerta de los honores*. Y el de la segunda: *Esta es la de los horrores*. Y de verdad lo mostraban, ésta en lo desluzido y aquélla en lo magestuoso. Examinaban los porteros con grande rigor a quantos llegavan, y en topando alguno que venía de los verdes prados de sus gustos, regoldando a obscenidades, al punto le encaminavan a la puerta de los horrores y le introducían en dolores, asegurando que la mocedad liviana entrega cansado el cuerpo a la vejez. (Gracián 1940: 36)

Cada uno tiene, a partir de este momento, una experiencia muy distinta del reino de Vejecia, Andrenio descubriendo auténticas «visiones espantosas», entre las cuales figura «una furia o una fiera, prototipo de monstruos, espectros de fantasmas, idea de trasgos, y lo que es más que todo, una vieja» (*Id.*), la propia Vejecia. El dualismo alegórico queda respetado por Gracián de manera absoluta y el astuto y sagaz Critilo tiene una experiencia muy distinta –y, obviamente, positiva– de la «Venerable Vejecia», antes de un final espectacular de la crisis que logra juntar los dos niveles y formas críticas, la maliciosa y la juiciosa, en una escena de gran poder visual:

Trató ya de conducir el sagaz Jano a su maduro Critilo ante la venerable Vejecia. Llegó él muy de su grado, y así le recibió ella con mucho agrado. Mas fué mucho de ver que al mismo punto que se postró a sus pies, corrieron de improviso ambas cortinas, que estaban a los dos lados del magestuoso trono, con que a un mismo tiempo se vieron y se conocieron, de la otra parte, Andrenio entre horrores, y desta otra, Critilo entre honores, asistiendo entrambos ante la duplicada presencia de Vejecia, que como tenía dos caras januales podía muy bien presidir a entrambos puestos, premiando en uno y apremiando en otro. (Gracián 1940: 48-49)

En el espacio del texto, logra así coexistir dos visiones incompatibles y opuestas celebrando la dualidad intrínseca a la escritura de la epopeya graciana, vinculada con la necesaria elección –«sabia» o mala– que deben hacer constantemente los personajes para alcanzar el buen puerto de la inmortalidad al final del viaje. Desde esta perspectiva, Gracián demuestra una firme e inesperada constancia en su referencia al hipotexto homérico, fundamental en su definición de la epopeya, tal y como vimos en *Agudeza y arte de ingenio*. Una página de la «Crisi XI» de la Primera parte resume esta fascinación por la autoridad de la *Odisea*, cuando un cortesano les recomienda a Critilo y a Andrenio un solo libro para resistir a las tentaciones y vencer los peligros de la Corte:

–Ya sé que me tendréis por paradojo y aun estoico, pero más importa la verdad: digo que el libro que habéis de buscar y leerlo de cabo a cabo es la célebre *Ulisiada* de Homero. Aguardá, no os admiréis hasta que me declare. ¿Qué, pensáis que el peligroso golfo que él describe es aquel de Sicilia, y que las sirenas están acullá en aquellas Sirtes con sus caras de mujeres y sus colas de pescados, la Circe encantadora en su isla y el soberbio cíclope en su cueva? Sabed que el peligroso mar es la corte, con la Scila de sus engaños y la Caribdis de sus mentiras. ¿Veis esas mujeres que pasan tan prendidas de libres y tan compuestas de disolutas? Pues ésas son las verdaderas sirenas y falsas hembras con sus fines monstruosos y amargos deijos; ni basta que el cauto Ulises se tapie los oídos: menester es que se ate al firme mástil de la virtud y encamine la proa del saber al puerto de la seguridad, huyendo de sus encantos. Hay encantadoras Circes que a muchos que entraron hombres los han convertido en brutos. ¿Qué diré de tantos cíclopes, tan necios como arrogantes, con solo un ojo, puesta la mira en su gusto y pretensión? Este libro os digo que repaséis, que él os

ha de encaminar para que como Ulises escapéis de tanto escollo como os espera y tanto monstruo como os amenaza. (Gracián 1938: 346-347)

Lo que Gracián afirma aquí con fuerza es el carácter actual, contemporáneo y pertinente de la *Odisea* o, más bien, de una reinterpretación moral y alegórica del celeberrimo texto homérico. Desde luego, no se trata de un Homero cristianizado tal y como circuló durante la Edad Media, sino de una reapropiación ética, estética y conceptuosa de la autoridad del poeta griego; así, la experiencia en la ciudad de los dos peregrinos confirma de inmediato la pertinencia de las advertencias que contiene la *Odisea* para quién saber interpretarlas: «Tomaron su consejo y fueron entrando en la corte, experimentando al pie de la letra lo que el Cortesano les avía prevenido y Ulises enseñado» (Gracián 1938: 347). Semejante herencia debe entenderse en la concepción de una epopeya que exige una ingeniosa elección por parte de los dos peregrinos y, obviamente, de los lectores que los acompañan en este largo viaje de la vida. Quisiéramos así dedicar un último momento de nuestra reflexión a la figura graciana del *bivium*, que le escritor aragonés renueva y a la que da una centralidad en su epopeya.

La epopeya, más allá del *bivium* alegórico clásico

Para aclarar la singularidad de la empresa y del diseño de Baltasar Gracián, conviene releer la «crisi V» de la Primera Parte de *El Criticón*, titulada de manera significativa «Entrada del mundo», y que suscita las primeras elecciones para Andrenio y Critilo. Como era de esperar en un viaje alegórico, el necesario uso del libre albedrío se manifiesta frente a un *bivium*, separación del camino en dos vías distintas y no compatibles, salvo que Gracián juega con este tópico al presentarnos la duda de sus peregrinos ante un *trivium*:

Assí iban confiriendo, quando llegaron a aquella tan famosa encrucijada donde se divide el camino y se diferencia el vivir: estación célebre por la dificultad que ay, no tanto del saber quanto del querer, sobre qué senda y a qué mano se ha de echar. Vióse aquí Critilo en mayor duda, porque siendo la tradición común ser dos los caminos (el plausible, de la mano izquierda, por lo fácil, entretenido y cuesta abajo, y al contrario el de mano derecha, áspero, desapacible y cuesta arriba), halló con no poca admiración que eran tres los caminos, dificultando más su elección. (Gracián 1938: 174)

La «tradición común» es bien conocida de sus lectores y unas pocas décadas antes de la publicación de *El Criticón*, Francisco de Quevedo había acudido a ella al principio de su *Sueño del infierno*:

Tendí los ojos, cudiciosos de ver algún camino por buscar compañía, y veo, cosa digna de admiración, dos sendas que nacían de un mismo lugar, y una se iba apartando de la otra como que huyesen de acompañarse. Era la de mano derecha tan angosta que no admite encarecimiento, y estaba, de la poca gente que por ella iba, llena de abrojos y asperezas y malos pasos. [...] Di un paso atras y salíme del camino del bien, que jamás quise retirarme de la virtud que tuviese mucho que desandar ni que descansar. Volví a la mano izquierda y vi un acompañamiento tan reverendo, tanto coche, tanta carroza cargada de competencias al sol en humanas hermosuras, y gran cantidad de galas y libreas, lindos caballos, mucha gente de capa negra y muchos caballeros. (Quevedo 1996: 172-173 y 174-175)

La traducción espacial de la dicotomía entre bien y mal no puede ser más explícita, y esta relativa sencillez puede explicarse por varios motivos que incitan al autor a acudir a este tópico; ante todo, de modo evidente, la eficacia satírica que permite este recurso, dando a ver las oposiciones entre la vía estrecha del bien y el gran concurso de gente que se dirige hacia el infierno –y el hecho es que la compañía no les falta. A este primer nivel se añade una voluntad de representar visualmente las tergiversaciones morales que puede conocer cada uno, las oscilaciones entre Bien y Mal que son propias de toda existencia humana regida por el libre albedrío. A Gracián, en cambio, le parecen pocas las posibilidades de elección y no duda en introducir una tercera senda que, en este esquema alegórico, simboliza la mayor complejidad de los tiempos presentes, único motivo que puede explicar la renuncia a la Y clásica:

-¿No es ésta aquella docta letra de Pitágoras, en que cifró toda la sabiduría, que hasta aquí procede igual y después se divide en dos ramos, uno espacioso del vicio y otro estrecho de la virtud, pero con diversos fines, que el uno va a parar en el castigo y el otro en la corona? Aguarda –decía-, ¿dónde están aquellos dos aledaños de Epitecto, el *abstine* en el camino del deleite y el *sustine* en el de la virtud? Basta que avemos llegado a tiempos que hasta los caminos reales se han mudado. (Gracián 1938: 174-175)

La vía media debe entenderse, así, como una referencia a una «mediocridad prudente», que rige el gobierno de uno mismo y de los demás, como si la virtud se encontrara en una «medianía», término que emplea el autor en otras páginas de su obra. Sea cual sea el crédito que se quiere dar al elogio graciano del justo medio –crédito que puede ser limitado si recordamos las numerosas pruebas de una búsqueda de la excelencia en su obra que parecen contradecir tal resignación a la *mediocritas*–, lo que nos parece en este ejemplo determinante es, ante todo, la voluntad de acudir a una traducción espacial de una problemática moral, la de los usos –buenos y malos– de la libertad. Allende de esta primera dimensión, tangible para cualquier lector, el juego ingenioso que el jesuita establece con lo que él mismo tacha de «tradición clásica» y pitagórica revela un deseo de actualizar la alegoría a partir de los nuevos retos de la sociedad del Seiscientos. Y quisiéramos insistir en una tercera dimensión de este *trivium* que marca la entrada en el mundo y sus peligros, la significación vital que contiene. Cualquiera de las tres decisiones posibles acarrea toda una serie de consecuencias corporales que construyen diferentes destinos posibles, del derrumbamiento de la voluntad al «ser persona», máxima realización posible del individuo graciano.

Concepto, alegoría y cuerpo nos parecen por tanto entremezclarse en la obra del jesuita aragonés con una constancia mayor de lo que dejaría suponer la fama cerebral que tiene la obra graciana. En este sentido, se ha podido oponer, quizás de manera excesiva, en las distintas producciones del escritor, los tratados ético-políticos y la epopeya de *El Criticón*:

Los tratados político-morales y «comportamentales» de Gracián, si parecen poner el cuerpo entre paréntesis, suponen también su presencia cuando sólo fuera por la necesidad urbana y decorosa de domarlo, disciplinarlo, domesticarlo hasta negarlo en sus impulsos naturales. En ellos, lo sensible está tan controlado por lo inteligible, el reflejo por la reflexión, que llega a ser el ambicioso, que siempre vive «a vistas», un modo de autómatas como el cortesano de La Bruyère metaforizado en el reloj de resortes secretos; o, al revés, implican ponerlo eficazmente en escena en el teatro del mundo.

La manera corporal algo velada en *El Discreto* aparte en el penúltimo primor, a la cual ni escapa *Agudeza y arte de ingenio*, se desvela y revela con una crudeza que debió de chocar a sus refinados amigos aragoneses en *El Criticón*. (Pelegrián 2010: 175)

Esta dicotomía entre los tratados y las artes por una parte y por otra, el largo relato alegórico al que Gracián dedicó casi enteramente los diez últimos años de su vida puede seducir al estudioso. Pero sería sin duda más oportuno formular y explorar la hipótesis según la cual la obra del jesuita nos brindaría una doble respuesta frente a la problemática corporal. Una tensión que atravesaría toda su producción estriba en un deseo de perfección en el gobierno de sí mismo que no impide una angustia corporal más concreta y material –o más bien convive con ella–, cosa que no se sospecharía al descubrir la obra graciana.

Como se podrá comprobar, es casi imposible acabar este viaje por la epopeya según Baltasar Gracián por la profunda renovación que el jesuita hace de este género mediante la referencia a dos autoridades máximas ante sus ojos, la *Odisea* para los Antiguos y el *Guzmán de Alfarache* para los modernos. Lo que se destaca de la *Agudeza* es una lectura de gran coherencia del texto de Mateo Alemán, una interpretación moral fundada en una serie de observaciones sobre las «crisis» –parábolas, apólogos y ficciones alegóricas– del relato picaresco del sevillano. Y, como lectores, tenemos la suerte de disponer a la vez de la «teorización» –no sabemos si el término es apropiado y lo utilizamos pese a su carácter impreciso– y de la puesta en práctica con la peregrinación épica de *El Criticón*. ¿Por qué Gracián sale de las definiciones tradicionales de la épica por el rango del personaje, la elevación del estilo y la celebración de la historia? ¿Cómo se puede explicar que se aleje del ideal épico clásico en beneficio de un concepto del género que se aproxima a lo que conocemos, desde el siglo XIX, bajo el nombre de novela?

La respuesta dista de ser unívoca y quizás convenga volver sobre la obra completa del jesuita y ver la continuidad y la relación íntima que une a los distintos libros gracianos, a pesar de su singular variedad. Es imprescindible considerar, no sólo las directrices que conducen de la *Agudeza* al *Criticón*, sino observar que, desde *El héroe*, pasando por el *Oráculo manual y arte de prudencia* y aún más *El discreto*, Gracián elabora una obra centrada en torno a lo que podríamos llamar, siguiendo el título de un famoso libro de Michel Foucault, «el cuidado de sí mismo» en el sentido más amplio de la palabra: no sólo una dietética corporal sino, como se solía escribir en la medicina renacentista, una preservación de la salud y del alma que se traduce por un gobierno de sí mismo. Por tanto, el blanco de la épica graciana es, de manera consustancial, ético y el relato alegórico de la vida de los dos peregrinos Andrenio y Critilo viene a cerrar numerosas reflexiones emprendidas desde la primera obra del jesuita. La epopeya, por la variedad discursiva que acoge generosamente, permite la expresión de las tensiones vitales y el deseo ardiente de su superación.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

- ALEMÁN Mateo (2012), *Guzmán de Alfarache*, Luis Gómez Canseco (ed.), Madrid, RAE/Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- ERCILLA Alonso de (2022), *La Araucana*, Luis Gómez Canseco (ed.), Madrid, RAE/Espasa Calpe.
- GRACIÁN Baltasar (1938-1940), *El Criticón*, Miguel Romera Navarro (ed.), Philadelphie-London, University of Pennsylvania Press/Humphrey Milfor-Oxford University Press, 3 tomos.
- GRACIÁN Baltasar (1988), *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 2 volúmenes.
- GRACIÁN Baltasar (1997), *El Discreto* [1646], edición de Aurora Egido, Madrid, Alianza Editorial, colección «El libro de Bolsillo» [1833], 1997.
- LÓPEZ PINCIANO Alonso (1996), *Obras I. La philosophía Antigua poética*, José Rico Verdu (ed.), Madrid, Fundación Castro Turner.
- QUEVEDO Francisco de (1996), *Los sueños*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.

Estudios críticos

- BLANCO Emilio y CANTARINO Elena (coord.) (2005), *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, Madrid, Cátedra.
- BLANCO Mercedes (1992), *Les rhétoriques de la Pointe*, Paris, Honoré Champion.
- BOGNOLO Anna (1989), «L'immaginazione regolata (*imitación, verisímil, fábula* nella *Philosophía Antigua Poética* di Alonso López Pinciano)», *Studi ispanici*, 1989, pp. 101-127.
- BRETHES Romain et GUEZ Jean-Philippe (2016), *Romains grecs et latins*, Paris, Les Belles Lettres, Editio Minor.
- CAVILLAC Cécile (1999), «Alonso López Pinciano, philopoète», *Poétique*, 117 (février 1999), Paris, Les Éditions du Seuil, 1999, pp. 95-121.
- ESTEVE Cesc, «El Pelayo y la teoría de la épica de Alonso López Pinciano», en Alonso López Pinciano, *El Pelayo*, Lara Vilà y Cesc Esteve (eds.), Vigo, Mirabel, 2005, pp. 21-33.
- FINLEY Moses I (2025), *Le monde d'Ulysse*, Claude Vernant-Blanc et Monique Alexandre trad., Paris, Les Belles Lettres.
- GARCIA BERRIO Antonio (1975), *Introducción a la Poética clasicista : Cascales*, Barcelona, Planeta.
- GARCIA BERRIO Antonio, HUERTA CALVO Javier (1995), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.

- GÓMEZ CANSECO Luis (ed.) (2022), *Epopeyas de una guerra olvidada*, Madrid/Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana.
- GREEN Otis H. (1958), «Sobre el significado de «crisi(s)» antes de *El Criticón*. Una nota para la historia del conceptismo», *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, pp. 99-102
- LÁZARO CARRETER, Fernando, (1986), «El género literario de *El Criticón*», *Gracián y su época*, Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses, Zaragoza, Institución Fernando el católico, pp. 67-87.
- LINARES SANCHEZ Jorge G (2022), «El modelo épico clásico en la estructura y disposición del Pelayo de López Pinciano», *Hipógrifo*, 10.1, pp. 641-665.
- MARIN Louis (1992), «Une Rhétorique «fin de siècle». Pascal: *De l'art de persuader* (1657-1658?)», *Rhétoriques fin de siècle*, F. Cornillat (ed.), Paris, Christian Bourgois, pp. 83-96.
- MESTRE ZARAGOZÁ Marina (2006), «Antropología filosófica y teoría de la literatura en el siglo XVI. La *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano», *Criticón*, 97-98, pp. 75-88
- MESTRE ZARAGOZÁ Marina (2014), «La *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano, un nuevo estatus para la prosa de ficción», *Criticón*, 120-121, pp. 57-71.
- OROBITG Christine (1992), «Gracián lector de Don Juan Manuel a través de Argote de Molina», *Criticón*, 56, pp. 117-133.
- PELEGRIN Benito (1988), «Gracián, admirateur pirate de Don Juan Manuel», Bordeaux, *Bulletin Hispanique*, Tome LXXXX (1988), pp. 197-214.
- PELEGRIN Benito (2010), «Del cuerpo antitético al cuerpo sintético en *El Criticón*. De la ficción a la ciencia y ciencia ficción», en S. Neumeister (ed.), *Los conceptos de Gracián. Tercer coloquio internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte (Berlín, 27-29 de noviembre de 2008)*, Berlin, Edition Tranvia/Verlag Walter Frey, pp. 173-192.
- PÉPIN Jean (1958), *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, éditions Augustiniennes.
- PLAGNARD Aude (2019), *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*, Madrid, Casa de Velázquez, Bibliothèque de la Casa de Velázquez, 2019.
- SOBEJANO Gonzalo (2021), *El pícaro hablador y otros estudios sobre prosa narrativa del XVII*, Madrid, Cátedra.
- VILANOVA Antonio (1953), «Preceptistas españoles del siglo XVII» en *Historia general de la literatura*, Barcelona, pp. 603-657.