

## LA DISOCIACIÓN CÓSMICA DE GRACIÁN

### 1. EL COSMOS REAL

*Todo es corte ya*  
QUEVEDO

Como sucede con otras obras literarias de principios del periodo moderno (los *Ensayos* de Montaigne, *Don Quijote* de Cervantes y *El paraíso perdido* de Milton), *El criticón* de Gracián despierta interés no sólo por sus rasgos innovadores —que en algunos casos podríamos llamar revolucionarios— sino por su diálogo articulado con los modos tradicionales de conceptualizar y ordenar la experiencia humana que la teología ortodoxa, la filosofía, la teoría política y literaria y, por supuesto, la literatura misma, seguían afirmando. Para recordar la profundidad y las formulaciones del sugerente estudio de Hans Blumenberg sobre los orígenes y legitimidad de la modernidad, podríamos afirmar que los rasgos más interesantes de estas obras radican en las tensiones que surgen de su incorporación de un drama de cambio de época, de sus rearticulaciones de una rica y compleja herencia intelectual y de su reutilización creadora de formas tradicionales de expresión<sup>1</sup>. Al leer estas obras tenemos la sensación de que estamos siendo testigos de algo nuevo, no como algo dado sino más bien como algo que

<sup>1</sup> *The Legitimacy of the Modern Age*, tr. R. W. Wallace, Cambridge, MA, 1983. Véase también el estudio de M. H. NICHOLSON sobre la repercusión que tuvo la “nueva ciencia” en la literatura de esa época en la que “man, like the world and universe, gradually ceased to be part of an animate universe [...] when men were living between an old world and a new”, *The Breaking of the Circle: Studies in the Effect of the “New Science” on Seventeenth-Century Poetry*, New York, 1965, p. 129.

cobra forma de una manera impresionante mediante un tímido y crítico compromiso con lo antiguo. Y, pese a las enormes diferencias de forma, doctrina y postura ideológica que los separa, sentimos en cada caso que lo radicalmente nuevo es su concepción del hombre como un ser que se autoafirma; como un individuo en un cosmos que está en proceso de perder su poder fundamental de determinación de la identidad humana y que le ofrece modelos universalmente válidos para crearse a sí mismo y lograr su propia realización en este mundo. Se puede argumentar que todas estas obras juegan una partida decisiva con el cosmos tradicional y si el contenido de su juego es metafísico, religioso, político, estético o literario, una apreciación de su dinámica creadora y de las maneras como todas están arraigadas en la crisis exige comprender los modos de pensar y un orden de cosas que desde el fin del escolasticismo ha dejado de ser parte integral de la conciencia occidental. De estas diversas representaciones probablemente Gracián sea el que más alejado esté, pues su diálogo con el pasado está dirigido en gran medida a las tradiciones escolásticas y teológicas y articulado en su lenguaje ya descartado; pero evidentemente sus alternativas “innovadoras” no respondían a las necesidades centrales de una sociedad europea que experimentaba el umbral de la época moderna<sup>2</sup>. En otras palabras, Gracián formula su diálogo en el discurso de la filosofía académica, aunque enmarcado dentro de los constructos ficcionales más fantásticos; procedimiento que podríamos comparar con los métodos de uno de sus pocos descendientes modernos: Jorge Luis Borges. Asimismo, desprecia todas las formas de comunicación vulgar y exige un tipo particular de lector: un “aristócrata” del intelecto, un tipo que en el mundo moderno sobreviviría sólo en los ámbitos más exquisitos e “inconducentes” de la elite académica.

Como a su contemporáneo inglés, John Milton, al jesuita español Baltasar Gracián puede considerársele uno de los últimos

<sup>2</sup> Es quizá revelador que el reconocimiento más significativo que sus escritos recibieron en los círculos filosóficos durante los trescientos años siguientes procede de dos personajes fuera de las tradiciones metafísicas occidentales prevalecientes que se reafirmaron con el triunfo del cartesianismo en el siglo XVII: Shopenhauer y Nietzsche, que fueron también sus críticos. Dos esfuerzos recientes por recuperar a Gracián como filósofo original e importante precursor de la filosofía posmoderna (por ejemplo Heidegger y Derrida) son las obras de E. HIDALGO-SERNA, *Das ingeniose Denken bei Baltasar Gracián*, München, 1985; y de B. PELEGRÍN, *Éthique et esthétique du Baroque: L'Espagne jésuitique de Baltasar Gracián*, Arles, 1985.

y el más conflictivo de los escritores humanistas cristianos del Renacimiento. Los humanistas cristianos estaban profundamente interesados en la perfectibilidad del hombre como ser espiritual y social, y aunque se apartaban decididamente de la especulación teórica que había sido el centro de la filosofía de sus predecesores escolásticos, les preocupaba fundamentar su programa de reforma individual, social, religiosa, educativa y política en un orden metafísico tradicional que se había originado en la Antigüedad clásica y había alcanzado su pleno desarrollo en el escolasticismo medieval. En las primeras escenas de *El criticón*, Gracián describe este orden metafísico, y aunque parece desechar su significación cuando sus personajes abandonan la isla donde se encontraron, nos damos cuenta de que en realidad está cuidadosamente integrado dentro de la estructura global de *El criticón*. Es el primero en una secuencia de “episodios edificantes” que describe la formación de un ser humano (al cual significativamente se le denomina como *persona*) y constituye una biografía espiritual o narrativa de sabiduría que se desarrolla en contrapunto antitético a la más conocida sucesión de visiones satíricas de desintegración que dominan la atmósfera imaginativa de esta narrativa “crítica”. A primera vista dicha secuencia de “mundos superiores” donde los héroes encuentran refugio momentáneo para protegerse de la multitud de monstruos y escapar de los espacios aprisionantes por los que deben pasar en su búsqueda de iluminación (o *Bildung*), puede parecer banal al lector en su evidente convencionalismo: la descripción del hombre; el microcosmos en el palacio de Artemia; la enumeración de un canon de libros para una educación apropiada en la biblioteca de Salastano; la recreación de la ubicua *Tabula Cebetis* de la cultura humanista en el ascenso de los peregrinos a la colina de la mansión de Virtelia, en el sur de Francia; la celebración de los históricos ejemplos de heroísmo moral que se encuentran en el Reducto de Valor. En ocasiones nos sentimos tentados a rechazar estos interludios simbólicos por considerarlos el producto de una voz doctrinaria, mecánica e inauténtica de Gracián, quien evidentemente parece alcanzar su mayor fuerza y originalidad cuando trabaja dentro de lo grotesco. Sin embargo, precisamente en estas escenas al parecer convencionales, y en el transcurso de sus decepcionantes y simples replanteamientos de las doctrinas tradicionales es donde se pueden discernir las complejidades más reveladoras del drama de Gracián de ruptura con el pasado.

En su edición de *El criticón*, M. Romera-Navarro observa que

Gracián incorporó en los tres primeros capítulos de su obra (llamados “crisis”) pasajes tomados de *La introducción del símbolo de la fe*, el inmenso tratado de fray Luis de Granada sobre la doctrina cristiana, en especial de su primera sección dedicada a la teología natural, la cual trata “de la creación del mundo para venir por las criaturas al conocimiento del Criador, y de sus divinas perfecciones”<sup>3</sup>. La obra de Granada sigue siendo la que más influencia ejerce sobre las numerosas versiones del proyecto hexámero de la época, mediante el que la ortodoxia reafirmaba la visión tradicional del universo y las explicaciones bíblicas de sus orígenes frente a los nuevos descubrimientos astronómicos, geográficos y antropológicos y los retos que planteaban<sup>4</sup>. Los tres capítulos introductorios de Gracián describen la escena “adánica” del despertar de Andrenio a la conciencia y cómo mediante el empleo de su natural razón descubrió su identidad como ser humano y la presencia de un creador divino manifiesta en la interrelación de la naturaleza y el cosmos. Un examen más profundo de estos capítulos nos revela que el texto de Granada es incluso más penetrante de lo que Romera-Navarro sospechó y, lo que resulta más significativo, que está modificado de varias interesantes maneras. En las siguientes observaciones, me gustaría considerar algunos de estos cambios pues nos dicen muchas cosas sobre la postura ambivalente de Gracián respecto a las tradiciones que parece compartir y a los muchos portavoces de éstas que él invoca supuestamente con el propósito de autorizar su propia lectura del Libro del Mundo.

El primer párrafo de *El criticón* se basa en la descripción que Granada hace de Santa Elena como isla maravillosa, firmemente enclavada en el abismo, confín del mar pese a sus poderosas oleadas y espacio propicio que ofrece descanso y sustento a los fatigados navegantes, ubicada exactamente en el punto central entre el este y el oeste. Al igual que otras maravillas del mundo natural, la isla es testigo de los designios providenciales de un Creador racional; aparece claramente como una clave inteligible del

<sup>3</sup> BAE, t. 6, p. 181. Para indicaciones sobre las fuentes de Romera-Navarro, véase *El criticón*, Philadelphia, 1938, t. 1, pp. 103 ss.

<sup>4</sup> En lo referente a la enorme popularidad de la épica hexámera en la época, véase THIBAUT DE MAISIÈRES, *Les poèmes inspirés du début de la Genèse à l'époque de la Renaissance*, Louvain, 1931. La obra que más influencia ejerció fue la de Du Bartas, *Sepmaine ou Création du Monde*, de la que durante los setenta años que siguieron a su publicación, en 1578, se hicieron 230 ediciones en los idiomas europeos más importantes así como en latín.

libro de la naturaleza, cuyo código fuera formulado por Dios (imagen de estasis, restricción, equilibrio y simetría, hacia valores morales tales como la constancia y la integridad y exalta la admiración y la adoración en el espectador)<sup>5</sup>. Gracián elabora el pasaje con un deslumbrante despliegue de figuras barrocas que establece el tiempo y el lugar de su relato y llama perifrásticamente al periodo de Felipe IV “el tiempo en que ambos mundos adoraron el pie del monarca universal”, identifica metafóricamente su corona con el flamante círculo que traza el sol en su órbita alrededor de la Tierra y la isla de Santa Elena con una perla o una esmeralda engarzada en su cristalino centro. La copiosa transmutación metafórica y la imaginativa reubicación de los objetos en este mundo textual de grandiosa infinitud e inestabilidad continúan a medida que la isla, “joya en el centro de la corona solar”, se transforma en la “corona del océano” y en “la emperatriz de sus islas”. El repetido movimiento de elevación en la figura Felipe-corona-sol, isla-gema-corona se intensifica en los epítetos dispersos en todo el pasaje (“augusto”, “brillante”, “universal”, “más grande”, “inmenso”, “católico”) tomados del discurso convencional de la mitología imperial y el panegírico real, y que constituyen el campo imaginativo de majestad y poder. Aquí es donde convergen las figuras cambiantes y las imágenes. Todo el pasaje se dedica al monarca que, imaginativamente, poseyó el cosmos y desplazó al Creador Divino como el objeto de adoración. Casi como epílogo, Gracián incluye, a manera de comentario, la concepción que equilibra, por así decirlo, todo el pasaje de Granada: el carácter benéfico de la Divina Providencia, “venta franca, mantenida de la divina próspera clemencia en medio de inmensos golfos”<sup>6</sup>.

El momento más sorprendente de tal inversión “política” de la visión tradicional del hombre y de su lugar en el orden de las cosas, que Gracián parecería afirmar y celebrar al principio de su narración, ocurre después de que Andrenio sale de la cueva, momento que, por supuesto, está alegóricamente identificado con el nacimiento en ese “curso de la vida en un discurso”. Una vez

<sup>5</sup> *Símbolo de la fe*, p. 202b. Respecto a la importancia del asombro epistemológico en las primeras escenas de *El crítico* y su evocación de las tradiciones filosóficas procedentes de la *Metafísica* de Aristóteles y del *Teeteto* de Platón, véase A. ARMISEN, “Admiración y maravillas en *El crítico* (más unas notas cervantinas)”, *ARFA*, pp. 201-242.

<sup>6</sup> Ed. de E. Correa Calderón, Madrid, 1971, t. 1, pp. 9-10. El volumen y las referencias de página de *El crítico* provienen de esta edición.

más resulta provechoso relacionar el momento con los textos que Gracián está reescribiendo. En un acto de imaginación filosófica del tipo que encontramos en diversas obras literarias, filosóficas y políticas del siglo XVII, Gracián recrea una escena hipotética primordial en la cual el sujeto desnudo se enfrenta a un orden no mediado de realidad y descubre o revela su propia realidad esencial: la naturaleza del mundo donde está situado y su relación inmanente con él. La manera como Gracián concibe la escena es tradicional, y el uso que hace de las fuentes ofrece una interesante confirmación de que su idea acerca del hombre como ser definido por el impulso fundamental de teorizar está centrada en el pensamiento occidental.

El nacimiento de Andrenio es una nueva representación de una parábola de Aristóteles, incluida en su diálogo perdido *El filósofo*, transmitida por Cicerón en *De Natura Deorum*, incorporada al pie de la letra y después imaginativamente reformulada con algunos cambios en *El símbolo de la fe*, de Granada. Después de exhortar al lector a elevar su mirada para contemplar el sol y las estrellas, tan perfectamente ubicados y ordenados en sus movimientos que “si mudasen sus lugares y puestos, ardería todo el mundo”, Granada señala:

Y un poco más abajo añade el mismo Tulio estas palabras: Hermosamente dijo Aristóteles que si habitasen algunos hombres debajo de la tierra, en algunos palacios adornados con diversas pinturas, y con todas las cosas con que están ataviadas las casas de los que son tenidos por bienaventurados y ricos, los cuales hombres morando en aquellos soterraños nunca hubiesen visto las cosas que están sobre la tierra, y hubiesen oído por fama que hay una divinidad en el mundo soberana; después desto, abiertas las gargantas de la tierra, saliesen de aquellos aposentos: cuando viesen la tierra, la mar, y el cielo, la grandeza de las nubes, la fuerza de los vientos, y pusiesen los ojos en el sol, y conociesen la grandeza, y hermosura, y eficacia dél, y cómo él esclareciendo con su luz el cielo, es causa del día, y llegada la noche viesen todo el cielo adornado y pintado con tantas y tan hermosas lumbreras, y notasen la variedad de la luna, con sus crecientes y menguantes, y considerasen la variedad de los nascimientos, y puestos de las estrellas tan ordenados y tan constantes en sus movimientos en toda la eternidad; sin duda cuando los tales hombres salidos de la escuridad de sus cuevas, súbitamente viesen todo esto, luego conocerían haber sido verdadera la fama de lo que les fue dicho, que era haber en este mundo una soberana divinidad, de que todo pendía. Esto dijo Aristóteles (p. 189b).

En su reconstrucción imaginativa de dicha escena, parecería que inicialmente Gracián reafirmaba las concepciones aristotélico-ciceronianas del impulso natural de conocer que caracteriza al hombre, y su existencia dentro de un universo coherentemente concebido y “legible”. Sin embargo, hace dos cambios sorprendentes cuando construye el escenario fundacional típico, los cuales traen consigo complicaciones que no perturban la versión de Granada. La primera se refiere al sol, el elemento principal del sistema sideral que más temor reverente inspira. Para Granada, la descripción de las maravillas del sol se ubica en el contexto de una celebración de la unidad de las cosas creadas del mundo, todas ellas ligadas entre sí en mutuo servicio dentro de una cadena que se extiende hacia arriba, hacia la primera causa o motor que es Dios. Cuando Granada destaca la *interdependencia* de los eslabones de la cadena, presenta las tradicionales analogías musicales del cosmos: la ordenada “danza de las criaturas” y el concierto universal de numerosas voces; la “armonía del mundo, compuesta de infinita variedad de cosas reducidas a esta unidad susodicha que es el servicio del hombre” (p. 190a)<sup>7</sup>. Dios es un “maestro de capilla” que “reduce las cosas a esta unidad y consonancia”. Paradójicamente, parecería que el sol, precisamente por su esplendor distintivo, tiene la función especial de demostrar que “ninguna cosa por sí sola basta para todo” (p. 191b). Aunque ejerce poderes de procreación, confiere a las estrellas su luz y por consiguiente su poder de influencia sobre la vida terrena y, en sus movimientos cíclicos permite los cambios de estación y la producción de alimentos en la Tierra; este cuerpo celeste, empero, depende de la primera esfera (el *primer mobile*) para su movimiento. Al contemplar el sol, el hombre aprende a evitar el error de idolatría y reconoce que incluso las criaturas más excelentes necesitan el servicio y el uso de los demás. El carácter arbitrario de este razonamiento podría parecernos extraño, pero es más interesante en el sentido de que revela la manera como la visión metafísica de Granada se centra en la *conexión* y la *comunidad* y señala al acto de idolatría como la más grande amenaza para la comunidad por ser una ne-

<sup>7</sup> Respecto a las concepciones musicales tradicionales del universo y sus orígenes pitagórico-platónicos, véase L. SPITZER, *Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word “Stimmung”*, Baltimore, 1963; y, recientemente, S. K. HENNINGER, Jr., *The Cosmographical Glass. Renaissance Diagrams of the Universe*, San Marino, California, 1977, cap. 4. En lo referente a la *scala mundi*, véase el estudio clásico de A. O. LOVEJOY, *The Great Chain of Being*, Cambridge, MA, 1948.

gación de la dependencia del “compañero” y, de hecho, una ruptura de la cadena hacia Dios. La vinculación que Granada establece entre el sol y los peligros de la idolatría es un antiguo motivo de las meditaciones cristianas sobre la creación y aparece en una de sus fuentes más tempranas: el *Hexamerón* de Ambrosio<sup>8</sup>. Las ansiedades que la rodean son mucho más sorprendentes en la literatura hexámera contemporánea y registran el grado en el que la visión del viejo mundo estaba bajo la tensión proveniente de amenazas tales como el heliocentrismo cada vez mayor en los círculos científicos y el descubrimiento de la difundida “idolatría solar” en las tierras recién descubiertas en el hemisferio occidental<sup>9</sup>.

En la recreación que hace Gracián de la parábola de la cueva y en su elaboración del momento solar de la tradición hexámera, los puntos sobresalientes se encuentran totalmente alterados. Ani-

<sup>8</sup> Libro IV; véase *The Fathers of the Church*, ed. J. Deferrari, t. 42; tr. J. J. Savage, New York, 1961, pp. 125 ss.

<sup>9</sup> Véase en TASSO, *Mondo creato*, t. 3, pp. 867 ss, un extenso pasaje en el que el poeta lamenta que la adoración solar sea común en el Nuevo Mundo y recuerda al lector que la Tierra es más vieja y muchísimo más honorable que el sol; y que los supuestos poderes de fecundación de este último nada tienen que ver con la ornamentación original del planeta ni con la vida animal y vegetal. Véase también, t. 4, pp. 159 ss., donde deplora los falsos guías que conducen al error a sus contemporáneos en lo que se refiere al poder del sol. Respecto a la literatura hexámera como confirmación de un universo geocéntrico frente a los nuevos descubrimientos astronómicos relacionados con la revolución copernicana (por ejemplo el heliocentrismo, la infinitud del espacio inconmensurable del universo, la pluralidad de mundos) y su armonización con la antigua “metafísica de la luz” pitagórico-platónica, tan importante en la filosofía del Renacimiento, véase J. L. GARRIDO, “La creación del mundo en la poesía barroca; de la tradición neoplatónica en la ortodoxia contrarreformista”, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* Granada, 1979, t. 2, pp. 241-262: “En Kepler, la heliolatría platonizante se perfila hasta hacer del sol el Dios visible al que en el *Mysterium cosmographicum* (1596) asigna el papel de motor y llama «Corazón del mundo, Rey y Príncipe de las estrellas»”. Garrido (p. 245) sostiene que el esfuerzo más sistemático para acabar con el heliocentrismo fue *Universae naturae theatrum* (1592) de Boudin. En relación con la “devoción al sol” de Copérnico y Kepler, véase M. H. NICHOLSON, *The Breaking of the Circle*, pp. 151-155. Quizá vale la pena subrayar que los esfuerzos de Felipe II por desaparecer todos los vestigios de la cosmologías y prácticas religiosas de los indios que aparecen en las relaciones antropológicas de las culturas precolombinas escritas en el Nuevo Mundo alcanzaron su clímax precisamente en los años en que se inauguró el gran proyecto hexámero de la literatura moderna temprana en la internacionalmente admirada obra de Du Bartas, *Sepmaine* (1578). Véase GEORGES BAUDOT, *Utopía e historia en México*, tr. V. González Loscertales, Madrid, 1983, esp. cap. 9.



mado por un deseo de “ver y saber”, deseo que se volvió “insaciable”, Andrenio lucha por alcanzar la luz y repentinamente contempla el tradicional “gran teatro de la Tierra y el Cielo”. En este momento, Critilo aclama a Andrenio como el único ser humano después de Adán, “el primer hombre”, que disfruta el privilegio de contemplar verdaderamente el mundo tal como aparece ante el hombre, no mediado por los usuales modos de percepción que lo habían cegado a esa realidad, belleza y originalidad esencial, y le habían impedido vivir en una condición de plenitud cognitiva y estética. Gracián describe en repetidas ocasiones esta condición como “fruición”, término que quizá pueda entenderse como una reafirmación estética de la concepción fundamental agustiniana de fruición en el amor a Dios y en una plenitud moral que sólo resulta enteramente comprensible en función de su antítesis, la condición de la nada que indica la enajenación de Dios. Mientras los filósofos no pueden *ver* directa o inocentemente sino que al reflexionar se ven impulsados a *advertir*, Andrenio está dotado de la visión pura que el hombre ha perdido irremediablemente y por la cual suspira con nostalgia; pero en realidad, ¿qué descubre este observador objetivo de ser puro en sus primeros actos de percepción cósmica? Entre un torrente de sensaciones que casi lo trastorna y lo hace sentir “pleno” y casi “estallar en admiración, alegría y cognición”, su atención es violentamente arrebatada y se concentra en lo que resulta el objeto supremo en la visión que Gracián tiene de la creación, el sol:

... ya en esto los alegres mensajeros de ese gran monarca de la luz que tú llamas sol, coronado augustamente de resplandores, ceñido de la guarda de sus rayos, solicitaban mis ojos a rendirle veneraciones de atención y de admiración. Comenzó a ostentarse por ese gran trono de cristalinas espumas, y con una soberana callada majestad se fue señoreando de todo el hemisferio, llenando todas las demás criaturas de su esclarecida presunción. Aquí yo quedé absorto y totalmente enajenado de mí mismo, puesto en él, émulo del águila más atenta (I, pp. 22-23).

En el elaborado concepto de Gracián, lo que realmente se describe es mucho más y mucho menos de lo que se nos hace esperar de los argumentos filosóficos (ciceronianos y hexámeros) que enmarcan la escena. En los cielos, desde el colosal risco donde Andrenio contempla el sublime espectáculo del macrocosmos, obser-

vamos un despliegue ceremonial de majestuosidad, una procesión barroca en la que los pájaros están metafóricamente transformados en heraldos que concentran la atención de los espectadores; rayos que rodean al sol naciente aparecen como una brillante guardia real que acompaña la solemne entrada del soberano, y el mar, representado en transmutación metonímica-metafórica como “cristalinas espumas”, se convierte en un vasto trono desde el cual la figura real hace un despliegue de fastuosidad en el teatro de su corte. A medida que continúan las metamorfosis de la imaginación, la brillante refulgencia solar que inunda la creación y anima a las criaturas está representada como la silenciosa y soberana majestad que penetra el cuerpo político, revela ubicuamente su “luminosa presencia” y domina a sus súbditos mediante el poder de su propia ostentación. En una inversión del intercambio metafórico más típico entre cosmología y política del siglo xvii, la descripción del sol se ha convertido en la primera escena de Gracián en el retrato del rey. La política ha desplazado a la metafísica.

A medida que Andrenio procede a describir su reacción ante lo que descubre en el universo, vemos que la relación de sujeto a objetos es de una sumisión total en la cual la persona queda despojada de su ser mismo<sup>10</sup>. En contraste con los espectadores hipotéticos de Aristóteles, Cicerón y Granada, el súbdito de Gracián, ya se sitúe en un contexto cognitivo o en uno estético, siempre se halla en un estado de percepción en el cual la razón y el entendimiento no participan. Si las tradiciones filosóficas y literarias que nutren las primeras escenas de *El crítico* nos han conducido a esperar una afirmación del vínculo esencial del hombre con la realidad y de su participación en la racionalidad creadora de Dios (relación triangular, “mediada por la divinidad”<sup>11</sup>, ampliamente celebrada en los escritos didácticos de la Contrarreforma, y más notablemente en los poemas hexámetros, que devolvían la estabilidad a un cosmos en desintegración por el efecto de diversos asaltos a su racionalidad tradicional), descubrimos en cambio que el hombre primordial de Gracián, al elevar su mirada hacia la deidad revelada y consustancial, se postra inmediatamente como súbdito “político” desvinculado. El inquietante tema hexámetro de la adoración al sol, y su espacio discursivo, tradicionalmente atri-

<sup>10</sup> En relación con la “sumisión” cósmica del sujeto tradicional como clave de su autoaprendizaje, véase H. JONAS, *The Gnostic Religion*, Boston, 1963, cap. 19.

<sup>11</sup> H. BLUMENBERG, *The Legitimacy of Modernity*, p. 391.

buido a la definición y rechazo a la idolatría, vuelve a ser integrado a la trama y a los rituales de la política absolutista del siglo xvii. En efecto, se vuelve a idolatrar al sol en la figura del rey. Si los innumerables teóricos contemporáneos y los panegiristas de la monarquía hacen un mito del rey solar al relacionarlo con el cosmos, el texto de Gracián, en lo que podría sorprendernos como un momento potencialmente blasfemo, ha elevado el cosmos al vincularlo con el rey<sup>12</sup>. Al igual que en el primer párrafo, el Estado y la Corte se han metido imaginativamente en los espacios del cosmos tradicional, y el tipo de adoración que evoca la visión del orden creado parece tener menos que ver con la maravilla cósmica de la antigua tradición y sus múltiples asimilaciones cristianas (desde el joven Agustín hasta Granada), que con el tipo de esclavitud voluntaria ante las imágenes de poder que el Estado absolutista del siglo xvn cultivaba en sus súbditos o, recordando una vez más a Granada, con el tipo de experiencia psíquica que la teología tradicional identificó con la idolatría e intentó reconocer y protegerse de ella en los momentos de prevención en los poemas hexámetros. Detrás del espectáculo celestial que contempla el “Adán” de Gracián, observamos una verificación metafísica del lamento coloquial de Quevedo: “todo es corte ya”, y el absolutismo que ligaba al monarca con el cortesano-súbdito en el siglo xvii en España. Visto desde otra perspectiva, el hombre natural de Cicerón se ha convertido en la imagen del cortesano barroco<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Véase, por ejemplo, la descripción de R. STRONG de una entrada real de Enrique IV en Aviñón. La ceremonia “includes an arch dedicated to Henry as Apollo Economico, the god who *governe tout l’Universe par ses rayons et occultes influences*, and in which the king appeared bearing up the celestial sphere”, *Art and Power: Renaissance Festivals 1450-1650*, Suffolk, 1948, p. 71. Strong señala que al celebrar una visión imperial de unidad espiritual, los artistas y humanistas de las cortes renacentistas explotaron todas las técnicas de teatro espectacular para identificar a los soberanos con poderes y armonías cósmicos. En cuanto a la imagen del rey, STRONG observa que “royal portraiture transmuted the physical reality of a ruler into a metaphysical idea”, *Henry, Prince of Wales and England’s Lost Renaissance*, New York, 1986, p. 113. En el texto de Gracián descubrimos que, de hecho, una idea metafísica se ha transformado en la realidad física de un monarca.

<sup>13</sup> La idolatría de Andrenio hacia el sol debería entenderse en función de los rituales de contemplación al rey “solar” propios del siglo xvii: “¡Dichoso el que alcanza a ver/del sol del Rey sólo un rayo! . . ./Como sin el sol el hombre no es hombre, es estatua, es piedra,/así aquel que nunca vio/la cara al Rey”, LOPE DE VEGA, *El villano en su rincón*, ed. J. M. Marín, Madrid, 1987, p. 190. La obra de Lope es uno de los estudios más profundos de este ritual central

La desviación de Gracián del tratamiento que hace Granada del sol sigue revelándose en el pasaje; aun cuando Critilo, en su comentario filosófico sobre las reacciones de su compañero, intenta reconciliarlas con las posiciones ortodoxas de una teología racional y contener los efectos dispersores de su lenguaje metafórico. Al aludir al principio básico de todos los escritos hexámeros y de la teología natural —que el Libro del Mundo de Dios es en realidad un lenguaje imperfecto adaptado a las limitadas capacidades del ser humano para comprender sus inefables misterios—, Critilo le recuerda a Andrenio que el sol de hecho no es más que una sombra, una metáfora, o un espejo que simboliza una realidad que el hombre no puede percibir directamente. Sin embargo, él también se siente impulsado a explicar lo adecuado de la metáfora e invoca al monarca absoluto y a las doctrinas conocidas referentes a su identidad divina. Su argumento puede tomarse como una versión totalmente a la inversa de la celebración de Granada respecto a la interdependencia y la comunidad en el or-

---

del absolutismo en el que pone al descubierto y expone los problemas de la capitulación del ser y la pérdida de conexión del individuo con el cuerpo orgánico del Estado; la unión misma que supuestamente confirmó la ubicuidad del mito solar. Para D. SAAVEDRA FAJARDO, el rey (al igual que el sol) penetra, unifica y con amor llena de tibieza todos los espacios del cuerpo político; el sol, con sus continuos movimientos, representa una atención del rey hacia las necesidades del Estado en todas partes (*Empresas políticas: idea de un príncipe político-cristiano*, ed. Q. Aldea Vaquero, Madrid, 1976, p. 810). Para EDWARD FORSETT, el súbdito observa la reluciente majestad en el cuerpo del rey como vería el sol en un espejo y, a través de sus efectos milagrosos, encuentra concordia, cortesía, amor y la mutualidad de una sociedad racional integrada, *A Comparative Discourse of the Bodies Natural and Politique*, London, 1606, pp. 32-34. Relacionada con la alienación de Andrenio de sí mismo al postrarse ante la gigantesca aparición real que se dirige hacia él caminando en los cielos, constituye quizá la imagen del absolutismo más famosa de la época, el Leviatán de Hobbes, que se eleva como el sol en el horizonte del *Commonwealth*, la sombra de su imagen cubriendo el paisaje y que literalmente incorpora en su colosal figura los innumerables y diminutos súbditos cuyas miradas se clavan arrebatadas en su temible rostro. En lo tocante a la base fantasmal y a la dinámica irracional, que se eclipsa, de este modo “absolutista” de unión del individuo con el Estado-cosmos, véase C. PIE, “The Sovereign, the Theater and the Kingdom of Darkness: Hobbes and the Spectacle of Power”, en *Representing the English Renaissance*, ed. S. Greenblatt, California, 1988, pp. 296 ss. La máxima de LA ROCHEFOUCAULD, “le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement” ofrece una idea más profunda de la dinámica de la interacción del “monarca-sol” con su súbdito en la escena de Gracián que los escritos de teóricos racionales del absolutismo como Saavedra Fajardo y Forsett. Véase *Maximes et Réflexions Diverses*, Paris, 1977, p. 47.

den creado. Con base en una elaboración etimológica de la metáfora solar, muy común en las discusiones de la época sobre la realeza, Critilo señala que el nombre del sol denota su carácter de inaccesible, su espléndido aislamiento entre las modestas luces celestiales (“él solo campea”), y su absoluta liberación de la dependencia (“a nadie ha menester de sí abajo, y todos le reconocen dependencias”, I, p. 23)<sup>14</sup>. Ante esta “criatura que más ostentosamente retrata la majestuosa grandeza del Criador [...] el más luciente espejo en quien las divinas grandezas se representan” (*id.*), Andrenio pasa un día en extasiada contemplación, absolutamente “olvidado de sí mismo”.

Si a Andrenio tiene que recordársele que el sol es en realidad una metáfora de Dios en el texto cósmico, el recordatorio llama la atención sobre el hecho de que no se trata de considerar al rey como la metáfora de la metáfora y, por supuesto, contribuye a tal efecto el que en este caso la figura retórica ha superado la realidad y el cosmos. Una vez más observamos los efectos que nos sorprenden en la primera página: el modelo político del Estado absolutista ha desplazado imaginativamente al microcosmos. La “esclarecida presencia” de lo divino sigue siendo la ubicuidad del monarca absoluto.

<sup>14</sup> Véase, por ejemplo, de SANCHEZ DE MONCADA, *Nueva, e importante universidad en la corte de España*, Madrid, 1619. Trata lo apropiado del sol como blasón para Felipe II, “único, y sin segundo en el Orbe”. “Un sol. Lo primero porque V. Mag. tiene grandeza sin segunda en el Orbe, y el Sol se llama Sol, porque es solo. Lo segundo, porque ninguna cosa declara tanto el Oficio Real, como el Sol, pues Egypto le tuvo por geroglyfico del Rey”, *apud.* J. A. MARAVALL, *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, 1984, t. 3, p. 160. En lo referente a las tradiciones clásicas y cristianas que se encuentran detrás de la elaborada mitología solar y a la imaginería en la corte ceremonial de la monarquía absolutista del siglo XVII, véase ERNST KANTOROWICZ, “Oriens Augusti-Lever du Roi”, *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), 119-177. La epifanía que hace Gracián del sol como ritual monárquico de despliegue, poder y adoración resulta de lo más sorprendente si se compara con el momento solar correspondiente de la épica hexámera. Para Acevedo, que no muestra inquietud acerca de la idolatría solar o heliocentrismo “científico”, el sol está continuamente ligado a la armonía. Al fecundar la Tierra, modera las influencias planetarias y hace que los elementos discordantes entren en concordia. Es como “[the] third string of the musical instrument, which brings the discordant strings into pleasing harmony” (p. 207b). De manera similar, Tasso y Du Bartas destacan las propiedades científicas del sol, aunque ambos hacen una analogía de su apariencia con el gozoso desposado que sale de su tienda celestial en los Salmos 19,6, y que por un instante lo compara con una procesión real (TASSO, IV, pp. 291-299; DU BARTAS, IV, pp. 551-562 y 588-597).

## 2. EL ANDRENIO DE GRACIÁN COMO HOMBRE CÓSMICO Y LECTOR HEXÁMERO

*un pien teatro di maravigh*

TESAURI

*Desde lejos es mayor la reverenci*

SAAVEDRA FAJARDO / TÁCITO

*El criticón*, una obra que continuamente afirma su determinación de “construir un ser humano”, empieza por revivir la tradicional figura cósmica del proyecto hexámero de vida y por representar el espectáculo de su propio reconocimiento de una “adecuación” al orden universal, cuya esencia comparte. Al inicio no parece estar presenciando el desarrollo de una obra de teatro metafísica enteramente convencional cuando el “Adán” que ha tomado conciencia, empieza a leer correctamente los cifrados de mundo y a expresar la maravilla epistemológica y la veneración cósmica apropiadas a sus descubrimientos. De hecho el Andrenio de Gracián puede considerarse como una activación de la entidad abstracta de los poetas hexámeros, o como una expansión imaginativa de las fugaces imágenes del hombre natural en las parábolas filosóficas de Cicerón y de Granada. Gracián concentra la disposición que acompaña a la satisfacción de la lícita curiosidad del hombre, como lector de la divina escritura del mundo y como entusiasmado espectador dentro del vasto teatro que lo rodea. Sus repetidas reacciones ante lo que ve y lo que comprende son: “éxtasis”, “asombro”, “suspense”, “entretenimiento”, “frucción” y “aplausos”. Comparte con su autor la tarea de proporcionar un comentario edificante sobre dicha escritura y revelar sus misteriosos pero tranquilizadores significados. Es más, cuando se interroga sobre su mentor filosófico, crea un formato filosófico escolástico conocido que le permite llegar a la elucidación apropiada de dicho comentario para un lector imaginario. En todos estos papeles, la presencia de Andrenio se ajusta perfectamente a las tradiciones doctrinales y genéricas que enmarcan su aparición.

En la medida de lo convencional de sus respuestas iniciales respecto al teatro del universo creado, Andrenio parecería hacer la admonición que constituye el punto culminante que el prólogo de Gracián da a la escena. Su fábula introductoria contiene una respuesta crítica del reto a la relación estable tradicional del Creador, el hombre y el cosmos, planteado por los tratados que celebraban la dignidad del hombre y que relacionamos con el Rena-

cimiento italiano. En efecto, el prólogo puede interpretarse como una parodia de la obra más famosa dentro de esta tradición: la *Oración sobre la dignidad del hombre*, de Pico della Mirandola, parodia que radicaliza y ataca el mensaje metafísico más subversivo de Pico: que el hombre es creado sin un lugar, que es “heterogéneo al orden primario de las cosas” y que su responsabilidad suprema radica no en imitar o imaginar una semejanza divina, sino más bien en crearse una identidad como “escultor de sí mismo”<sup>15</sup>. El deseo del hombre de traspasar “cualquier centro” y de abarcar el universo entero se expone como “*exorbitante ambición*”, y la gloria tradicional del hombre en el servicio que le rinden las criaturas queda desenmascarada como el oropel de la vanidad, la avaricia y la monstruosidad del hombre. La fábula concluye con el restablecimiento categórico del lugar del hombre dentro del cosmos mediante la afirmación de la mente como un poder que le permite cruzar como *lector* o exégeta, como alguien que ve, en todas las partes que visita, rasgos y conexiones que señalan finalmente al Supremo Creador. El hombre está decididamente reinserto e “inmovilizado”, y así sea paradójicamente, en el centro como “rey del orden creado”.

Cuando comienza a relatar las experiencias que siguen a su “nacimiento” y a su salida de la cueva, Andrenio y su mentor parecerían estar siguiendo la admonición de la fábula y volviendo a representar la tranquilizadora restauración del hombre a su centro tradicional. Sin embargo, a medida que reconstruye la tradición hexámera, y que ocasionalmente recurre a los pronunciamientos de ese “gran filósofo”, Luis de Granada, por sus interpretaciones a los códigos del maravilloso “teatro del universo” y sus “uniformes variedades”, descubrimos modificaciones o desplazamientos ocasionales en el cuerpo articulado de los elementos convencionales que acarrearán efectos perturbadores a lo que tradicionalmente constituye una trama fundacional de absoluta estabilidad. Líneas atrás observamos la intrusión en la escena pri-

<sup>15</sup> Véase BLUMENBERG, *The Legitimacy of Modernity*, pp. 524-525. Quizá no hay nada más revelador respecto de la peculiar inquietud y ansiedad de lugar que marca todo el mundo de ficción de Gracián que su elección de la oración de Pico como base del primero de los muchos “miniprólogos” que proliferan en una multitud de géneros, formas y tonos en todo *El crítico*; la imaginativa concentración de su argumento en un conflicto sobre lugar, y su determinación de inmovilizar a su “superfluo” protagonista que se mueve libremente por el decisivo delineamiento de su espacio limitante y fortalecedor al mismo tiempo.

mordial de Gracián de las concepciones y las figuras metafóricas comunes en el discurso contemporáneo sobre el poder soberano y la drástica alteración de su contexto concebido metafísicamente —su sorprendente desplazamiento de la veneración cósmica tradicional a la idolatría política monárquica y su implícita disrupción de la armoniosa conexión triangular en la racionalidad compartida del creador, el hombre y la realidad que marca el orden heredado del mundo. Un momento más complejo y subversivo en el encuentro inicial de Andrenio con el mundo ocurre en la rearticulación que hace Gracián de los motivos siderales de la tradición de la teología natural.

Por su brevedad, concisión y enigmáticas reverberaciones, dicho momento es característico del estilo lacónico de Gracián y el más desafiante. Conceptualmente denso y de gran elaboración, da una idea de la profundidad de las reflexiones estéticas y políticas del autor, convergentes en su visión metafísica. Para apreciar sus implicaciones debemos tener en cuenta que, en la corriente central de la filosofía clásica, el cielo estrellado era “la más pura manifestación de la razón en la jerarquía cósmica, el paradigma de la inteligibilidad y, por tanto, del aspecto divino del reino de lo sensible”<sup>16</sup>. Una de las expresiones que más influye en esta optimista visión metafísica es precisamente la obra que, mediada por la celebración de la creación que hace Luis de Granada, ofrece la concepción imaginativa de las primeras escenas de Gracián: *De Natura Deorum* de Cicerón. Granada parafrasea el texto en latín y pregunta:

¿quién tendrá por hombre de razón al que, viendo los movimientos del cielo y la orden de las estrellas, tan firme y constante, y viendo la conexión y conveniencia que todas estas cosas tienen, diga que todo esto se hizo sin prudencia ni razón, y crea que se hicieron acaso las cosas que ningún consejo ni entendimiento puede llegar a comprender con cuánto consejo hayan sido hechas? [...] Y viendo el ímpetu con que se mueven los cielos, con tan admirable ligereza, y que hacen sus cursos, tan ciertos y tan bien ordenados para la salud y conservación de las cosas, ¿no tan bien echaremos de ver que todo esto se hace con razón y no sólo con razón, sino con excelente y divina razón?<sup>17</sup>

<sup>16</sup> H. JONAS, *The Gnostic Religion*, p. 255.

<sup>17</sup> *Símbolo de la fe*, p. 190a; en lo que se refiere a los ecos de CÍCERÓN, véase *De Natura Deorum*, II, 36-38.



Granada complementa este argumento con citas de los Salmos, y concluye que el orden estelar es quizá la página más elocuente del libro de la naturaleza, ese lenguaje armónico que “se oye en todas las tierras” y que garantiza a los seres humanos que pueden vivir confiando en un “orden invariable”<sup>18</sup>, concebido por un “sapientísimo y potentísimo hacedor”, un “soberano presidente”, y protegido por sus providenciales ordenanzas.

En su primera noche bajo las estrellas, el hombre natural de Gracián se encuentra contemplando un espectáculo celestial que difiere mucho de la imagen que tiene Granada del orden racional. Situado en un “laberinto de las estrellas, unas centelleantes, otras lucientes”, Andrenio intenta captar un “cuadro o sistema total”: “Íbalas registrando todas, notando su mucha variedad en la grandeza, puestos, movimientos y colores, saliendo unas y ocultándose otras” (I, p. 24). A pesar de que su mentor “platónico” se apresura a naturalizar tales fenómenos aparentemente desordenados dentro de su texto cósmico inteligible al advertirle a Andrenio que tales cambios y movimientos apuntan claramente hacia una idea (“ideando”), la del curso de la vida humana desde el nacimiento hasta la muerte, Andrenio sigue manifestando sus ingenuas impresiones respecto de las “imperfecciones” del orden celestial. Aun cuando su reacción hacia el sol recibe un peculiar acento por parte del discurso del orden político del absolutismo, su meditación sobre las estrellas está marcada por un cambio introducido en los discursos de poética y retórica. Al observar las confusas complejidades y las sorprendentes asimetrías en la ornamentación que el artífice divino realizó en su cosmos, se pregunta por qué, en la disposición de sus maravillosos materiales (“florón y estrella”) no decoró la “artesonada bóveda” del mundo con “orden y concierto, de modo que entretejeran vistosos lazos y formaran primorosas labores”. Si el artífice hubiera distribuido las partes con “arte” y “correspondencia”, como en un “artificio recamado”, un “vistoso jardín” y un “precioso joyel”, no sólo hubiera creado un espectáculo agradable (“campearan otro tanto y fuera un espectáculo muy agradable a la vista, brillantísimo artificio”), sino que también habría evitado el “tonto escrúpulo” que tales irregularidades despiertan en el espectador: la sospecha de que todo el resplandeciente panorama se debe más bien al azar que a la dirección racional de la Divina Providencia. Podría parecer que los comentarios de Andrenio están introduciendo

<sup>18</sup> *Símbolo de la fe*, p. 192b.

do un desafío tradicional, contenido y rebatido en la teología natural cristiana y en sus ejemplificaciones en las narrativas hexámeras —la concepción epicúrea del carácter aleatorio inherente a la creación que, por supuesto, choca con la premisa fundamental de un universo racional y providencialmente concebido. Como señalara Robert Burton, contemporáneo inglés de Gracián, “¿Cómo llega o de dónde proviene esta *temeraria siderum dispositio*, esta precipitada disposición de las estrellas o, como decía Epicuro, *fortuita* o accidental? ¿Por qué algunas son grandes y otras pequeñas; por qué se encuentran tan confusa y desigualmente en los cielos y por qué tan fuera del orden?”<sup>19</sup>

De hecho, el pasaje de Gracián (en sus formulaciones metafóricas que evocan claramente los valores estéticos clásicos y la poética medieval de las correspondencias, subyacente a la épica hexámera contemporánea y a sus cosmologías) parece estar dirigido a la exposición y resolución definitiva de la comparación filosófica de Luis de Granada, quien concibe al mundo como una hermosa pintura que despliega una pléyade de estrellas, árboles, pájaros, flores y colores. Si hubiera sido creada al azar, según la “locura de los ateístas epicúreos”, no sólo carecería de la clara composición en la que están localizados sus multitudinarios objetos en un sistema bien ordenado de ubicaciones sino que, de hecho, parecería “un borrón de tinta que acertó a caer sobre una tabla” (p. 192a). Granada insiste en que la “bóveda celeste” es *compasada*: los movimientos de las estrellas son regulares, el orden es invariable; y lo predecible es la condición del mundo que el hombre observa. El espectáculo evoca admiración, comprensión, seguridad y veneración, mas no hay lugar para la emoción que despierta la experiencia de la mutabilidad, la novedad y las metamorfosis y asimetrías que hacen que las cosas parezcan desconocidas. No hay interés en las complejidades de la exposición del observador al flujo que lo rodea o a la manera como los recuerdos y las fantasías podrían mediar en el inalterable presente de dicha exposición. El súbdito esencial de Granada, muy limitado en sus respuestas y en su actividad, sencillamente ve lo que ya se conoce y siempre se ha conocido.

En el texto de Gracián, la respuesta de Critilo a la aparente aspiración de Andrenio a las simplificaciones tranquilizadoras de la conocida refutación de Lucrecio, produce inestabilidades en este

<sup>19</sup> *Anatomy of Melancholy*, II, ii, Mem. 3; citado por M. H. NICHOLSON, *op. cit.*, p. 189.

drama metafísico que rebasan las de los momentos especulativos de las pruebas hexámeras tradicionales, relacionadas con explicaciones conflictivas, tanto científicas como filosóficas, del orden de las cosas. Aun cuando reconoce que en sus configuraciones visuales las estrellas no revelan una pauta simétrica, una imagen “clásica” de “arte y correspondencia”, insiste, sin embargo, en que sus interrelaciones espaciales y temporales al parecer desordenadas ocultan un sistema absolutamente racional de movimientos y correspondencias mediante el cual moderan sus respectivas influencias para los efectos constructivos y estabilizadores en el orden del mundo. El razonamiento de Critilo es completamente convencional, y si se hubiera detenido ahí el intercambio podría considerarse como ejemplo de la reafirmación especulativa hexámera del siglo XVII, con una huella superficial del gusto barroco por la asimetría<sup>20</sup>. No obstante, Critilo va más allá cuando explora las repercusiones estéticas de la pregunta de Andrenio y, al hacerlo, traspasa los límites tradicionales que enmarcan el encuentro especulativo.

La otra disposición artificiosa que tú dices fuera afectada y *uniforme*; quédese para los *juguets del arte y de la humana niñería*. De este modo se nos hace cada noche *nuevo el cielo y nunca enfada el mirarlo, cada uno proporciona las estrellas como quiere* (I, p. 25).

Dentro de las tradiciones que inspiran la primera parte de *El criticón* y de las que se nutren sus ficciones filosóficas, al parecer nos encontramos ante algo completamente nuevo y que cuestiona los fundamentos metafísicos mismos que estas tradiciones se interesaban tanto en reconocer y proteger<sup>21</sup>. La innovación más

<sup>20</sup> Las evocaciones más ortodoxas del Libro del Mundo en la época de Gracián pudieron reconocer su carácter *laberíntico*. Por ejemplo, J. E. NIEREMBERG describió la creación como un gran poema o “Panegírico de Dios”. “Es como un laberinto que por todas partes se lee y haze sentido y dicta a su Autor” (*Oculto filosofía de la sympatía y antipatía de las cosas*, Barcelona, 1947; citado por J. CHECA, *Gracián y la imaginación arquitectónica: espacio y alegoría de la Edad Media al Barroco*, Potomac, MD, 1986, p. 121).

<sup>21</sup> Resulta esclarecedor comparar la formulación de SAAVEDRA FAJARDO sobre el mismo razonamiento. Al discutir el “gran volumen, en cuyas hojas [...] escribió el Autor de lo criado con caracteres de luz, para gloria de su eterna sabiduría, las mudanzas y alteraciones de las cosas...” llega al punto de Andrenio y reconoce que “están sus luces desconcertadas, unas por su colocación fija y otras por su movimiento”. No obstante, insiste en que tal falta de concertación no debe interpretarse como indicio de una obra del azar. En un perfecto ejemplo de afirmación especulativa hexámera tradicional, acepta

asombrosa es la transformación del súbdito que contempla, el “lector” del Libro del Mundo, quien (desde el hombre natural de Cicerón hasta el Adán de Milton) estaba ante un texto “completo”, metafísicamente fundamentado, con sus más altos significados preordenados, a quien se había dado la obligación de traducir, imitar e incorporar estos significados y celebrar su verdad. Y la garantía de la lectura correcta, y limitada, del súbdito estaba representada directamente en las estrellas: las imágenes de la razón que simbolizaban el puente mediador entre la racionalidad que une al hombre, al Creador y al mundo creado. En Gracián encontramos que este súbdito microcósmico (siempre idéntico a sí mismo, con su entorno cósmico y con sus congéneres esencialmente racionales de la especie humana) momentáneamente se ha metamorfoseado en un individuo, en un ser aislado dotado de la libertad de conformar las estrellas y la sustancia cósmica “esencial” en la manera como considere pertinente en su momento. En las cambiantes construcciones de las “lecturas” individuales, el cosmos, monumentalmente construido pierde toda determinación y sus cambiantes figuras ya no manifiestan los principios estables de una racionalidad uniforme, sino más bien los esfuerzos arbitrarios y quizá caprichosos de la imaginación humana para crear “lo nuevo” frente al hastío, ineludible consecuencia de la sujeción del ser humano a la temporalidad<sup>22</sup>. En este momento, el más subversivo de la articulación de Gracián del Libro del Mundo, se deshace la unión cósmica del hombre; el mundo creado pierde su carácter esencial e indeleble; surge un nuevo sujeto como lector y creador ante una realidad potencialmente caótica; la imaginación (*ingenio*) hace una poderosa afirmación ontológica frente a la tradicional entronización y al presente desmoronamiento de la razón, y los productos de la imaginación, así como “lo nuevo”

---

el atractivo del razonamiento final de Critilo, para después rechazarlo: “no sirve su desorden a la hermosura”, e insiste en que el orden en tal aparente asimetría debe encontrarse en las complejidades de la influencia estelar. Véase *Empresas políticas*, p. 821.

<sup>22</sup> Al descubrimiento de Andrenio de que el tiempo, la repetición y las cambiantes condiciones corporales han tenido un efecto exhaustivo sobre sus percepciones, y que el lapidario cosmos ha empezado a difuminarse, sigue una sorprendente representación de la imaginaria libertad del individuo para jugar con los códigos cósmicos tradicionales. Con una ironía filosófica no intencional, vuelve a metaforizar el acostumbrado código “sol-rey” como “sol-paje” cuya disminuida luz le “sirve” y por lo tanto comprueba la calidad del sol de “criatura” cuando trata de seguir el oscuro camino descendente sobre la “mal segura escala” de las ruinas de su mundana cueva” (I, p. 27).

en general, se liberan del estigma de la tradición mediante el vínculo con la falsedad, lo irracional, lo “sofístico”, lo “no autorizado” y los frutos de la curiosidad ilícita<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Como inquietante momento de “umbral” en el que lo nuevo surge de una manera impresionante dentro de una reafirmación de lo antiguo y cuestiona sus fundamentos, el intercambio de Andrenio y Critilo, y sus repercusiones respecto de la libertad del hombre para construir su propio cosmos artístico, se puede comparar con el reto de Don Quijote a la reafirmación del Canon de Toledo sobre la responsabilidad tradicional de las artes de reflejar la realidad con el fin de apelar a la racionalidad común en todos los hombres y hacer una réplica, en sus imitaciones verosímiles, simétricas y unificadas, de la *dissimilium concordia* de un universo racional (I, pp. 47-50). Para Don Quijote, el escritor construye un mundo en el que “el sol luce con claridad más nueva” y el arte “vence” a la naturaleza, “otro” orden imaginado de la realidad que “ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que la [historia] leyere” (*Don Quijote de la Mancha*, ed. de M. de Riquer, Barcelona, 1985, t. 1, pp. 500-501). Como he planteado en otro estudio, encontramos que en la discusión del canon del romance de caballería está concentrada la mayor parte de los principios del proyecto teórico neoclásico. El esfuerzo para normar y controlar la actividad literaria mediante la diseminación de reglas basadas en una poética aristotélica retóricamente reinterpretada es un rasgo notable de la cultura de la Contrarreforma. En sus tendencias hacia la autoridad, la tradición, la edificación y la unidad y en el hincapié que hace en la obligación fundamental del poeta por imitar un universo racional, resulta del todo compatible con el proyecto poético hexámero, el cual se originó precisamente en los decenios de su máxima influencia en Italia. Más relacionados con el momento textual subversivo de Gracián son los ecos de Cervantes y las nuevas tendencias de la influyente poética de TASSO, en especial su análisis del poema como un “picciolo mondo”. Para Tasso, que en última instancia consideró al “texto del mundo” hexámero como el sujeto más apropiado e innegablemente verdadero de imitación, el arte “no numérico” de la fantasía no controlada (característica de los *romanzi*) está relacionado con el sofista y el mago, quienes no tratan con “cose sussitenti” y producen ídolos y quimeras, seres que no “son nada”. Estos monstruos representan la antítesis diabólica de los productos artísticos de la fantasía icástica o intelectual y al verdadero poeta, cuyo modelo es Orfeo (véase *Discorsi del poema eroico. Prose*, ed. E. Mazzali, Milano, 1959, pp. 523-531 y 587-590). En esta réplica a la condena que hace el Canon de Toledo sobre las monstruosidades de los libros de caballería, Don Quijote presenta una conmovedora imagen del “arte del sofista” de Tasso. Su narración sobre la jornada de un caballero errante hacia un maravilloso mundo inferior sustituye el panorama cósmico tradicional por uno mucho más hermoso que alcanza su punto culminante en la descripción de una grotesca fuente que revela el triunfo del arte sobre la naturaleza en la elaboración de su creador de su propia *dissimilium concordia* (“orden desordenado”). La visión completa entraña una concepción del arte en la cual la imaginación creadora hberada de toda responsabilidad de duplicar el cosmos, creado dentro de sí y de su orden interior, “más bajo”, un orden “superior”, autónomo de la realidad sobre la cual el artista se ubica como dios, y que no requiere legitima-

En el fondo de la aclaración de Critilo, Gracián sostiene la concepción de un Dios que reconoce la monotonía y la “puerilidad” de una cosmovisión “clásica”, con lo que alienta la expresión de la subjetividad individual del hombre y permite que su libertad participe en la construcción cósmica, resulta tentador concluir que repentinamente Gracián cambia las posiciones teológicas y desplaza a la deidad providencial y majestuosa de la teología natural por un Dios mucho más alejado de los propósitos humanos; aunque, a diferencia del temible Dios de los nominalistas, está muy dispuesto a las reconstituciones subjetivas del orden creado hechas por el hombre. En este punto el *Teatrum Mundi* hexámero parece haberse derrumbado y haber sido reemplazado por el “pien teatro di maraviglie” que cuatro años después (1655) Emmanuele Tesauro celebraría en las más fantásticas creaciones poéticas de sus contemporáneos. El título mismo de la revisión general que hace Tesauro de la *Poética* de Aristóteles, el *Cannonchiale Aristotelico*, significa que se ha dado una revolución en la manera de percibir el cosmos, que ha traído consigo una revisión importante en la comprensión del hombre respecto a la literatura. Para Tesauro, el orden creado por Dios puede considerarse como una multitud de maravillosas metáforas; pero su vinculación con la humanidad no radica en ninguna de las verdades esenciales e inteligibles que supuestamente significan, sino más bien en la dinámica de su producción y su inspiración para el hombre como creador *ex nihilo* de sus propias realidades, no como imitador o exégeta de una realidad preexistente<sup>24</sup>. Sin embargo, el tremendo argu-

---

ción mediante una unión sustancial con un orden “objetivo”, racionalmente aprehensible en la realidad o en la naturaleza. Véase mi *Cervantes, Aristotle, and the “Persiles”*, Princeton, 1970, cap. 3. En lo que respecta a las diferentes “concepciones de la realidad” y a la problemática jerárquica de lo nuevo en la poética tradicional encontramos un importante análisis en H. BLUMENBERG, “Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans”, *Nachahmung und Illusion*, hrsg. H.-R. Jauss, München, 1964, pp. 9-27.

<sup>24</sup> “Tesauro transcends both the ornamental and the conceptual function of the metaphor, moving towards a new reality which is centered on the *I* and oriented by the *P*”, EUGENIO DONATO, “Tesauro’s Poetics: Through the Looking Glass”, *MLN*, 77 (1963), p. 24. También H. FRIEDRICH, *Epochen der Italienischen Lyrik*, Frankfurt am Main, 1964, pp. 630-631, 639. El hecho de que las teorías de Tesauro se hayan interpretado como continuadoras de una poética tradicional de correspondencia es otro indicio de las complejidades que distinguen la producción cultural de este periodo de “transición” en su preservación y reacentuación de lo tradicional frente a lo radicalmente nuevo. Véase J. MAZZEO, “Metaphysical Poetry and Poetic of Correspondence”, *JHI*, 14 (1953), 221-235, y el análisis de DONATO sobre su tesis (art. cit., p. 25).

mento final de la respuesta de Critilo a la ingenua queja de Andrenio sobre el aparente espectáculo de caos en la multitud de estrellas, de hecho puede señalar al omnipotente, no racional y oculto dios del nominalismo que sólo se manifiesta por medio del milagro y el enigma y confunde los esfuerzos de sus adoradores por alcanzarlo mediante modos humanos de entendimiento. Si hemos presenciado un inesperado salto contextual de lo metafísico a lo estético, aquí el abrupto cambio de perspectiva resulta aún más inquietante pues lo estético converge con lo político. Critilo prosigue con su explicación:

... que en esta variedad natural y *confusión grave* parecen tanto más que el *vulgo las juzga innumerables*, y con esto queda como en *enigma la suprema asistencia*: si bien *para los sabios, muy clara y entendida* (I, p. 25).

En diversos puntos de la lectura que hace Andrenio del Libro del Mundo observamos una concepción de la deidad creadora como fuerza que ejerce colosales poderes de dominación, supresión y contención. Un ejemplo característico es la sublime descripción del mar, cuando contempla el mundo desde un risco que se eleva por encima de las enfurecidas olas que azotan la playa. Se encuentra casi sobrecogido por el embeleso al presenciar que el “terrorífico monstruo” del mar está siendo “apresado”, “sometido”, “dominado”, “encarcelado” y “encerrado” por la “prevención” de una divinidad que parece estar triunfalmente enfrascada entre el orden universal y su violento derrocamiento. El grado de violencia represiva y caos amenazante en las zonas que delimitan el conjunto del cosmos resulta particularmente sorprendente cuando se compara con los armoniosos efectos propios de las uniones espaciales de *discordia concors* del cosmos creado en el intertexto principal del Gracián: el *Símbolo de la fe*. En la obra de Granada, el mar se “abrazo [amorosamente] con la tierra”, con sus muchas costas y playas de manera que “de dos cosas tan diferentes viene a hacerse una común naturaleza de ambas” (p. 190a). Más apegada a las tradiciones pitagórico-platónicas que se hallan detrás de estos textos, su deidad tiene más de músico y amante que de monarca absoluto. Sin embargo, incluso en tales observaciones extremas de la violencia latente en el paradójico *discordia concors* del universo, en la mayor parte de estos pasajes Gracián mantiene una fundamental observancia de las premisas ortodoxas de la tradición hexámera referentes a la creación. Podríamos decir que su deidad representa una elaboración particularmente notable de la

imagen tradicional del creador en su función de medir, colocar y controlar las energías en oposición que se liberan en sus partes componentes fundamentales: los elementos contrarios de la tradición filosófica de Empédocles; empero, en la representación de Critilo de la deidad como suprema “asistencia” y de los seres creados a su imagen y semejanza como sujetos manipulados, abrumados por los inescrutables espectáculos y los insondables “enigmas” de un orden totalitario de monarca y cómplices que dirigen al ignorante mediante el miedo y el secreto, encontramos no sólo una perturbadora inversión del Dios accesible a todos de la teología natural sino, una vez más, un evidente desplazamiento de orden cósmico por parte de las más inquietantes propuestas de la política absolutista de la época. En sus *Empresas políticas*, Saavedra Fajardo describe los movimientos ondulantes de la serpiente que no dejan huella y no proporcionan ningún indicio de su “intención” o del sitio al que se dirige; concluye que “así oculto han de ser los consejos y desinios de los príncipes”, y en palabras que pueden interpretarse como completamente contrarias al discurso de la teología natural de Granada, justifica este ocultamiento con el modelo de Dios, “aquel Gran Gobernador de lo criado cuyos pasos no hay quien pueda entender”. Más allá del cinismo político que su texto evoca, Gracián observa que el hecho de que la naturaleza esconda el corazón del hombre dentro de su pecho garantiza la normalidad del aislamiento individual e indica que el rey debería mantener en la ignorancia incluso a sus más allegados colaboradores, de modo que “beba el pueblo dellos el engaño, con que se esparza y corra por todas partes”<sup>25</sup>. Aun cuando en uno de sus momentos más idealistas Saavedra Fajardo puede referirse al rey como un ser que debiera presentarse plena y directamente ante sus súbditos para inspirar un sentimiento de amor y de comunidad y (al igual que el Dios al que resulta fácil dirigirse) mantener abiertas las puertas de su palacio a todos, más bien se adhiere al principio de Tácito referente a que “lo que no se ve se venera más”; menosprecia la capacidad de juicio del pueblo, señala que para éste no es bueno saber si la “cadena de servidumbre es de hierro o de oro”, y afirma que, dado que se inclina a las condiciones de “furia” y “confusión”, “es de gran destreza del príncipe gobernarle con su misma rienda e ir al paso de su ignorancia”. Las reflexiones de Saavedra Fajardo sobre el reducto de la colmena, con una superficie que la oculta, quizá más

<sup>25</sup> *Empresas políticas*, pp. 409-410.



que un ejemplo notable de la reutilización, propia de la época, de modos arcaicos de expresión con la profundidad de una mentalidad decididamente moderna sean un elemento importante en la momentánea visión de Gracián referente a la enigmática “multiplicación” de las estrellas por parte del soberano universal. Las abejas nos muestran que el gobierno es más eficaz cuando oculta propósitos; esconde el camarín donde proyecta sus ceremonias teatralmente dispuestas; cultiva en su auditorio el temor a lo desconocido; y proyecta grandiosos fantasmas que, si se les viera en sus verdaderas dimensiones, inspirarían risa. La justificación de tales procedimientos está en el ejemplo de Dios, quien, aunque se comunicaba con Moisés en el Monte Sinaí, conservaba la distancia y la incomprensión detrás de los relámpagos y las nubes que rodeaban su cumbre<sup>26</sup>.

Si la tajante ruptura de Gracián con su contexto teológico natural transformó momentáneamente al autor hexámetro tradicional y al espectador-lector del Libro del Mundo en el artista barroco individualizado que regodea creativamente su “ingenio” en las novedades de un cosmos “hueco” recreado en la imaginación, casi inmediatamente después presenta una imagen de ese mismo espectador-lector como un sujeto transportado y dominado por la imaginación cuyas respuestas irracionales a las ilusiones pueden interpretarse como la gloria tanto del Estado absolutista como del artista barroco<sup>27</sup>. En el lugar del auditorio hexámero uni-

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 369-374, 371, 376, 431, 615-619.

<sup>27</sup> La importancia de la manera de visualizar y teatralizar el dogma y el poder en la cultura religiosa de la época se ha estudiado mucho, pero hasta hace relativamente poco los críticos han tratado de cerca la importancia de la visibilidad y la autorrepresentación en el establecimiento y mantenimiento de la autoridad del Estado absolutista. Como señala Hobbes, el Estado debe confiar en un “visible power to keep the subjects in awe, and tie them by fear of punishment to the performance of their covenantes”. Más que propiciar una condición de desapego cognitivo o activar una tendencia innata hacia la concordia mediante el despliegue ceremonial de un soberano análogamente ligado a la más alta facultad del hombre, el alma, que todo lo penetra, razón universal, o la divinidad racional, el poder y el misterio del rey deben hacerse visibles para explotar “[the] natural tendency [del súbdito] to *relish nothing but what is eminent*” (véase C. PÉ, art. cit., pp. 279, 292). El espectáculo pretende despertar la reverencia del súbdito, lo cual, pese a las afirmaciones que hacen los teóricos de la soberanía respecto a sus efectos edificantes, “subverts his human power to comprehend” (p. 293). Desde su obra temprana, *Teoría española del Estado en el siglo xvii*, Madrid, 1944, J. A. MARAVALL ha continuado recalando la rica literatura de emblemas del siglo xvn como instrumento de control político y social dirigido a un nuevo tipo de público de los centros ur-

versal —sociedad considerada como de auténtica comunicación y con una vinculación esencial que trasciende todas las distinciones de cultura, clase y lenguaje<sup>28</sup>—, observamos un grupo dividido, ignorante y confuso, sujeto a las manipulaciones de un poder caprichoso cuya fuente ni ve ni entiende. En esta momentánea desorganización en los cielos, que es tan efímera y portentosa como la intrusión de un cometa que lanza destellos a través de los círculos perfectos de un cosmos racional, tenemos ya un atisbo de las realidades demoníacas de la política del siglo XVII que Gracián elaborará de manera imaginativa en el espectáculo de la subyugante representación que Andrenio y Critilo presenciarán en su siguiente encuentro con el monstruoso e “invisible” político de España (I, p. vii). El “teatro cósmico de las maravillas” es simultáneamente un teatro de poder.

### 3. FINAL DEL LIBRO DEL MUNDO. EL DISTANCIAMIENTO DEL HOMBRE

*Laberintos, retruécanos, emblema.  
Helada y laboriosa nadería, [...]  
No hubo música en su alma; sólo un var.  
Herbatío de metáforas y argucio  
Y la veneración de las astucias  
Y el desdén de lo humano y sobrehumano  
No lo movió la antigua voz de Homero  
Ni esa, de plata y luna, de Virgilio  
No vio al fatal Edipo en el exilio  
Ni a Cristo que se muere en un madero*

BORGES, “Baltasar Gracián

Si consideramos las implicaciones de la escena de Gracián sobre la separación cósmica, aparentemente llegaremos a una conclu-

---

banos en expansión, instrumento que, mediante procedimientos enigmáticos y retóricos, en contraposición a la demostración conceptual, explota el poder de la imagería para “mover”, “abrumar” y “persuadir” a su auditorio. Véanse “La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca”, e *Teatro y literatura de la sociedad barroca*, pp. 176 ss., y “Objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales”, en *La cultura del barroco*, Madrid, 1975. Véase también C. GEERTZ, “Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power”, *Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, 1983, pp. 121-146. Geertz observa que recientemente ha habido “[a] small explosion of books” que tratan este tema y ofrece una útil bibliografía. Véase p. 123.

<sup>28</sup> Granada escribe que “el grande y maravilloso libro” del mundo visible, que Dios ofreció a los “ojos de todas las naciones del mundo, así de griego

sión paradójica. Por un lado, el hombre afirma su *distancia*, su desprendimiento del mundo que lo rodea y su libertad interior de crear como individuo. En esta distancia vemos una analogía de la liberación del artista de su atadura con una teoría mimética de la poesía que lo restringiría a imitar o a leer un cosmos coherente ordenado por la divinidad<sup>29</sup>. El artista es libre de explorar

gos como de bárbaros, así de sabios como de ignorantes”, está escrito en las “letras quebradas y iluminadas” de las criaturas, que cada una de éstas semeja un espejo colocado ante nuestros ojos y revela la radiante belleza del Creador, y que cada una es como una voz en un gran coro armonioso, que “por tantas diferencias de tonos nos predicen la grandeza” de Dios (*Símbolo*, p. 186b). Tal como lo explica con claridad A. DE AZEVEDO, su épica hexámera es poco más que un comentario sobre el gran Libro del Mundo, el cual, en su lenguaje universal, une al auditorio único de la humanidad en un solo universo bajo un único Dios. “Es un gran libro, que el poder profundo/De Dios callando enseña al mismo mundo/Sagrado texto [. . .]/No está escrito del roble en la corteza/Ni con los puntos de la lengua hebrea,/Ni con griegos acentos, ni figuras/De símbolos y imágenes oscuras./Que el que bebe las aguas del Hidaspe,/El más gentil, el más bárbaro scita,/El que en las tierras del inculto Caspe,/Más inculto que el propio monte habita,/ El inhumano antártico, que el jaspe/Con la dureza de su vida imita,/Los caracteres desta fiel doctrina/Sabrá leer sin estudio y disciplina”, *Creación del mundo*, BAE, t. 29, p. 247a.

<sup>29</sup> Las pocas referencias de Gracián a la verosimilitud (tal vez el concepto más teorizado en la poética del siglo XVI y ciertamente el que resultó más esencial para sus validaciones metafísicas acerca de la creación literaria frente a los tradicionales ataques a la insustancialidad de la ilusión artística) son muy reveladoras. En un contexto de sátira moral en el libro final de *El criticón*, los peregrinos aprenden del “Descifrador” que el libro del mundo terrenal o social, en contraposición al mundo celestial, “está cerrado cuando se encuentra más abierto”, que para poder sobrevivir debemos aprender a leer “la contracifra de todo”, con la mente más que con los ojos, y que en un mundo de apariencias insustanciales y de intenciones ocultas “no hay mejor enemigo de la verdad que la verosimilitud” (t. 3, p. 100; véase también t. 3, p. 255). Cualesquiera que pudieran haber sido sus intenciones, mi argumento es que Gracián estaba terminando su finalmente ilegible libro de los cielos, cuando aún estaba explicando el bastante monótono libro de la sociedad que los *seres humanos* han escrito con sus retorcidas y generalmente grotescas “letras”. En lo referente a esta “reconcepción” del Libro del Mundo como “parodia del platonismo” arraigada en una convicción pesimista relacionada con la absoluta inconfiabilidad de este mundo y su separación de un orden trascendente, véase el análisis de BLUMENBERG sobre la formulación que hace Gracián de la vieja metáfora filosófica de la salida de la cueva (*Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main, 1987, pp. 108-120). Respecto de su modernidad entre los diversos esfuerzos que se realizaron en el siglo XVII para reescribir el tradicional Libro (por ejemplo Galileo, Descartes y Comenius), su “antiplatonismo” y sus optimistas sugerencias referentes a las capacidades del hombre para lograr un control racional sobre su propio mundo, captado en términos situacionales, y no esen-

la imaginación y de valorar sus propias obras como fruto de su *ingenio*, muy aparte de cualquier función reflexiva o utilitaria que pudieran tener.

Por otro lado, vemos la transformación imaginativa aparentemente contradictoria del cosmos en la corte monárquica absolutista y la relación del hombre con esta corte como de total sumisión y renuncia del ser. Vemos literalmente proyectados en los cielos los marcos imaginativos primarios de la metafísica occidental, y la mitificación del Estado y del rey, que Strong describió como una transmutación del absolutismo de “la realidad física del soberano a una idea metafísica”. Por una parte, el individuo se somete al Estado y lo adora; por otra, conserva su autonomía interior, su distancia de cualquier orden metafísico total, su derecho a construir en su imaginación cualquiera de estos órdenes y quizá su sentido del carácter arbitrario, preestablecido, del orden político mismo al cual se somete libre y cabalmente. Visto desde dicha perspectiva, el Estado absolutista podría parecer la metáfora más espectacular de las metáforas barrocas<sup>30</sup>.

En cualquiera de los casos podemos decir que el fragmentado Libro del Mundo de *El crítico* es testimonio de una nueva condición del hombre como un ser *distanciado*, separado del cosmos tradicional, que había ofrecido un modelo tranquilizador para su identidad como semejante al creador y al orden creado en su racionalidad compartida, y separado del Estado absoluto al cual ha rendido toda independencia. En su estudio sobre la versión barroca de Tesauro de la *Poética* de Aristóteles, Eugenio Donato observa que el cambio más importante que tuvo lugar entre el Renacimiento y el Barroco fue el “derrumbe de la racionalidad del cosmos”, una “devaluación de la realidad” y la formación de “un nuevo concepto del Yo”. En sus creaciones ineludiblemente subjetivas el poeta es, en un sentido, el amo del universo, al cual es libre de crear como si fuera un dios. Al mismo tiempo, resulta del todo dependiente de la aprobación subjetivamente fundada de sus lec-

---

cialistas, véase MARAVALL, “Un mito platónico en Gracián”, en *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid, 1984, t. 3, pp. 377-383.

<sup>30</sup> Véanse las observaciones de DONATO sobre el amplio alcance de la metáfora a la que se refieren las teorías de Tesauro. “The metaphor in the Baroque period becomes much more than simply a rhetorical figure; it becomes significant form”. Cita a G. Getto: “. . . per questa civiltà si potrebbe addirittura parlare di un «metaforismo» e di un «metamorfismo» universale come di essenziali modi de avvertire e di esprimere la realtà” (“Tesauro’s Poetics: Through the Looking Glass”, pp. 28-29).

tores puesto que no hay una verdad conceptual inherente a los productos “autónomos” de su imaginación. La respuesta más importante de Gracián a estos cambios decisivos en la relación del individuo con el cosmos no estuvo en el campo de la estética ni en la epistemología o en las innovaciones literarias del tipo que relacionamos con Cervantes o con Góngora —dos grandes visionarios del hombre en un mundo de su propia hechura—, sino más bien en su filosofía del mundo, en su discernimiento de una alteración mayor en esa época de la conciencia del hombre respecto a sí mismo como ser social, la “transformación total de los seres humanos” que N. Elias describió como “distanciamiento” y vinculó a las condiciones sociales de las cortes absolutistas y al tipo de racionalidad que propiciaban. “The courts were not the only figurations in which people forming them developed greater self-control, and with it an increased detachment from nature, from each other and from themselves. But they were among the first, and for a time were undoubtedly the most powerful and influential of these figurations”<sup>31</sup>.

Por supuesto, Gracián era más famoso en Europa por haber presentado las estrategias para lograr el éxito en la corte y por subrayar en sus tratados el heroísmo y la discreción y, en su colección de aforismos, el *Oráculo manual*, la importancia de la representación teatral de uno mismo, el control del auditorio, de los “otros”, por medio de una proyección cuidadosamente calculada de apariencias, del autodistanciamiento reflexivo de los afectos y de las inclinaciones espontáneas y de la extrema precaución respecto a la comunicación franca con otros. En sus visiones satíricas de la corte en *El crítico* queda claro que Gracián estaba consciente de las repercusiones que traían consigo la soledad, la desconfianza, la doble personificación, así como del despiadado poder al que conduce su reacentuación de la antropología filosófica

<sup>31</sup> *The Court society*, tr. E. Japhcott, New York, 1983, pp. 242-246. Consultense también las observaciones de BLUMENBERG sobre el nuevo campo de destreza profesional que demandaba el descubrimiento que había hecho el hombre de las complejidades en su “sociabilidad”. “Was der neuzeitlichen Wissenschaftsidee die Rechtfertigung theoretischer Professionalität eingebracht hatte: die Begründung ihrer Schwierigkeit mit der mathematischen Verschlüsselung ihrer Sachverhalte und deren Auflösbarkeit allein durch Sachverstand, das findet in Graciáns ‘Entzifferung’ der Welt seine Anwendung auf eine Sphäre der Realität, die bis dahin überhaupt nicht im Verdacht exklusiver theoretischer Bedürfnisse gestanden hatte, nun aber den ‘Weltman’ als einen eigens eingeweihten Professional der Moralistik zu erfordern scheint”, *Die Lesbarkeit der Welt*, p. 112.

estoica tradicional<sup>32</sup>. Una de las visiones más notables es la que reelabora el famoso laberinto de Ariosto del deseo obsesivo y el engaño, el castillo de Atlante, como una imagen *social*, un palacio claustrofóbico sin puertas ni ventanas, donde habitantes invisibles revelan su presencia sólo por el resplandor de sus manos rapaces que pueden percibirse en la mesa de un banquete; pueden escucharse voces incorpóreas y una impenetrable oscuridad envuelve todas las relaciones humanas, separando incluso marido, esposa e hijo<sup>33</sup>.

Estas visiones fantasmagóricas indican que para Gracián la separación cósmica era una condición que, aunque liberaba las facultades imaginativas del hombre de sus cadenas clásicas y lo dotaba de poderes sin precedente para manejarse a sí mismo y

<sup>32</sup> Especialmente pertinente para mi razonamiento es la reinterpretación que hace Gracián de la independencia estoica (autarquía) como aislamiento táctico, autoocultamiento y autocontrol, así como sus sorprendentes redefiniciones del *synteresis*, tradicionalmente la luz de la conciencia y la razón que une a todos los hombres y a la divinidad; véase J. ALTENSTEIG, *Lexicon Theologicum*, ed. J. Tytz (1619), ed. facs., Hildesheim, 1974, pp. 854-856, y relacionado con el fuego cósmico estoico de la racionalidad que une el universo creado, véase, por ejemplo, VIVES, *Institutio Feminae Christianae, Opera Omnia*, ed. de G. Mayáns y Sisear, Valencia, 1782-1790, t. 4, pp. 260-261. Gracián define “la prudentísima sindéresis” como una facultad o capacidad de regular los poderes de la imaginación para traer contento a la conciencia (véase *Oráculo manual*, 24, p. 155) y como una capacidad de restricción que le permite evitar errores de gusto, mala actuación social y comportamiento excesivamente singular o extravagante (véase p. 168). Como “la gran sindéresis”, es la *pieza de armadura* fundamental que lo protege (y por tanto lo separa) en su fortificada condición social (véase p. 96). Respecto a la reformulación que hace Gracián de Tácito o su reelaboración “política” de los principios estoicos y escolásticos de la filosofía moral, véase H. FRIEDRICH, “Gracián, *El criticón*”, en *Romanische Literaturen*, Frankfurt am Main, 1972, pp. 162-180; G. SCHRÖDER, *Baltasar Gracián “Criticon”: Eine Untersuchung zur Beziehung zwischen Manierismus und Moralistik*, München, 1966, cap. 2; y K. A. BLÜHER, *Seneca in Spanien*, München, 1969, pp. 371-447. En lo referente a la importancia que tuvo para Schopenhauer el nuevo sentido de *synteresis* de Gracián como instinto para la autoconservación, véase K. BORINSKI, *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*, Halle, 1894, p. 36.

<sup>33</sup> Véase J. CHECA, “Gracián, lector de Ariosto: huellas del *Orlando furioso* en *El criticón*”, *H*, 71 (1988), 743-751. Fácilmente se puede leer este episodio como una grotesca realización de un precepto particularmente notable en la “razón de Estado”, de Gracián para el individuo: el *Oráculo manual*. En otra reformulación metafórica del lenguaje tradicional de la metafísica y del Libro del Mundo, aconseja disimulo y recomienda a su lector “cifrar la voluntad” y ocultar su interioridad en la impenetrable tinta del calamar (“a linceas del discurso, jibias de interioridad”) (*Oráculo*, p. 98).

a su entorno social, lo arrojaba al doloroso enfrentamiento al vacío oculto tras las deslumbrantes superficies de sus creaciones. El hombre en sí no puede ser más que *persona*, una entidad a la que se le confiere el ser sólo por la contemplación de otros que observan su actuación. Cerca del fin de su peregrinar, Gracián recompensa a los héroes con una imagen en la que logra la completa autorrealización en el fervor de su existencia teatral, tal vez la imagen más reveladora del hombre: por las calles de Roma un funámbulo “danza y brinca” con la “ligereza de un pájaro” y “la temeridad de un loco” cautivando a una muchedumbre que lo observa desde abajo, “los que le miraban tan pasmados cuanto él intrépido, ellos temblando de verle, y él bailando porque le viesen”. Preso en el éxito y en el regocijo de su representación, el hombre no logra darse cuenta de que camina no con “cuerda, sino muy loca confianza” sobre “una hebra de seda; menos sobre un cabello; aun es mucho, sobre un hilo de araña; aun es algo, sobre el de la vida, que aun es menos” (III, pp. 264-265). La lección de fragilidad y *desengaño* es abrupta y severa. Nos trae a la mente el reconocimiento de Tesauro de que las espléndidas metáforas “autónomas” del poeta liberado son en realidad “come le mele nel Mar Negro, di veduta son belle, & colorite: ma scle mordi, ti lasciano le fauci piene di cenere, & di fumo”<sup>34</sup>.

Las cenizas y el humo que invaden la atmósfera imaginativa de *El crítico* se hacen más densos en su libro final; y no es de sorprender que cuando Gracián regresa al panorama cósmico en su conclusión, no le cuesta ningún trabajo encontrar seguridad cuando reabre el tradicional Libro del Mundo. Aquí encontramos que la cueva donde Andrenio descubrió su identidad como ser humano mediante el ejercicio de la universal e inherente luz de la razón, se transformó en la devoradora Cueva de la Nada que bosteza bajo un enjambre de “nadillas” que charlan sin cesar en un patético esfuerzo por volverse alguien, una entidad basada solamente en la inconsecuente respuesta de reconocimiento que pueden producir en otros. Después de ver el espectáculo de “el nadilla y el nonadadilla” que quieren “parecer algo y mucho”, los protagonistas descienden a la cueva y observan cómo tres cuartas partes

<sup>34</sup> Citado por DONATO, art. cit., p. 19. “Tesauro [...] gives us a clue as to the new grounds on which the *I* of the Baroque poet can stand. Inasmuch as he takes upon himself to found the rationality of the real upon himself, he does indeed assume the function of God, and yet inasmuch as he himself is part of the same world to which he has denied any rationality, his whole creation is bound to crumble in ashes and smoke” (p. 28).

de los habitantes del mundo se lanzan anhelantes hacia su olvido y se muestran en grotescas posturas de autoeliminación “cuán mucha es la nada y que la nada querría serlo todo” (III, pp. 191-208, 222).

En la parte culminante de *El criticón*, los protagonistas llegan a Roma, centro del mundo y meta de su búsqueda de la iluminación y la felicidad. Suben a una colina y vuelven la mirada hacia los cielos. Si desde las alturas sobre el mar Andrenio y Critilo pudieron contemplar cómodamente los esplendores del universo creado y descifrar las significaciones que la deidad manifiesta en él aquí su visión requiere de la ayuda de un maravilloso vidrio “arquimedeo” que les permite contemplar “mucho más de la realidad que el telescopio de Galileo”. Al elevarlo hacia los cielos descubren un espectáculo de ruelas celestes que, a diferencia de las esferas musicales del equivocado Pitágoras, giran silenciosa y traicioneramente a medida que sacan el delgado filamento de innumerables bolas de hilo, “sacando la sustancia y consumiendo la vida hasta dejarlos de todo punto apurados y deshechos, de tal suerte que no venía a quedar en cada uno sino un pedazo de trapo de una pobre mortaja, que en esto viene a para todo” (III p. 260).

La imagen final de Gracián sobre la flexibilidad de la *persona* que el hombre puede construir heroicamente para reemplazar a su monumental ancestro microcósmico y remontarse más allá de sus providenciales cadenas, difícilmente podría ser más insustancial. En su mayor esfuerzo, está simplemente “brincando, saltando, rodando”, ignorante de que está desintegrándose constantemente, presa impotente de los movimientos arbitrarios de la maquinaria del tiempo y la muerte, emblemas del significado último de un universo que ha quedado en silencio.

ALBAN FORCIONI

Princeton University

Traducción de Angelines Torre y Marcela Pineda